

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**QUE JAZZ É ESSE?**  
**AS JAZZ-BANDS NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1920**

**JAIR PAULO LABRES FILHO**

**NITERÓI**  
**2014**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

- L126 Labres Filho, Jair Paulo.  
Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920 /  
Jair Paulo Labres Filho. – 2014.  
151 f. ; il.  
Orientador: Martha Campos Abreu.  
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal  
Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de  
História, 2014.  
Bibliografia: f. 126-131.
1. Brasil. 2. República, 1889-1930. 3. Música; aspecto histórico.  
4. Orquestra de jazz. 5. Modernidade. I. Abreu, Martha Campos.  
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e  
Filosofia. III. Título.

CDD 784.4

JAIR PAULO LABRES FILHO

**QUE JAZZ É ESSE?**

**AS JAZZ-BANDS NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1920**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Martha Campos Abreu

Niterói

2014

## **QUE JAZZ É ESSE?**

AS JAZZ-BANDS NO RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 1920

### **Banca Examinadora**

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Martha Campos Abreu

Universidade Federal Fluminense - UFF (orientadora)

---

Prof. Dr. Avelino Romero Pereira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (arguidor)

---

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Universidade Estadual de Campinas – PUC-Rio (arguidor)

*Dedico este trabalho às Marias de minha vida..*

## **Agradecimentos**

Devo, inicialmente meus agradecimentos à minha orientadora, Martha Abreu, por todo apoio, orientação, por sua leitura sempre inteligente, atenta e precisa, apontando novos caminhos, e com quem divido os méritos deste trabalho, minha sincera gratidão.

Aos professores Avelino Romero, Samuel Araújo e Leonardo Pereira, como membros da banca de qualificação e de defesa, pelas valiosas sugestões, conselhos e comentários, que em grande medida, definiram o desenvolvimento deste trabalho.

Devo especiais agradecimentos à Maria Cristiane da Costa, companheira que desde o início deste trabalho esteve ao meu lado, ajudando-me das mais variadas formas.

Registro também o agradecimento a todos os amigos que participaram e contribuíram para a conclusão desta etapa.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. A escrita da história do jazz</b> .....	16
1.1 A era do <i>jazz</i> .....	16
1.2 E no Brasil? .....	25
1.3 A escrita sobre <i>jazz</i> no Brasil entre 1950 e 1980.....	31
1.4 Historiografia recente sobre <i>jazz</i> no Brasil na década de 1920 .....	41
<b>2. Jazz-bands no Brasil</b> .....	48
2.1 <i>Jazz-band</i> e modernidade .....	48
2.2 Sobre a documentação.....	60
2.3 <i>Jazz-bands</i> pela cidade .....	64
2.4 Cinema e difusão .....	77
<b>3. Jazz-bands no mercado fonográfico</b> .....	83
3.1 Fontes .....	83
3.2 Em torno da tabela .....	89
3.3 Uma seção dominical dedicada ao mercado fonográfico.....	108
<b>Considerações finais</b> .....	122
<b>Referências bibliográficas e fontes</b> .....	126
<b>Anexo I: Variações da tabela geral em gênero e orquestra</b> .....	132

## ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1: No fim da festa.....	56
Imagem 2: Capa da "Revista Para Todos" (24/09/1927).....	57
Imagem 3: Casal dançando.....	58
Imagem 4: Orquestra.....	59
Imagem 5: Anúncio do filme "Bailarina da Broadway".....	80
Imagem 6: Anúncio do filme "Jazzmania".....	81
Imagem 7: Listagem de carnaval, Columbia, 1927 .....	116
Imagem 8: Listagem de carnaval, Odeon, 1928 .....	116
Imagem 9: Repertório nacional em canto e dança, Odeon, 1926 .....	119

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Gravações por orquestras .....	85
Tabela 2: Gêneros musicais por orquestra .....	91
Tabela 3: Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana .....	93
Tabela 4: Orquestra Pan American do Cassino de Copacabana .....	94
Tabela 5: Orquestra Pan American como acompanhante .....	97
Tabela 6: Orquestra Pan American como intérprete .....	99
Tabela 7: Cantores por orquestras .....	102
Tabela 8: Músicas instrumentais da Jazz Band Sul Americano Romeu Silva .....	103
Tabela 9: Carabelli Jazz Band .....	106

## RESUMO

A década de 1920 foi uma época de efervescência e euforia, inovações tecnológicas, da popularização da eletricidade, do rádio e do cinema. Uma época em que falar de jazz não significava falar apenas de um gênero musical, mas de um elemento cultural de dimensão muito ampla. A cidade do Rio de Janeiro, como qualquer cidade cosmopolita nesta década, estava repleta de orquestras jazz-bands se apresentando pelos diversos salões e eventos da cidade. Ao identificarmos jazz no Brasil na década de 1920, parece óbvio constatar a influência estadunidense na cultura brasileira, mas esta relação não é tão simples quanto aparenta. Podemos dizer que houve um intenso diálogo transnacional entre culturas modernas da década de 1920, envolvendo elementos musicais e sociais. O repertório das jazz-bands, foco central deste trabalho, indica a presença dos ritmos ditos brasileiros, como o maxixe, o samba e a marcha, assim como a presença da polca, valsa, *fox-trot* e do tango, alcançando a preferência de um público maior e mais diversificado.

### **Palavras-chave:**

Primeira República; história da música; jazz-bands; modernidade; diálogos transnacionais.

## **ABSTRACT**

The 1920s were times of effervescence and euphoria, technological innovations, of the electricity popularization, along with radio and cinema. A time in which talking about jazz did not mean only talking about a music genre, but of a cultural feature with a wide dimension. Rio de Janeiro, like any cosmopolitan city at the time, was filled with jazz-bands' orchestras performing in several ballrooms and city events. As we identify jazz in Brazil in the 1920s, it is evident the implication that this is an US American influence towards the Brazilian culture, but this relation is not as simple as it seems. We might say there was a vivid transnational dialog between the modern cultures in the 1920s, involving musical and social elements. The jazz-bands' repertoire, main focus of this paper, points out the so said Brazilian rhythms, as the *maxixe*, the *samba* and the *marcha*, along with the polka, the waltz, the foxtrot, and the tango, reaching the preference of a broader and more diversified audience.

### **Keywords**

First Republic - music - jazz-bands - modern times - transnational dialogs

## Introdução

O Miséria e Fome terá ensejo de marcar, sábado próximo, mais uma vitória nos annaes de sua história e acrescentar mais um louro à sua refulgente coroa.

Para essa festa a esforçada diretoria contratou a afinadíssima orchestra “Jazz Band sul-americano”, cujo repertório tem agradado ao mais exigente apreciador de número de música.

(O Paiz, 20 de fevereiro de 1923)

A citação acima foi publicada na seção “Echos do Carnaval” do jornal *O Paiz*, anunciando o baile comemorativo pós-carnaval do *club* carnavalesco *Miséria e Fome*. Nesse evento houve uma passeata pelas principais artérias da cidade, realizada para exhibir os prêmios conferidos à sociedade no carnaval daquele ano. Após a passeata, foram abertos os salões do *Palácio Academico* para “um sumptuoso e animado baile que promette ser o 'clou' do anno”. E para esse baile, foi contratada a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, “cujo repertório tem agradado ao mais exigente apreciador de número de música”<sup>1</sup>.

Pode parecer conflituoso, ou que há algo fora do lugar ao lermos um anúncio de festa de carnaval cuja música é tocada por uma *jazz-band*, mas isso é algo completamente corriqueiro na época. E ainda, na medida que os anos passam pela década de 1920, mais e mais *jazz-bands* aparecem em anúncios de bailes carnavalescos, em *clubs* e associações recreativas do Rio de Janeiro.

Muitas músicas de Sinhô, Caninha, Donga, Ary Barroso e outros compositores, hoje considerados como tradicionais no panteão nacional da música ou como pioneiros do samba, fizeram sucesso ao som de uma (ou muitas) *jazz-bands* tocando suas

---

<sup>1</sup> O Paiz, 20 de fevereiro de 1923, p. 6

composições pelos salões da Capital Federal. Certamente, os arranjos das orquestras acompanhantes do samba gravado durante a “Era Vargas”, apesar do sentido nacionalista que lhes foi atribuído, se valeram da experiência das *jazz-bands*, propiciadora de muitos diálogos transnacionais. A partir disto, devemos nos questionar: até que ponto esta cultura das *jazz-bands*, silenciada por tantos anos na história da música no Brasil, contribuiu para a construção de uma tradição de orquestras na música popular brasileira, ou mesmo para a divulgação da chamada música popular brasileira?

A partir de pesquisa em diversos jornais, explicitada no capítulo 2, descobrimos que *jazz-bands* costumavam ser contratadas para bailes em sociedades recreativas, operárias, carnavalescas, hotéis, cinemas, teatros e parques de diversões, e também em sociedades esportivas. Este é o caso do baile de carnaval, anunciado no jornal *O Paiz* do dia 2 de fevereiro de 1923, realizado pelo *Club de Regatas Botafogo* em sua sede. Para esta *soirée* à fantasia, foi contratada a Jazz Band Sul Americano, orquestra que desde 1922 adquiriu muito espaço no cenário musical da Capital Federal, realizando inclusive uma série de gravações pela Casa Edison, como veremos no capítulo 3.

Devemos considerar também o emergente mercado cinematográfico, que contribuiu definitivamente para a difusão da cultura jazzística no Brasil. No Rio de Janeiro, o cinema foi o espaço que acolheu as principais *jazz-bands* brasileiras e estrangeiras, tanto para a musicalização das películas quanto para apresentações realizadas nas salas de espera dos cinemas.

Em 1923, o *jazz-band* já havia se consolidado como um formato de orquestra plenamente aceito na Capital Federal. Em todos os cantos desta cidade encontravam-se *jazz-bands* musicando algum evento. De certa forma, apesar de ser um formato de

orquestra importado, o *jazz-band* representa a inserção da associação cidade/país em uma modernidade cosmopolita, vigente tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e nas cidades da América do Sul que almejam seguir este modelo. O fato de haver *jazz-bands* tocando em eventos pela cidade é interpretado como um sintoma de cosmopolitismo na própria década de 1920.

Assim, é necessário fazer algumas considerações de efeito metodológico sobre os diferentes sentidos assumidos pelas expressões *jazz* ou *jazz-band* no decorrer deste texto. Após intensa pesquisa nos jornais e análise de textos de modernistas do período, observei o uso destas expressões com diferentes definições. Decidi então adotá-las para esta pesquisa, visando uma relação mais estreita com as concepções de *jazz* desses autores.

Quando *jazz-band* aparece no feminino, estou me referindo basicamente às orquestras denominadas como *jazz-bands*. Se tratado no masculino, o *jazz-band* assume um sentido mais holístico, representando todo um conjunto de valores e sentidos sócio-culturais atrelados à ideia de modernidade e *jazz*, sendo que este não se trata necessariamente do *jazz* negro norte-americano, mas sim de um *jazz* amplamente comercializado. E esta é uma das dicotomias básicas estabelecidas no conceito de *jazz* na década de 1920, a do “original” negro contra a versão aceita e amplamente disseminada comercialmente, onde há uma predominância de músicos brancos. Quando me refiro a *jazz*, entendo esta dicotomia e, quando ela estiver em questão, chamarei atenção para o seu caráter racial. Portanto, prefiro utilizar *jazz* com um sentido mais amplo, me referindo, principalmente, a uma cultura musical estadunidense, externa à brasileira.

O primeiro capítulo desta dissertação busca traçar um panorama da escrita da história do *jazz* da década de 1920, definindo o debate sobre raça e autenticidade

realizado pelos intelectuais estadunidenses da história do *jazz*. Ao mesmo tempo, esse panorama abrange os escritos sobre *jazz* no Brasil, a partir da produção dos pesquisadores brasileiros da década de 1950. Com isto, pretende-se problematizar o silêncio mantido até meados da década de 1980 sobre a existência desse formato de orquestra no período de construção de uma tradição nacional brasileira.

O capítulo 2, intitulado “*Jazz-bands* no Brasil”, entra especificamente no contexto da cidade do Rio de Janeiro, considerando o ponto de vista de três modernistas – J. Carlos, Antonio Ferro e Benjamin Conatallat – sobre a presença do *jazz* nos salões da cidade.

Na segunda parte do capítulo, “*Jazz-bands* pela cidade”, foram selecionados anúncios em 5 diferentes jornais do Rio de Janeiro no período entre 1920 e 1923, considerado o período de penetração do *jazz* nessa cidade. Dos cinco jornais, quatro (O Paiz, A Noite, Correio da Manhã e Gazeta de Notícias) foram pesquisados utilizando uma nova ferramenta digital, a “Hemeroteca Digital Brasileira” da Biblioteca Nacional (<http://memoria.bn.br>). Essa ferramenta nos permite pesquisar por palavras em periódicos do período e local selecionados, separando as páginas e marcando em verde o local da ocorrência. Ao buscar a palavra “jazz” no período entre 1920 e 1929, são encontradas milhares de ocorrências, ampliando muito as possibilidades de pesquisa. Apenas o “Jornal do Brasil” foi pesquisado em microfilme na seção de periódicos da Biblioteca Nacional. Além desses, foram utilizados 10 jornais do movimento operário, publicados entre 1922 e 1928, adquiridos em formato digital no Arquivo de Memória Operária do Rio de Janeiro (AMORJ – UFRJ).

Com essas fontes, tivemos a possibilidade de descrever diversos ambientes e

eventos sociais em que *jazz-bands* faziam a música. Além disso, fomos capazes de identificar tendências e as orquestras de maior sucesso no cenário da Capital Federal.

No terceiro capítulo, “*Jazz-bands* no mercado fonográfico”, buscamos analisar as *jazz-bands* brasileiras de perto, focando principalmente no emergente mercado fonográfico desenvolvido no Rio de Janeiro a partir da Odeon e da Casa Edison.

Para a análise realizada na parte “Em torno da tabela”, foi desenvolvida uma base de dados a partir do acervo digitalizado do Instituto Moreira Sales<sup>2</sup> (IMS), instituição privada que, entre outros, abriga os acervos musicais dos pesquisadores e colecionadores Humberto Francesci e José Ramos Tinhorão. Esses acervos foram digitalizados e organizados em um sistema de pesquisa dinâmico, onde podemos buscar por fonogramas gravados desde 1902 até meados de 1940/50, a partir de informações básicas como: compositor, data/ano de gravação, título da música, gênero musical, intérprete e acompanhante. Sendo assim, este instrumento de pesquisa do IMS serviu como base para estruturar uma tabela, levando em consideração que os fonogramas, em sua maioria, possuem todos os dados acima citados.

De um universo de mais de 12 mil discos de 78 rpm digitalizados, foram localizados 412 fonogramas (em destaque na tabela geral - Anexo I), abrangendo 18 diferentes *jazz-bands*, sendo ignorados os registros repetidos.

Mesmo que o acervo não abarque todas as gravações realizadas no período, estes dados nos permitiram construir um panorama geral do mercado fonográfico da Capital Federal. Com isso, avançamos na descoberta dos gêneros mais gravados e das características do repertório gravado por cada *jazz-band*. Também foi possível fazer um

---

2 <http://acervo.ims.uol.com.br/>

levantamento de compositores estrangeiros e de *jazz-bands* que gravavam e que não gravavam esses compositores e cantores.

Assim, se partirmos do ponto em que se encontram atualmente as pesquisas dessa área no Brasil, focar nos diálogos transnacionais ocorridos no período se torna um exercício muito complicado, já que o trabalho de reconhecimento/recuperação das vozes desses diálogos precisa ser feito. Assim, um dos objetivos desse capítulo foi inventariar referências do mercado fonográfico da década de 1920, a fim de definir tais diálogos transnacionais. Para tal tarefa, utilizei a seção dominical “Discos e Machinas Falantes” do jornal *O Paiz*, cuja primeira aparição foi no dia 20 de junho de 1926.

No levantamento sobre a relação entre música, sociabilidade e mercado fonográfico no Rio de Janeiro da década de 1920, buscamos contribuir concretamente para iluminar alguns caminhos sobre uma parte esquecida da história da música no Brasil. Sem dúvida espero contribuir para uma reavaliação dos aspectos “nacionais” da divulgação e consolidação da chamada música popular brasileira.

## 1. A escrita da história do *jazz*

### 1.1. A era do *jazz*

A década de 1920 foi uma época de efervescência e euforia, inovações tecnológicas, da popularização da eletricidade, do rádio e do cinema. Uma época em que falar de *jazz* não significa falar apenas de um gênero musical, mas de um elemento cultural de dimensão muito ampla, como veremos no capítulo 2. O período entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a crise de 1929 nos Estados Unidos ficou conhecido como “era do *jazz*”, e foi utilizado por diversos autores como periodização e caracterização destes anos. O *jazz* foi um formato musical tão difundido na década de 1920, que até os dias atuais ele é uma chave de compreensão desse tempo.

A expressão “era do *jazz*” (*jazz age*) foi divulgada pelo romancista estadunidense F. Scott Fitzgerald, que durante a década de 1920 descreveu em seus contos o estado de ânimo, as relações e o cotidiano. Fitzgerald fez parte de uma nova geração de escritores estadunidenses<sup>3</sup>, cuja literatura tinha a liberdade de tratar de assuntos de fundo sexual latentes naquela sociedade. Em abril de 1920, aos 24 anos de idade, publicou o ousado livro *This Side of Paradise*, onde aborda a dissolução dos costumes tradicionais, principalmente se tratando do comportamento feminino. Em 1922, publicou o livro *Tales of the Jazz Age*, contendo onze histórias curtas, sendo algumas publicadas anteriormente em diferentes jornais.

Desde o grande sucesso de suas obras, a expressão “era do *jazz*” vem sendo utilizada por diversos intelectuais, de diferentes nacionalidades, para denominar essa

---

<sup>3</sup> Para citar outros escritores desta nova literatura estadunidense: James Branch Cabell, Theodore Dreiser, Ernest Hemingway, Redclyffe Hall e Aldous Huxley

época. É curioso que, no Brasil, os interessados em música tenham praticamente ignorado ou silenciado isso. Por esse motivo, devemos levantar aqui questões relevantes e que atravessam este capítulo: como os autores de *jazz* definem e retratam esta “era do *jazz*”? será que podemos pensar em uma “era do *jazz*” no Brasil?

Segundo Eric Hobsbawm, no livro “História Social do Jazz”, o título “era do *jazz*” é enganoso, pois ele é construído com base em um *jazz* diluído, amplamente comercializado, não autêntico e branco. Para ele, esta “era do *jazz*” não passa de:

uma conversão em massa da música pop e de dança comum para uma ideia lembrando, remotamente, síncope, ritmo, novos efeitos instrumentais na base de sons caseiros e coisas do gênero. Essa nova linguagem era, sem dúvida, influenciada pelo *jazz*, porém pode-se afirmar que 97% do que o branco médio norte-americano e europeu ouvia desse selo, entre 1917 e 1935, tinha tão pouco a ver com *jazz* quanto a fantasia de baliza de paradas de escola tem a ver com roupa militar. (HOBSBAWM, 2009: 83)

Essa é uma opinião muito comum de encontrar entre os pesquisadores de *jazz* (como veremos a seguir), já que buscam no *jazz* uma manifestação musical autêntica a partir de uma noção racializada. Mesmo que não concorde com a expressão “era do *jazz*”, considerada por ele como uma manifestação não-autêntica baseada no *jazz*, Hobsbawm não pode deixar de relacionar essa expansão do que ele chama de *jazz híbrido*, com o crescimento das danças de salão pela Inglaterra e Estados Unidos. Ressalta ainda que “esta voga está estreitamente relacionada com a liberação de convenções vitorianas de comportamento social e, especialmente com a emancipação feminina”<sup>4</sup>, tema que abordaremos no capítulo 2.

Para compreendermos este fenômeno do *jazz/jazz-band*, que atingiu proporções gigantescas pelo mundo, devemos contextualizá-lo, levando em consideração os

---

4 HOBSBAWM, 2009: 84

desenvolvimentos técnicos do período e as consequências desse desenvolvimento para a reprodução e a comercialização em massa da obra de arte. Segundo Walter Benjamin<sup>5</sup>, a obra de arte foi, desde sempre, suscetível de reprodução. O que os grandes expoentes da pintura ou escultura fizeram podia ser reproduzido por outros, inclusive pelos seus discípulos, que copiavam obras de seus mestres como forma de exercício ou não. Entretanto, no século XX, surge um fenômeno novo no que diz respeito a técnica de reprodução de imagem e som, quando essa atingiu uma velocidade quase inimaginável para a época.

Com o rádio, houve uma acelerada melhora na técnica da recepção acústica e dos processos de reprodução. Na Alemanha, contexto de Benjamin, vendiam-se gramofones com amplificadores elétricos e alto falantes desde 1925, substituindo os aparelhos com manivela e megafone, algo que ocorreu no Brasil em meados de 1927, como veremos no 3 capítulo. No entanto, ao mesmo tempo em que se ampliaram os veículos de difusão e a acessibilidade à obra de arte, graves problemas acabaram sendo gerados no que diz respeito à perda de sua autenticidade. Segundo Benjamin, a obra de arte está ligada ao aqui-e-agora, ao calor do momento, e jamais poderia ser reproduzida. A noção de autenticidade numa obra, para ele, diz respeito a tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Desta forma, ele acredita que a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução. Tratando-se de *jazz*, o olhar de Walter Benjamin sobre a autenticidade da obra de arte pode contribuir para analisarmos outros autores que abordam a questão.

---

5 BENJAMIN, *Walter*. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987

O *jazz* foi o primeiro gênero comercializado e amplamente difundido por todo o mundo ocidental. Esteve presente em todos os meios de reprodução técnica do período, no som, na imagem e também no cinema. Na visão de Hobsbawm, essa reprodução em massa do *jazz* fez com que esse perdesse suas características originais autênticas, se transformando em uma música cujo único propósito é a dança e o entretenimento.

Na literatura sobre *jazz* que obtive acesso, escrita nos Estados Unidos na década de 1950<sup>6</sup>, destaca-se a questão da autenticidade do *jazz*, problema que foi amplamente discutido também nos escritos sobre *jazz* publicados no Brasil na década de 1950<sup>7</sup>.

É importante ressaltar que, nos Estados Unidos, o *Jazz Studies* representa uma área composta por críticos, colecionadores e pesquisadores acadêmicos com uma produção textual gigantesca até os dias de hoje. Já no Brasil, ele não se desenvolveu como um campo acadêmico singular, ficando à margem. Os primeiros estudos sobre *jazz* no Brasil foram escritos por críticos, colecionadores e amantes do gênero na década de 1950, representando uma produção que ainda hoje é utilizada como referência. Nessa perspectiva, buscamos problematizar o posicionamento dos primeiros escritos sobre *jazz* publicados no Brasil frente ao debate sobre autenticidade realizado nos Estados Unidos na década de 1950, buscando sempre por referências ao *jazz-band* no Rio de Janeiro na década de 1920.

Para inventariar questões que envolvem os escritos sobre *jazz* nos Estados Unidos da década de 1950, selecionei três obras de pesquisadores estadunidenses, cujas traduções foram publicadas no Brasil em 1957. Constatamos que as três obras sobre *jazz* abordam o

---

6 Marshall Stearns (1957), Gilbert Chase (1957) e Barry Ulanov (1957).

7 Jorge Guinle, *Jazz Panorama* (1953); Sérgio Porto, *Pequena história do jazz* (1953); José Sanz, Jorge Guinle, Nestor R. Ortiz Oderigo, Marcelo F. de Miranda, Frederic Ramsey Jr. e Eugene Williams na *Revista da Musica Popular* (1954 -1956).

tema da autenticidade, permitindo assim comparar o posicionamento dos pesquisadores/colecionadores estadunidenses em relação aos brasileiros no período em questão.

Dessa forma, devemos nos perguntar: de que forma o *jazz* da década de 1920, considerado autêntico, é representado nas obras consultadas? quais são os elementos musicais, sociais, e raciais, destacados nessas obras, que distinguem o *jazz* autêntico do não-autêntico? Existe uma aproximação entre o posicionamento dos escritos sobre *jazz* do Brasil e Estados Unidos da década de 1950?

Para Marshall Stearns, crítico de *jazz*, musicólogo e fundador do *Institute of Jazz Studies*<sup>8</sup> em 1952, foi na década de 1920 que o *jazz* passou a ser aceito no meio doméstico, e de maneira muito rápida. Os meios pelos quais se difundia essa música se desenvolviam de forma acelerada, fazendo com que o fonógrafo, o rádio e o cinema mudo (e falado a partir de 1927) adquirissem personalidade e desenvolvessem o seu caráter comercial. No livro “História do Jazz”<sup>9</sup>, Marshall Stearns nos introduz nesse contexto. Para ele, “os canais através dos quais o jazz, o quase jazz e o não jazz chamado jazz atingiam o público se multiplicaram rapidamente. (...) o jazz espalhou-se em muitas direções, em diferentes níveis e em diferentes velocidades” (STEARNS, 1957: 165). Desse processo, se destacaram quatro distintos locais onde existiam vanguardas do *jazz*: *New Orleans, Chicago, New York e Kansas City*.

Em seu livro, “A História do Jazz”<sup>10</sup>, publicado em 1957, Barry Ulanov,

---

8 Fundada em 1952, essa instituição abriga um abrangente arquivo e biblioteca sobre *jazz*, reunindo uma série de intelectuais de prestígio da área, como John Hammond, Rudi Blesh, Henry Cowell e Sterling Allen Brown.

9 Publicado originalmente em 1956 com o título *The Story of Jazz*.

10 Publicado em 1955, com o título *A History of Jazz in America*.

pesquisador e crítico de *jazz* que publicou, entre 1946 e 1957, biografias e livros de história do *jazz*, confirma a posição de Marshall Stearns. Ele afirma que a expansão comercial do *jazz* não começou antes da década de 1920. Sem disfarçar juízos de valor, ele frisa que “é devido às grandes organizações que asseguravam grandes receitas, ao grande público, que o *jazz* se espalhou por toda a América”, mas ao mesmo tempo que se espalhou, foi matando a “verdadeira expressão” do *jazz*, já que “o público pedia pouco para as suas bebedeiras, a não ser um bom *beat* e novas melodias” (ULANOV, 1957: 118).

De fato, o processo de comercialização e empobrecimento/síntese musical foi sistematicamente destacado pelos autores na difusão do *jazz*,

As antigas orquestras para menestralismo, concerto e vaudeville de Wilbur Sweatman, Will Marion Cook e James Reese Europe (as preferidas do dançarinos Vernon e Irene Castle) pouco a pouco foram suplantadas pelas de Vincent Lopez, Ben Selvin, Earl Fuller (com Ted Lewis) e Paul Whiteman, que forneciam a “nova” música de *jazz* bem envernizada para se dançar. A orquestra Benson fazia o mesmo em Chicago; Paul Spech, para Detroit; e Art Hickman para San Francisco. Em 1922 a Original Dixieland Jazz Band estava tocando fox-trots comerciais, como as outras, simplesmente por que isso rendia mais dinheiro. (STEARNS, 1957: 168)

A *Original Dixieland Jazz Band* (ODJB) foi a primeira orquestra a gravar o *jazz*, no ano de 1917, utilizando esse mesmo nome. Formada por cinco músicos brancos de *Chicago*, eles tocavam o *jazz* tentando se aproximar ao máximo do *jazz* negro oriundo de *New Orleans*, cujos principais representantes são: Joe “King” Oliver, Jelly Roll Morton, Sydney Bechet, Kid Ory, Bunk Johnson, dentre outros. Segundo o historiador, crítico musical e musicólogo Gilbert Chase, em sua obra “Do salmo ao *jazz*: a música dos Estados Unidos”, foi a ODJB que deu impulso ao interesse europeu pelo *jazz* durante sua ida à Inglaterra, em 1919. Dois anos antes, essa *jazz-band* já havia feito grande sucesso

nos palcos do Reisenweber's Cabaret, em *New York*.

A partir do sucesso da ODJB, não tardou para o impacto original ser diluído pelos incontáveis “imitadores” citados anteriormente. Percebo aqui que, para estes três pesquisadores da década de 1950 consultados, um fator é decisivo para garantir a originalidade da execução e composição do *jazz*: o fator racial. A autenticidade estaria intimamente ligada à raça, ou seja, ao músico negro, que apesar de menos valorizado comercialmente na época, é considerado sempre como musicalmente superior.

Poucos músicos brancos mereceram o respeito destes pesquisadores, senão os que estão ligados à música original de *New Orleans* (apesar de sempre serem considerados imitadores ou de menor qualidade musical): entre eles está a ODJB e também Bix Beirdebecke. Esse segundo é o responsável, segundo Chase, por estimular o surgimento do estilo “sweet”, uma ramificação do *jazz* de tendências românticas.

O estilo “sweet” chegou ao ponto culminante com a orquestra de Paul Whiteman, que, embora contasse, na verdade, com excelentes músicos, tinha violinos e saxofones em profusão, e tocava orquestrações açucaradas escritas antecipadamente. Whiteman era um violinista que fora despedido de uma banda de *jazz* em San Francisco, porque “não sabia tocar *jazz*”. A circunstância de Whiteman ter granjeado a fama de inventor do *jazz*, quando o que ele realmente fez foi desnatura-lo, mostra, de maneira surpreendente, até onde ia a ignorância geral a respeito do *jazz*. (CHASE, 1957: 438)

É importante notar aqui a observação de que, se o arranjo for escrito antecipadamente, o *jazz* perderia a sua originalidade, já que o seu principal elemento exaltado pelos três pesquisadores é a polifonia e a improvisação coletiva. Eis um ponto que vale levarmos em consideração para a análise do *jazz* “brasileiro” da década de 1920, a utilização, ou não, da improvisação.

Paul Whiteman é uma das figuras mais controversas do mundo do *jazz* na década

de 1920, mas ao mesmo tempo foi o chefe de orquestra com maior sucesso entre grande público na época. É impossível analisar o impacto do *jazz* nesse período sem citar esta pessoa desprezada pelos estudiosos desta música, já que ele foi quem mais difundiu o *jazz* como uma música “respeitável” e aceitável em “casas de família”, através de uma poderosa publicidade. Coloco respeitável entre aspas, pois é assim que Marshall Stearns chama a transformação/diluição que Whiteman produz. Segundo uma opinião racializada, expressada pelos três pesquisadores, o que ele fez foi embranquecer o *jazz*, tornou a música vendável e produzida por qualquer um.

Esse grande empresário, chefe de orquestra, produtor e publicitário, merece nossa atenção especial, pois o conceito de *jazz* divulgado por ele (*jazz* sinfônico ou *sweet jazz*) produziu um efeito incalculável. Apesar de menosprezado por Stearns, Ulanov e Chase, inclusive por tomar o título de “rei do jazz” que não o pertence, Whiteman influenciou de maneira decisiva na divulgação do *jazz* pelo mundo.

Whiteman, que tinha em sua orquestra os músicos brancos de maior prestígio e técnica da época, era chamado de “Pops”, ou mesmo “Fatho”, ambos envoltos em um caráter “paternal”. Segundo Marshall Stearns, ele estava plenamente consciente deste papel que desempenhava, e obtinha um “controle paternalista sobre seus empregados e associados” (STEARNS, 1957: 134) desta forma. Além disso, ele contratava os músicos pagando bons salários, criando uma estabilidade financeira para eles.

Para Barry Ulanov, “a época de 1920 foi a do jazz errante. Não havia empregos ou contratos interessantes em nenhum lugar, e em toda parte as pessoas tomavam Paul Whiteman, Irving Berlin, Al Jolson, Ted Lewes, Cole Porter e Vincent Lopes como artistas de jazz” (ULANOV, 1957: 133). Todos esses artistas e compositores desse “não

jazz chamado jazz” citados por Ulanov cabem aqui neste estudo, pois contribuíram para a generalização e comercialização desse gênero. No entanto, quem devemos abordar com certo destaque é “o fabricante de melodias da Broadway” (CHASE, 1957: 447), George Gershwin, que de acordo com Stearns, foi quem, a partir da sua composição *Rhapsody in Blue*, construiu o título de “Rei do Jazz” de Paul Whiteman.

Whiteman, que estava obtendo grande êxito com um tipo convencionalizado de arranjo orquestral a que chamava “jazz”, se apresentou em 12 de fevereiro de 1924 no *Aeolian Hall* de Nova York, “o baluarte da música acadêmica” (STEARNS 1957: 179), sob o título de “Experiência de Música Moderna”. Para esse concerto, encarregou George Gershwin de escrever uma peça com elementos de *jazz* em forma sinfônica. Em três semanas, ele entregou a partitura para piano de *Rhapsody in Blue*, que foi orquestrada por Fred Grofé. Para Stearns,

Whiteman fez avançar de maneira incomensurável a causa do jazz. Após aquele concerto, jazzbands – boas e más – tiveram mais ensejos de arranjar empregos, e a evolução dentro da música se acelerou. A tendência pessoal de Whiteman era para adotar expedientes de concertos europeus e fundi-los com jazz. O resultado foi impressionante, facilmente inteligível, e rendoso. Ele perdeu \$7.000 dólares no concerto por conta própria, porém a publicidade resultante valia várias vezes mais essa importância. Decorreu de sua própria publicidade acabar sendo coroado “Rei do Jazz”, e enquanto isso alguns elementos da intelligentsia musical começaram a discutir o jazz com certa seriedade. (STEARNS, 1957: 180)

O que Paul Whiteman tentou com esse concerto foi provar que o *jazz* poderia ser “refinado” e, com a ajuda de um compositor e um arranjador profissionais, conseguiu, alcançando grande aceitação da crítica estadunidense e europeia. A questão é que essa aceitação não foi duradoura, já que, na década de 1950, a sua obra não é vista como autêntica. Gilbert Chase expressa sua interpretação sobre *Rhapsody in Blue*:

Gershwin tomara o jazz e o vestira “com as roupagens clássicas do concerto”, tornando-o, assim, apresentável aos frequentadores de concerto. O que Gershwin fez, na realidade, foi escrever um concerto convencional para piano utilizando traços da música popular americana, inclusive o tipo de jazz padronizado ou comercializado... (CHASE, 1957: 447).

Portanto, através das obras de Stearns, Chase e Ulanov, definimos alguns argumentos comuns sobre o *jazz* entre os três autores: raça e autenticidade. Percebemos que, para eles, o *jazz* considerado como autêntico é necessariamente produzido por músicos negros, sendo a improvisação coletiva e a ausência de partitura características fundamentais dessa música. Assim sendo, devemos analisar o discurso produzido nos escritos sobre *jazz* no Brasil, procurando diferenças e semelhanças nas interpretações sobre o *jazz* da década de 1920.

## 1.2 E no Brasil?

Com o enorme impacto comercial que o *jazz* atingiu na década de 1920, iniciamos a nossa pesquisa buscando por referências na produção dos maiores historiadores da música do período, Mario de Andrade e Renato Almeida. Em meio às construções e debates sobre a “música brasileira”, como terá sido visto o *jazz*?

Mario de Andrade, no “Ensaio sobre Música Popular”, publicado em 1928, defende as influências étnicas que produziram a música popular brasileira. Para ele, a expressão e originalidade da música popular brasileira estão na miscigenação entre três principais raças, que contribuíram de maneiras diferentes e em diferentes proporções: “a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta”<sup>11</sup>. A maior contribuição “africana” está diretamente ligada aos

---

11 ANDRADE, 1928, p. 9

ritmos, com referência especial à síncope. Nessa obra<sup>12</sup>, ele define um projeto de construção de uma música nacional (erudita), onde o artista deve buscar os elementos regionais e étnicos para misturá-los e produzir a música que seria legitimamente brasileira.

Sua posição é clara e rígida em relação a essa questão: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente e com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta”<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo, ao definir “arte brasileira”, Mario destaca que, além das características ameríndia, africana e europeia, a música brasileira conta com influências “atuais” do *jazz* e do tango argentino. Em tom de acusação, declara que “os processos do *jazz* estão se infiltrando no maxixe”<sup>14</sup>, mas a partir do samba macumbeiro, Aruê de Xangô, de João da Gente, considera que “os processos polifônicos e rítmicos do *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo”<sup>15</sup>.

A maior tolerância com o *jazz* pode ser entendida pela avaliação de que “seus passados se coincidem...”, pois ambos, o *jazz* e o maxixe (ou era samba?), possuem uma “raiz africana”. Portanto, para Mario de Andrade (1928), o fato de haver *jazz-bands* executando maxixes não afetaria a sua autenticidade enquanto música brasileira, levando em consideração as semelhanças raciais miscigenadas que ambas manifestações musicais comportam em suas “raízes”.

---

12 ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Música Popular*. 1ª ed. São Paulo: I. Chiarato & CIA. Editores, 1928.

13 Idem, p. 5

14 Idem, p. 9

15 Idem, Ibidem.

Renato Almeida, na “História da Música no Brasil”, publicada em 1926, possui uma tendência mais acentuada de defesa das teorias deterministas raciais. Seu modelo nacionalista para a música popular no Brasil envolvia a ideia de miscigenação entre o primitivo e dócil indígena, o corajoso e nobre português e o sensual africano que nos trouxe o ritmo sincopado. E é a cultura “branca” e europeia que, a partir da miscigenação, está purificando e refinando diversos elementos da cultura “inferior” do negro. Essas tendências ficam claras quando o autor explica o maxixe, que é considerado por ele como a mais característica das nossas danças.

A princípio, o maxixe permaneceu “nas esferas mais baixas, como indigno de penetrar nos salões”<sup>16</sup>, mas quando, por fim, foi aceito, seus passos foram “naturalmente” modificados para “lhe tirar o cunho obscuro”<sup>17</sup>, e para que pudesse “civilizar-se”. No entanto, mesmo depois que se “civilizou”, o maxixe manteve o mesmo calor e sensualidade que, para o autor, é o que representa a influência negra e, conseqüentemente, a sua legitimidade como uma dança essencialmente brasileira. Em outro trecho, ele identifica essa sensualidade no samba:

nas notas quentes dos sambas, nos seus compassos agitados e febris, movem-se desejos, ardores e vibrações, a as danças, meneiadas com desenvoltura, acompanham o capricho do batuque (...) Essa música constitui-se de motivos puramente brasileiros, sentindo-se a influência africana que predomina (ALMEIDA, 1926: 52)

Renato Almeida acredita que das três “raças”, a que mais contribuiu para a construção da música popular nacional foi a negra com seus “batuques” e timbres. E estas diferentes sonoridades foram “de uma riqueza admirável e, modernamente, quando a

---

16 ALMEIDA, 1926, p. 45

17 Idem, p. 46

música busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria lícito desprezar”<sup>18</sup>. Entretanto, mesmo que valorize a influência do negro para a construção de um projeto de música nacional, considera que o negro brasileiro possui uma “mentalidade rudimentar e grosseira”. Portanto, acredita que somente a partir da mestiçagem é que o maxixe se aprimorou, “perdendo um pouco o batuque, para dar lugar à melodia langorosa e sensual”<sup>19</sup>.

Diferente de Mario de Andrade (1928), Renato Almeida (1926) não cita as “influências atuais” do *jazz* na música popular nacional, mas compara qualitativamente os negros brasileiros e estadunidenses em termos musicais. Para o autor, mesmo que os ritmos dos negros brasileiros apresentassem um “caráter bárbaro, rico e múltiplo, com um delicioso colorido, sobretudo nos instrumentos de percussão, de uma opulência magnífica”<sup>20</sup>, não tinham a “força e a variedade que apresentam os do negro americano do norte, dos quais surgiu esse prodigioso mundo sonoro que é o *jazz*”<sup>21</sup>. Renato defende a superioridade do negro estadunidense, e o *jazz-band*, para ele, seria “muito mais rico, porque o ritmo é extremamente mais variado, enquanto o samba está dentro da consonância comum”<sup>22</sup>.

Em relação ao maxixe, é perceptível nos textos de Renato Almeida a necessidade de uma mudança musical para que possa emergir uma música legitimamente brasileira. De acordo com o autor, foi preciso “civilizar” o maxixe, mantendo apenas as qualidades essenciais do negro, que são o ritmo e a sensualidade. Ou seja, enquanto o

---

18 Idem, p. 32

19 Idem, Ibidem.

20 Idem, p. 31

21 Idem, Ibidem.

22 Idem, p. 53

gênero permanecer “nas esferas mais baixas”, será considerado como “indigno de penetrar nos salões”.

Para Mario de Andrade e Renato Almeida, as noções de raça nas idealizações nacionais musicais articulam-se com seus olhares sobre o *jazz*, mesmo que ele seja interpretado como um elemento cultural negro externo à “cultura brasileira”. Mas negro.

Selecionamos também para este debate o modernista português Antonio Ferro, que antes dos consagrados autores modernistas brasileiros, realizou, em 1922, três conferências no Brasil<sup>23</sup> sobre o *jazz-band*. Em 1923, um dos eventos foi publicado com o título “A Idade do Jazz-band”. Nesse texto, Ferro não toca especificamente nos diálogos do *jazz-band* com a problemática construção de uma música brasileira, mas não deixa escapar a questão musical e racial. Sem dúvida, deve ter servido de inspiração para Mario de Andrade e Renato Almeida.

Para Ferro,

a influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese. Os negros ficaram na infância – para ficarem na verdade. A criança é a abreviatura da Natureza. As crianças, os doidos e os negros, são os rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou. (FERRO, 1923: 67).

Esse trecho traduz bem a ideia defendida pelo autor durante suas palestras. Para o modernista, os negros seriam inferiores, menos desenvolvidos, mas possuiriam o “instinto da síntese”, aspecto que justamente quer valorizar. A “degeneração”, provinda

---

23 No Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 30 de julho de 1922; em São Paulo, no Teatro Municipal no dia 12 de setembro e no Automovel-club no dia 10 de novembro; e no Teatro Guarany, em Santos, no dia 10 de Outubro.

da miscigenação, seria um fator positivo da modernidade, um elemento de extrema importância para o *jazz-band*.

Para Antonio Ferro, o *jazz* na década de 1920 teria, indiscutivelmente, uma origem negra. Nas palavras do autor, “há negros em batuque, suados e furiosos, negros em vermelho, negros em labareda. O momento é negro. O *jazz-band* é o xadrez da Hora”<sup>24</sup>. A influência “da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível”<sup>25</sup>. E o *jazz-band* é, para Ferro, uma legítima manifestação desta arte.

Para o autor, a “Idade do Jazz-Band” era a época da valorização da humanidade e da valorização do corpo: a “dança triunfa como nunca triunfou, porque a dança desarticula os corpos, emboneca-os, liberta-os do peso da alma, desmascara-os...”<sup>26</sup>. O ritmo do *jazz-band* seria o maior fruto de sua época. E o modernista português não se refere ao *jazz-band* apenas como um novo gênero ou estilo de música e dança, mas refere-se a um novo comportamento dos homens e mulheres em relação aos relacionamentos sociais. É o que chama de uma “artificialização das relações”, para a qual o *jazz-band* contribuiu muito, como veremos no capítulo 2. Segundo ele,

o *Jazz-Band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande formalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta (...), o Jazz-Band é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo... (FERRO, 1923: 54).

Este sentimento enchia os salões na década de 1920, o *flirt*, um sentimento de libertação das correntes das tradições cristãs em relação ao amor e ao relacionamento

---

24 Idem, p. 66

25 Idem, p. 67

26 FERRO, 1923, p. 42

entre homem e mulher. Em seu texto, Antonio Ferro descreve as danças modernas e como comportam-se os seus praticantes em relação ao amor.

Amor nascido numa valsa é amor que casa, amor para sempre. Amor nascido no fox-trot é amor que morre no fox-trot, amor que dura um beijo (...), O maxixe é uma aliança de corpos. E finalmente, o *Schimmy*, é a dança livre, a dança em que os braços e pernas se encontram como camaradas e se embriagam juntamente no Champagne dos gestos, no opio dos olhos furiosos, na eletricidade metálica dos corpos (FERRO, 1923: 62).

É interessante como Ferro define os gêneros musicais levando em consideração o comportamento e a sociabilidade nos salões. Opondo a valsa ao *fox-trot*, cria também a oposição entre o tradicional e o moderno, transportando isso para as relações humanas e deixando claro o que ele chama de “artificialização”. Para Antonio Ferro, o *jazz-band* é um grande divulgador desta artificialização das relações e das mudanças no comportamento feminino ocorrida na década de 1920.

### 1.3 A escrita sobre *jazz* no Brasil entre 1950 e 1980

É importante elucidar aqui um panorama da produção brasileira da década de 1950 sobre o *jazz* da década de 1920 no Brasil. Dentro do contexto bibliográfico consultado para esta pesquisa, no período entre as décadas de 1950 e 1980, não foram encontradas pesquisas muito significativas para o entendimento do que foram as *jazz-bands* no Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX. Com poucas exceções, as referências ao tema normalmente se limitam a pequenas ou vagas indicações, ou ainda análises superficiais carregadas de juízos nacionalistas. Faremos aqui um panorama das principais contribuições para o tema, mostrando que há um silenciamento das *jazz-bands* na historiografia da música no Brasil.

De acordo com Martha Abreu<sup>27</sup>, ao analisarmos as obras *Música no Brasil*, de Mário de Andrade, publicada em 1941, e *História da música brasileira* de Renato Almeida, publicada em 1942, fica nítida a visão de ruptura com o passado cultural da Primeira República:

Esses autores, lideranças do modernismo de 1922, procuraram construir histórias da música brasileira e marcaram a fase em que viviam como “despertar de uma música brasileira”, no caso de Renato Almeida, e “período nacionalista”, no caso de Mário. O marco do nacionalismo musical, diretamente associado à tomada de consciência do compositor em relação ao que entendiam como o correto aproveitamento das fontes folclóricas do “povo brasileiro”, se tornaria o elemento de avaliação e balança de todas as músicas e músicos do passado e do presente. Evidentemente, os músicos intelectuais da Primeira República foram enquadrados no perfil das produções da *Belle Époque*. (ABREU, 2011: 76)

O silenciamento em torno das *jazz-bands* pode estar ligado à incorporação desses marcos temporais e debates em torno do nacional. Como aponta Abreu, “a determinação do período pós-30 como inaugural para a valorização da 'música popular' pode estar relacionada à própria escolha dos pesquisadores pelo corte temporal do estudo e pela prioridade dada à viciada discussão sobre o nacional”<sup>28</sup>. Dessa forma, a discussão sobre o nacional, que estabeleceu um olhar sobre a música popular, pode ter contribuído para que gêneros considerados comerciais ou estrangeiros, para uma pretensa música nacional, deixassem de ser selecionados e valorizados pelos pesquisadores.

O livro “Jazz Panorama” de Jorge Guinle, publicado em 1953, foi um dos primeiros livros de um autor brasileiro dedicado inteiramente ao *jazz*. Guinle possuía 25 anos de experiência nos Estados Unidos, ouvindo, pesquisando e se relacionando com músicos e intelectuais do *jazz*. Em decorrência disso, podemos perceber que incorporou o

---

27 ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011

28 ABREU, 2011, p. 81

debate sobre autenticidade realizado pelos críticos e historiadores de *jazz* desse período, aclamando o *jazz* negro de *New Orleans* como a manifestação carregada de maior originalidade. A mesma questão de autenticidade que envolve Paul Whiteman aparece em sua obra. Para Guinle, Whiteman “se intitulara o 'rei do jazz', mas cuja orquestra tocava uma música completamente alheia ao verdadeiro idioma”<sup>29</sup>.

Ao analisarmos as referências bibliográficas de Jorge Guinle no livro *Jazz Panorama*, publicado em 1953, podemos notar que a sua obra está basicamente fundamentada em livros de autores estadunidenses e franceses do final da década de 1940 e início de 1950<sup>30</sup>. Assim, acreditamos que o mesmo argumento sobre autenticidade, apropriado por Gilbert Chase, Marshall Stearns e Barry Ulanov, também foi utilizado por Jorge Guinle em seu livro.

Apesar de ser uma obra dedicada ao “verdadeiro” *jazz*, há um capítulo chamado “Jazz fora dos Estados Unidos”, onde, de acordo com seu julgamento, cita as principais contribuições europeias e sul americanas para o “idioma”. Nas quatro páginas dedicadas ao *jazz* no Brasil, Guinle se preocupa em definir quem foram os introdutores do *jazz*, a formação das orquestras, músicos, compositores, líderes de orquestra, mas não toca em questões referentes às músicas executadas. Suas informações são valiosas quando aponta a presença de Pingatore, irmão do banjoísta de Paul Whiteman (Mike Pingitore)<sup>31</sup>, e Raul Lipoff no Brasil, na sala de espera do Cinema Central em 1920 e no Palace Club, acompanhados por Simon Bountman ao violino. Ambos saíram da orquestra de Harry

---

29 GUINLE, 1953, p. 31

30 Rudy Blesh (1946), Barry Ulanov (1952), Orin Blackstone (1948), Charles Delaunay (1948), Leonard Feather (1949), Rex Harris (1952).

31 É possível que estejam ligados ao próprio Paul Whiteman, já que este foi um grande empresário do jazz.

Kosarin (Original American Jazz Band) para organizar sua própria orquestra. Simon Bountman, por sua vez, organizou inúmeras orquestras e se apresentou durante muitos anos no Copacabana Palace. As informações de Guinle oferecem uma boa pista sobre as primeiras *jazz-bands* que se apresentaram no cenário musical da Capital Federal, que evidentemente estavam ligados ao circuito musical internacional.

Outro livro, “Pequena História do Jazz” do jornalista Sérgio Porto<sup>32</sup>, foi publicado em 1953 em “Os cadernos de cultura” do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde. Segundo o prefácio do autor, estamos diante do primeiro trabalho sobre a história e evolução do *jazz* escrito por um brasileiro<sup>33</sup>. Para o autor, por ter sido encomendada por um órgão oficial, a obra “serviria para aumentar a divulgação da música dos negros americanos entre nós, criando um ambiente mais propício à formação de músicos capazes de executar o verdadeiro jazz, que, até hoje, não foi tocado no Brasil dentro de suas características básicas”. A partir disso, já percebemos que o seu compromisso é com o “verdadeiro” jazz, e, como Jorge Guinle, silencia por completo a experiência brasileira com o *jazz* na década de 1920.

Ao final da parte do livro destinada a debater a história do jazz, após ter discorrido sobre as orquestras consideradas como as autênticas e originais, o autor se poupa do trabalho de falar sobre as outras centenas de orquestras existentes. Entre elas, estão grandes orquestras que tiveram papel definitivo para a expansão do *jazz* pelo mundo, mas que não possuem valor por serem demasiadamente comerciais. De acordo com Porto:

---

32 Também conhecido pelas suas crônicas satíricas e críticas realizadas como o personagem Stanislaw Ponte Preta.

33 Há um conflito neste ponto. Como foram publicados no mesmo ano, tanto o livro de Jorge Guinle, quanto o de Sérgio Porto, são aclamados como o primeiro livro de história do jazz escrito no Brasil.

Pouco restava aos grandes instrumentistas e improvisadores. A influência da música ortodoxa se fazia sentir cada vez mais no domínio do jazz. Começaram a surgir as orquestras que tocavam na base de arranjos, limitando as possibilidades dos músicos. Daí por diante importava somente a competência do orquestrador. O comercialismo fez-se mais intenso, a publicidade transformou, da noite para o dia, músicos medíocres em grandes cartazes e a palavra jazz passou a denominar um tipo de música que longe estava de ser a mesma que nascera em New Orleans, como, também, longe estava de representar o seu desenvolvimento natural, uma vez que, truncada a servir a interesses alheios à arte, ela perdera toda a sua espontaneidade e, conseqüentemente, o seu valor castiço. (PORTO, 1953: 64)

Como vimos na primeira parte deste capítulo, esse debate é recorrente na bibliografia estrangeira sobre *jazz*, sendo incorporado também na produção brasileira, seja na forma da negação da autenticidade, ou mesmo do silêncio.

Entre 1954 e 1956, tanto Jorge Guinle quanto Sergio Porto publicavam, na Revista de Música Popular de Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, que em cada número havia pelo menos um artigo ou discografia sobre *jazz* publicados. Todos os artigos localizados insistem na articulação entre *jazz* e a autenticidade do gênero, desde que ligado as suas origens raciais e estadunidenses. Nem mesmo a articulação feita por Mario de Andrade, sobre a afinidade de todos os gêneros negros, voltaria a aparecer.

Guinle publicou duas discografias de *jazz* e dois textos, onde exibiu seu conhecimento sobre o “verdadeiro jazz”. Em discografias com títulos como “Discografia selecionada de jazz tradicional”<sup>34</sup> e textos como “Os fatores essenciais da música jazz”<sup>35</sup> e “Os 50 músicos que influenciaram o jazz”<sup>36</sup>, reproduziu o discurso sobre autenticidade debatido anteriormente.

No entanto, Sergio Porto não publicou sobre *jazz* nessa revista, mas sim artigos

---

34 Publicados na revista nº 1 (setembro de 1954) e nº 2 (novembro de 1954)

35 Publicado na revista nº 3 (dezembro de 1954)

36 Publicado na revista nº 5 (fevereiro de 1955)

sobre música popular. Os textos sobre *jazz* eram publicados pelos brasileiros José Sanz e Marcelo F. de Miranda, e também pelos estrangeiros Nestor R. Ortiz Oderigo, Frederic Ramsey Jr. e Eugene Williams.

O jornalista e crítico musical José Sanz publicou um artigo chamado “Gato por lebre” na revista de nº 1 de setembro de 1954. Próximo a Guinle, deixa claro que “o *jazz* é uma música criada pelo negro do sul dos Estados Unidos, mais precisamente New Orleans, e tem suas raízes solidamente plantadas em certa região da África Negra, através do folclore do negro do sul”<sup>37</sup>. Para o autor, o único *jazz* existente é o de New Orleans, “e só sua gente sabe executá-lo”<sup>38</sup>. Assim, qualquer *jazz* que não tenha sido produzido por músicos negros em New Orleans, no final da década de 1910 e 1920, seria enganoso e não poderia receber tal denominação.

Marcelo F. de Miranda demonstra compartilhar do mesmo posicionamento que Sanz e Guinle. No seu primeiro artigo, “O *jazz* de New Orleans”, publicado nas revistas de nº 2 e nº 3 de novembro e dezembro de 1954, demonstra também estar preocupado com uma autenticidade ligada ao local originário, a instrumentos autênticos e à questão racial. Fazendo um panorama evolutivo do *jazz* e uma análise do *jazz* de *New Orleans*, Miranda demonstra sua opinião ao se lamentar sobre a europeização da instrumentação das bandas com o passar do tempo. Deixa claro que, para ele, o *jazz* autêntico é negro e de *New Orleans*<sup>39</sup>.

Outra obra sobre o *jazz* estadunidense, feita por um brasileiro, é “Obras primas do *jazz*”, do jornalista e crítico de *jazz*, Luiz Orlando Carneiro, publicada em 1986. Como o

---

37 Revista de Música Popular, nº1, setembro de 1954, p. 38

38 Idem, p. 39

39 Revista de Música Popular, nº3, dezembro de 1954 p. 42

título já sugere, essa obra parte do julgamento do autor sobre o que seria uma obra-prima do *jazz*. Na parte que nos interessa, voltada para a década de 1920, foram selecionados quatro artistas expressivos do período: Joe “King” Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton e Bix Beirdbecke. Segundo o autor, esse último, apoiado pelo trombonista Frank Trumbauer e o guitarrista Eddie Lang, foi entronizado como o mais importante músico branco deste período do *jazz* após as gravações de 1927.

Como o único músico branco do período a ser citado, o autor justifica a presença de Bix Beirdbecke entre os lendários músicos de *jazz*, por ele não desrespeitar as raízes negras. Mas ainda, impunha uma linguagem própria “através do timbre puro e claro de sua corneta”, e reconhecia a primazia de Louis Armstrong. Bix, como veremos no segundo capítulo, é um cornetista/trompetista de imagem controversa na historiografia do *jazz*, pois, apesar de todo seu talento, como muitos bons músicos do período, foi levado a se juntar a orquestras comerciais que, apesar da segurança financeira, limitavam a autonomia criativa.

Esses três livros e a Revista de Musica Popular são os escritos mais significativas dentro do que classifiquei como histórias do *jazz* estadunidense escritas no Brasil entre as décadas de 1950 e 1980. Os debates que encontramos nessas obras são basicamente os debates estadunidenses reproduzidos em português com as palavras e julgamentos dos respectivos autores. Assim, destacamos que a presença do *jazz-band* no Brasil na década de 1920 foi ocultada nos escritos sobre *jazz* publicados no Brasil. Todas as obras consultadas estavam preocupados em buscar e resgatar o “verdadeiro *jazz*” negro dos Estados Unidos. Podemos supor que para eles não existiam autênticos músicos ou bandas de *jazz* que merecessem atenção no Brasil nessa década.

Bem, mas nem todos esqueceram as *jazz-bands* estudadas nesse trabalho. O irônico é que, quando foram lembradas, não pareciam existir motivos de interesse, pelo contrário. Para José Ramos Tinhorão, no livro “Música popular: um tema em debate” de 1966, as *jazz-bands* são uma clara influência estadunidense no Brasil, considerando que a “música urbana de país subdesenvolvido deveria sofrer logicamente, no curso da sua evolução, a influência dos gêneros de música em voga nos centros mais desenvolvidos”<sup>40</sup>. Fazendo um panorama evolutivo e superficial do *jazz* nos Estados Unidos, Tinhorão afirma que o novo gênero estava destinado à rápida comercialização devido ao “*rush industrial*” estadunidense após a Primeira Guerra Mundial. A influência do *jazz* no Rio de Janeiro “se revelaria inicialmente avassaladora em face ao conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo”<sup>41</sup>. De maneira demasiada purista e depreciativa, Tinhorão analisa essa influência como um parasita introduzido na cultura brasileira através dos mercados criados pelo “gosto alienado da classe que mantinha os olhos fixos nos modelos norte-americanos”<sup>42</sup>.

Ao identificarmos *jazz* no Brasil na década de 1920, fica óbvia a dedução de que essa é uma influência estadunidense na cultura brasileira, já que o *jazz* é uma cultura musical desenvolvida nos Estados Unidos. Mas essa relação de influência não é tão simples quanto afirma Tinhorão.

Ary Vasconcelos, em sua obra “Panorama da Música Popular Brasileira” de 1964, desenvolveu uma minuciosa pesquisa com a finalidade de organizar a música popular brasileira urbana a partir dos discos, ou seja, a música do século XX. A divisão do livro já

---

40 TINHORÃO, 1966, p. 45

41 Idem, p. 46

42 Idem, p. 47

nos diz muito. A obra está dividida em: compositores, letristas, cantores, duplas vocais, bandas, grupos instrumentais, chefes de orquestra, instrumentistas, apêndice e discografia. Trabalho que deve ser valorizado, pois possui informações valiosas para o pesquisador de música popular que procura nomes, datas, informações gerais de artistas e discos desde o início da gravação mecânica no Brasil. Na parte que se refere aos chefes de orquestra, menciona as *jazz-bands*, mas apenas apontando para a obra de Romeu Silva e sua trajetória como chefe de orquestra. Provavelmente por motivos nacionalistas, foram omitidos outros líderes de orquestra bem sucedidos da época (como Simon Bountman e Harry Kosarin), que apesar de não serem brasileiros, tiveram uma presença expressiva no contexto musical do período.

Já Alberto T. Ikeda, nos seus “Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil”, publicado em 1984 na revista “Comunicações e Artes” da USP, faz um ótimo trabalho de mapeamento das fontes e referências bibliográficas no que se trata das primeiras influências do *jazz* no Brasil. Ele levanta, em seu pequeno texto, as contribuições de historiadores da música popular brasileira, como Ary Vasconcelos, Almirante e J. R. Tinhorão, em relação aos primeiros registros que temos sobre a presença do *jazz* no Brasil. Seus apontamentos históricos trazem importantes contribuições para as pesquisas sobre a penetração da música popular norte-americana no Brasil no início do século XX, principalmente quando traz a referência da aparição da primeira apresentação feita por um baterista no Brasil<sup>43</sup>. Ikeda é um dos poucos pesquisadores brasileiros que trataram diretamente da questão das *jazz-bands* no Brasil, trazendo contribuições para o tema, mesmo que sejam apenas apontamentos. Não podemos esquecer que Ikeda inaugura um

---

43 Apresentação de Harry Kosarin no Teatro Phenix, registrada pela revista Fon-Fon e publicada no dia 01/12/1917

campo de estudos acadêmicos – e menos memorialísticos – sobre a história da música no Brasil.

O trabalho que utiliza uma abordagem bem próxima desta pesquisa é a obra de Hardy Vedana, “Jazz em Porto Alegre”, publicada em 1985. Esse é um trabalho publicado antes da década de 1990, abordando as *jazz-bands* no Brasil sem juízos nacionalistas ou preocupações com a autenticidade da música (*jazz*) tocada por essas *jazz-bands*. No entanto, limita-se ao contexto de Porto Alegre. De forma próxima, a presente pesquisa limita-se ao Rio de Janeiro, uma das principais cidades brasileiras a incorporar e difundir o *jazz* no circuito cultural da década de 1920.

No primeiro momento, Vedana analisa principalmente a trajetória de uma orquestra portoalegrense chamada “Jazz Espia Só”. Albino Rosa, diretor musical e flautista da Jazz Espia Só, depois de ter assistido a uma apresentação dos Oito Batutas, teria resolvido trocar a formação de sua orquestra, que até então contava com flauta, dois violões, cavaquinho e bandola, violino, ganzá e caixa clara. Passou a utilizar instrumentos baseados no formato de orquestra das *jazz-bands*, com Albino Rosa no sax alto e flauta, Marino dos Santos no sax alto e soprano, João Luiz no pistão, Oswaldinho Peixoto no trombone, Herald Alves na bateria, Severiano de Souza no baixo/tuba, Armindo Alves no banjo, “Camaleão”, Luiz Alvez na percussão (pandeiro, afoxé, ganzá) e Leopoldo Carvalho como cantor.

Segundo o autor, a forma que Albino encontrou para tocar essa música foi adquirindo os instrumentos e os arranjos escritos, impressos e comercializados pelas casas musicais do Rio de Janeiro (por exemplo, Casa Wehrs e Casa Viúva Guerreiro). O repertório executado pela “Jazz Espia Só” variava entre choros, polcas, valsas,

havaneiras, tangos, *schottisch* e marchas, e o que ele denominou como o ritmo da moda: o *charleston*. Nesse sentido, as *jazz-bands* de Porto Alegre executam um repertório muito próximo ao tocado no Rio de Janeiro, com exceção do maxixe, que teria sido proibido pelas autoridades portoalegrenses devido ao pretenso caráter sensual e impróprio da dança.

Como vimos, os estudos sobre a música popular brasileira não dão muita atenção à questão das *jazz-bands*, sabemos que elas existiram na década de 1920, mas não há uma análise aprofundada (com exceção da obra de Hardy Vedana). Em decorrência disso, realizei uma pesquisa um pouco mais aprofundada, focando nas produções acadêmicas atuais.

#### 1.4 Historiografia recente sobre jazz no Brasil na década de 1920

Tendo em vista a constante renovação historiográfica das últimas décadas, procurei fazer um levantamento e balanço da produção acadêmica atual no campo da Música, pesquisando em Anais de eventos acadêmicos que possuíam trabalhos relacionados ao tema, chegando a teses e dissertações dos pesquisadores em questão. Com isso, procuro definir algumas linhas de pesquisa que desenvolvem temas próximos, identificando as relações entre elas, os principais pesquisadores, as instituições que representam e as principais referências bibliográficas que promovem a proximidade entre os temas.

Nos Anais do Seminário de Pesquisa em Música do PPGMúsica da UFG, encontrei um pesquisador/músico que desenvolve um tema próximo, mas que está situado no campo específico da Música, fazendo reflexões relacionadas ao choro. No seu

mestrado, José Reis de Geus analisou as aproximações e influências recíprocas na improvisação de Pixinguinha e Dino Sete Cordas.

No VII SEMPEM (2007), o autor tratou das “Influências da polca e do ragtime presentes na interpretação do choro *segura ele* de Pixinguinha”. Para tal objetivo, utilizou argumentações rítmicas e melódicas definindo uma aproximação entre os três gêneros musicais no choro de Pixinguinha, mas também chamou atenção para as pesquisas que estão sendo realizadas na UFSC<sup>44</sup> sobre as viagens dos Oito Batutas e as mudanças musicais que estavam ocorrendo no grupo no decorrer deste processo. Portanto, tendo a necessidade de classificar as pesquisas por linhas e tendências, vou definir o seu trabalho como estando inserido nos estudos sobre Pixinguinha e os Oito Batutas e a influência do *jazz* em sua performance, que, como veremos, é um campo de pesquisa interdisciplinar com inúmeras contribuições e olhares. É visível hoje o interesse acadêmico pelas relações de músicos populares com o jazz.

Sobre os Oito Batutas, o trabalho de Luís Fernando Hering Coelho, apresentado no III ENABET em 2006, traz uma série de importantes contribuições para o tema das *jazz-bands*. Cabe salientar que, apesar de estar trabalhando com Oito Batutas, Hering Coelho não toma o grupo como objeto central da sua pesquisa, mas sim a viagem que realizaram para a Argentina, buscando “mapear horizontes de sentido implicados em universos de relações sociais que têm na referida *tournee* um de seus nós centrais e que se constituem justamente no trânsito e no contato intercultural”<sup>45</sup>.

---

44 Linha de pesquisa orientada pelo professor Rafael José de Menezes Bastos, tendo Luís Fernando Hering Coelho, que realizou sua tese sobre o tema orientado por Rafael Bastos; e Izomar Lacerda, que defendeu sua dissertação de mestrado em 2011 também sob orientação de Rafael Bastos.

45 COELHO, 2006, p. 362

Enfim, no pequeno texto de cinco páginas publicado nos Anais desse encontro, o autor faz referências diretas ao *jazz-band*: quando cita as variações instrumentais utilizadas pelo grupo, que contava com saxofone, banjo e piano, instrumentos característicos de *jazz-bands*; e quando menciona que há mercado para o *jazz* na Argentina. É interessante notar que, nesta etapa de sua pesquisa, Hering Coelho estava preocupado com a definição do cenário artístico-cultural argentino da década de 1920, analisando, principalmente,

o paralelismo estrutural dos processos de nacionalização do tango e do samba: uma origem “maldita”, uma legitimação “fora”, uma espécie de “purificação” ou especificação simbólica com mudanças no próprio código musical e a derradeira “exclusivização” nacional. (COELHO, 2006: 365)

E essa é uma perspectiva importante trazida pelo autor. Esse estudo que envolve a viagem dos Oito Batutas para a Argentina permite que se possa focalizar um eixo de relações entre Brasil e Argentina que, segundo ele, vem sendo relativamente pouco explorado. Acredito ser uma perspectiva interessante de adotar para os estudos sobre *jazz-bands*, já que estamos nos referindo a uma cultura encoberta por preocupações nacionais. Outro caminho é a valorização do diálogo cultural urbano na América do Sul no início do século XX, desvendando as realidades por trás do nacionalismo.

Outra contribuição de destaque é a de Fabiane Behling Luckow, que em 2010 era mestranda em etnomusicologia pela UFRGS. Selecionei o trabalho apresentado no XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM, Florianópolis, 2010) “Cabarés e chanteuses: pela boêmia Porto Alegre de 1920”, que trás reflexões referentes à circulação de repertórios e práticas musicais nos clubes noturnos de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX, constatando as *jazz-band* como parte

fundamental deste cenário musical moderno<sup>46</sup>. Enfim, a referência principal que ela utiliza para falar das *jazz-bands* é o livro de 1985, produzido por Hardy Vedana<sup>47</sup>, sendo seu objetivo principal definir o papel que tiveram as mulheres (*chanteuses* e dançarinas) no ambiente dos cabarés. Portanto, a autora se refere basicamente a Porto Alegre, inclusive definindo a extrapolação do *jazz-band* para além dos cabarés e clubes noturnos dessa cidade. Utilizando referências da pesquisa de Vedana, também aborda a influência externa do *jazz-band* em Porto Alegre e a sua universalização a partir da fusão com uma noção de modernidade corrente no período:

a música do *jazz-band* é a representação musical de um novo e tumultuado mundo, incorporando os novos ruídos da civilização moderna e industrial em suas texturas e o ritmo agitado das emergentes metrópoles modernas em seus compassos, as quais Porto Alegre almejava pertencer. (LUCKOW, 2010: 540)

Por isso, já que a proposta aqui é definir e relacionar linhas de pesquisa que abordam o meu tema, classificarei os estudos de Luckow dentro de uma nova linha de pesquisa relacionada com *jazz-bands*, orientada pela etnomusicóloga e professora da UFRGS, Dr<sup>a</sup> Maria Elizabeth Lucas, que orientou outras pesquisas sobre o contexto musical e sócio-cultural de Porto Alegre no início do século XX<sup>48</sup>.

No campo da etnomusicologia, pude verificar uma das tendências atuais da disciplina levantadas por Carlos Sandroni (2008). O autor define uma tendência da

---

46 Dos Congressos/Encontros da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, foram analisados nove Anais, e foi apenas no XX Congresso que encontrei um trabalho relacionado com o tema. E este resultado foi um tanto surpreendente para mim, já que esse é um dos maiores eventos acadêmicos da área de Música no Brasil.

47 Vedana é maestro e clarinetista jazzista de Porto Alegre. Personalidade importante para o desenvolvimento do campo da Música, no que se refere, em geral, ao *jazz* em Porto Alegre. Publicou também, em 2006, a obra *A Eléctrica e Os Discos Gaúchos*, e foi o idealizador e fundador do Museu da Imagem e do Som de Porto Alegre (1997).

48 Como é o caso da dissertação de Luana Zambiazzi dos Santos (*A Casa A Electrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*) defendida em 2011.

etnomusicologia brasileira a “se comportar, do ponto de vista institucional, como agregadora de especialistas em música brasileira oriundos dos mais diversos horizontes”<sup>49</sup>.

Esse é o caso de Virgínia de Almeida Bessa, que atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, universidade onde fez sua graduação e mestrado também na área de história. Encontrei no II ENABET (2004) e no III ENABET (2006) dois trabalhos apresentados por ela, que fazem parte da sua pesquisa de mestrado defendida em 2005<sup>50</sup> e publicada em forma de livro recentemente<sup>51</sup>. Além disso, em pesquisa no grupo do *yahoo* “etnomusicologiabr”, que é uma lista de debates online da Associação Brasileira de Etnomusicologia, pude confirmar a presença de Bessa nesse campo quando é indicada por Carlos Sandroni<sup>52</sup> para concorrer ao “Premio del libro”<sup>53</sup> da IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

A autora traz importantes contribuições para os estudos sobre a música popular brasileira no início do século XX, com foco especial na produção e no contexto sócio-cultural vivido por Pixinguinha, as influências de gêneros musicais estrangeiros na sua performance e os debates em torno do caráter nacional de seus arranjos e composições.

Um exemplo da proximidade dos estudos de Bessa, Hering Coelho e Menezes Bastos, pode ser encontrado no seu texto, publicado nos Anais do III ENABET, “À

---

49 SANDRONI, 2008, p. 9

50 Sua dissertação: "Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 20 e 30. Orientada pelo historiador Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes.

51 BESSA, Virgínia de Almeida . A escuta singular de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930. São Paulo: Alameda, 2010.

52 Mensagem do dia 19 de abril de 2010.

53 A ideia é premiar o “melhor” livro sobre música popular publicado em 2009 e 2010, escrito por um único autor, sendo que esse precisa ser seu primeiro livro publicado.

escuta de Pixinguinha: arranjo fonográfico e música popular”, no qual debate sobre a criação do “caráter nacional” da música de Pixinguinha a partir do final dos anos 1940.

São muito famosas as críticas musicais feitas a Pixinguinha durante as décadas de 1920 e 1930 por aceitar muitas “influências estrangeiras” na sua música; e com uma argumentação musical feita a partir dos fonogramas, Bessa confirma as influências do *jazz* nos arranjos e composições de Pixinguinha.

O samba “Gavião calçado” apresenta, de fato, algumas inflexões rítmicas e melódicas características do *jazz* (ou dos gêneros híbridos que, naquela época, recebiam esse nome). A começar pelo ritmo da introdução, que remete a um *fox-trot*. Na parte A, a alternância do solista com os sopros, que constitui uma espécie de pergunta e resposta, lembra o procedimento então utilizado pelas orquestras de *hot jazz*. A influência das sonoridades *jazzísticas* fica ainda mais evidente na frase-clichê entoada pelo saxofone tenor, ao final dos quatro primeiros versos. (...)

E não era somente a música *yankee* a fonte em que bebia nosso “popular músico”. Vale lembrar que os ritmos hispano-americanos também faziam grande sucesso nessa época. Assim, o tango argentino e a *rumba* cubana, entre outros ritmos latinos, também foram incorporados em diversos arranjos de música brasileira. (BESSA, 2006: 297)

A autora está tratando diretamente das influências externas de Pixinguinha, enquanto Hering Coelho e Menezes Bastos tratam das viagens e das mudanças musicais ocorridas nos Oito Batutas, tentando definir uma forma e tempo para essa mudança. E esse é um ponto onde as pesquisas desenvolvidas na UFSC se encontram com a de Bessa, sendo que a própria mudança faz parte de sua argumentação, e é tratada por ela nesses dois textos dos Anais como algo dado, tendo apenas a necessidade de se fazer uma descrição musical dessa mudança.

A partir desta pesquisa em Anais de eventos, pude mapear e definir algumas das linhas de pesquisa atuais que abordam, de alguma forma, o tema das *jazz-band*, sendo

que, das quatro linhas identificadas, três delas abordam os Oito Batutas e a sua contribuição para a penetração do *jazz* na música popular brasileira.

Nesse capítulo, levantamos uma série de questões sobre a escrita da história do *jazz*. Percebemos que, na década de 1920, apesar de pouco citado nos textos dos modernistas, o *jazz* é mencionado como algo positivo por Mario de Andrade e Renato Almeida, que justificam a sua posição com um discurso sobre uma “raiz negra” dessa música. Da mesma forma se posiciona o modernista português Antonio Ferro, que além de exaltar essa “raiz”, ressalta uma sensualidade intrínseca a ela.

Relacionando a produção estadunidense e a brasileira da década de 1950 sobre *jazz*, vimos como o posicionamento dos pesquisadores/colecionadores brasileiros se aproxima dos estadunidenses quando se trata do debate sobre raça e autenticidade, contribuindo para um silenciamento em torno das *jazz-bands* brasileiras da década de 1920. Ainda, ao verificar a produção sobre a música popular no Brasil entre 1950 e 1980, identificamos ainda a presença de um discurso de caráter nacionalista, que silenciava experiência das *jazz-bands* no Brasil.

Portanto, podemos dizer que a história da música no Brasil, no que tange a questão das *jazz-bands* na década de 1920, está sendo escrita nos dias atuais, com contribuições de pesquisadores de áreas acadêmicas da Música, História e Etnomusicologia.

## 2. *Jazz-bands* no Brasil

### 2.1 *Jazz-band* e modernidade

As primeiras duas décadas do século XX foram marcadas por mudanças significativas no que diz respeito à relação entre dança e música populares. Eric Hobsbawm infere que a partir de 1910 “os editores parecem ter percebido que nenhuma música se tornaria um sucesso estrondoso se não fosse, também, dançável”<sup>54</sup>. Assim, os ritmos do *ragtime* e do *jazz* serviram para estruturar uma nova forma musical popular, cujas danças eram rápidas e animadas, “substituindo as danças do final do século XIX – principalmente a valsa – por sons africanos, norte e sul-americanos, ritmicamente mais emocionantes”<sup>55</sup>. Mais do que uma mudança musical, essas novas danças de salão estão relacionadas com uma mudança de comportamento, principalmente entre a geração mais jovem do século XX. No que tange ao contexto inglês e estadunidense, Hobsbawm aponta que “essa voga estava estreitamente relacionada com a liberação de convenções vitorianas de comportamento social, e especialmente com a emancipação feminina”<sup>56</sup>. Dessa forma, a partir de meados da década de 1910, o termo *jazz* (*jass*, *jaz*, *jaze*, *jazz-band*) passou a ser utilizado como um rótulo genérico para a nova música de dança, fazendo parte de um emergente e promissor mercado musical.

Benjamim Costallat, jornalista e crítico musical do *Jornal do Brasil*, preocupado em retratar os costumes dos salões do Rio de Janeiro, publicou em 1923 o livro chamado *Mademoiselle Cinema*, obra classificada por ele mesmo como uma “novela de costumes

---

54 HOBSBAWM, 1999, p. 83

55 Idem, p. 84

56 Idem, *Ibidem*.

do momento”. Ali registrou os novos costumes que estavam sendo cultivados no Rio de Janeiro.

De acordo com Beatriz Resende, no prefácio dessa edição, o livro foi considerado “imoral” e recebeu muitas críticas. Chegou inclusive a ser apreendido em livrarias por policiais. No prefácio, o autor procura deixar claro que a sua intenção é, além de descrever os costumes, também criticar e combater a superficialidade que impingiam para as relações sociais.

se mostro a prostituição com todos os detalhes, é como se eu dissesse – vejam como é bom ser honesta, ter uma casa, uns filhos, um marido, tanta coisa a que se quer bem e que nos dá, em troca, amor, conforto, limpeza moral!  
(COSTALLAT, 1923)

A personagem principal da história, Rosalina, é uma *melindrosa* que “faz parte dessa reduzidíssima família de *snoobs*, de elegantes e de 'arrivistas', cuja moral varia conforme a moda e conforme a indecente moralidade dos terceiros atos das peças francesas”. Seu pai era “ex-ministro da República e atual deputado, (...) tinha seu palacete na Avenida Atlântica, seu *bugalow* na Avenida Koeler, em Petrópolis, a sua frisa no Municipal”. Descrevendo a vida dessa filha da elite da Capital Federal, Costallat não deixa de fazer menção às *jazz-bands*, sempre presentes nos bailes e reuniões, “esquentando” o ambiente com seu ritmo frenético e dançante.

O *jazz* ronca, assobia, apita, berra, sanfona, atira-se sobre latas velhas, arrebenta tambores, explode, em som, dos instrumentos de sopro, toca campainhas, faz gemer sereias, enquanto as inglesinhas, sorrindo como um anúncio de pasta de dentes, pulam, caem, levantam-se e descrevem com as pernas desenhos loucos no espaço.  
Assim passam as cenas. Uma sobre as outras, num caos de cores, de luzes e de mulheres.  
(...) O *jazz* não perdoa os ouvidos modernos e os martiriza até o amanhecer.  
(COSTALLAT, 1923: 93)

Costallat, um combatente pelos “bons costumes”, radicalizava em sua linguagem, com o intuito de chocar e conscientizar os seus leitores sobre diversas questões morais envolvendo a mulher, a vida moderna e o *jazz-band*. Uma das passagens de seu texto, que demonstra claramente a sua noção sobre o comportamento feminino moderno, é quando descreve as memórias do primeiro beijo de Rosalina, aos 16 anos, no recém-reformado<sup>57</sup> jardim do palácio Guanabara, em um baile embalado pelos *fox-trots* e *shimmys*.

Rosalina não sabia... deu-se toda, de todo coração!  
Mas aquele beijo, para o elegante encasacado, fazia parte da dança. Era o remate natural de um fox-trot e de uma noite de baile. Nada mais.  
(...) O beijo, daquela noite, nada significava. O beijo que a sua alma romântica e ainda pura pensava eterno, não tinha a mínima importância. Na sociedade de hoje, os beijos e outras coisas mais dão-se assim...  
Deixou o lirismo de seus dezesseis anos. Deixou de ser inocente. Ficou, depois de uma curta desilusão, menina de sua época.  
Foi a novos bailes e deu novos beijos (COSTALLAT, 1923: 52-53).

Esses bailes ocorriam de fato, e podemos verificar isso a partir dos periódicos do período. Um exemplo é o texto publicado no jornal *Gazeta de Notícias* do dia 8 de setembro de 1927, descrevendo o baile do 105º aniversário da independência, ocorrido no Palácio Guanabara na noite anterior. Na recepção desse evento oficial, iniciada às dez horas da noite do dia 7 de setembro, “o Sr. presidente e a Sra. Washington Luís, acompanhados da Casa Civil e Militar da Presidência, aumentada esta de vinte oficiais do Exército e Marinha e oito alunos militares, e com todos os Srs. ministros de Estado começaram a receber no Salão de Honra, os cumprimentos das pessoas convidadas”<sup>58</sup>.

O jornalista estima que quatro mil pessoas estiveram presentes nesse festejo

---

57 Foi realizada uma reforma no Palácio Guanabara no ano de 1920, durante o mandato do presidente Epitácio Pessoa. A justificativa apresentada no jornal *O Paiz* foi a hospedagem do rei Alberto da Bélgica, que visitou o Rio de Janeiro em julho de 1920. Este evento foi anunciado no jornal dos dias 22 de fevereiro, 29 de março, 23 de abril, 27 de abril, 28 de abril e 26 de maio de 1920, dentre outros.

58 *Gazeta de Notícias*, 8 de setembro de 1927, p. 10

oficial e, dentre eles, membros dos altos escalões do Estado brasileiro e altas patentes do Exército e Marinha. Ao final da descrição do evento, é anunciado que, após a recepção, ocorreu um grande baile que seguiu “ao som de várias 'Jazz-bands' colocadas no salão de honra, nos demais salões, no jardim de inverno e no parque, prolongando-se as danças até a madrugada”<sup>59</sup>. Em uma festa oficial de tamanha proporção, foram contratadas pelo menos 5 orquestras *jazz-band* para embalar as danças dos diferentes ambientes. A personagem de Costallat dançava o *fox-trot* no jardim do palácio, lugar que, segundo o autor, teve desde sempre a função de proteger amantes<sup>60</sup>.

Também, é preciso deixar claro que além dessa, existem outras realidades modernas que incorporaram o *jazz-band* de forma a construir diferentes sentidos para os bailes das diversas associações recreativas, dos festivais do movimento operário, dos cinemas e dos clubes esportivos. Disso trataremos na segunda parte deste capítulo.

Outros escritores, como Constallat, mesmo que não estejam tão preocupados com os bons costumes, também estabelecem associações entre os modernismos do comportamento feminino, o ambiente dos salões e a presença do *jazz*. Dentre eles, destaca-se Antonio Ferro, um jornalista, escritor e político português que estabeleceu estreitos contatos com modernistas brasileiros.

Ferro veio ao Brasil em 1922 para realizar uma série de palestras, intituladas *A Idade do Jazz-Band*. Em cada palestra, foi apresentado por um diferente modernista brasileiro, e temos registro de três destas apresentações. No Rio de Janeiro, no dia 21 de junho de 1922, Ronald de Carvalho o apresenta de maneira entusiasmada,

---

59     Idem, *Ibidem*.

60     COSTALATT, 1923: 50

Não conheço na literatura de seu país, mais atual, mais perturbador, mais ágil artista que o autor da “Teoria da Indiferença”. Sua arte repele as regras e os preconceitos, é sutil instrumento por onde passa a corrente da vida.

(...)

Antonio Ferro poderia dizer que a Arte não está na beleza, nem na verdade, nem na pura contemplação do espetáculo universal. A Arte está em nós, só o artifício com que inventamos uma realidade diferente daquela que nos depara a natureza. (FERRO, 1923: 30)

Uma palestra é um tipo de evento onde existe uma grande possibilidade de se conhecer/encontrar muitas e diversas pessoas interessadas em um determinado tema. Portanto deduzo que, sendo ele a figura central do evento, provavelmente estabeleceu contato com muitos intelectuais brasileiros. Em São Paulo, numa palestra realizada no Teatro Municipal no dia 12 de setembro de 1922, quem o apresenta é Guilherme de Almeida. Na Revista Klaxon nº 3<sup>61</sup>, “Mensário de Arte Moderna” de São Paulo (revista onde publicavam os modernistas da Semana de Arte Moderna, com contribuições de diversos outros modernistas), foi publicada, no dia 15 de julho de 1922, um texto de Ferro chamado “Nós”, seguido dos textos de Guilherme de Almeida, Manoel Bandeira, Mario de Andrade, Ronald de Carvalho, Serge Milliet, dentre outros. Ainda, na revista de nº 5<sup>62</sup>, na coluna “Luzes e Refrações”, onde são feitos comentários sobre outros intelectuais e artistas, declarando o posicionamento dos “klaxistas” frente a ele, pode ser encontrado um texto otimista escrito por Anita Mafalti sobre um jantar que foi oferecido para Ferro pelos “klaxistas”.

Um conceito fundamental na obra de Antonio Ferro, que atravessa seu texto, diz respeito ao “artificialismo” do ser humano moderno. Para ele, “a humanidade de hoje é

---

61 Klaxon : mensário de arte moderna. n. 03, julho de 1922.

62 Idem. n. 05, setembro de 1922.

tão grande, tão forte, tão dogmática, que deixou de existir nos corpos, passou para os vestidos, alastrou-se nos móveis, nas casas, esparrinhou nos livros... Só o artifício é natural.”<sup>63</sup>. Essa é a humanidade que surge sobre os escombros deixados pela “Grande Guerra”, uma humanidade de vestidos e tintas, onde os valores que outrora eram considerados nobres, perdem terreno para desejos artificiais e materiais de prazer e liberdade. Foi a “Grande Guerra” que

deu às vidas humanas tal insignificância, transformou-as, de tal forma, em prospectos de raças, que a pele, os ossos, a carne, se desvalorizaram, como papel-moeda, para dar importância máxima, sobre-humana, às sedas, às casimiras, aos veludos, aos *organdis*, aos crepes... (FERRO, 1923: 39)

As mulheres, estas que não foram para a guerra, que sofreram de solidão, que ficaram “num sofrimento vagaroso, num sofrimento que as sacudiu, como um vento furioso, que as reduziu, que as transfigurou...”. Para ele, esse sofrimento foi o que levou as mulheres a se entregarem ao “artificial”, atirando sobre seus corpos a “mentira dos vestidos impossíveis, a epiderme bailada das sedas insolentes, os nervos do *organdi*, o pó de arroz dos crepes...”<sup>64</sup>. Para além disso, assim como as mulheres foram transformadas em “bonecas”, os homens também foram transformados em “fantoques”, e a principal causa desta transformação está no ritmo do *jazz-band*, pois é na dança que os seres humanos libertam-se do “peso da alma”, desarticulam seus corpos. Nesse sentido, é importante ressaltar que, aos olhos dele, essa é a beleza de sua época.

O moderno comportamento feminino em direta relação com o *jazz-band* fica ainda mais evidente nas caricaturas de J. Carlos. Mais uma vez o *jazz-band* desponta como um veículo de disseminação de valores e comportamentos tidos como modernos na

---

63 FERRO, Antonio. *A Idade do Jazz-Band*. Off. Graph. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923, p. 37

64 Idem. p. 40

cidade do Rio de Janeiro.

As caricaturas de J. Carlos, com bailes e ambientes dos salões, podem ser localizados na revista *Para Todos*. A revista era dirigida pelo próprio J. Carlos (José Carlos de Brito Cunha), que também participava em diversas publicações na década de 1920<sup>65</sup>, e Álvaro Moreyra, também jornalista, cronista, participante do Teatro de Revista e diretor de outras revistas do período<sup>66</sup>. Fundada em 1918, era voltada exclusivamente para o cinema até 1926, quando sofreu uma renovação de pauta e conseqüentemente de público-alvo nesse ano. Ao invés de fotografias de atrizes do cinema na capa, a revista passou a apresentar ilustrações de mulheres representadas de forma sensual e provocativa, sendo J. Carlos o principal criador de ilustrações de capa desta revista no período consultado (revistas entre 1927 e 1928)<sup>67</sup>.

Nessa época, a *Para Todos* era uma revista que tratava de assuntos mundanos, suas publicações estavam ligadas à moda, mundo feminino, dança, teatro de revista, música, cinema, fotografias da cidade e de artistas, crônicas, além de muitas ilustrações, charges e caricaturas envolvendo acontecimentos e situações mundanas.

J. Carlos, através de um viés humorístico, divulgava a imagem de um novo tipo feminino moderno, a melindrosa, já destacado por Constallat. Para J. Carlos, “a 'melindrosa' é uma figurinha essencialmente decorativa. Enfeita a cidade. Gosto de pintá-la! E a 'melindrosa' pintada é tudo o que há de mais diabolicamente fascinante.”<sup>68</sup>

Segundo Mônica Pimenta Velloso, tanto os caricaturistas quanto os cronistas

---

65 As revistas *Fon-Fon*, *A Cigarra* e *O Malho* por exemplo.

66 As revistas *Ilustração Brasileira* e *Fon-Fon*.

67 A revista *Para Todos* publicada entre 1927 e 1928 está disponível para consulta na Casa Rui Barbosa.

68 *O Jornal*, 1926 *apud* DOURADO, 2005, p. 99

exerceram um papel de críticos dos novos hábitos endossados pela moderna sociedade de consumo, apontando as “ambiguidades do moderno, seja em atitude de denúncia, seja recorrendo ao viés irônico e coloquial”<sup>69</sup>. O caricaturista seria, nas palavras de Baudelaire<sup>70</sup>, o “pintor de circunstâncias”, capaz de reunir a crítica, a notícia e o humor em uma única obra, que é reproduzida inúmeras vezes e acessível até para os não letrados.

Um bom exemplo para iluminar essa aproximação: a mulher moderna está na charge intitulada “No Fim da Festa” (imagem 1). Nela, a melindrosa está sentada à mesa com o coronel Polydoro, que não tem uma aparência esbelta, mas é um “homem de posses”. Acima da mesa, podemos ver alguns presentes, como uma caixa de chocolates e rosas; ao ler o diálogo, ficam muito claros os interesses e desejos que estão sendo insinuados por ambos. A melindrosa, chamada pelo coronel de Dondoca, quer alguém que pague pelo seu conforto, vestidos, tintas e cosméticos modernos, chapéus, jantares caros e, ao final da festa, o coronel poderá, naturalmente, satisfazer seus desejos sexuais. Tanto que, ao achar o garçom atraente, a melindrosa, demonstrando de forma natural o seu desgosto pela inevitabilidade do que estava por acontecer, diz ao coronel: “convida o garçom para ir conosco”.

---

69 VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

70 BAUDELAIRE, 2008 apud VELLOSO, 2010, p. 81



Imagem 1: “No fim da festa” (Revista Para Todos 20/08/1927 p. 18)

Além dessa interpretação, o próprio título nos remete a uma festa, dando-nos pistas sobre o tipo de espaço que o autor imaginou para essa cena. Levando em consideração que é um espaço com mesa e garçom, podemos dizer que é um espaço público, provavelmente o salão de baile de alguma associação recreativa, *club* ou recreio do Rio de Janeiro, onde esse tipo de atitude “artificial” torna-se “natural”.

Definindo o tema, temos a possibilidade de explorá-lo a partir de outros olhares contemporâneos ao do artista (Costallat e Ferro), que devem ser contextualizados e relacionados. Com isso, procuro definir um conceito de artificialismo que perpassa a obra dos três, deixando claro o posicionamento de cada parte. Assim, mesmo que o caricaturista não expresse o conceito em palavras, o “olhar” para as imagens, considerando o conceito emergido dessa relação, pode nos revelar diferentes sentidos históricos.

A caricatura publicada na capa da revista Para Todos de 24 de setembro de 1927 (Imagem 2) pode ser um bom exercício para colocar essa reflexão em prática e também à prova. É outro bom exemplo, com a vantagem de incorporar também a modernidade sonora do *jazz-band*.



Imagem 2: Capa da Revista Para Todos (24/09/1927)

Podemos perceber claramente que o ambiente retratado aqui é um salão, com uma *jazz-band*, um casal dançando, fumaça, diversas cores e luzes, uma espécie de bananeira decorativa (tropical), com um fruto pendurado que lembra uma jaca, ou um maxixe gigantesco. No casal, note as expressões faciais e o posicionamento dos seus corpos (Imagem 3). O homem parece estar espantado, ou/e tímido, enquanto a melindrosa, com leveza, alegria e prazer parece conduzir a dança. De acordo com o movimento e posição dos corpos, parece-me que a mulher está avançando por cima da perna do homem, que está por entre as suas pernas, enquanto dá uns rodopios pelo salão. Diria que, essa é uma dança que o autor quer caracterizar como “quente” e sensual. Pode, sem dúvida, considerando o debate anterior, ser uma representação de um maxixe.

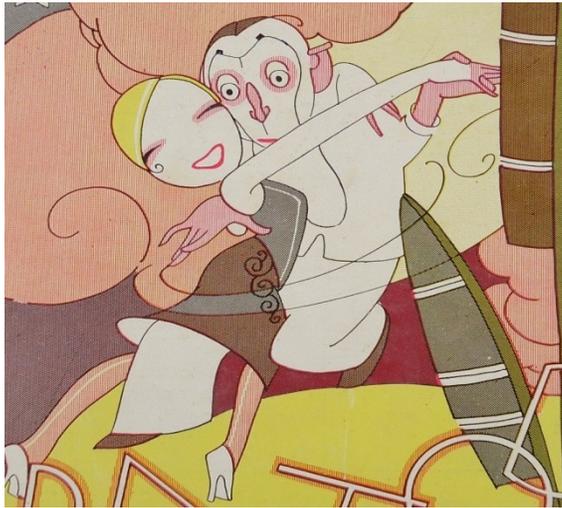


Imagem 3: “Casal dançando” (Capa da Revista Para Todos 24/09/1927)

Outro elemento fundamental para essa análise é a representação da orquestra do salão (Imagem 4), onde todos os músicos são negros, exceto pelo músico que está

tocando violão e cantando, que, eu deduzo, pode ser considerado um *blackface*<sup>71</sup> caricato. Com a pesquisa na revista Para Todos, coletei outras imagens de J. Carlos com personagens negros e *blackfaces*, que aparecem associados à música, espetáculo e jazz. Quando o personagem é negro, ele não desenhava uma boca tão exagerada (característica do *blackface*), a cor da pele com a tinta preta cerrada e com brilho de reflexo.

Os instrumentos que estão visualmente representados nesta caricatura são: pandeiro, trompete, violão e maracas (chocalho); isto pode ser considerado a representação uma *jazz-band*?



Imagem 4: “Orquestra” (Capa da Revista Para Todos 24/09/1927)

A questão é complexa: uma *jazz-band* não é um formato de orquestra que pode ser simplesmente definido pelos instrumentos ou gênero musical. Cada *jazz-band*, dentro de suas possibilidades, pode usar uma formação instrumental própria, desde que use instrumentos do grupo dos metais, representado na imagem pelo trompete (piston). Levando em consideração que essas são orquestras comerciais, que tocam

---

<sup>71</sup>Forma de representação pública do negro em espetáculos, desde os *Minstrel Shows* no século XIX, onde o artista pinta seu rosto de preto, satirizando a figura do negro. *Blackface* teve diversos desdobramentos; o que nos interessa aqui, é que na década de 1920, o *blackface* continua a ser utilizado em espetáculos, principalmente associado à ideia de jazz. ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”*: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). UFRJ, Topoi, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

profissionalmente animando eventos e bailes, posso dizer que elas respondem à uma demanda de mercado, que influenciam diretamente o seu estilo e repertório musical. Desde que se “globalizou”, o *jazz-band* não é simplesmente um formato de banda ou orquestra, mas uma forma de apresentação musical, repleta de valores modernos. O seu repertório varia conforme o contexto sócio-cultural no qual está inserido, conforme os gêneros musicais valorizados nesse contexto; a única regra que identifiquei até o momento, é que os ritmos devem ser animados e modernos<sup>72</sup>.

Se tratando de uma representação que J. Carlos criou de uma *jazz-band*, ele utilizou alguns elementos que foram ressaltados por Antonio Ferro em relação ao *jazz-band*: raça e sensualidade. De certa forma, os três modernistas citados se expressam utilizando o conceito de artificialismo, chamam atenção para o comportamento feminino e ligam esse comportamento ao *jazz-band*, mas com posicionamentos diferentes frente a isso. No caso de Ferro, que é um amante de sua época, considera que a artificialidade/superficialidade/descartabilidade das relações, proporcionada pelo *jazz-band*, é o que há de mais belo. Descobrimos ainda que Ferro possui influência/status entre os modernistas brasileiros, e que o artificialismo, como um valor atrelado ao *jazz-band*, faz parte de uma maneira de interpretar e representar essa modernidade burguesa.

## 2.2 Sobre a documentação

Para a segunda parte deste capítulo, foram selecionados eventos em jornais publicados no Rio de Janeiro na década de 1920, com o intuito de definir o espaço

---

<sup>72</sup>Exemplo: no filme “*The Jazz Singer*” (1927), onde Al Jolson, que é um famoso artista do teatro de revista e *blackface*, interpreta um cantor de *jazz*. Na última sequência musical do filme (1h 38min), o que faz o seu espetáculo ser *jazz*, obviamente não é a música que canta, mas o formato do espetáculo, com *blackface* e “bom humor”.

ocupado pelas *jazz-bands* nessa cidade. Para isso, é interessante expor, inicialmente, os métodos desta pesquisa, já que boa parte dos dados foram coletados através de veículos digitais. O debate e a contextualização dos acervos e ferramentas digitais se faz necessário, pois eles se inserem em uma tendência ampla e recente, que está revolucionando os meios de coleta e difusão de dados na pesquisa histórica.

Atualmente, com a popularização e valorização da internet como um veículo de comercialização, socialização, informação, divulgação e entretenimento, acervos de diversas naturezas, institucionais ou particulares, estão sendo digitalizados e disponibilizados para consulta online<sup>73</sup>. Esse fenômeno proporciona um grande salto para as pesquisas acadêmicas, possibilitando o acesso a fontes primárias digitalizadas (documentos escritos, periódicos, fonogramas, fotografia, vídeos) em qualquer lugar que tenha a rede disponível.

Com a pesquisa *online* e o acesso a acervos de todo mundo, criou-se a possibilidade de seleção, armazenamento, organização e classificação de dados em torno de um tema, de forma que um acervo pessoal acaba se desenvolvendo a partir dos fragmentos coletados dos diversos acervos digitais consultados<sup>74</sup>. Para esta pesquisa, foram exploradas possibilidades diversas: *download* de partituras, livros e periódicos digitalizados de diversas fontes, instituições e projetos *online*; criação de um acervo de páginas digitalizadas de periódicos que mencionam *jazz-bands*; criação de uma tabela com dados de um acervo fonográfico digitalizado (3º capítulo).

---

73 A princípio eram apenas os dados do acervo, para facilitar a consulta, mas atualmente muitas instituições já possuem seus documentos (ou parte deles) digitalizados.

74 Para referências sobre *jazz* na década de 1920, podem consultados dois importantes acervos digitais estadunidenses: Library of Congress (<http://www.loc.gov>) e a parte de áudio do Internet Archive (<https://archive.org/details/audio>).

Para a localização de eventos com *jazz-bands* ocorridos no Rio de Janeiro da década de 1920, foi utilizada a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>75</sup>, ferramenta que conta com um acervo digitalizado de parte dos periódicos da Biblioteca Nacional (ainda em processo de expansão). Os periódicos digitalizados foram inseridos em um sistema de busca por palavras, ampliando incomparavelmente a quantidade de dados/tempo que o pesquisador pode obter em sua pesquisa. Ainda, a possibilidade de analisar página por página do periódico também existe, já que o sistema não identifica todas as referências existentes. Para completar, ainda podemos fazer download das páginas com um simples clique do botão direito do *mouse* e “Salvar imagem como”, possibilidade que foi muito explorada nesta pesquisa.

Se procurarmos pela palavra “jazz” em todos os periódicos do período entre 1920 e 1929, podemos ter uma ideia da amplitude e quantidade de dados que podem ser encontrados dessa forma: Jornal do Brasil (2080 registros), Correio da Manhã (1836 registros), O Paiz (1083 registros), A Manhã (958 registros), Gazeta de Notícias (885 registros), O Imparcial (849 registros), A Noite (832 registros), Diário Carioca (473 registros), Crítica (179 registros).

Devido à imensa quantidade de dados encontrada nos jornais de grande circulação, foi selecionado o recorte entre 1920 e 1923, que nos possibilita uma imersão no período em que o *jazz-band* se estabeleceu como um formato bem sucedido de orquestra comercial e se expandiu pela cidade. Assim, foram criadas pastas com o nome dos jornais pesquisados, onde as páginas que possuem referência a “jazz” até 1923 foram salvas, utilizando palavras-chave no nome de cada arquivo para facilitar a consulta

---

75 <http://memoria.bn.br>

futura<sup>76</sup>. Foram selecionados anúncios em 5 diferentes jornais do Rio de Janeiro, no período entre 1920 e 1923, considerado como um período de expansão inicial do *jazz-band* nessa cidade. Dos cinco, os jornais O Paiz, A Noite, Correio da Manhã e Gazeta de Notícias, foram pesquisados utilizando a Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional. Apenas o Jornal do Brasil foi consultado em microfilme na seção de periódicos da Biblioteca Nacional.

Além desses jornais de grande circulação, foram utilizados quarenta jornais do movimento operário, publicados num período mais amplo, entre 1921 e 1928, totalmente ou parcialmente digitalizados e disponíveis no Arquivo do Movimento Operário do Rio de Janeiro (AMORJ – UFRJ).

Vale citar apenas os dez jornais nos quais consegui localizar referências ao *jazz-band*: A Classe Operária – 1928; Voz Cosmopolita - Orgão dos empregados em hotéis, restaurantes, cafês, bars, e anexos – 1922-28; A Voz do Fundidor - Orgão do Sindicato dos Fundidores – 1926; CRUG - Comitê de Reorganização e Unificação dos Graphicos – 1926; Boletim do Centro dos Operários Marmoristas – 1925-26; A Tribuna - Vespertino Independente – 1926; A Verdade - Orgam defensor das classes do ramo alimenticio e do proletariado em geral – 1923; A Vida - Orgão do Centro dos Operarios das Pedreiras – 1926; O Barbeiro - Orgão dos Officiaes de Barbeiro – 1926; O Sapateiro - Orgão dos Trabalhadores da Industria de Calçados e de Couros e Pelles – 1928.

---

76 Esta tem sido uma experiência metodológica muito frutífera, pois o nome da *jazz-band* e o local do evento (quando aparecem) são sempre palavras-chave obrigatórias. Com isto, temos a possibilidade de filtrar os anúncios utilizando a ferramenta de busca do próprio sistema operacional, que ao digitar o nome da *jazz-band* ou local/associação, separa todas as páginas com a mesma referência.

### 2.3 *Jazz Bands* pela cidade.

No dia 5 de maio de 1928, o Grupo Ressurgir, formado por trabalhadores da indústria mobiliária, anunciou no jornal *Classe Operária* que está promovendo um festival “em benefício dos cofres sociais da A.T.I.M” (Associação dos Trabalhadores da Indústria Mobiliária). O festival prometia ser um evento mais amplo, pois “não só os trabalhadores da indústria mobiliária devem concorrer para o brilho deste festival”, como também o proletariado desta capital estaria presente. Para começar o evento, foi anunciado que às 21 horas ocorrerá uma palestra do “camarada Danton Jobin” sobre “as necessidades da organização”. Em seguida “haverá um fino acto de cabaret” e às 24 horas começará o baile, “animado pelo afinado jazz-band Schubert”<sup>77</sup>.

Foi anunciado, no dia 15 de junho de 1922, no jornal do movimento operário *Voz Cosmopolita* (Órgão dos empregados em hotéis, restaurantes, cafês, *bares e classes congêneres*), que após seis meses de publicações quinzenais regulares, era anunciado um festival para “auxiliar a publicação do jornal”. O festival seria, no dia 8 de julho, 21h, no “elegante e confortável” salão do Centro Cosmopolita. A programação do evento foi dividida em cinco partes: a primeira, uma “Overture pela Orchestra Schubert” (também conhecida como *Jazz Band Schubert*); na segunda parte, uma conferência “por um conhecido tribuno, operário”; logo após, na terceira parte, foi anunciado que aconteceriam “Recitativos, etc.”, que pode ser entendido como um pequeno show de variedades; na quarta parte do evento, uma “tombola” feita com artigos doados pelos associados, comerciantes apoiadores, e alguns adquiridos pela própria associação; finalmente, na quinta parte, um tradicional “baile familiar” embalado ao som da

<sup>77</sup> *Classe Operária*, nº 2, 5 de maio de 1928, p. 2

*Orchestra Schubert.*

Além de servir para arrecadar fundos para o jornal, esse festival tinha o objetivo de auxiliar na publicação do livro *Contra a perpetuidade do erro e da mentira* do “esforçado e activo camarada” Carlos Dias, e do *Manifesto comunista* de Karl Marx. Podemos dizer que o objetivo desse festival é declaradamente o de angariar fundos para cumprir certas metas financeiras da associação, caráter comum dos festivais anunciados nos jornais operários da década de 1920. É interessante também ressaltar que, mesmo em ambientes politizados de tradicional esquerda, temos *jazz-bands* se apresentando, mesmo que nesse evento ela esteja assumindo a seu formato tenha a denominação de *orchestra*.

No mesmo jornal, no dia 1 de maio de 1925, foi anunciado outro evento recreativo que seria realizado no dia 9 de maio, às 22 horas, mas desta vez com um diferente objetivo. Direcionado apenas para os associados do Centro Cosmopolita, essa foi uma festa promovida para incentivar os que ainda não possuíam uma carteira da associação. O anúncio deixa claro: a festa fora destinada apenas para aqueles que possuíam as carteiras e suas famílias, os que não possuíssem a carteira e desejassem ir à festa, teriam que pagar o valor de 5\$000 "como penalidade ao seu desleixo de não terem ainda; do contrário, não terão entrada na festa"<sup>78</sup>.

E provavelmente por esse motivo, a notícia do dia 15 de maio sobre a festa procura justificar o insucesso do evento: “Embora ressentido-se um pouco daquela frequência que costumam ter os festivais que realizamos, transcorreu animadamente a festa que o Grupo Editor deste jornal promoveu”<sup>79</sup>.

---

78 *Voz Cosmopolita*, nº 57, 01 de maio de 1925

79 *Idem*, nº 58, 15 de maio de 1925

O evento foi essencialmente dividido em duas partes. Na primeira, cumprindo com o principal objetivo, uma conferência de Guilherme Saraiva falando sobre “a significação e a utilidade da carteira de reconhecimento associativo”, política que começou a ser debatida em 1922 e foi adotada em 1923 pela associação. Na segunda parte, aconteceu um baile embalado, novamente, pela *Orchestra Schubert*.

Enfim, após consultar diversos jornais do movimento operário, posso descrever uma série de eventos, realizados no período entre 1921 e 1928, com formatos semelhantes a esses apresentados acima, onde temos uma conferências com temas relacionados ao movimento operário ou à associação operária organizadora do evento, um espetáculo de variedades com “poesias, monólogos, sonetos cômicos, canções típicas”<sup>80</sup> e um baile para finalizar a noite, normalmente embalado por uma *jazz-band*.

Sem dúvida, a presença de uma *jazz-band* musicalizando os bailes noturnos fez parte de uma cultura associativa, que transcendia as barreiras de classe, as fronteiras de bairro e inclusive as fronteiras de estado. As *jazz-bands* pareciam estar em todos os lugares nos anos 20.

Na coluna “Sociedades Recreativas” do *Jornal do Brasil* do dia 22 de maio de 1923, onde são anunciados os eventos sociais dos *clubs*, recreios e associações do Rio de Janeiro, o jornalista descreve o “vesperal de domingo” no Recreio dos Artistas:

Pelo vasto salão de baile viam-se graciosas senhoritas, ostentando custosas 'toilettes', emprestando com isso um cunho de verdadeira distinção. As dansas transcorreram animadas ao som da afinada Orchestra Schubert e eram constantemente bisadas pelos numerosos pares que enchiam por completo os salões do Recreio (Jornal do Brasil, 22/05/1923)

No jornal do mesmo dia, o anúncio do baile do dia 26 no “Commercial Club”,

---

80 CRUG, nº 3, abril de 1926, p. 1

na mesma coluna, onde “além da família dos sócios, acorrerão os elementos de destaque da elite carioca”, o mesmo grupo é anunciado, mas com outra denominação. “O início da festa está marcado para as 22 horas e que se prolongará até o amanhecer de domingo, devendo animar as dansas a 'Jazz-Band' Schubert”.

Ainda no *Jornal do Brasil*, no dia 1º de maio de 1923 (terça-feira), foram encontrados mais dois anúncios desta mesma orquestra que ilustram a nossa questão. No domingo anterior, foi realizado um vespéral “nos vastos e confortáveis salões” do “Commercial Club”, onde as danças foram embalada pelo “Jazz-band Schubert”. E na mesma coluna, foi anunciada uma “soirée dançante” realizada no sábado, dia 5 de maio de 1923, no “Centro Maçônico”, sendo considerada pelo jornalista como uma “oportunidade para reunião de várias famílias de seus associados”. Segundo ele, “as dansas defluíram sob uma impressão agradando de entusiasmo, animadas pela Orchestra Schubert, que vem se impondo pela execução de seu vasto e variado repertório”.

No jornal *Correio da Manhã* do dia 27 de outubro de 1923, foi anunciada uma tarde dançante no Atheneu Commercial. Era mais um evento/festa dançante, oferecido por uma sociedade recreativa, que será “abrilhantado pela orchestra Jazz Band Schubert”. De acordo com o colunista, terá “toda a pompa”.

Para as *jazz-bands*, que são orquestras formadas por músicos profissionais, esse formato de evento com baile permitia que tivessem um espaço garantido de trabalho. Já que possuíam um repertório extenso e variado, apresentavam-se nos mais diversos ambientes e salões, indo desde bailes da elite sócio-econômica aos *cabarets* da cidade. Um bom exemplo disso é a orquestra de A. Pinheiro Schubert, chefe da *Orchestra Schubert* ou *Jazz Band Schubert*, uma das *jazz-bands* que se destaca por sua intensa

presença nos bailes das mais diversas associações recreativas do Rio de Janeiro. Citamos neste trabalho algumas das associações que receberam essa. A orquestra foi recebida por diversas associações em seus salões, como Centro Cosmopolita, Associação de Trabalhadores da Indústria Mobiliária, Recreio dos Artistas, Commercial Club, Centro Maçônico, Atheneu Commercial e Ramos-Club.

A possibilidade de alternância entre as denominações “*jazz-band*” e “*orchestra*” variava em função do tipo do evento em que se apresentava, demonstrando o caráter múltiplo das *jazz-bands* e a diversidade do público para o qual se apresenta. Mas, sem dúvida, ainda são necessárias outras referências para desenvolver melhor essas reflexões. Relacionar esse circuito de orquestras à expansão do mercado fonográfico e de trabalho dos músicos pode ajudar a entender melhor a escolha das denominações. Veremos isso melhor, sempre levando em consideração os sentidos assumidos pela denominação *jazz-band*, exercício a ser feito no capítulo 3.

Outra conclusão que podemos tirar do fato de que a Jazz Band/Orquestra Schubert esteve se apresentando em diferentes e diversos ambientes sociais, é que a demanda por orquestras contratadas para eventos aumentou no Rio de Janeiro, o que logicamente nos leva a deduzir que houve também um aumento nos eventos com música ao vivo realizados na cidade.

No jornal *Correio da Manhã* de 2 de fevereiro de 1923, podemos encontrarmos um evento com esta orquestra Schubert em uma nota na seção destinada a anunciar os bailes e eventos de carnaval do corrente ano. Eis que, no Ramos-Club, “nos subúrbios da Leopoldina”, é anunciada a “Jazz Band Schubert”, que se apresentou na festa realizada no domingo, das 6 da tarde à meia-noite. De acordo com o colunista do jornal, este foi

um grande evento, “a julgar pela música, ornamentação e procura de convites”.

Pode parecer conflituoso, ou que há algo fora do lugar, ao lermos quando um anúncio de festa de carnaval cuja música é tocada por uma *jazz-band*, mas isto é algo completamente corriqueiro. E ainda, na medida que os anos passam pela década de 1920, mais e mais *jazz-bands* aparecem em anúncios de bailes carnavalescos, em *clubs* e associações recreativas do Rio de Janeiro.

No jornal *Gazeta de Notícias* do dia 17 de janeiro de 1923, foi publicada uma coluna chamada “O carnaval que chega...”, repleta de anúncios e notas sobre eventos do carnaval desse ano. Juntamente com o anúncio da letra da marcha carnavalesca, “Meu amor quer me bater”, do Sr. José Luiz de Moares (Caninha), do hino da sociedade “Lyrio do Amor” de Botafogo, do ensaio dos “Africanos de Villa Isabel”, do banho de mar à fantasia na “Ponta do Cajú”, está o anúncio de um baile à fantasia a ser realizado no dia 27 de janeiro no “*Theatro Phenix*”<sup>81</sup>. Um comum baile pré-carnaval, com concurso de fantasias e traje a rigor; a previsão é que ela tenha início às 10 horas da noite e término às 5 horas da manhã, a festa será “abrilhantada por duas orquestras Jazz Band”. Essas orquestras executam muitos sambas, maxixes e machas carnavalescas em seus repertórios, além de *fox-trots* famosos.

Nesse mesmo jornal<sup>82</sup>, foi anunciado um evento realizado pelo “Bloco Raiz do Abacate”, filiado à famosa sociedade recreativa localizada no bairro do Catete, Flor do Abacate. O anúncio não deixa claro se a orquestra que tocou nesse evento é uma *jazz-band*. Temos informações de que ela é composta por 26 músicos, o que extrapola a

---

81 Também anunciado no jornal *Correio da Manhã* do dia 19 de janeiro de 1923.

82 *Gazeta de Notícias*, 17 de janeiro de 1923, p. 6.

quantidade de músicos necessários para uma *jazz-band*, mas a questão que quero colocar aqui não é essa. O repertório preparado pela orquestra para esse carnaval é citado, sendo ele composto por três marchas oficiais do bloco, dois sambas “desses de mexer com as canellas de qualquer”, músicas de “Pexinguinha e Fagundes”, seguido de um *fox-trot* chamado “Gaúcho”, sendo letra e música compostas por Prazeres, oferecido à “distinta colonia rio-grandense e dedicada ao conjuncto abacateiro e às famílias da zona do Catete”. Após esse *fox-trot*, definido como de “estyllo americano”, ainda é anunciado um *one-step* chamado “à la carte”, com autoria de Abe Hozelmann e letra de Godof Barbariz.

A meu ver, a presença dessas duas músicas no anúncio de jornal do evento promovido por esse bloco simboliza um esforço, nada raro, de se integrar em um contexto moderno mais amplo, representado pela música estadunidense. Um outro exemplo disso pode ser o evento realizado no dia 27 de abril, anunciado no jornal *O Paiz* de 25 de abril de 1923, oferecido aos oficiais da marinha de guerra do Brasil pelo coronel D. C. Collier. O programa do evento contou com a exibição de lutas de boxe, canto de artistas brasileiros e estadunidenses, comédias especiais e “as modinhas de 'Sinhô', o rei do samba, com seu grupo de músicos”. Mesmo que divulgado como “o rei do samba”, é anunciado que serão apresentados por ele, juntamente com os ecos do carnaval de 1923, “as últimas criações do 'jazz' norte-america”.

No mesmo ano é anunciado um outro baile de carnaval cuja orquestra responsável pela música é uma *jazz-band*. Foi encontrado no jornal *Gazeta de Notícias* do dia 11 de fevereiro um baile à fantasia destinado às crianças, realizado no dia 12 desse mesmo mês, nos salões do *Palácio Theatro* da *Empreza José Loureiro*. Nesse baile infantil, que aconteceu na segunda-feira de carnaval, apresentou-se a “Jazz Band

Romano”, onde também houve distribuição de brinquedos e ventarolas, prêmios às melhores fantasias, pares de dança e canções.

No dia 20 de fevereiro de 1923, no jornal *O Paiz*, foi anunciado em “Echos do Carnaval” um evento comemorativo pós-carnaval do *club* carnavalesco *Miséria e Fome*. Uma passeata pelas principais artérias da cidade foi realizada para exibir os prêmios conferidos à sociedade no carnaval desse ano. Após essa passeata, foram abertos os salões do *Palácio Academico* para “um sumptuoso e animado baile que promete ser o 'clou' do anno”. Para esse baile, foi contratada a Jazz Band Sul-Americano, “cujo repertório tem agradado ao mais exigente apreciador de número de música”<sup>83</sup>.

Ainda no jornal *O Paiz*, foi anunciado, no dia 2 de fevereiro de 1923, um baile de máscaras (*bal masqué*) no Palacete Fialho Hotel, localizado no bairro Glória, e que, de acordo com o colunista do jornal, foi “mais uma selecta reunião de inumeras famílias da nossa cidade”. Para esse evento seletivo e “elegante”, foi contratada “uma das melhores orquestras da capital, estylo 'jazz-band', que fará executar um novo e variado repertório”. Esse, certamente, é mais um dos bailes de carnaval que, além das clássicas marchas, esteve repleto de música moderna, animada e estrangeira, representada pela *jazz-band*. Nesse caso específico, estamos falando de um baile de elite, portanto, mais do que um tipo de música, o *jazz-band* representa a necessidade dessa elite cosmopolita de seguir a última moda europeia.

Além de sociedades recreativas, operárias, carnavalescas, hotéis, cinemas, teatros e parques de diversões, as *jazz-bands* também costumavam ser contratadas por sociedades esportivas, como é o caso do baile de carnaval, anunciado no jornal *O Paiz* do

---

83 O Paiz, 20 de fevereiro de 1923, p. 6

mesmo dia, realizado pelo *Club de Regatas Botafogo* na sua sede. Para essa “soirée” à fantasia, foi contratada a Jazz Band Sul-Americano, orquestra que deste 1922 adquiriu muito espaço no cenário musical da Capital Federal, realizando inclusive uma série de gravações pela Casa Edison, como veremos no capítulo 3.

Tanto o *Club Regatas Botafogo* quanto o *Botafogo Futebol Club* eram adeptos do *jazz-band*. Desde 1921, podem ser localizados diversos eventos realizados por esse *club*, contando com alguma *jazz-band* de prestígio no cenário musical carioca para embalar as danças. Um exemplo está na coluna *Vida Social* do jornal *O Paiz* do dia 24 de setembro de 1921: o anúncio de uma “soirée dansante” oferecida aos sócios do *club* e suas famílias, cuja dança foi efetuada ao som da orquestra *Jazz Band*.

Poucos dias depois, no jornal do dia 30 de setembro de 1921, mais um evento é anunciado, mas dessa vez para comemorar o 17º aniversário da fundação do *Botafogo F. C.*, programado para o dia 12 de outubro. Esse evento contou com duas partes, uma esportiva a partir das 13 horas, composta de 12 provas de atletismo com premiação, e uma social a partir das 17 horas, sendo a música executada por uma “banda de música” da marinha de guerra e pela orquestra *Jazz Band*. Identificamos mais três anúncios desse mesmo evento, um no dia 5 de outubro, outro no dia 11 – onde o evento social é classificado como uma festa que “promete ser um acontecimento mundano” – e outro no dia 12 de outubro do mesmo mês.

Para provar que essa não é uma exceção, e que esse formato de evento dançante foi mantido pela diretoria desse e de outros *clubs* esportivos, consolidando o *jazz-band* como um padrão de sucesso, selecionei outros anúncios no período entre 1921 e 1923. Na página de esportes do jornal *O Paiz* de 28 de setembro de 1922, uma festa dançante na

sede do *Botafogo F. C.*, realizada no mesmo dia, foi divulgada. Com início marcado para as seis e meia da tarde e término planejado para a meia-noite, contou inclusive com mesinhas postas no campo, onde foi servido o chá. Para musicalizar a festa, foi contratada a “orchestra Jazz Band”.

No dia 12 de maio de 1923, foi publicado, nesse mesmo jornal, o anúncio de mais uma “soirée dansante” no *Botafogo F. C.*, realizada nesse mesmo dia. O interessante desse anúncio é que o colunista cita gêneros musicais para exaltar o futuro sucesso dessa festa. Segundo ele, a *jazz-band* executará *fox-trots* e tangos “harmoniosos, dando assim aos elegantes pares a ventura de uma noite feliz e deslumbrante”. Nessa pequena frase, o colunista confirma o sucesso desses gêneros musicais no meio social botafoguense da zona sul da Capital Federal, pois o que garante “uma noite feliz e deslumbrante” aos “pares elegantes” é dançar ao som de *fox-trots* e *tangos*, sendo ambos os gêneros de grande aceitação e comercialização na Europa.

Em meio a clubes esportivos da zona sul, com torcedores membros da elite e ligados a esta modernidade transnacional representada pelo *jazz-band*, não podemos nos esquecer do *Fluminense F. C.*, que, assim como o *Botafogo F. C.*, realizou diversos eventos dançantes para os seus sócios. Uma boa amostra disso pode ser encontrada no jornal *O Paiz* do dia 9 de agosto de 1923, na página esportiva. Em uma pequena nota, foram divulgados dois eventos desse *club*, uma “sessão cinematographica”, realizada no dia do anúncio, e um “chá dansante” programado para o dia 25 do mesmo mês. Os dois eventos contaram com a famosa Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva, que é uma *jazz-band* recorrente nos eventos dançantes da elite *chic* carioca.

No jornal *O Paiz* do dia 9 de novembro de 1922, encontramos um anúncio de

estreia da Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva na sala de espera do Cine Palais, localizado na Avenida Central, sendo apresentada como um “correto e magnífico conjunto, uma verdadeira novidade no gênero”<sup>84</sup>. No dia 26 de novembro de 1922, foi anunciada nos jornais *O Paiz* e *Gazeta de Notícias* uma festa no *Theatro Lyrico*, realizada pelo tenor português Almeida Cruz. Essa festa contou com uma série de apresentações musicais, “no qual tomam parte, gentilmente, as Exmas. Sras. D. Margarida Simões, D. Leda Vieira e senhorita Paqueta Loth; e o célebre excêntrico inglês Mr. Gus Brown; as orquestras typicas Argentina e Jazz Band Sul Americana, a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa e o Orpheon Portuguez”<sup>85</sup>.

A *jazz-band* de Romeu Silva aparece nesse anúncio como uma “orquestra typica”, juntamente com uma orquestra argentina chamada “nuestro Berto” (?)<sup>86</sup>. Também se apresentaram o cantor argentino Alonsito, o ator inglês Gus Brown e o cantor português Almeida Cruz, organizador do evento transnacional. Mesmo não tendo muito mais informações sobre o evento, esse anúncio nos dá um exemplo de como o Rio de Janeiro, na década de 1920, tinha apresentações de artistas de várias partes do mundo.

Outro exemplo disso é a "Jazz Band de Gordon Stretton" (Gordon Stretton Jazz; Jazz Band Gordon Stretton) com anúncios datados entre agosto e novembro de 1923 no jornal *O Paiz*. Anunciada como uma *jazz-band* "norte-americana"<sup>87</sup> que veio para o Brasil com a empresa francesa "Ba-Ta-Clan". Sua estreia no Teatro Lyrico foi naquele ano. Essa orquestra também se apresentou em eventos no Palace Hotel (Hotel Copacabana

---

84 O Paiz, 9 e 11 de novembro de 1922, p. 10

85 O Paiz, 22 de novembro de 1922, p. 8

86 Idem, p. 2. O nome da orquestra está com uma pequena rasura, por isso a interrogação.

87 O Paiz, 4 de novembro e 1923, p. 10; Idem, 6 de novembro de 1923, p. 6; Idem, 8 de novembro de 1923, p. 6.

Palace)<sup>88</sup>, no *réveillon* do Hotel Glória<sup>89</sup>, e na sala de espera do Cinema Central<sup>90</sup>, sempre anunciada como *jazz-band* do Ba-Ta-Clan.

Em 1923, o *jazz-band* já havia se consolidado como um formato de orquestra plenamente aceito na Capital Federal. Em todos os cantos dessa cidade encontravam-se *jazz-bands* musicando algum evento. De certa forma, apesar de ser um formato de orquestra importado, o *jazz-band* parece ter passado por uma evidente adaptação às “coisas locais” e nacionais. Em alguns casos, também representou a inserção da associação/cidade/país em uma modernidade cosmopolita vigente tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e também nas cidades da América do Sul que almejam seguir este modelo.

O fato de haver *jazz-bands* tocando em eventos pela cidade é interpretado como um sintoma de cosmopolitismo na própria década de 1920. Podemos verificar tal sentido a partir do artigo sobre relações comerciais entre a Noruega e o Brasil<sup>91</sup>, publicado no jornal *O Paiz* de 16 de janeiro de 1922. Escrito por Nicoláo J. Debané para a Sociedade Nacional de Agricultura, o artigo aborda o comportamento político-econômico da Noruega como um país, partindo de impressões colhidas do estudo de uma feira industrial realizada na cidade de Christiania, e fazendo também uma análise sociológica desse comportamento na população em geral.

Em sua análise, Debané conclui que o povo norueguês, “que grande parte são

---

88 Idem, 11 de agosto de 1923, p. 7; Idem, 12 de agosto de 1923, p. 6; Idem, 12 de agosto de 1923, primeira página; Idem, 28 de agosto de 1923, p. 7; Idem, 6 de outubro de 1923, p.6.

89 Idem, 11 de agosto de 1923, p. 7.

90 A estreia do dia 26 de outubro de 1923 é anunciada no jornal *O paiz* do dia 20 de outubro de 1923, p. 12.

91 Artigo intitulado como “Grandes possibilidades num activo intercambio do Brasil com a Noruega”.

marinheiros ou pescadores, ou vivem no campo de vida bastante simples”, tem dificuldades de se integrar à modernidade, pois também “não aceita forçosa sujeição que acarreta a produção industrial”, buscando ocupações que pouco o sujeitam a outrém. Isolado durante a Primeira Grande Guerra, o país desenvolveu a indústria nacional, direcionada basicamente para as demandas do mercado interno. Por isso, o autor desconsidera a possibilidade desse país se tornar uma potência industrial.

Ao mesmo tempo, após discorrer sobre o “individualismo primitivo” do povo norueguês, ele escreve sobre um outro lado da Noruega: a sociedade “cosmopolizada” da capital Christiania (atualmente conhecida como Oslo). E é nesse ponto que a opinião de Debané nos interessa. Para ele, “não há hoje coisa mais semelhante a uma capital com sua vida artificial, que outra capital com sua vida igualmente artificial”. Nesse caso, ele está se referindo à cultura da elite norueguesa, que “toma chá, dança o fox-trot com a melodia de um jazz band e organiza os costumeiros 'petit soupers’”<sup>92</sup>. Nessa frase, ele expressa de forma clara algo que pretendemos demonstrar nessa pesquisa: o *jazz-band* é um modelo de orquestra transnacional atrelado ao cosmopolitismo e às modernidades urbanas, sendo apropriado e transformado pelos diversos contextos em que esteve presente.

No caso do Rio de Janeiro, sabemos que esse elemento cultural esteve presente, tanto na sociedade cosmopolita “que frequentam os estrangeiros em toda capital”, como coloca Debané sobre a capital norueguesa, quanto nos festivais do movimento operário, nos clubes de futebol e em associações recreativas diversas.

---

92 O Paiz, 16 de janeiro de 1922.

## 2.4 Cinema e difusão

É impossível falar de *jazz*, ou mesmo de *jazz-bands*, sem falar de cinema e da sua participação definitiva para a difusão da cultura jazzística no Brasil. No Rio de Janeiro, o cinema foi o espaço que acolheu as principais *jazz-bands* brasileiras e estrangeiras, tanto para a musicalização das películas quanto para apresentações realizadas nas salas de espera dos cinemas.

Para este pequeno texto selecionei um recorte temporal entre os anos de 1920 e 1923<sup>93</sup>, no qual pretendo identificar as principais *jazz-bands* anunciadas como “atração”, definindo o crescimento do cinema como um espaço de trabalho para essas orquestras. Além disso, identificarei os principais filmes relacionados ao *jazz*, a fim de analisar a penetração dessa cultura cinematográfica estadunidense no Brasil.

Na década de 1920, o cinema já havia se tornado uma forma de entretenimento muito popular na Capital Federal, onde, segundo o historiador Tiago de Melo Gomes, havia pelo menos 76 casas de cinema espalhadas pela cidade entre 1919 e 1922. O centro da cidade contava com as maiores casas de exibição, mas praticamente todos os bairros possuíam ao menos uma, contribuindo para a descentralização do processo de massificação cultural<sup>94</sup>. Com isso, Gomes levanta uma questão que é definitiva para entender a presença das *jazz-bands* nos diversos espaços, frequentados por diversas classes sociais:

Tal variedade deixava à mostra o fato de que, se regiões como a avenida Rio Branco e a praça Tiradentes mantinham uma posição central no panorama do entretenimento de massas da Capital Federal nos anos 1920, estavam longe de

---

93 Continuamos trabalhando com os mesmos jornais citados anteriormente, mas utilizando outro olhar sobre o material coletado.

94 GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem: teatro de revista, cultura de massas e identidade social no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Tese de Doutoramendo, Unicamp, 2003.

monopolizá-lo. Regiões suburbanas, como a do Méier e de São Cristóvão (poderiam ainda ser citados outros exemplos, como Madureira e Cascadura), a zona sul e mesmo outras partes da região central da cidade, como a zona portuária, também possuíam espaços apropriados para a difusão de canções de sucesso e das danças da moda, a admiração do novo filme de Rudolph Valentino, Gloria Swanson ou Tom Mix, e outras atrações de espetáculos de variedades. Quisessem ou não os articulistas de periódicos, a cultura de massas ajudava a criar um repertório cultural de que todos faziam parte. (GOMES, 2003: 35)

De acordo com Sheila Schvarzman<sup>95</sup>, 95% dos filmes exibidos nos cinemas brasileiros em 1925 eram de origem estadunidense, nos incitando a hipótese de que o cinema é um dos maiores difusores do *jazz-band* e dos sentidos modernos atrelados a ele, como apresentados no decorrer deste capítulo. Por isso, focar no cinema é uma alternativa que pode nos revelar muito mais sobre *jazz* no Brasil, já que é um tema recorrente em filmes.

No jornal do dia 24 de fevereiro de 1920, a primeira *jazz-band* que encontramos no recorte temporal estabelecido é de um estadunidense, o maestro Raul Lipoff. Como já mencionado, Lipoff chegou ao Brasil acompanhando o baterista Harry Kosarin, provindo da Argentina. Ao se separar de Kosarin, Lipoff organiza a sua própria orquestra, a “The Original American Jazz Band”, anunciada como uma “orquestra típica norte-americana”. Esse é o dia da “grandiosa estréia” dessa orquestra na sala de espera do maior cinema da Capital Federal, o Cinema Central, com seus 1372 lugares. Mas no entanto, ela se apresenta apenas por um ano nessa sala de espera, e é substituída pela “American Jazz Band”, de Harry Kosarin, anunciada no dia 25 de fevereiro de 1921. Nesse dia, a partir das 19 horas, houve a estreia dessa *jazz-band*, em conjunto com a Orchestra Ribas, uma orquestra de “12 professores” que executam as últimas novidades musicais norte-

95 SCHVARZMAN, Sheila. *Huberto Mauro e as Imagens do Brasil*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2000.

americanas. No dia 16 de junho de 1921, outra estreia dessa *jazz-band* na sala de espera do Central é anunciada, juntamente com o filme estadunidense da *Fox Film*, “Amor que regenera”.

Em uma nota, publicada no jornal do dia 30 de novembro, Harry Kosarin esclarece o seu compromisso quando diz que “somente presta seus serviços no Cinema Central, da Empresa Pinfildi, e não está ligada a cinemas ou clubs noturnos”, mas também presta seus serviços ao *Rio-Country Club* e em casas de distintas famílias.

Essa orquestra influente na cidade do Rio de Janeiro é vinculada o tempo todo à música e cultura “norte-americana” no jornal (e provavelmente nos eventos também). No dia 30 de junho, por exemplo, foi anunciado um baile promovido pelo *The Rio de Janeiro Athletic Club*, localizado no bairro de São Cristóvão, para homenagear o *S. Paulo Base Ball Team*. Esse evento apresenta toda uma roupagem estadunidense. É feito para um time de basebol do Rio de Janeiro, sendo que, tanto o time quanto o clube possuem nome em inglês; e com uma *jazz-band* que promete tocar as últimas novidades recebidas dos Estados Unidos. A festa é de tamanha proporção, que sairão bondes especiais as 2, 3 e 4 da manhã, “para os que queiram dançar até a última música”.

Como podemos ver na imagem 5, “O maior sucesso cinematographico do anno” é anunciado no dia 25 de abril de 1923 no Cinema Central, um filme chamado “A bailarina da Broadway”. Na descrição ficam claros, mais uma vez, os valores atrelados ao *jazz* e difundidos pelo cinema, que obviamente não se limitam à exibições no Rio de Janeiro. Esse é um bom exemplo de como algumas produções cinematográficas do período vinculavam o *jazz* ao luxo e ao consumo capitalista. De acordo com a descrição do anúncio, nesse filme o público pode ver “a música febricitante dos jazz-bands atacados de

fúria, os salões dos cabarets incendiados de luz e pedrarias, frequentados por milionários, os perfumes, as jóias, as toilettes das mulheres, (...) todas essas cenas da vida noturna, que aqui se revelam sob um aspecto de perturbadora e deslumbrante pompa”.

**CINEMA CENTRAL**  
Empress Pinfaid - Avenida Rio Branco 168 - Tel. 4215 D.

7.ª Feira  
Últimas aventuras de  
A. Mantilha  
Prateada

**HOJE** O maior sucesso cinematográfico  
do ano - HOJE

Uma pellicula, uma comedia entapenda o tres  
magnificos numeros de palco. Primeira ex-  
hibição da incomparavel esper produçáo

**A Bailarina de Broadway**

Genaro Cléo de Paris, Um verdadeiro poema de  
luz e opulencia. A musica fabricante dos jazz  
bands, apica dos de lutz, os salões dos cabarets  
incendiados de luz e pedrarias. frequentados por  
milionarios, os perfumes, as jóias, as toilettes  
das mulheres, as sumptuosidades da pistica  
feminina nas phantasias choreographicas. Todas  
essas scenas da vida noturna, que aqui se revela-  
famos sob um aspecto de perturbadora e deslum-  
brante pompa produzem effeitos magicos na ima-  
genção do publico

Programa F. Matarazzo & C.

Protagonista  
**DOROTHY REVIER**  
a actriz de formas admiraveis que neste film se  
offerece em toda a sedução de sua belleza

No mesmo programma  
**HAROLD LLOYD**  
campeão mundial de humorismo cinematographico em  
**PROFESSOR DE BOX**

Dois actes em que elle consegue manter brilhantemente a integridade suprema de sua  
hoje desfructu osse os comicos do cinema

No palco, nos sessões de 8 h e 9 h 2, tres numeros de esito garantidos o barçones  
Francisco Peck, o troupe serbanoj Os Jercans (numeros comicos). Semente nos  
sessões de 3 h a exhibição do cuadro bailarico classico Mlle Luiza Lyrto

Breve - Franciscas Bertini na asept produçáo que mostra o seu reaparecimento  
na Rio depois de longa ausencia, Amorosa de Muther ou 3ª Feira  
7158

Imagem 5: Anúncio do filme “Bailarina da Broadway”

Outro filme desse mesmo ano é “Jazzmania”, anunciado com exaltação no jornal *Gazeta de Notícias* do dia 20 de outubro de 1923 no Cinema Ideal. Ele foi um grande sucesso comercial, e revela o *jazz* como uma fórmula para o sucesso de vendagem da *Broadway*.



Imagem 6: Anúncio do filme “Jazzmania”

Em 1923, começam a ficar comuns apresentações de *jazz-bands* em casas de cinema, tanto na sala de espera quanto no palco. Muitos exemplos podem ser dados: a Jazz Band Sul-Americana de Romeu Silva que se apresenta na sala de espera do *Cine Palais*; a Jazz Band de Rubem Gill no *Cine-Theatro América*, que também se apresenta com a Companhia Nacional de Revistas e Burletas de Luiz C. Gouvêa no *Colyseu Moderno*; a Jazz Band Alberto Motta no *Cine Engenho de Dentro*; além da American Jazz Band de Harry Kosarin e a Oito Cotubas Orchestra e Jazz Band<sup>96</sup>, se apresentou no *Cinema Central* a Jazz Band Gordon Stretton, uma *jazz-band* que adquiriu fama rapidamente pelo circuito cultural desta cidade; no *Rialto*, foram anunciados os músicos Cicco e Cola, que fizeram uma paródia à Jazz Band do Ba-ta-clan.

Enfim, acredito que esse é um bom caminho a ser seguido para conseguirmos compreender um pouco mais a fundo o fenômeno do *jazz-band* na cidade do Rio de

96 Este parece ser um trocadilho com os Oito Batutas, que nesta data, se encontrava em turnê pela América do Sul.

Janeiro durante a década de 1920. Neste capítulo, descobrimos que não estamos tratando de um gênero musical, mas de um formato de orquestra bem difundido no período. Procurei evidenciar a relação desse formato com formas de sociabilidade, trazendo à tona questões em torno de eventos de dança ocorridos nessa cidade.

A pesquisa nos jornais revelou uma generalização das *jazz-bands* no Brasil, já que as encontramos por diferentes locais da cidade do Rio de Janeiro, com diferentes denominações e públicos. Percebemos que essa é uma cultura de uma elite cosmopolita da década de 1920, mas não exclusiva dela, pois haviam também *jazz-bands* em bairros da zona norte, nas associações operárias, nos clubes de futebol, nas associações recreativas, nos cinemas, nos hotéis, no carnaval e no mercado fonográfico.

Foi possível identificar também a presença do *fox-trot* e do tango no repertório dessas *jazz-bands*. Por ora, não podemos descrever os gêneros musicais executados por essas orquestras. Para resolver isso, faremos uma análise do mercado fonográfico da década de 1920 no terceiro capítulo, obtendo uma noção mais ampla em relação ao repertório dessas orquestras, já que as referências dos jornais são sempre vagas.

### 3. *Jazz-bands* no mercado fonográfico

#### 3.1 Fontes

No terceiro capítulo, pretende-se focar nas gravações das *jazz-bands* realizadas no Rio de Janeiro durante a década de 1920. Busco entender a presença marcante dessas orquestras no mercado fonográfico no período em questão. Vimos no capítulo anterior que as *jazz-bands* estavam presentes em diversos eventos de diferentes naturezas, sobretudo naqueles que ofereciam bailes, na cidade do Rio de Janeiro. Agora pretendo realizar um levantamento sobre o repertório dessas orquestras. Que gêneros predominavam? Que cantores e quais orquestras os executavam? Se esse é um período de crescimento do mercado fonográfico, que mudanças e continuidades podem ser percebidas entre 1920 e 1930?

Para isso, foi desenvolvida uma tabela de dados baseada no acervo digitalizado do Instituto Moreira Sales<sup>97</sup> (IMS), instituição privada que possui em seu acervo digital cerca de 28 mil gravações. O IMS abriga os acervos musicais de pesquisadores e colecionadores, como o acervo de Humberto Francesci, que adquiriu o acervo da Casa Edison e possui 6 mil discos de 78 rpm, e de José Ramos Tinhorão, que acumulou 6,5 mil discos de 78 rpm. Ambos os acervos foram digitalizados e organizados em um sistema de pesquisa dinâmico. Neles podemos buscar por fonogramas gravados desde 1902 até meados de 1940/50, a partir de informações básicas como: compositor, data/ano de gravação, título da música, gênero musical, intérprete, acompanhante e selo.

Desse universo de mais de 12 mil discos de 78 rpm digitalizados, foram

---

97 <http://acervo.ims.uol.com.br/>

localizados 412 fonogramas (em destaque na tabela geral - Anexo I) abrangendo 18 diferentes *jazz-bands*, sendo ignorados os registros repetidos. Além das orquestras formadas no Brasil (independente da origem dos músicos ou do chefe da orquestra), identificamos fonogramas de duas *jazz-bands* provenientes da Argentina (provavelmente gravados em Buenos e prensados no Rio de Janeiro) e uma *jazz-band* dos Estados Unidos (*jazz-band* de Harry Kosarin).

É importante destacar que, em paralelo ao desenvolvimento da tabela, foi realizada a pesquisa nos jornais apresentada no capítulo 2, revelando nomes de orquestras, músicos e compositores do período que complementaram a pesquisa no acervo do IMS. Na primeira busca no acervo, foi utilizado “jazz band” como palavra-chave e foram localizados 161 registros no período entre 1921 e 1930, destacando as *jazz-bands* que utilizavam esta denominação. Dessa forma, foram identificadas 13 *jazz-bands* que gravaram na década de 1920: Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, Jazz Band do Batalhão Naval, Eleutério Yribarren Jazz Band, American Jazz Band de Sílvio de Souza, Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana, Brazilian Jazz Band, Carabelli Jazz Band, Jazz Band Kosarim, Jazz Band Sinfônica Pan Americana, Jazz Band Imperador, Jazz da Banda Musical Giuseppe, Jazz Band Columbia, Jazz Band.

Através da pesquisa nos jornais, descobrimos que a denominação “orchestra” também era utilizada para definir as *jazz-bands*. Entendida essa relação, imediatamente realizei uma pesquisa por orquestras com essa denominação no acervo do IMS e o resultado foi expressivo. Em outras palavras, a partir do entendimento de que, naquele período histórico, *Jazz-bands* e orquestras são sinônimos, foi possível localizar um maior número de registros. Lançando luz apenas na década de 1920, foram encontrados mais

244 registros, abrangendo 5 *jazz-bands*: Orquestra Eduardo Souto, Orquestra Augusto Lima, Orquestra Pan American do Cassino Copacabana, Orquestra Pan American, Orquestra Pan American do Cassino Copacabana. Além de defini-las como *jazz-bands* pela sua denominação, também foi realizada uma escuta para a identificação da instrumentação básica de uma *jazz-band*. Também foi identificado o Grupo Campista, que utiliza instrumentos de corda e clarinete, mas executando maxixe, *fox-trot*, tango e valsa, e por isso, também está presente na tabela. Foi adicionado também o choro “Urubu no jazz band” do Grupo do Pimentel, por ter “jazz band” no nome da música.

Na tabela abaixo podemos vislumbrar melhor os achados dessa pesquisa. Ela ficou organizada da seguinte forma: os 412 registros foram divididos por orquestras, período de atuação, quantidade e tipo de gravação (acompanhante ou intérprete), e intérprete que mais gravou com a orquestra.

Tabela 1: Gravações por orquestras

Orquestras	Período	Quantidade de gravações			Cantor mais gravado		
		Intérprete	Acompanhante	Total	Nome	Quantidade	Percentual*
Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	1921 – 1926	18	55	73	Fernando	51	92,73%
Jazz Band do Batalhão Naval	1921 – 1926	2	0	2	-	-	-
Orquestra Eduardo Souto	1921 – 1926	13	0	13	-	-	-
Orquestra Augusto Lima	1921 – 1926	8	0	8	-	-	-
Grupo do Pimentel	1921 – 1926	1	0	1	-	-	-
Grupo Campista	1921 – 1926	6	0	6	-	-	-
Eleutério Yribarren Jazz Band	1923	3	0	3	-	-	-
Carabelli Jazz Band	1925 – 1927	6	0	6	-	-	-
Jazz Band Kosarim	1925 – 1927	4	0	4	-	-	-
American Jazz Band de Sílvio de Souza	1925 – 1927	15	11	26	Artur Castro	7	63,64%
Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1927	0	10	10	Artur Castro	4	40,00%
Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1928	16	31	47	Francisco Alves	25	80,65%
Orquestra Pan American	1928 – 1930	38	104	142	Francisco Alves	48	46,15%
Brazilian Jazz Band	1925 – 1929	0	6	6	Artur Castro	6	100,00%
Jazz Band Sinfônica Pan Americana	1928	4	0	4	-	-	-
Orquestra Rio Artists	1928 – 1930	4	30	34	Gastão Formenti	6	20,00%
Jazz Band Imperador	1925 – 1929	3	0	3	-	-	-
Jazz da Banda Musical Giuseppe	1928 – 1932	0	2	2	Umberto Bastiglia	2	100,00%
Jazz Band Columbia	1930	11	7	18	Januário de Oliveira	3	42,86%
Jazz Band	1927 – 1929	4	0	4	-	-	-
	<b>Total</b>	<b>156</b>	<b>256</b>	<b>412</b>			

\* cantor / orquestra como acompanhante

A partir de uma atenciosa análise da tabela acima, temos um panorama interessante das *jazz-bands* no mercado fonográfico do Rio de Janeiro da década de 1920. Com a ênfase no período de atuação da orquestra e no tipo de gravação (se como intérprete ou como acompanhante), é possível distinguir 3 diferentes perfis de *jazz-bands*:

1 – orquestra que grava apenas como acompanhante de cantores: Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana e Brazilian Jazz Band.

2 – orquestra que grava apenas músicas instrumentais (como intérprete): Orquestra Eduardo Souto. Orquestra Augusto Lima, Carabelli Jazz Band, Jazz Band Kosarim, Jazz Band Imperador.

3 – orquestra que grava como intérprete e como acompanhante: Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva, American Jazz Band de Sílvio de Souza, Orquestra Pan American do Cassino Copacabana, Orquestra Pan American, Orquestra Rio Artists, Jazz Band Columbia.

É visível que as *jazz-bands* que mais gravam entre 1921 e 1927 são as que gravam músicas instrumentais e ao mesmo tempo possuem mais de 80% das músicas como acompanhante com o mesmo cantor. Esse é o caso da Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva com Fernando, e da Orquestra Pan American do Cassino Copacabana com Francisco Alves. Já no período entre 1928 e 1930, nota-se que a quantidade de gravações aumenta consideravelmente, ficando concentradas na Orquestra Pan American e na Orquestra Rio Artists.

Para complementar a análise desse mercado, foi feito um breve levantamento da participação da Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva no cenário musical da Capital Federal entre 1920 e 1923, considerado nesta pesquisa como o período de

desenvolvimento do *jazz-band* no Rio de Janeiro. Como essa orquestra apresentava o número mais expressivo de gravações catalogadas na tabela entre 1921 e 1926 (73 registros), ela pode ser definida como a principal orquestra que gravou na Casa Edison nesses anos. Em 1926, esse cenário muda, pois é o ano que Romeu Silva viajou com sua orquestra, fazendo uma turnê pela Europa. Como veremos, a Casa Edison contratou a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana para substituí-la.

Para obter informações básicas e biográficas sobre os compositores e intérpretes desse período, utilizamos a 2ª edição (1998) da “Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular” (EMB) de Marcos Antônio Marcondes e a versão online do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCAMPB)<sup>98</sup>. Essas duas pesquisas contribuíram de forma fundamental com informações para a identificação e a contextualização dos atores sociais presentes no mercado fonográfico que analisamos.

Assim, se partirmos do ponto em que se encontram atualmente as pesquisas dessa área no Brasil, focar nos diálogos transnacionais ocorridos no período se torna um exercício muito complicado, já que o trabalho de reconhecimento/recuperação das vozes desses diálogos precisa ser feito. Este é o terceiro objetivo deste capítulo: inventariar referências do mercado fonográfico da década de 1920, afim de definir tais diálogos transnacionais. Para tal tarefa, utilizo ainda a seção dominical “Discos e Machinas Falantes” do jornal *O Paiz*, cuja primeira aparição foi no dia 20 de junho de 1926.

Essa seção do jornal *O Paiz* tinha como finalidade tratar de questões relacionadas ao mercado fonográfico, fazendo o “preconício ou a crítica de machinas e discos dos mais modernos”<sup>99</sup>; analisar as possibilidades do mercado fonográfico no Brasil; listar os

98 <http://www.dicionariompb.com.br>

99 *O Paiz*, 20 de junho de 1926

sucessos do cenário internacional, novos contratos de gravadoras, orquestras e músicos de destaque; e fazer apreciações de novas tecnologias fonográficas e lançamentos do mercado.

É importante destacar também que a seção “Discos e Machinas Falantes” do jornal *O Paiz* se comprometeu em listar, classificar, comentar, informar e criticar os discos estrangeiros disponíveis para o consumidor brasileiro. Esse feito nos permitiu compreender de forma mais ampla o mercado fonográfico no Brasil pós-1926. O pesquisador Humberto Franceschi, no livro “A Casa Edison e seu tempo”, nos dá uma noção da amplitude desse mercado, ao descrever a chegada da primeira fábrica de discos na America Latina em 1912:

A fábrica prevista para a produção de 1.500.000 discos por ano, podia ser considerada de grande porte para a época. (...) Abrangia desde o primeiro tratamento da cera gravada pela aplicação protetora da camada de grafite, até a produção dos chamados 'biscuits', que eram os discos antes de serem prensados.

(...) Além da linha de produção industrial, incluía todo o processo de controle de qualidade e percepção do mercado, através do lançamento de amostras das novas gravações. (...) Faziam-se, também, edições de folhetos e catálogos, além de anúncios em jornais. Estabeleceu-se uma relação comercial, através de processo tão integrado que não se pode definir, hoje, o que era atribuição da fábrica Odeon e o que cabia à Casa Edison (FRANCESCHI, 2002: 198).

A *International Talking Machine-Odeon* se instalou no Rio de Janeiro com o apoio de Fred Figner (dono da Casa Edison) no ano de 1912/13, viabilizando a produção industrial de discos neste continente. Assim, essa cidade passou a funcionar como um centro fonográfico da América Latina, já que, para serem produzidos em larga escala, anteriormente, era necessário enviar as ceras gravadas para a Europa, o que encarecia o processo. Segundo Franceschi, “existe uma numerosa correspondência sobre remessa, pela fábrica do Rio de Janeiro, de cera virgem para ser gravada na Argentina e no

Uruguai e processada industrialmente na rua 28 de Setembro”<sup>100</sup>.

No pós-guerra, o Rio de Janeiro já se encontrava integrado a um mercado transnacional, (per)seguido moldes desenvolvidos em países europeus e norte-americanos, considerados como as “vanguardas” comerciais e técnicas da indústria fonográfica. É notório que, historicamente, a Europa sempre foi considerada como modelo de civilização e progresso para suas ex-colônias. O desejo de estar em pé de igualdade com o padrão europeu, ao menos no que se refere aos modelos e tecnologias modernas, certamente foi uma das motivações que orientou o estabelecimento das *jazz-bands* como referência de orquestração para a gravação no Brasil. Como já vimos, as *jazz-bands* foram um modelo difundido por todo mundo cosmopolita como algo moderno e inovador, atingindo diversas instâncias sociais, culturais, econômicas e políticas da música, difundido valores, novas formas de dança e de sociabilidade. De tão amplo, é impossível definir completamente, pois cada contexto carrega suas especificidades e experiências próprias.

### 3.2 Em torno da tabela

Nesta parte do trabalho será realizada uma análise da tabela desenvolvida a partir do acervo do IMS, suscitando questões fundamentais no que diz respeito aos gêneros, orquestras, cantores, e destacando mudanças e continuidades entre o período mecânico e elétrico da gravação no Rio de Janeiro. A partir disso, podemos desvendar quais gêneros musicais estavam sendo mais gravados; quais as características do repertório gravado de cada *jazz-band*; quem eram os compositores estrangeiros; que *jazz-bands* gravavam mais;

que cantores emergiram no cenário musical do Rio de Janeiro, nesse período, com *jazz-bands* acompanhando suas gravações.

No total, foram contabilizados 31 diferentes gêneros musicais<sup>101</sup>, sendo que os de quantidade mais expressiva são: samba, samba carnavalesco, samba *a la garçonne*, samba paulista, samba canção, samba de fato, samba apaixonado (128 registros); maxixe, maxixe carnavalesco e maxixe choro (66 registros); *fox-trot*, *fox canção*, *one step*, *charleston* e *shimmy* (58 registros); marcha, marcha carnavalesca, marcha da folia, marcha patriótica, marcha canção (52 registros); canção, canção brasileira e canção típica (19 registros); valsa e valsa lenta (21 registros); tango, tango argentino, tango canção e tango de salão (17 registros); cateretê e cateretê sertanejo (8 registros).

A partir da tabela abaixo, podemos visualizar como se dividem os gêneros pelas orquestras, revelando parâmetros estilísticos de cada *jazz-band* e características gerais do emergente mercado fonográfico da década de 1920.

---

101 Este é o número se pensarmos no conceito de gênero musical como entendemos hoje, mas analisando as classificações comerciais do período, me arrisco a dizer que todos os fonogramas analisados pertencem ao mesmo gênero, a “música de dança”.

Tabela 2: Gêneros musicais por orquestra

Orquestras	Período	Samba	Maxixe	Foxtrot*	Marcha	Valsa	Canção	Tango	Modinha	Outros**	Total
Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	1921 – 1925	22	23	10	7		3	3	2	3	73
Jazz Band do Batalhão Naval	1921 – 1926			2							2
Orquestra Eduardo Souto	1921 – 1926	1	3	1	6					2	13
Orquestra Augusto Lima	1921 – 1926	1		4	1			2			8
Grupo do Pimentel	1921 – 1926									1	1
Grupo Campista	1921 – 1926		2	2		1		1			6
Eleutério Yribarren Jazz Band	1923		1	2							3
American Jazz Band de Sílvio de Souza	1925 – 1927	11	10		2	1		1		1	26
Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1927	4	1	1	1		1	1	1		10
Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1928	11	4	10	7	4	4	3		4	47
Orquestra Pan American	1928 – 1930	68	9	17	19	9	2	1		17	142
Brazilian Jazz Band	1925 – 1929	2	3		1						6
Carabelli Jazz Band	1925 – 1927		5	1							6
Jazz Band Kosarim	1925 – 1927			3	1						4
Jazz Band Sinfônica Pan Americana	1928				1	1				2	4
Orquestra Rio Artists	1928 – 1930	2	1	1		5	9	5		11	34
Jazz Band Imperador	1925 – 1929		2							1	3
Jazz da Banda Musical Giuseppe	1928 – 1932						1			1	2
Jazz Band Columbia	1930	6	2		6					4	18
Jazz Band	1927 – 1929			4							4
<b>Total</b>		<b>128</b>	<b>66</b>	<b>58</b>	<b>52</b>	<b>21</b>	<b>20</b>	<b>17</b>	<b>3</b>	<b>47</b>	<b>412</b>

\* shimmy, charleston, ragtime e one step inclusos

\*\* balada, berceuse, brasilidade, cançoneta, cantiga, cateretê, choro, hino, macumba, paso doble, polca tango, step espanhol, tarantela, toada

Mesmo que não consiga abranger todas as gravações realizadas no período, esses dados nos permitem fazer um panorama representativo do mercado fonográfico da Capital Federal. A partir da tabela 2, transparece como se dividem os gêneros nas orquestras, tendo destaque para 4 principais gêneros: samba, maxixe, *fox-trot* e marcha. Vale destacar que o gênero “estrangeiro” *fox-trot* ocupa a terceira colocação, bem atrás do samba e do maxixe.

Chega a ser surpreendente que o gênero mais gravado por *jazz-bands* seja o samba, representando 31% de todas as gravações. Também chama atenção que 59% dos sambas registrados na tabela foram gravados entre 1928 e 1930, sendo 53% do total gravados pela Orquestra Pan American. É rápida a constatação de que as *jazz-bands* contribuíram significativamente para a consolidação do samba como gênero “nacional”. E, complementarmente, para a consolidação de tradicionais intérpretes do samba, como

veremos.

O maxixe, por sua vez, tem 68% das gravações realizadas no período entre 1921 e 1927, tendo a Jazz Band Sul Americana de Romeu Silva gravado 35% do total. Com isso, podemos afirmar que o período entre 1927 e 1928 é um marco de mudança, quando ocorre a ascensão do samba e um declínio do maxixe no campo das gravações das *jazz bands*. Sem dúvida as *jazz bands* acompanharam a tendência do público, ou foi mesmo uma expressão dessa tendência. Paralelamente, os anos 27 e 28 marcam o período de transição da tecnologia de gravação mecânica pela gravação elétrica na Casa Edison e, conseqüentemente, o início de uma fase de expansão do mercado fonográfico no Brasil.

Para melhor definir o marco de transição da gravação mecânica para a elétrica a partir dos dados, foi selecionada a orquestra com maior atuação no mercado fonográfico durante essa mudança. Sendo um expoente do samba da segunda metade da década de 1920, a *jazz-band* Orquestra Pan American (do Cassino Copacabana), que fazia o acompanhamento dos cantores e cantoras mais bem sucedidos do período, como Artur Castro, Oscar Pereira Gomes, Frederico Rocha, Pedro Celestino, Zeca Ivo, Araci Cortes, Zaira Cavalcanti, Francisco Alves, Mario Reis, Gastão Formenti, Raul Roulien, merece um estudo mais aprofundado.

A partir das tabelas 1 e 2, podemos perceber como essa orquestra utilizava variações no nome. Ela começa como Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana (10 registros), ainda como “Orquestra Jazz Band”, também grava como Orquestra Pan American do Cassino de Copacabana (47 registros), e a partir de 1928 grava como Orquestra Pan American (142 registros<sup>102</sup>). Evidenciando o fato de que ela

---

102 Desses, 19 registros possuem o nome do maestro Simon Bountman junto com o nome da orquestra.

muda 3 vezes o nome entre 1925 e 1930, podemos abrir alguns caminhos para pensar mudanças e continuidades do mercado fonográfico nesse período, a partir de uma comparação dos dados. Se o nome da orquestra muda, que outras variações podemos encontrar em relação aos gêneros, compositores e cantores em cada caso?

Primeiramente, os 10 registros encontrados dessa orquestra com a denominação “Jazz Band” são de gravações feitas como acompanhante de cantores. Dentre essas gravações, 4 são de Artur Castro, 2 de Francisco Alves, 2 de Oscar Pereira Gomes, 1 de Frederico Rocha e 1 de Zeca Ivo, todas datadas entre dezembro de 1925 e dezembro de 1927.

Tabela 3: Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana (1925 - 1927)

<b>Título da Música</b>	<b>Gênero musical</b>	<b>Compositor</b>	<b>Intérprete / Cantor</b>
Benzinho adeus	Modinha	Zequinha de Abreu	Artur Castro
Carinha de bebê (Baby face)	Foxtrot	Harry Akst & Benny Davis	Oscar Pereira Gomes
Copacabana	Samba carnavalesco	Francisco A. Da Rocha	Artur Castro
Eu fui viajar	Maxixe	Sebastião Cirino	Artur Castro
Mamãe, eu vou com ele	Marcha carnavalesca	Canhoto	Frederico Rocha
O que é nosso	Samba	Caninha	Francisco Alves
Primavera	Canção brasileira	Zeca Ivo	Zeca Ivo
Rosinha	Samba carnavalesco	Caninha	Artur Castro
Samba da madrugada	Samba	Salvador Correira	Francisco Alves
Tango da morte	Tango canção	Alberto Norion	Oscar Pereira Gomes

Como podemos observar, o gênero musical é variado, tendo entre eles apenas um *fox-trot*, interpretado por Oscar Pereira Gomes, cantor contratado pela Odeon em 1926, cujas gravações foram, segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (DCAMPB), sempre acompanhadas pela Orquestra Pan American. Na tabela 3, localizamos apenas 2 músicas desse cantor, enquanto no DCAMPB estão identificadas 18 músicas, gravadas em 1926 e 1927. Entre elas, está inclusive a marcha "Ai, seu Mé!", de

Freire Junior e Careca, que foi sucesso do carnaval em 1927. A Enciclopédia de Música Brasileira (EMB) não contempla este cantor, que apesar de ter vivido até 1960, não teve sucesso profissional/comercial na música após a década de 1920.

Se analisarmos os 47 registros como Orquestra Pan American do Cassino de Copacabana (datados entre 1925 e 1928), ampliamos a quantidade de gêneros, compositores e intérpretes, mas ainda com poucas pistas sobre a questão da denominação da orquestra.

Tabela 4: Orquestra Pan American do Cassino de Copacabana (1925 - 1928)

Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
Agonia	Tango	Joubert de Carvalho	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Ai! seu mé!	Marcha	Careca, Freire Junior	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Aruá	Cateretê	José Gama	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Ave Maria	Valsa	Erotides de Campos, JonasNeves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Bacarolla	Foxtrot	Alexander Hyde	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Beijos venenosos	Tango	J. Aimbere	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Botofogo	Maxixe	J. Fonseca Costa	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Braço de cêra	Samba	Nestor Brandão	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
El tango rojo	Tango	José Padilha	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Eterno enlevo	Foxtrot	Zequinha de Abreu	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Idílio suave	Valsa lenta	Zequinha de Abreu	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Paquita	One step	Giovani Castorina	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Procura outro homem	Maxixe	Carlos de Almeida	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Sevilla	One step espanhol	Corder	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Somebody is lonely	Foxtrot	Denny Davis	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Agonia	Tango	Joubert de Carvalho	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Albertina	Marcha	Duque	Francisco Alves
Cassino maxixe	Maxixe	Sinhô	Francisco Alves
Catêretê dos almofadinhas	Cateretê	P. L. Hallier	Francisco Alves
Coisinhas	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves
Cunhaçam	Cateretê sertanejo	Sebastião Santos Neves	Francisco Alves
Dois amores é mentira	Marcha camavalesca	J. Fonseca Costa	Francisco Alves
Eu fui no mato crioula	Marcha	J. Junior Gobes	Francisco Alves
Eu quero é nota	Samba	Artur Faria	Francisco Alves
Eu vou te abandonar	Samba	Carlos de Almeida	Francisco Alves
Festa de branco	Samba	Pixinguinha	Francisco Alves
Foi um sonho	Charleston	I. Kolman	Francisco Alves
Já sei porque é...	Zabumba cateretê	Eduardo Souto	Francisco Alves
Meu suquinho	Marcha	José Francisco de Freitas, Lamartine Babo	Francisco Alves
Não quero saber mai dela	Samba	Sinhô	Francisco Alves, Rosa Negra
Noites de luar	Canção	Limas, Rossi	Oscar Pereira Gomes
O bobalhão	Charleston	Sinhô	Francisco Alves
Oh! colette	Foxtrot	não identificado	Francisco Alves
Ora vejam só	Samba	Sinhô	Francisco Alves
Ora vejam só	Samba	Sinhô	Francisco Alves
Passarinho do má	Samba	Duque	Francisco Alves
Paulicéia como és formosa	Tarantela	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Perdão	Foxtrot	Roger Birge	Oscar Pereira Gomes
Pião	Maxixe	Marcelo Tupinambá	Francisco Alves
Que pequena levada	Charleston	José Francisco de Freitas, Lamartine Babo	Francisco Alves, Rosa Negra
Quem não chora não mama	Samba	Gaudio Viotti	Francisco Alves
Revivendo o passado	Valsa lenta	Francisco Leo	Pedro Celestino
Salve a rainha	Valsa lenta	José Francisco de Freitas	Pedro Celestino
Tentação	Samba	D. Guimarães	Francisco Alves
Tereza	Marcha camavalesca	Freire Junior	Francisco Alves
Thereza!	Samba	Freire Junior	Francisco Alves
Triste violeiro	Canção típica	Zeca Ivo	Zeca Ivo

Usando esse nome, a orquestra possui tanto gravações como intérprete (16 registros) quanto como acompanhante (31 registros), sendo que dessas, 25 são acompanhando Francisco Alves. A predominância desse cantor, em particular, pode ser um indício de uma nova fase da orquestra, já que em 1927 ele foi contratado como cantor pela Odeon, interpretando centenas de músicas na sala de gravação da Casa Edison. Estabelecido como o cantor principal desse selo (ao lado da orquestra de Simon Bountman), Francisco Alves foi o primeiro a gravar utilizando a tecnologia elétrica.

Das músicas interpretadas por ele, presentes nessa tabela, quero destacar a presença de 3 músicas de gênero musical estrangeiro compostas no Brasil e gravadas em 1928: “O bobalhão” (charleston de Sinhô), “Que pequena levada” (charleston de José Francisco de Freitas e Lamartine Babo) e “Foi um sonho” (charleston de I. Kolman). Isto demonstra que os gêneros estrangeiros também estavam sendo gravados por compositores populares do Brasil.

Foram identificados também 3 *fox-trots* e 1 *one step* de compositores estrangeiros: “Bacarolla” do compositor alemão Alexander Hyde<sup>103</sup>; “Perdão” (Pardon!) do compositor francês Roger Birgé; “Paqueta” (Zapateado) de Giovanni Castorina; e “Somebody is lonely” de Denny Davis. Esses dados demonstram o diálogo transnacional presente no âmbito das *jazz-bands* – uma via de mão dupla, com veremos mais adiante.

Retomando a análise das tabelas 3 e 4, percebemos uma diferença visível entre elas: a ausência do cantor Artur Castro, que estava representado em 4 registros da tabela 3. No geral, esse cantor teve 15 registros na tabela geral (7 sambas, 6 maxixes, 1 modinha e 1 marcha), sendo 5 com a American Jazz Band de Silvio de Souza e 6 com a Brazilian

---

103 Compositor e líder de orquestra que fez carreira nos Estados Unidos

Jazz Band<sup>104</sup>. Segundo o DCAMPB, Artur Castro Budd era um cantor e ator que muito viajou como artista do teatro musicado e cantor de sala de gravação. Gravou em discos Columbia (estadunidense), em discos Gaúcho de Porto Alegre e fez sucesso em Lisboa ao lado de Josué de Barros. A informação mais curiosa do dicionário é o suposto convite de uma fábrica alemã chamada Bekka para os artistas brasileiros gravarem em Berlim. Assim, produziram a impressionante quantidade de “140 discos de música brasileira”<sup>105</sup>, retornando ao Brasil em 1915.

Enfim, para completar as reflexões, utilizarei dados, que até aqui não foram analisados, da Orquestra Pan American, englobando assim todas as gravações dessa orquestra presentes na tabela entre 1925 e 1930.

---

104 Aparece na tabela apenas nesses 6 registros, acompanhando Artur Castro.

105 Informação duvidosa: <http://www.dicionariompb.com.br/artur-castro-budd/dados-artisticos> (acesso em 20/11/2013)

Tabela 5: Orquestra Pan American como acompanhante (1928 - 1930)

Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
A medida do senhor do bonfim	Samba	Sinhô	Mário Reis
A polícia já foi	Samba canção	Julio Cristobal, Olegári Mariano	Araci Cortes
A polícia já foi lá em casa	Samba	Julio Cristobal, Olegári Mariano	Araci Cortes
A voz do vilolão	Canção brasileira	Francisco Alves	Francisco Alves
Acho melhor	Samba	Sátiro de Almeida	Francisco Alves
Ai meu bem	Samba	Nicanor Silva, Bilito	João Regente
Amizade	Samba	Ary Barroso	Francisco Alves
Canção dos infelizes	Canção	Donga, Luiz Peixoto, Marques Porto	Zaira Cavalcanti
Canção dos ingleses	Canção	Donga, Luiz Peixoto, Marques Porto	Zaira Cavalcanti
Cansei	Samba	Sinhô	Mário Reis
Capricho de mulher	Samba	José Francisco de Freitas	Mário Reis
Carga de burro	Samba	Sinhô	Mário Reis
Casinha de sapê	Cateretê	Sinhô	Francisco Alves
Cena caipira	Toada	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Gastão Formenti, Luci Campos
Chríspim	Samba	Mark Hermanns	Raul Roulien
Coisas de mulher	Samba	Tuyhu	João Regente
Coração volúvel	Samba	Brancura	Francisco Alves
Dá nela!	Marcha camavalesca	Ary Barroso	Francisco Alves
Dando o valor (samba do afeto)	Samba de fato	Augusto Vasseur	Francisco Alves
Dá-se um jeitinho	Brasilidade	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti
Diga	Samba	Lamartine Babo, Gonçalves de Oliveira	Zaira Cavalcanti
Digo já	Marcha camavalesca	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Francisco Alves
Diz o que tem	Marcha	Careca	Francisco Alves
Dona Alice	Marcha	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Palitos
Dôr de recordar	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Francisco Alves
Dorinha!... meu amor	Samba apaixonado	José Francisco de Freitas	Mário Reis
É sim senhor	Samba	Eduardo Souto	Francisco Alves
É sopa (17 a 3)	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves
É tão bonitinha	Samba	Henrique Vogeler	Mário Reis
És ingrata... mulher	Samba	Lolo Uerba	Francisco Alves
Essa nega é da bahia	Samba	Sátiro de Melo	Francisco Alves
Eu não sou bicho	Marcha	Freire Junior	Francisco Alves
Eu ouço falar	Samba	Sinhô	Francisco Alves
Falsa mulher	Samba	Ridam, Roldão G. Vieira	Francisco Alves
Felicidade	Samba	Raul Roulien	Raul Roulien
Fumaça branca	Maxixe	Mark Hermanns	Francisco Alves
I'm in seventh heaven	Foxtrot	Brown, Henderson, Jolson, Sylva	Francisco Alves
Joãozinho	Berceuse	Raul Roulien	Raul Roulien
Jura	Samba	Sinhô	Mário Reis
Juramento	Samba	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Araci Cortes
Malandro	Samba	Francisco Alves, Freire Junior	Francisco Alves
Mamãe viu	Foxtrot	Raul Roulien	Raul Roulien
Marcha dos granadeiros	Marcha	Aratimbó, Victor Schetzinger	Lucy Pires
Margot	Samba	Alfredo Derneval	Mário Reis
Marion	Valsa	Erno Rapee	Francisco Alves
Me faz carinhos	Samba	Francisco Alves, Ismael Silva	Francisco Alves
Melindrosa futurista	Marcha	Clóvis Roque da Cruz	Francisco Alves

Meu amor vou te deixar	Samba	Orlando Vieira	Mário Reis
Miss st. Paul	Foxtrot	Mark Hermanns	Raul Roulien
Morena adivinha que eu gosto de ti	Samba	Henrique Vogeler, Joracy Camargo	Francisco Alves
Mulher venenosa	Samba	Brancura	Francisco Alves
My mother's eyes (os olhos de mamãe)	Fox canção	Aratimbó, Baer	Francisco Alves
Não dou confiança ao azar	Samba	Cícero de Almeida	Mário Reis
Não faço fé contigo	Samba	Tuyhu	Francisco Alves
Não fui eu	Samba	Caninha	Jonjoca
Não sou baú	Samba	Sinhô	Francisco Alves
Não te dou perdão	Samba	Ismael Silva	Jonjoca
No reinado da alegria	Marcha	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Francisco Alves
Novo amor	Samba	Ismael Silva	Mário Reis
Nunca	Valsa	Raul Roulien, Mark Hermanns	Raul Roulien
O destino é deus que dá	Samba	Nilton Bastos	Mário Reis
Olha a pomba	Marcha	Vantuil Carvalho	Francisco Alves
Olha a pomba	Marcha	Vantuil Carvalho	Margarida Max
Olha o boi	Samba	Orlando Vieira	Francisco Alves
Olhos negros	Samba	I. Kolman	Francisco Alves
Orobó	Macumba	Cícero de Almeida	Gusmão Lobo
Outro amor	Samba	Ary Barroso, C. F. Machado	Mário Reis
Pagan love song (canção de amor)	Valsa	Nacio Herb Brown	Francisco Alves
Palhaço	Samba	Bussi, Nelson	Francisco Alves
Para mim perdeste o valor	Samba	Francisco Alves	Francisco Alves
Perdão	Samba	Francisco Alves	Mário Reis
Por que foi?	Samba canção	Pedro de Sá Pereira, Luiz Iglésias	Margarida Max
Quando a mulher não quer	Samba	Caninha, José Luiz de Moraes	Francisco Alves
Que vale a nota sem o carinho da mulher	Samba	Sinhô	Vicente Celestino
Quem eu deixar não quero mais	Samba	João de Oliveira	Francisco Alves
Quem me dera morena	Samba	Edmundo Henriques	Francisco Alves
Quem quiser ver	Samba	Eduardo Souto	Araci Cortes
Quem vê cara não vê o resto	Cançoneta choro	Ari Kerner	Alfredo Albuquerque
Quindins de iaiá	Samba	Pedro de Sá Pereira, C. M. Bittencourt	Araci Cortes
Rio chic	Marcha	A. R. De Jesus	Francisco Alves
Samba de são benedito	Samba	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Araci Cortes
Saudade má	Foxtrot	Mark Hermanns	Raul Roulien
Segura o boi	Samba	Sinhô	Francisco Alves
Seu doutor	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves
Seu julinho vem	Marcha	Freire Junior	Francisco Alves
Seu voronoff	Marcha	João Rossi, Lamartine Babo	Francisco Alves
Sorriso falso	Samba	Cícero de Almeida	Mário Reis
Te fuistes	Valsa	Mark Hermanns	Raul Roulien
Toma cuidado	Cateretê	João Felispe da Costa ?	Gusmão Lobo
Torna a vortá	Samba	J. Bulhões	Francisco Alves
Tu qué tomá meu home	Samba	Ary Barroso, Olegário Mariano	Araci Cortes
Tua	Valsa	Raul Roulien	Raul Roulien
Vadiagem	Samba	Francisco Alves	Mário Reis
Vai mesmo	Samba	Heitor dos Prazeres	Mário Reis
Vamos deixar de intimidade	Samba	Ary Barroso	Mário Reis
Vamos juntar os trapinhos?	Canção	Pedro de Sá Pereira	Araci Cortes
Vem cá, neném!	Samba camavalesco	Bento Mossurunga, Menezes de Cardoso	Francisco Alves
Vem, colombina	Marcha	Ari Kerner	Francisco Alves
Vou à penha	Samba	Ary Barroso	Mário Reis
Vou me vingar	Samba	Caninha	Mário Reis
Vou morar na roça	Samba	Orlando Vieira	Mário Reis
Why can't you?	Foxtrot	Brown, Henderson, Jolson, Sylva	Francisco Alves
Zomba	Samba	Francisco Alves	Araci Cortes
Zum, zum, zum, meu violão	Marcha camavalesca	J. Mendes Pereira, João Rossi	Francisco Alves

Tabela 6: Orquestra Pan American como intérprete (1928 - 1930)

Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
A warbling booklet	Balada	Harry Parsons	Orquestra Pan American
Alegria	Foxtrot	Romeo Ghipsman	Orquestra Pan American
Amanhã tem mais	Samba	Mário Duprat Fiuza	Orquestra Pan American
Boêmia	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Camafeu	Choro	J. Rondon	Orquestra Pan American
Charming	Foxtrot	Stothart	Orquestra Pan American
Christina	Valsa	Conrad, Gottler, Mitchel	Orquestra Pan American
Côr de canella	Maxixe	Lúcio Chameck	Orquestra Pan American
Craddle of love	Foxtrot	Mabel Wayne	Orquestra Pan American
Desprezado	Choro	Pixinguinha	Orquestra Pan American
Galo velho	Samba	Luiz Magno	Orquestra Pan American
Hino republicano riograndense	Hino	Joaquim Inácio Mendanha	Orquestra Pan American
Iaiá (linda flor)	Samba canção	Henrique Vogeler	Orquestra Pan American
If you believed in me	Foxtrot	Baer, L. W. Gilbert	Orquestra Pan American
I'm on a diet of love	Foxtrot	Baer, Gilbert, Wolff	Orquestra Pan American
Ipanema	Marcha	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Jura	Samba	Sinhô	Orquestra Pan American
Loiras e morenas	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Orquestra Pan American
Magnífico	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Mexe baiana	Maxixe	José Francisco de Freitas	Orquestra Pan American
Minha vida pela sua	Valsa	Marcelo Tupinambá	Orquestra Pan American
Mona	Foxtrot	Conrad, Gottler, Mitchel	Orquestra Pan American
Noêmia	Valsa	Adelgico Correa	Orquestra Pan American
Odeon	Maxixe	Mário Duprat Fiuza	Orquestra Pan American
Paulicéia como és formosa	Tarantela	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Pérola do Japão	Foxtrot	J. Fonseca Costa	Orquestra Pan American
Pierrot 1950	Foxtrot	Raul Roulien	Orquestra Pan American
Proeminente	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Rapisódia brasileira (1ª parte)	não identificado	Mark Hermanns	Orquestra Pan American
Rapisódia brasileira (2ª parte)	não identificado	Mark Hermanns	Orquestra Pan American
Rayon d'or	Polca tango	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American
Red hot & blue rhythm	Foxtrot	Oswaldo Santiago, Cots, Davis, Swanstrom	Orquestra Pan American
Samba de verdade	Maxixe	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Sevilla	Marcha	Corder	Orquestra Pan American
Só no Brasil	Samba	Lúcio Chameck	Orquestra Pan American
Sorrindo e chorando	Choro	Júlio Casado	Orquestra Pan American
You'll find the answer in my eyes	Valsa	Brown, De Silva, Henderson	Orquestra Pan American, Simon Bountman

Os 142 registros da Orquestra Pan American foram divididos em duas tabelas para a melhor visualização dos dados, sendo a tabela 5 constituída de gravações da orquestra como acompanhante e a tabela 6 organizada a partir de músicas instrumentais gravadas por ela. A partir da análise das tabelas 3, 4, 5 e 6 separadamente, podemos

estabelecer algumas diferenças entre as três diferentes denominações utilizadas por essa orquestra. Primeiramente, é importante destacar que todas as gravações das tabelas 5 e 6 foram realizadas entre 1928 e 1930, ou seja, no período em que a Casa Edison já utilizava plenamente a tecnologia de gravação elétrica, e a Orquestra Pan American já havia se consolidado completamente como a principal orquestra dos discos Odeon. Com isso, podemos dividir a atuação dessa orquestra no mercado fonográfico em duas diferentes fases, a mecânica e a elétrica.

Devidamente exposta e contextualizada, a análise dos registros dessa orquestra acompanhando cantores na fase mecânica, em comparação com a fase elétrica, pode revelar-nos concretamente os artistas e compositores desse mercado fonográfico. Assim percebemos quais artistas surgiram, quais se adaptaram e quais deixaram de gravar com essa mudança tecnológica.

A tabela 5 conta com 104 registros de fonogramas gravados com a Orquestra Pan American acompanhando algum cantor. Dentre esses, podemos perceber uma mudança no elenco ao identificar uma série de novos cantores, e não encontrar sequer um dos cantores das tabelas 3 e 4 na tabela 5 (com a exceção de Francisco Alves). Assim, fica indispensável a identificação dessa mudança a partir da exposição dos dados da tabela 5. Além de Francisco Alves, que possui 48 registros nessa tabela, os novos cantores são: Mario Reis, com 21 registros (21 sambas); Raul Roulien, com 9 registros (3 *fox-trots*, 3 valsas, 2 sambas e 1 *berceuse*); Araci Cortes, com 9 registros (8 sambas e 1 canção); Zaira Cavalcanti, com 3 registros (2 canções e 1 samba); Margarida Max, com 2 registros (1 samba e 1 marcha); João Regente, com 2 registros (2 sambas); Jonjoca, com 2 registros (2 sambas); Gusmão Lobo, com 2 registros (1 macumba e 1 cateretê); Alfredo

Albuquerque, com 1 registro (cançoneta choro); Gastão Formenti, com 1 registro (brasilidade); Lucy Pires, com 1 registro (marcha); Gastão Formenti e Luci Campos, com 1 registro (toada); Palitos, com 1 registro (marcha); e Vicente Celestino, com 1 registro (samba).

Unindo as tabelas 5 e 6 (gravação elétrica) e comparando com as tabelas 3 e 4 (gravação mecânica), podemos obter também um panorama geral da mudança dos gêneros gravados nesse mercado. Citando apenas os gêneros com números mais expressivos nas tabelas, dos 142 registros das tabelas 3 e 4: 68 são sambas (47%), 19 são marchas (13%), 17 são *fox-trots* (11%), 9 são valsas e 9 são maxixes. Dos 57 registros das tabelas 1 e 2: 15 são sambas (26%), 11 são *fox-trots* (19%, com *one steps* e *charlestons* inclusos), 8 são marchas (14%), 5 são maxixes, 5 são tangos e 4 são valsas. É visível, se considerarmos a proporção entre os gêneros e o total, que a quantidade de sambas gravados aumentou muito no período da gravação elétrica. Desses 68 sambas registrados nas tabelas 3 e 4 (1928 - 1930), 25 foram gravados por Francisco Alves (36,7%), 21 por Mario Reis (30,8%) e 8 por Araci Cortes (11%).

Para obtermos uma noção mais ampla sobre os cantores da década de 1920 que gravaram com *jazz-bands* no Rio de Janeiro, foi construída a tabela 6 com os 12 principais cantores registrados na tabela geral e com quais orquestras gravaram.

Tabela 7: Cantores por orquestras

	OJBPAACC	OPACC	OPA	ORA	JBSARS	AJBSS	BrJB	Total
Francisco Alves	2	23	48	7				80
Artur Casto	3					5	6	14
Araci Cortes			9		2			11
Fernando					51			51
Oscar Pereira Gomes	2	2						4
Zeca Ivo	1	1						2
Vicente Celestino			1	3				4
Pedro Celestino		2			2	6		10
Gastão Formenti			2	6				8
Mário Reis			21					21
Raul Roulien			9	2				11
Alfredo Albuquerque			1	2				3
Outros								37
<b>Total</b>	<b>8</b>	<b>28</b>	<b>91</b>	<b>20</b>	<b>55</b>	<b>11</b>	<b>6</b>	<b>256</b>

OJBPAACC – Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana

OPACC – Orquestra Pan American do Cassino de Copacabana

OPA – Orquestra Pan American

ORA – Orquestra Rio Artists

JBSARS – Jazz Band Sul Americano de Romeu Silva

AJBSS – American Jazz Band de Sívio de Souza

BrJB – Brazilian Jazz Band

Francisco Alves é o cantor com maior número de registros no período entre 1920 e 1930, representando 31% das gravações registradas na tabela geral. Das 80 músicas desse cantor acompanhadas por *jazz-bands*, 73 foram gravadas pela Orquestra (Jazz Band) Pan American (do Cassino Copacabana), representando 91% das suas músicas. De outra forma, Francisco Alves representa 62% de todas as gravações dessa orquestra acompanhando cantores no período entre 1925 e 1930.

É importante ressaltar também que a Orquestra Pan American, com suas 3 denominações (1925 – 1930), representa 49,5% das gravações de *jazz-bands* acompanhando cantores durante toda a década de 1920.

A segunda *jazz-band* que mais realizou gravações acompanhando cantores foi a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, que, no período entre 1921 e 1926, representa 21,5% dos registros até 1930. Dos 73 registros da Jazz Band Sul Americano, 55 (75%)

foram como acompanhante, e Fernando, cantor e violinista desta *jazz-band*, representa 92,7% das gravações como acompanhante.

Assim, podemos afirmar que, até 1926, a principal orquestra *jazz-band* que gravou acompanhando cantores foi a Jazz Band Sul Americano. Nesse mesmo período, pode ser considerada a *jazz-band* que mais apresentou registros como intérprete de músicas instrumentais. Assim, se analisarmos os 18 registros de gravação de música instrumental dessa orquestra, é possível identificar diálogos transnacionais<sup>106</sup>, considerando que 30% delas são de compositores estrangeiros, sendo 44% das músicas *fox-trots*.

Tabela 8: Músicas instrumentais da Jazz Band Sul Americano Romeu Silva

Título da Música	Gênero musical	Compositor
A-e-i-o-u	Samba	Quinote
Alabama	Foxtrot	não identificado
Boca pintada	Maxixe	Joubert de Carvalho
Cabeleira a la garçone	Foxtrot	Américo Guimarães & Pedro de Sá Pereira
Café com leite	Maxixe	Freire Junior
Chá pra dois (Tea for two)	Foxtrot	Vicent Youmans
De cartola e bengalinha	Maxixe	Freire Junior
Dor de cabeça	Maxixe	Sinhô
El 11 (o onze)	Tango argentino	F. Rezedo
Escorregando	Maxixe	Ernesto Nazareth
Espera um pouco	Foxtrot	não identificado
Está na hora	Samba	Caninha
Eu quero ser feliz (I want to be happy)	Foxtrot	Vicent Youmans
Fleur d'amor	Foxtrot	José Padilha
Fubá	Maxixe	Romeu Silva
Me neenyah (My Little One)	Foxtrot	Herbert Spencer
La-monteria (Zarzuela en dos actos)	não identificado	Jacinto Guerrero
Ukelele baby	Foxtrot	Jack Meskill

Das 18 músicas instrumentais gravadas pela *Jazz Band Sul Americano Romeu Silva*, 8 são *fox-trots*, 6 maxixes, 2 sambas, 1 tango argentino e 1 com gênero não

106 Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e culpa consciência*, 2001.

identificado; desses *fox-trots*, chamou-me atenção 5 deles, por serem de compositores estadunidenses que fizeram sucesso em espetáculos musicais da *Broadway*. Além de duas músicas com compositor não identificado, mas tudo indica que ele seja proveniente dos Estados Unidos.

Um caminho interessante a tomar é o direcionamento desse exercício para os compositores estrangeiros gravados pela *jazz-band* de Romeu Silva, a fim de problematizar os diálogos transnacionais que estão ocorrendo através das performances e execuções dessas orquestras. Assim, começaremos por lançar questões em torno do compositor estadunidense Vincent Youmans, pois a orquestra em questão gravou duas de suas músicas – Chá pra dois (*Tea for two*) e Eu quero ser feliz (*I want to be happy*). Encontrar a sua procedência foi uma tarefa relativamente fácil, tendo em vista que as músicas citadas faziam parte de um musical chamado *No No Nanette* de 1925, que imortalizou este compositor como um dos grandes nomes dos musicais da *Broadway*. Musical esse também exibido no cinema em 1930, cuja trilha sonora contava com essas duas músicas de Vincent Youmans. A data de gravação da música pela *jazz-band* de Romeu Silva, de acordo com o IMS, foi entre 1921 e 1926, e o ano de publicação da partitura pelo compositor foi em torno de 1925, período em que o musical era um grande sucesso. Levando em consideração que a primeira gravação registrada nos Estados Unidos foi a do filme (1930), podemos considerar que os integrantes da Jazz Band Sul Americano estavam muito atentos às novidades internacionais. Além disso, é provável que esse grupo tenha sido o primeiro a gravar “Chá pra dois” e “Eu quero ser feliz”; tais músicas fizeram grande sucesso nos Estados Unidos em 1930, inclusive com uma série de releituras em anos posteriores (*Tea for Two* pode ser considerado como um *jazz*

*standard*).

É importante ressaltar outras músicas de sucesso no exterior, gravadas pela Jazz Band Sul Americano, embora já tenham sido identificadas: o *fox-trot Titine* do compositor Leo Daniderff, sucesso do teatro de revista francês, cantado por Fernando em francês, que fez parte da trilha sonora no filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin em 1936; o *fox-trot Ukelele baby* do compositor estadunidense Jack Meskill; a música *La-monteria* (Zarzuela en dos actos), sucesso do teatro de revista espanhol do compositor Jacinto Guerrero; o *fox-trot Me neenyah* (My Little One) do compositor estadunidense Herbert Spencer.

Além dos *fox-trots*, a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva também possui 3 registros de tango, revelando outro eixo de diálogos. Dois desses registros são de compositores brasileiros, classificados como tango canção, ambos cantados por Fernando: “Oração” de Osvaldo Cardoso de Menezes e “Ruínas de um sonho” de Pedro de Sá Pereira. O terceiro é uma versão instrumental da música “El Once”, do compositor argentino Osvaldo Fresedo<sup>107</sup>.

Com isso, evidenciamos que a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva revelava dois eixos de diálogos transnacionais, tendo gravado tangos de compositores da Argentina e *fox-trots* de compositores dos Estados Unidos, assim como tangos e *fox-trots* de compositores do Brasil. Essa *jazz-band* é o melhor exemplo para mostrar que tanto as orquestras quanto os compositores do Brasil estavam atentos à produção musical de orquestras de dança desses dois países. Já que estamos identificando trocas transnacionais, é importante não esquecer das orquestras da Argentina e dos Estados

---

107 Inicialmente tivemos dificuldade de identificar este compositor, pois no acervo do IMS aparece como F. Resedo.

Unidos que gravaram maxixes e sambas no mesmo período.

Essa inquietação nos levou primeiramente ao acervo do IMS, onde encontramos fonogramas de uma *jazz-band* da Argentina. A *Carabelli Jazz Band*, representada na tabela 8 por 6 músicas (com data indefinida), sendo elas 5 maxixes e 1 *shimmy* (composto pelo próprio Adolfo Carabelli). Dos 5 maxixes, 2 são composições de Sinhô<sup>108</sup>, 1 composição de Donga<sup>109</sup>, e os outros dois aparecem como não identificados. Nesse caso, tivemos que recorrer a outros acervos para saciar a ausência de dados fundamentais no acervo do IMS<sup>110</sup>.

Tabela 9: Carabelli Jazz Band (corrigido a partir do acervo da Victor)

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor
1927	A luz da lua	Maxixe	Antenor B. Cañas
1925	Bajo las estrellas	Shimmy	Adolfo Carabelli
1927	La chicharra	Maxixe	Ramón Collazo
1925	Não te quero mais	Maxixe	Ernesto dos Santos (Donga)
1926	Tem papagaio no poleiro	Maxixe	Sinhô
1926	Viva a penha	Maxixe	Sinhô

Como todos os discos da *Carabelli Jazz Bands* são do selo Victor, há um alternativa prática que podemos adotar: o catálogo online da Victor (Encyclopedic Discography of Victor Recordings)<sup>111</sup>. Esse é um catálogo *online* de dados dos discos da Victor que foi desenvolvido a partir das matrizes e discos de gravações feitas pelo mundo desde 1900<sup>112</sup>. Ao acessar as músicas citadas na tabela 8, foi possível descobrir os dados que faltavam.

108 “Tem papagaio no poleiro” e “Viva a Penha”

109 “Não te quero mais”

110 Além da ausência de dados como data de gravação e compositor, o áudio digitalizado destes discos está praticamente inaudível.

111 <http://victor.library.ucsb.edu>

112 As séries de matrizes entre 1900 e 1925 podem ser consultadas neste site: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/43>

Encontramos o maxixe “La chicharra”, do compositor argentino Ramón Collazo, e o maxixe “A luz da lua”, composição de Antenor B. Cañas. Da mesma forma, localizamos diversos tangos e *fox-trots* de compositores brasileiros executados por *jazz-bands* atuantes no cenário musical da Capital Federal brasileira, encontramos sambas, maxixes e *fox-trots* de compositores da Argentina e executados por *jazz-bands* do mesmo país.

Ao avaliarmos o repertório da *Carabelli Jazz Band* no catálogo online da Victor, descobrimos diversas músicas de compositores brasileiros, e também duas músicas de gêneros “nacionais” (brasileiro e estadunidense) assinadas por compositores argentinos, todas gravadas em 1925: “Muito gostosa”, maxixe composto por A. Mendés; “Amor de pierrot”, *shimmy* composto por Salvador Granata; “Nosso ranchinho”, maxixe composto por Ernesto dos Santos (Donga); “Zizanha” (Zizinha), zamba (samba) composto por José Francisco de Freitas; “Amor sem dinheiro”, zamba composto por José Barbosa da Silva (Sinhô).

Cabe ressaltar aqui que o universo do material encontrado é vastíssimo e, devido a vários fatores, sobretudo um deles chamado tempo, tivemos que delimitar o máximo possível o objeto de pesquisa nas orquestras da década de 1920. É importante esclarecer, há muita pesquisa a ser feita para dar conta das várias lacunas sobre a história musical desse período histórico.

Por último, elaboramos uma lista com 20 títulos das canções gravadas por *jazz-bands*, sob a rubrica de samba, maxixe ou *fox-trot*.

<b>Título da Música</b>	<b>Gênero musical</b>	<b>Compositor</b>
Palhaço	Foxtrot	Marcelo Tupinambá
Dôr de recordar	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano
Eterno enlevo	Foxtrot	Zequinha de Abreu
Loiras e morenas	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano
O carnaval	Foxtrot	Eduardo Souto
Mimosa	Foxtrot	Leopoldo Froes
O cigano	Foxtrot	Marcelo Tupinambá
O que é nosso	Samba	Caninha
Mulata sai do portão	Samba	Careca
Água de côco	Samba	Pedro de Sá Pereira
Só no Brasil	Samba	Lúcio Chameck
Quem não chora não	Samba	Gaudio Viotti
Olhos negros	Samba	I. Kolman
Café com leite	Maxixe	Freire Junior
Na bahia	Maxixe	Caninha
Samba de verdade	Maxixe	Francisco Alves
Floraus	Maxixe	Ernesto Nazareth
Tem papagaio no pé	Maxixe	Sinhô
Mulata mia	Maxixe	Ramon Collazo

Todos esses títulos evidenciam de uma forma contundente que, na história da música popular do Brasil, nos anos 20, não é nada fácil estabelecer uma separação entre o que é “nacional” e o que é “estrangeiro”. As *jazz-bands*, sem dúvida, divulgaram e consagraram as canções com temas e estilos da terra e da pretensa nação, tão sonhada em termos musicais. Os sambas devem muito ao espírito moderno das *jazz-bands*...

### 3.3 Uma seção dominical dedicada ao mercado fonográfico

A partir da seção “Discos e Machinas Falantes” do jornal *O Paiz*, podemos identificar outros elementos da circulação musical e do emergente mercado fonográfico na década de 1920. Com sua primeira aparição no dia 20 de junho de 1926, essa seção abordava questões sobre um mercado de sucesso estabelecido no mundo cosmopolita. Como uma nova forma de ouvir e fazer música, o fonógrafo revolucionou as culturas musicais por onde passou, já que a mesma performance poderia ser ouvida quantas vezes fossem necessárias para satisfazer o ouvinte/consumidor. Não era mais necessária a presença de músicos para haver música nos ambientes de sociabilidade, a simples presença desse aparelho e seus discos substituía a presença de toda uma orquestra,

afirmavam as propagandas nas páginas dessa seção.

“Discos e Machinas Falantes” é uma seção que analisa e exalta principalmente a novidade musical, e certamente possui muitas pistas sobre o cenário das *jazz-bands* no Rio de Janeiro, e aspectos fundamentais da música comercial transnacional na segunda metade da década de 1920. Uma questão importante, e que pode ser percebida logo que se inicia a leitura dessa seção, é referente à circulação de discos nesse mercado. Ficou claro que, para entender essa circulação, não podemos fixar o olhar apenas nas gravações que foram realizadas no Brasil e comercializadas pelos selos estrangeiros que aqui instalaram suas fabricas até 1930 (Odeon, Victor e Columbia). Não circulavam aqui apenas discos produzidos nesse mercado. Além das remessas de discos estrangeiros da Columbia, Odeon e Victor, as casas comerciais recebiam também discos com selos de outros países como Polydor, Cameo, Parlophon, Vox e Brunswick.

Também, essa seção nos possibilitou a identificação de categorias do mercado fonográfico do período, seja pela identificação de remessas das fábricas estrangeiras, ou pelas propagandas de discos, fonógrafos e casas comerciais. As categorias gerais já são conhecidas da maioria dos pesquisadores de música, sendo normalmente colocadas como contraponto uma da outra: música erudita e popular. Essa divisão geral como categoria comercial fica muito clara na descrição das remessas de discos, normalmente identificados como “clássicos” ou “música de dança”.

Aqui, faremos um exercício focando apenas na “música de dança”, já que essa é a categoria de mercado com enorme representatividade das *jazz-bands*. É preciso deixar claro que não pretendo analisar todas as referências dessa seção dominical, já que esse é um exercício de enorme esforço e fôlego. Faremos aqui um inventário das principais

referências de “discos de dança”, nacionais e estrangeiros, para o mercado fonográfico brasileiro. Para isso, foi feita uma delimitação temporal que compreende os anos de 1926 ao final de 1927, sendo esse considerado o período de implementação, divulgação e comercialização da tecnologia elétrica de gravação no Brasil. Toda uma nova gama de produtos com reproduções mais “fiéis”, ou “reais”, chegavam às casas comerciais neste período<sup>113</sup>.

Logo na primeira aparição, *Phonóphilo*, colaborador do jornal *O Paiz* que escreve a seção, já destaca cinco discos contendo apenas *fox-trots*. Esse é sem dúvida o “gênero” mais comentado e exaltado nessa seção. Dos cinco discos: dois são gravados pela orquestra contratada da Columbia, o Ipana Troubadours; um da orquestra de Leo Reissman; um por Clyde Doerr, orquestra que conta com maioria de saxophones, sendo Ted Lewis um deles; e um disco da orquestra de Ross German (que foi saxofonista na orquestra de Paul Whiteman). Nesse último, há um comentário curioso sobre a primeira música, “I want somebody to cheer me up”<sup>114</sup>. Segundo o escritor dessa seção, essa música tem “o compasso perfeito de um maxixe nacional, sendo por isto digno de nota”. Afinal, se existe um “maxixe nacional”, qual seria o “não nacional”? O que diferencia um “maxixe nacional” de um “não nacional” (ou transnacional)? O que motiva o escritor dessa seção a dizer que esse *fox-trot* possui o compasso perfeito de um maxixe?

Essas são questões instigantes, mas que não teremos fôlego para responder

---

113 Outro desdobramento (mais cotidiano) decorrente da transição de tecnologia de gravação pode ser visto no texto publicado no dia 06 de fevereiro de 1927, sobre a queda dos preços de discos de gravação mecânica na *Paul J. Christoph Company* (casa comercial localizada na Rua do Ouvidor nº 98), que são os distribuidores da *Victor Talking Machine Co.* no Rio de Janeiro. Segundo o escritor da seção, a chegada das novas remessas de discos de gravação elétrica motivou “uma venda especial de discos Victor de dança de gravação antiga”. Esses, que não despertavam mais interesse do consumidor pela grande diferença de qualidade na gravação, seriam vendidos a seis mil e quinhentos réis a título de saldo.

114 *O Paiz*, 20/06/26

concretamente nestas linhas, por isso, continuaremos a tratar sobre o *fox-trot*. Na seção publicada no jornal do dia 02 de janeiro de 1927, encontramos mais uma vez a coluna destinada à "música de dança", mas dessa vez ela não conta apenas com artistas e orquestras estrangeiros. São 6 discos Victor contendo 10 *fox-trots* e 2 *one steps* (*step espanhol*) de 5 diferentes orquestras: a de Paul Whiteman, a de George Olsen, a Ted Lewis and His Band, a Fred Rich and His Hotel Astor Orchestra, e a Ipana Troubadours. No disco dessa última, está o *fox-trot* "*Baby face*", composto por Harry Akst e Benny Davis, música que também foi gravada pelo cantor Oscar Pereira Gomes (entre 1925 e 1927), sendo acompanhado pela "Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana" (Orquestra Pan American de Simon Bountman). Além desses, encontramos dois discos gravados no Brasil e comercializados com o selo Odeon, contendo: 2 maxixes gravados pela "American Jazz Band de Sylvio de Souza"<sup>115</sup> e 2 toadas sertanejas, cantadas e tocadas ao violão por Patrício Teixeira<sup>116</sup>.

No dia 16 de janeiro de 1927, foram publicadas três listas de "música de dança", sendo uma decorrente do aparecimento de uma nova coluna. Além de descrever a remessa de janeiro com "novidades dançantes" da Columbia, recebido pela casa comercial *Optica Inglesa*, e a remessa de uma nova fábrica estadunidense "especializada em discos populares"<sup>117</sup>, foi criado um espaço chamado "Guia do comprador". Esse é o lugar onde *Phonóphilo* recomenda discos para o consumidor/leitor, tendo em vista "pessoas que por qualquer motivo, não tem orientação prévia na compra dos mesmos ou não conhecem com acerto quais as últimas novidades e quais os maiores sucessos".

---

115 "Cristo nasceu na Bahia" e "Pé de cabra"

116 "Seu zé, Raymundo" e "Adeus Quima"

117 A fábrica da Cameo, representada pela loja Guitarra de Prata, localizada na Rua da Carioca nº 37.

Segundo esse escritor, “os discos indicados são todos de gravação elétrica, modernos e selecionados entre os melhores e os que comprovadamente obtiveram sucesso no nosso meio por grande venda verificada”. Certamente focaremos nessa nova coluna, já que observar os grandes sucessos comerciais pode nos ajudar a entender essa emergente cultura comercial transnacional em torno da música.

No “Guia do Comprador” desse dia, na parte destinada à “música de dança”, são recomendados seis discos, todos contendo *fox-trots* (com exceção de uma valsa). Esses discos fazem referências a nove diferentes orquestras<sup>118</sup>, sendo que Ross Gorman and His Orchestra, Ipana Troubadours, Ted Lewis and His Band, George Olsen and His Music são recorrentes nessa seção. Ao observar essa coluna, podemos definir quais são as referências em discos e em música de dança que estão sendo difundidas.

Outra nova peculiaridade dessa seção é a divisão das listagens e remessas por fábricas, já que cada uma possui o(s) seu(s) representante(s) comerciali(s) no Rio de Janeiro. Na remessa Odeon, publicada no dia 30 de janeiro de 1927, podemos ter uma noção mais ampla da circularidade dos gêneros musicais de dança pelo mundo.

Originalmente de nacionalidade alemã, com várias fábricas espalhadas pelo mundo, a Odeon sofreu com a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, e passou a se sustentar a partir de suas filiais. Talvez isso tenha permitido uma maior circulação de discos produzidos nas fábricas Odeon, levando em consideração a desestruturação de seu centro e a consequente formação de centros nos países onde se instalaram essas fábricas. Enfim, apenas poderemos confirmar essa informação quando

---

118 Ross Gorman and His Orchestra, Ipana Troubadours, Ted Lewis and His Band, George Olsen and His Music, Roger Wolfe Kahn and His Orchestra, orchestra Waring's Pennsylvania, Goodrich Silvertown Cord Orchestra, Edwin J. Me. Enelly's Orchestra e Don Bestor and His Orchestra.

houver um estudo exaustivo sobre a expansão das fábricas de discos pelo mundo e as relações e hierarquias estabelecidas entre elas.

Para exemplificar esse contexto, podemos citar os três discos de “música de dança” da remessa Odeon publicada no dia 30 de janeiro de 1927. O primeiro contendo 1 *fox-trot* e 1 valsa, gravados em Londres pela Ronnie Munro Dance Orchestra; o segundo, 2 *fox-trots* gravados em Nova York pelas orquestras The Arkansaw Travelers e Lloyd Turnel and his Villa Venice Orchestra; e o terceiro, 1 *shymmy* e 1 *one-step* gravados em Berlim pela orquestra Dajos Bella.

No jornal desse mesmo dia, ainda podemos consultar a lista de discos feita na coluna “Guia do comprador”. São citados 11 discos entre Columbia e Victor, sendo que, com exceção do *one-step (step espanhol)* “Valencia”, são todos *fox-trots*, executados pelas mesmas orquestras já consagradas nessa seção<sup>119</sup>. Enfim, a coluna destinada a listar as “músicas de dança” cresceu a cada publicação, tornando impossível inventariar todas as referências de *fox-trot* gravados por *jazz-bands* dos Estados Unidos destacadas nela.

Dessa forma, constatamos que essa coluna dá prioridade à indicação de discos estrangeiros, principalmente àqueles provenientes dos Estados Unidos. Para exemplificar, selecionamos algumas referências a *jazz-bands* da América do Sul, encontradas na parte dedicada a “música de dança” da coluna “Guia do Comprador”, publicada entre março e julho de 1927. Evidenciando assim a repetida (des)proporção entre discos de orquestras dos Estados Unidos e as da América do Sul.

No jornal do dia 06 de março de 1927, após 8 discos contendo 16 *fox-trots* gravados por orquestras dos Estados Unidos, foram citados 2 discos gravados pela

---

119 Ipana Troubadours, Ted Lewis and His Band, Harry Hesser's Syncopators, George Olsen and His Music, Kahn and His Orchestra e Irving Aaronson and his Commanders.

Orquestra Pan American, contendo 4 músicas, sendo 3 sambas carnavalescos e 1 *one-step* espanhol.

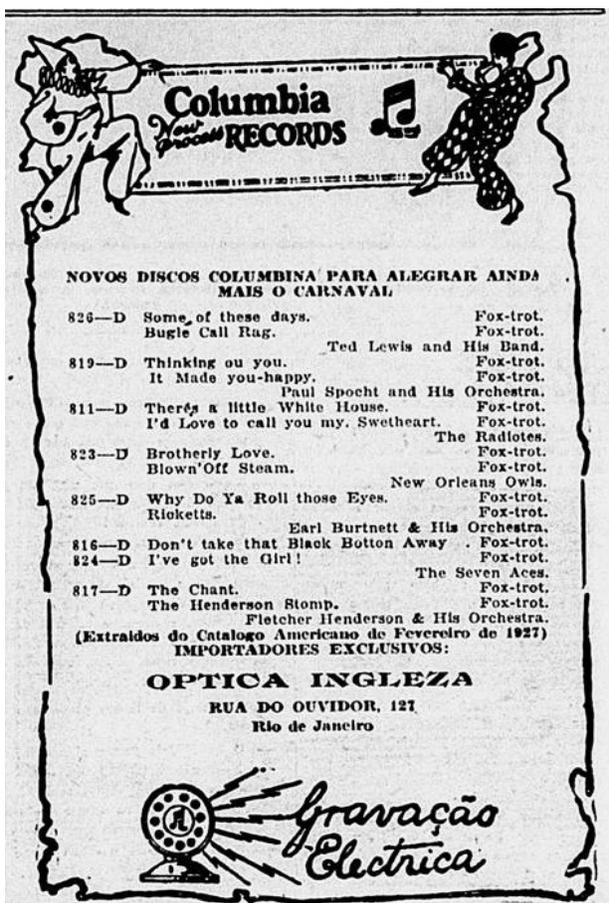
No dia 13 de março de 1927, dentre 7 discos contendo 14 *fox-trots* gravados por orquestras dos Estados Unidos, foi citado apenas 1 disco da Orquestra Pan American do Cassino Copacabana, contendo o tango “Mercedita” e o maxixe “Arripiado”. Na publicação do dia 27 de março de 1927, foram 7 discos com 13 *fox-trots* e 1 valsa gravados nos Estados Unidos, 2 tangos gravados na Argentina pela Orquestra Roberto Firpo, 1 *one step* espanhol e 1 maxixe executados pela Orquestra Pan American. No dia 1 de maio de 1927 foram 8 *fox-trots* e 2 valsas gravados nos Estados Unidos e 2 tangos da Orquestra Roberto Firpo. A partir desse dia, a coluna “Guia do Comprador” deixa de ser publicada e volta para uma última aparição no jornal do dia 17 de julho de 1927, quando cita 15 *fox-trots* e 1 valsa de orquestras dos Estados Unidos, 2 tangos da Orquestra Francisco Canaro e 2 tangos cantados por Carlos Gardel.

Mesmo depois da coluna “Guia do Comprador” ser extinta, a indicação de discos não pararia. Ficava dividida por selos, o que não parece ter mudado a seleção de discos. A Odeon, situada no Rio de Janeiro, era a única fábrica que prensava discos na América do Sul nessa época. Não é por acaso que a maior parte das orquestras sul-americanas se concentrou nas listas dessa fábrica.

Outra opção metodológica para levantar dados e constatações a partir dessa seção, é analisar as listas de músicas publicadas ao lado dos textos de divulgação ou propaganda das remessas. Selecionei algumas listagens que utilizavam o carnaval para instigar a venda de discos. No jornal do dia 13 de fevereiro de 1927, foi publicada uma listagem de discos da Columbia (Estados Unidos) vinculada ao carnaval (imagem 7). O mais curioso

é que esses “novos discos Columbia para alegrar ainda mais o carnaval”<sup>120</sup> (8 discos com 14 músicas) são compostos apenas de *fox-trots*, gravados pelas orquestras consagradas internacionalmente por esse selo.

No capítulo anterior, na parte destinada aos eventos com *jazz-bands* pela cidade do Rio de Janeiro, encontramos eventos de carnaval com anúncio de *fox-trots* no repertório da orquestra. Nesses anúncios, percebemos que tanto o evento quanto a música não possuem um caráter estritamente “nacional”, mas sim um caráter moderno, remetendo a uma ideia de novidade. E essa é uma ideia intensamente divulgada, inclusive como uma estratégia de propaganda comercial.



**Columbia**  
New Records

**NOVOS DISCOS COLUMBINA PARA ALEGRAR AINDA MAIS O CARNAVAL**

826—D	Some of these days. Bugle Call Rag.	Fox-trot. Fox-trot.
819—D	Thinking ou you. It Made you-happy.	Ted Lewis and His Band. Fox-trot.
811—D	Therés a little White House. I'd Love to call you my Swetheart.	Paul Spoehl and His Orchestra. Fox-trot.
823—D	Brotherly Love. Blown'Off Steam.	The Radlotes. Fox-trot.
825—D	Why Do Ya Roll those Eyes. Ricketts.	New Orleans Owls. Fox-trot.
816—D	Don't take that Black Botton Away	Earl Burtnett & His Orchestra. Fox-trot.
824—D	I've got the Girl!	The Seven Aces. Fox-trot.
817—D	The Chant. The Henderson Stomp.	Fletcher Henderson & His Orchestra. Fox-trot.

(Extraídos do Catalogo Americano de Fevereiro de 1927)  
**IMPORTADORES EXCLUSIVOS:**

**OPTICA INGLEZA**  
RUA DO OUVIDOR, 121  
Rio de Janeiro

**Gravação Elctrica**

Imagem 7: Carnaval Columbia 1927



**Discos "ODEON"**  
(Gravação electrica sem chiado)

Os discos de maior successo do

**Carnaval de 1928**

10.096.	A FAVELLA VAI ABAIXO. — Samba de J. B. da Silva (Sinhô).
10.097.	JOSÉPHINA. — Marchinha de Hechel Tavares.
10.098.	NEGA NO POGÃO. — Samba carnavalesco de J. L. de Moraes (Camêlha).
10.100.	NAO QUERO SABER MAIS D'ELLA. — Samba de J. B. da Silva (Sinhô).
10.110.	MULHQUE NAMORADOR. — Postrot de Hechel Tavares.
10.110.	AUTO-LOTACAO. — Marcha carnavalesca de I. Kolman.
10.111.	SAMBA DE NEGÓ. — Samba de A. Vianna (Pestinguinha).
10.113.	O BOBALLEO. — Charleston carnavalesco de J. B. da Silva (Sinhô).
10.113.	A MALANDRAGEM. — Samba de Francisco Alves.
10.121.	JA' SEI PORQUE E'... — Zabumba (Caiçete) de Eduardo Souto.
10.126.	THEREZA. — Marcha carnavalesca de Freire Junior.
10.126.	EU FUI NO MATTO. CRIOLA. — Marcha carnavalesca de Gomes Junior.

A' venda em todos os bons estabelecimentos do ramo

Distribuidores gerais

**CASA EDISON**  
Rua 7 Setembro 90 — Rua do Ouvidor 135

Suocursal de S. Paulo  
**CASA ODEON**  
LTDA.  
RUA S. BENTO 62

Imagem 8: Carnaval Odeon 1928

Outra listagem de músicas destinadas ao carnaval foi encontrada no jornal do dia 29 de janeiro de 1928 (imagem 8). O interessante dessa, é que conta apenas com gravações feitas na Casa Edison, mas diferente da listagem anterior, cita apenas os compositores, omitindo informações sobre intérprete e/ou orquestra acompanhante. Assim, podemos utilizar o recurso da tabela de dados do acervo fonográfico do IMS para adquirir outras informações e gerar reflexões sobre a pretensa lista dos “discos de maior sucesso do carnaval de 1928”.

Chama a atenção logo ao primeiro olhar, que essa listagem, além de 5 sambas, 4 marchas e 1 zabumba cateretê, também conta com 1 *charleston* (carnavalesco) e 1 *foxtrot* de compositores brasileiros consagrados (Sinhô e Heckel Tavares). Sem dúvida, esses gêneros dançantes fizeram sucesso nos carnavais cariocas desse ano, já que até mesmo interessam aos compositores brasileiros.

Das 12 músicas listadas, apenas 5 foram encontradas na tabela e possuem os fonogramas à disposição para escutar *online*. As músicas encontradas foram: “Já sei porque é” (Eduardo Souto), “Não quero mais saber dela” (Sinhô), “O bobalhão” (Sinhô), Thereza (Freire Junior), “Eu fui no mato crioula” (Gomes Junior). Esse é um claro indício de que a produção musical de *jazz-bands* no Brasil é, sem dúvida, maior do que a tabela com os dados dos acervos. Os acervos do IMS representam o olhar e interesse dos seus colecionadores sobre a música desse período.

Dentre essas músicas localizadas no jornal, todas foram gravadas pela Orquestra Pan American do Cassino Copacabana e cantadas por Francisco Alves, dando a entender que todas as demais músicas também seguem esse formato. O que nos causa essa impressão é a continuação dessa seção na próxima página do jornal. Nessa, foi publicado

um artigo dedicado à orquestra, com fotografias e um histórico, com especial atenção à Simon Bountman (chefe da orquestra e violinista), I. Kolman (saxofonista) e Francisco Alves (cantor).

A opinião de *Phonóphilo* sobre essa orquestra é complicada, pois considera essa *jazz-band* como “o mais perfeito conjunto de dança existente em nosso meio”<sup>121</sup>. Essa, que foi contratada em 1926 pela Odeon, é, segundo ele, “o conjunto que maior atividade tem mostrado em gravações nacionais”<sup>122</sup>. Mesmo reconhecendo que o chefe da orquestra e o primeiro saxofonista são de nacionalidade russa, mesmo sendo uma orquestra que esteve, “com repetidos ensaios, aperfeiçoando cada vez mais o gênero 'jazz' e adaptando-se a nossa música”<sup>123</sup>, ele garante que dessa música, a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana “é a melhor interprete”. Afinal, o que torna essa orquestra nacional aos olhos de *Phonóphilo*?

Em uma publicação anterior, do dia 18 de setembro de 1927, o responsável pela seção expõe alguns dos critérios que definem o caráter nacional da orquestra. Sob o título de “Engraçado... não é?”, ele escreve em resposta ao que chama de uma tentativa de “demonstrar o anti-nacionalismo de nossos homens de governo”<sup>124</sup>. No início do texto, ele expõe o comentário que o deixa incomodado:

Agora no entanto uma outra novidade surgiu, até os 'jazz-band' nacionaes já não valem nada para os nossos pró-homens.  
É o caso que para deleitar os sensíveis sentimentos musicais das delegações de Conferência Inter-parlamentar de Commércio, o governo contratou os serviços dos dois únicos jazz-bands estrangeiros existentes neste capital que por sinal muito fica a dever aos seus colegas nacionaes. (O Paiz, 18/09/1927, p.9)

---

121 O Paiz, 29 de janeiro de 1928

122 Idem, Ibidem.

123 Idem, Ibidem.

124 Idem, 18 de setembro de 1927

É interessante notar aqui que a crítica está direcionada à valorização pelo governo das “*jazz-bands* estrangeiras” sobre as “*jazz-bands* nacionais”, ou seja, *jazz-band* pode ser algo nacional aos olhos de um nacionalista. O único motivo aparente para *Phonóphilo* responder a isso é a defesa da orquestra que se apresentou nesse evento (Orquestra Pan American do Cassino Copacabana), que para ele é “uma das orquestras que mais reclame tem feito da música nacional”<sup>125</sup>.

Por ser um debate gerado por um comentário de caráter nacionalista, a resposta se faz da mesma forma, expondo alguns critérios desse escritor sobre a sua concepção do nacional na música. A partir dessa leitura, consegui identificar três principais pontos ressaltados por ele, que garantem o cunho nacional da orquestra em questão. O nacional para o responsável pela coluna, certamente era muito diferente do nacional de Mario e Renato Almeida.

---

125 Idem, Ibidem.



**A DELICIA DA CASA:  
UM BOM GRAMMOPHONE E UM  
SORTIMENTO ESCOLHIDO  
DO REPERTORIO NACIONAL DE  
CANTO E DANÇA EM  
«DISCOS ODEON»**

NOVOS SUCESSOS DESTES MEZ:

- FF. 1.128: — *BARCELONA* — ONE STEP HESPAHOT.  
*THE BIRTH OF THE BLUES* — FOX-TROT —  
CHARLESTON.
- FF. 1.119: — *TOREADOR (PADILLA)* — FOX-TROT.  
*I'M SORRELY WITHOUT YOU* — FOX-TROT.
- N. 123.160 — *EU FUI VIAJAR* (CYRINO) — MAXIXE.  
*COPACABANA* (ROCHA) — SAMBA.
- N. 123.158: — *O BICHO FALOU* (SOUTO) — SAMBA CARNA-  
VALESCO.  
*VACCA FUTURISTA* (SOUTO) — MARCHA CARNA-  
VALESCA.

DISCO DE 25 cm.

PREÇO 10\$000

DISTRIBUIDORES GERAES

**CASA EDISON**

OUVIDOR, 135

7 SETEMBRO, 90

Imagem 9: Repertório nacional em canto e dança

O primeiro ponto que chama a atenção é uma ligação com a Odeon, que até então é a fábrica que gravava, prensava, distribuía e comercializava toda a “música nacional” na Capital Federal. E desde 1926, a Orquestra Pan American é a principal orquestra da

Casa Edison e Odeon, tendo gravado uma grande parte da produção musical em disco até 1930. Ela executava (citando apenas os gêneros mais gravados) sambas, maxixes, marchas, cateretês, valsas, tangos e *fox-trots*, seja como acompanhante de cantores<sup>126</sup> ou como intérprete. Esta noção de nacionalidade brasileira atrelada à fábrica alemã de discos também pode ser identificada na imagem acima (imagem 9).

Nessa listagem/propaganda fica claro o vínculo entre a fábrica e um caráter “nacional” da sua produção. O anúncio exalta “um sortimento escolhido do repertório nacional de canto e dança”, que são os principais lançamentos do mês de novembro de 1926 da Odeon. Dentre os 4 discos contendo 8 “musicas nacionais de canto e dança”, 2 deles possuem 3 *fox-trots* (sendo 1 deles também classificado como *charleston*) e 1 *one step espanhol*. Ao focar nesse ponto, certamente estamos diante de usos comerciais dessa ideia de música nacional.

Por ora, continuemos com o debate sobre a Orquestra Pan American. O segundo ponto que queremos levantar está ligado ao repertório. O fato de executarem maxixes e sambas, faz com que essa orquestra *jazz-band* adquira um caráter “nacional”, pois executa os ritmos/gêneros consagrados pelos modernistas como a “música nacional”. Convencido de que essa é uma orquestra de autêntica nacionalidade brasileira, o escritor ressalta que o autor da crítica só pode ser uma “criança que não saiba o que está dizendo”<sup>127</sup>. Para ele, todo o conjunto é composto por artistas nacionais, com a exceção do maestro (a presença do saxofonista russo I. Kolman, que é parte da orquestra desde

---

126 Para citar os cantores (presentes na tabela) que gravaram na Casa Edison com o acompanhamento da Orquestra Pan American: Artur Castro, Araci Cortes, Mario Reis, Zeca Ivo, Oscar Pereira Gomes, João Regente, Zaira Cavalcanti, Francisco Alves, Gastão Formenti, Raul Roulien, Vicente Celestino, Margarida Max, Jonjoca, Pedro Celestino, Gusmão Lobo, Alfredo Albuquerque, Lucy Pires e Palitos.

127 O Paiz, 18 de setembro de 1927

sua formação, é silenciada). Mesmo o fato do maestro ser estrangeiro passou despercebido, pois foi considerado um estudioso da música brasileira e também foi o chefe da orquestra mais produtiva deste período de consolidação da “música nacional” (1926 – 1930).

Um terceiro ponto aparece ligado a uma figura de grande sucesso comercial na indústria fonográfica, cuja divulgação do cunho nacional de sua performance funcionou como uma poderosa propaganda para exaltá-la. A presença de Francisco Alves na Orquestra Pan American deu “um cunho tipicamente nacional às suas execuções”<sup>128</sup>. Na publicação do dia 29 de janeiro de 1928, citada anteriormente, ele ressalta que as execuções de “musica nacional” são “abrilhantadas” por Francisco Alves, que é “um artista inteiramente dedicado ao estilo nacional, ele é no gênero de cantar o que possuímos de mais perfeito”<sup>129</sup>.

---

128 Idem, Ibidem.

129 O Paiz, 29 de janeiro de 1928

### **Considerações finais**

Com a leitura dos três capítulos dessa dissertação, podemos tirar algumas conclusões gerais sobre as *jazz-bands* no Brasil. Primeiramente é importante ressaltar que o *jazz* foi um elemento cultural de impacto e difusão incalculáveis no mundo na década de 1920. O fato de se associar às principais formas de entretenimento do período certamente contribuiu para a sua expansão. Com a voga das danças de salão, do teatro de revista, do rádio, do fonógrafo e do cinema, essas orquestras profissionais ocuparam um lugar de destaque, tornando-se um modelo de orquestra amplamente reproduzido.

*Jazz-band* não é um formato de orquestra que pode ser simplesmente definido pelos instrumentos ou gênero musical. Cada *jazz-band*, dentro de suas possibilidades, pode usar uma formação instrumental própria, desde que use instrumentos do grupo dos metais, uma bateria, um baixo (ou tuba) e um banjo. Levando em consideração que essas são orquestras comerciais, que tocam profissionalmente animando eventos e bailes, posso dizer que elas respondem a uma demanda de mercado e de público, que influencia diretamente no seu estilo e repertório musical. Desde que se “globalizou”, o *jazz-band* não é um formato de banda ou orquestra, mas um formato de apresentação. O seu repertório varia conforme o contexto sociocultural no qual está inserido, conforme os gêneros musicais valorizados nesse contexto; a única regra que identifiquei até o momento é a de que os ritmos devem ser animados e tidos como modernos.

As *jazz-bands* no Brasil não reproduziam o mesmo repertório das *jazz-bands* europeias e estadunidenses, mas apenas as músicas e danças de maior popularidade. Elas se espelharam mais em um modelo de formação instrumental e de performance do que em um modelo vinculado diretamente a um gênero.

Dessa forma, o *jazz-band* se inseriu entre os músicos brasileiros, criando diálogo com muitos elementos musicais presentes nesse contexto, e isso é visível pelo repertório, que também era construído com base em ritmos tidos como brasileiros, e que estavam em voga naquele momento: o maxixe, o samba e a marcha. Além disso, as polcas, valsas, *fox-trots* e tangos também foram incorporados no repertório, abrangendo um público mais amplo. Também, as partituras, que funcionavam como um importante meio de circulação das músicas na década de 1920, permitiam interpretações próprias por parte dos músicos.

No período entre 1921 e 1930, identificamos um crescimento da quantidade de eventos com *jazz-bands* anunciado nos jornais, com diferentes sentidos, públicos e objetivos, como vimos no capítulo 2. Para as *jazz-bands*, que são orquestras formadas por músicos profissionais, esse formato de evento com baile permite que tenham um espaço garantido de trabalho. Já que possuem um repertório extenso e variado, podem se apresentar nos mais diversos ambientes e salões, indo desde bailes da elite socioeconômica, aos *cabarets* e clubes dançantes de operários da cidade.

O melhor exemplo fica com a orquestra de A. Pinheiro Schubert, chefe da *Orchestra Schubert* ou *Jazz Band Schubert*, uma das *jazz-bands* que se destaca por sua intensa presença nos bailes das mais diversas associações recreativas do Rio de Janeiro. Citamos nesse trabalho algumas das associações que receberam essa orquestra em seus salões: Centro Cosmopolita, Associação de Trabalhadores da Indústria Mobiliária, Recreio dos Artistas, Commercial Club, Centro Maçônico, Atheneu Commercial e Ramos-Club.

Identificamos também que o Rio de Janeiro, como uma autêntica cidade cosmopolita, participava de um circuito internacional de orquestras. Pudemos evidenciar isso pela presença de orquestras em turnê e músicos de destaque no cenário musical da Capital Federal provindos de outros países.

Como exemplo, encontramos no jornal *O Paiz*, do dia 26 de novembro de 1922, o anúncio de uma festa no *Theatro Lyrico*, realizada pelo tenor português Almeida Cruz. Essa festa contou com uma série de apresentações musicais, “no qual tomam parte, gentilmente, as Exmas. Sras. D. Margarida Simões, D. Leda Vieira e senhorita Paqueta Loth; e o célebre excêntrico inglês Mr. Gus Brown; as orquestras typicas Argentina e Jazz Band Sul Americana, a Banda do Centro Musical da Colônia Portuguesa e o Orpheon Portuguez”<sup>130</sup>.

A *jazz-band* de Romeu Silva aparece nesse anúncio como uma “orquestra typica”, juntamente com uma orquestra argentina chamada “nuestro Berto” (?)<sup>131</sup>. Também se apresentaram o cantor argentino Alonsito, o ator inglês Gus Brown e o cantor português Almeida Cruz, organizador do evento transnacional. Após o seu sucesso no cenário musical do Rio de Janeiro, Romeu Silva e sua orquestra partiram para Paris, em 1926, fazendo parte da *jazz-band* que acompanhava Josephine Baker no Casino de Paris.

Outro exemplo disso é a orquestra inglesa "Jazz Band de Gordon Stretton" (Gordon Stretton Jazz; Jazz Band Gordon Stretton), com anúncios datados entre agosto e novembro de 1923 no jornal *O Paiz*. Anunciada como uma *jazz-band* "norte-americana"<sup>132</sup> que veio para o Brasil com a empresa francesa "Ba-Ta-Clan", estreou no

---

130 O Paiz, 22 de novembro de 1922, p. 8

131 Idem, p. 2. O nome da orquestra está com uma pequena rasura, por isto a interrogação.

132 O Paiz, 4 de novembro e 1923, p. 10; Idem, 6 de novembro de 1923, p. 6; Idem, 8 de novembro de 1923, p. 6.

Teatro Lyrico naquele ano. Além do Lyrico, a orquestra também se apresentou em eventos no Palace Hotel (Hotel Copacabana Palace), no *réveillon* do Hotel Glória, e na sala de espera do Cinema Central, sempre anunciada como *jazz-band* do Ba-Ta-Clan.

A partir de uma breve pesquisa em partituras na seção de música da Biblioteca Nacional, pudemos perceber ainda que o modelo das orquestras *jazz-band* possuía um impacto em diversos e múltiplos âmbitos do emergente mercado musical da Capital Federal. Ao pesquisar pelas coleções “Jazz-band Repertório” e “Club-Orchestra”, encontramos referência, nas listas no verso das partituras, de milhares de outras publicações para esse tipo de orquestra.

Mais uma evidência indiscutível da contribuição dessa cultura moderna, comercial, cosmopolita e transnacional para a construção e divulgação do que hoje chamamos de “música popular brasileira”.

FONTES:

PERIÓDICOS CONSULTADOS ENTRE 1920 E 1929

*Para Todos* (1927 – 1928)

In: Fundação Casa Rui Barbosa

*Klaxon* (1922)

In: digitalizada pelo Projeto Brasiliana USP (<http://www.brasiliana.usp.br/>)

*Progresso, O Clarim da Alvorada, A Voz da Raça.*

In: Biblioteca Nacional, seção de periódicos: “Jornais da Raça Negra”

*Jornal do Brasil.*

In: Biblioteca Nacional, seção de periódicos

*Correio da Manhã.*

In: digitalizado na Hemeroteca digital brasileira (<http://memoria.bn.br>)

*O Paiz.*

In: digitalizado na Hemeroteca digital brasileira (<http://memoria.bn.br>)

*Gazeta de Notícias.*

In: digitalizado na Hemeroteca digital brasileira (<http://memoria.bn.br>)

*A Noite.*

In: digitalizado na Hemeroteca digital brasileira (<http://memoria.bn.br>)

*Revista da Música Popular*

Edição completa em fac-símile publicado pela Funarte em 2006

- Jornais operários digitalizados pelo AMORJ (Arquivo de Memória Operária do Rio de Janeiro):

*A Classe Operária* - 1928

*Voz Cosmopolita* - Orgam dos empregados em hotéis, restaurantes, cafês, bars, e anexos. - 1922-28

*A Voz do Fundidor* - Orgão do Sindicato dos Fundidores - 1926

*CRUG* - Comitê de Reorganização e Unificação dos Gráficos - 1926

*Boletim do Centro dos Operários Marmoristas* - 1925-26

*A Tribuna* - Vespertino Independente - 1926

*A Verdade* - Orgam defensor das classes do ramo alimentício e do proletariado em geral - 1923

*A Vida* - Orgão do Centro dos Operários das Pedreiras - 1926

*O Barbeiro* - Orgão dos Oficiais de Barbeiro - 1926

*O Sapateiro* - Orgão dos Trabalhadores da Indústria de Calçados e de Couros e Pelles – 1928

#### ACERVOS SONOROS DIGITAIS

Acervo de Música do Instituto Moreira Salles (IMS) - <http://acervo.ims.uol.com.br/>

#### DICIONÁRIOS

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira -

<http://www.dicionariompb.com.br/>

MARCONDES, Marcos Antônio. (Ed.). *Enciclopédia da música Brasileira - erudita, folclórica e popular*. 3. ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural/Publifolha, 1998.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”*: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). UFRJ, *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

\_\_\_\_\_. *Histórias musicais da Primeira República*. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e CIA. Editores, 1926. (Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Música Popular*. 1ª ed. São Paulo: I. Chiarato & CIA. Editores, 1928.

ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vincenzo; PAZ, Gaspar Leal. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

ARAÚJO, Samuel. *Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar*. Revista USP, São Paulo, n.87, p. 98-109, setembro/novembro 2010.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje*. *Antropologia em primeira mão* n° 67. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFSC. 2004.

\_\_\_\_\_. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 20, n° 58, junho/2005.

BATALHA, Claudio H. M. *Cultura associativa no Rio de Janeiro da Primeira República*.

In: BATALHA, Cláudio H. M. et alii (orgs.) *Culturas de Classe*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987

BERRETT, Joshua. *Louis Armstrong & Paul Whiteman: two kings of jazz*. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

CARNEIRO, Luiz Orlando. *Obras primas do jazz*. Rio de Janeiro : J. Zahar, 1986.

CAMBRIA, Vincenzo. *Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica*. *Revista Música & Cultura* n°3. 2008.

CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

COSTALLAT, Benjamim. *Mademoiselle Cinema*. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 1999.

DOURADO, Rosiane de Jesus. *As formas modernas da mulher brasileira : décadas de 20 e 30 do século XX* . Dissertação de Mestrado, PPGAD PUC-Rio , 2005.

FERRO, Antonio. *A Idade do Jazz-Band*. Off. Graph. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.

GOMES, Tiago de Melo. *“Como Eles Se Divertem” (E Se Entendem): o teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Unicamp, 2003.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *A modernidade negra*. Texto apresentado na reunião da ANPOCS, Caxambu, 2002.

GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*. Rio de Janeiro: Livraria Agir editora, 1ª ed. 1953.

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

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

IKEDA, Alberto. *Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil*. Separata de Comunicação e Artes, USP, V. 13, 1984.

KNAUSS, Paulo. *Aproximações disciplinares: história, arte e imagem . Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, nº 28, pp.151-168, 2008

KNAUSS, Paulo; MAUAD, Ana Maria. *Imagem e Cultura Visual*. Apresentação, *Tempo*, Rio de Janeiro: UFF, nº 14, pp. 9-10

MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*. História e Música Brasileira nos anos 1920. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2009

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. *O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas*. *Revista Antropológicas* Vol. 17 (1): 11-33, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*. *Revista Tempo*, Niterói, n.23, pp. 100-122, 2007.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República*. *Revista Tempo*, vol. 19 n. 35, Jul. – Dez. 2013: 97-116

PORTO, Sérgio. *Pequena história do jazz*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura do Ministério da Educação e Saúde. 1ª ed. 1953.

SANDRONI, Carlos. *Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil*. *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 66-75, março/maio 2008.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão*

racial no Brasil 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Ed. Martins, 1956.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

ULANOV, Barry. *A história do jazz*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1957.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

#### ANAIS CONSULTADOS

\* ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

1990 - III Encontro Anual da ANPPOM – Sistemas de Transmissão – Legitimação da Produção Musical – Belo Horizonte

2001 - XIII Encontro Nacional da ANPPOM – Música no Século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas – Belo Horizonte

2003 - XIV Congresso da ANPPOM – Porto Alegre

2005 - XV Congresso da ANPPOM – Rio de Janeiro

2006 - XVI Congresso da ANPPOM – Brasília

2007 - XVII Congresso da ANPPOM – São Paulo

2008 - XVIII Congresso da ANPPOM – Salvador

2009 - XIX Congresso da ANPPOM – Curitiba

2010 - XX Congresso da ANPPOM – A Pesquisa em Música no século 21: trajetórias e perspectivas – Florianópolis

\* ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

2004 - II ENABET – Salvador

2006 - III ENABET – São Paulo

2008 - IV ENABET – Maceió

2011 - V ENABET – Belém

\* SEMPEM - Seminário de Pesquisa em Música do PPGMúsica – UFG

2001 - I SEMPEM

2002 - II SEMPEM

2003 - III SEMPEM

2004 - IV SEMPEM  
2007 - VII SEMPEM

\* SNPPM - Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical

2000 - I SNPPM – UFMG  
2002 - II SNPPM – UFG

#### REFERÊNCIAS DOS TEXTOS NOS ANAIS

BESSA, Virgínia de Almeida. *Escutando a cidade: modernidade, brasilidade e música popular no mundo do entretenimento do Rio de Janeiro (1919 – 1937)*. *Anais do II ENABET* – Salvador. p. 509. 2004

\_\_\_\_\_. *À escuta de Pixinguinha: arranjo fonográfico e música popular*. *Anais do III ENABET*. p. 294. 2006

COELHO, Luís Fernando Hering. *Música popular brasileira na Argentina: sobre a passagem dos Oito batutas por Buenos Aires em 1922-23*. *Anais do III ENABET*. p. 361. 2006

GEUS, José Reis de. *Influências da polca e do ragtime presentes na interpretação do choro segura ele, de Pixinguinha*. *Anais do VII SEMPEM* – UFG. p. 89 (p. 101 do pdf). 2007

LUCKOW, Fabiane Behling. *Cabarés e chanteuses: pela boêmia Porto Alegre de 1920*. *Anais do XX Congresso da ANPPOM* – Florianópolis. p. 538. 2010

\_\_\_\_\_. *Chanteuses e Cabarés: a performance musical como mediadora do discurso de gênero*. *Anais do V ENABET* – Belém. p. 223. 2011

## Variações da tabela desenvolvida a partir do acervo digital do Instituto Moreira Salles

### 1. Gêneros musicais

#### 1.1 Samba

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1930	A mulher e a falsidade	Samba	Francisco Neto	Jazz Band Columbia	
Indefinida	A mulher é sempre boa	Samba	Francisco Neto	Jazz Band Columbia	
1921-1926	A-e-i-o-u	Samba	Quinote	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	Ai noêmia	Samba	Francisco A. Da Rocha	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1921-1926	Amor com amor se paga	Samba	J. Machado	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Amor ingênuo	Samba paulista	Constantino Pinheiro	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez / 1925	Balacouchê	Samba	Américo F. Guimarães	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Baú	Samba	Mario Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Caboclo arreliado	Samba	Hugo Leal	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Cartolinha	Samba a la garçonne	Raul Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Chora, baiana!	Samba	Bequinho	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Como és bela!	Samba	Antonio Peixoto Velho	Januário de Oliveira	Jazz Band Columbia
dez/1925-jul/1927	Copacabana	Samba carnavalesco	Francisco A. Da Rocha	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
1921-1926	Corta saia	Samba	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-dez/1927	Ela disse uma vez prá mim	Samba	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Está na hora	Samba	Caninha	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Gente garganta	Samba	Américo Paes Leme	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Gosto de machucar	Samba	Negro	Januário de Oliveira	Jazz Band Columbia
dez/1925-jul/1927	Mão na roda	Samba	João da Gente	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Maricota de tamancos	Samba	Tuiú	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Morro da mangueira	Samba	Manoel Dias	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1921-1926	Mulata sai do portão	Samba	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1929	O cavanhaque do bode	Samba	Nabor Pires de Camargo	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
dez/1925-jul/1927	O que é nosso	Samba	Caninha	Francisco Alves	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
dez/1925-jul/1927	O sarambá	Samba	Julio Cristobal	Pedro Celestino, Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1921-1926	Olá!	Samba	João da Gente	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1927	Olha a baiana	Samba	Bequinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Papagaio	Samba	João da Gente	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Papagaio no poleiro	Samba	Sinhô	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1921-1926	Pra que você tem	Samba	José Francisco de Freitas, Orlando Vieira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Preto não é bom	Samba	Augusto Vasseur, Chocolate (?)	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Quem fala de mim tem paixão	Samba	Sinhô	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1930	Reminiscências do passado	Samba canção	Sinhô	Ildefonso Norat	Jazz Band Columbia
dez/1925-jul/1927	Rosa, meu bem	Samba	J. Thomaz	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Rosinha	Samba carnavalesco	Caninha	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
dez/1925-jul/1927	Roupa suja	Samba	Francisco A. Da Rocha	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Roupa suja	Samba	Francisco A. Da Rocha	Pedro Celestino, Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Samba da madrugada	Samba	Salvador Correira	Francisco Alves	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
dez / 1925	Sou feliz	Samba carnavalesco	A . Sardinha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Tem boi na linha	Samba	A . Jesus	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1929	Todas iguais	Samba	Roberto Splendore	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1921-1926	Triste sina	Samba	Francisco A. Da Rocha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
Indefinida	Viva a penha	Samba	Sinhô	Januário de Oliveira	Jazz Band Columbia
1921-1926	Vou morrer no estácio	Samba	Caninha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva

1921-1926	Zorô	Samba carnavalesco	Vantuil Carvalho	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
Jun/1929-Ago/1929	A medida do senhor do bonfim	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
Abr/1929-Jun/1929	A polícia já foi	Samba canção	Julio Cristobal, Olegári Mariano	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	A polícia já foi lá em casa	Samba	Julio Cristobal, Olegári Mariano	Araci Cortes	Orquestra Pan American
Ago/1929-Jan/1930	Acho melhor	Samba	Sátiro de Almeida	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Set/1928-Dez/1928	Ai meu bem	Samba	Nicanor Silva, Bilito	João Regente	Orquestra Pan American
1929	Amanhã tem mais	Samba	Mário Duprat Fiuza	Orquestra Pan American	
1929	Amizade	Samba	Ary Barroso	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1925-1927	Braço de cêra	Samba	Nestor Brandão	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1929	Cansei	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
1930	Capricho de mulher	Samba	José Francisco de Freitas	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Carga de burro	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
Junho/1929-Agosto/1929	Chrispim	Samba	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
Set/1928-Dez/1928	Coisas de mulher	Samba	Tuyhu	João Regente	Orquestra Pan American
1929	Coração volúvel	Samba	Brancura	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Outubro/1928-Março/1929	Dando o valor (samba do afeto)	Samba de fato	Augusto Vasseur	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Diga	Samba	Lamartine Babo, Gonçalves de Oliveira	Zaira Cavalcanti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
Out/1928-Dez/1928	Dorinha!... meu amor	Samba apaixonado	José Francisco de Freitas	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	É sim senhor	Samba	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	É tão bonitinha	Samba	Henrique Vogeler	Mário Reis	Orquestra Pan American
out/1929-jan/1930	És ingrata... mulher	Samba	Lolo Uerba	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
nov/1929-jan/1930	Essa nega é da bahia	Samba	Sátiro de Melo	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
26/06/29	Eu ouço falar	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Eu quero é nota	Samba	Artur Faria	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Eu vou te abandonar	Samba	Carlos de Almeida	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Falsa mulher	Samba	Ridam, Roldão G. Vieira	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Felicidade	Samba	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1928	Festa de branco	Samba	Pixinguinha	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Galo velho	Samba	Luiz Magno	Orquestra Pan American	
1929	Golpe errado	Samba	Francisco Alves	Francisco Alves	
1929	Iaiá (linda flor)	Samba canção	Henrique Vogeler	Orquestra Pan American	
1929	Jura	Samba	Sinhô	Orquestra Pan American	
1928	Jura	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
Ago/1929-Jun/1930	Juramento	Samba	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	Malandro	Samba	Francisco Alves, Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Margot	Samba	Alfredo Dermeval	Mário Reis	Orquestra Pan American
1927-1928	Me faz carinhos	Samba	Francisco Alves, Ismael Silva	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Meu amor vou te deixar	Samba	Orlando Vieira	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Morena adivinha que eu gosto de ti	Samba	Henrique Vogeler, Joracy Camargo	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Mulher venenosa	Samba	Brancura	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Não dou confiança ao azar	Samba	Cícero de Almeida	Mário Reis	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1928	Não faço fé contigo	Samba	Tuyhu	Francisco Alves	Orquestra Pan American
nov/1929-fev/1930	Não fui eu	Samba	Caninha	Jonjoca	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1927-1928	Não quero saber mai dela	Samba	Sinhô	Francisco Alves, Rosa Negra	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Não sou baú	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
nov/1929-fev/1930	Não te dou perdão	Samba	Ismael Silva	Jonjoca	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Novo amor	Samba	Ismael Silva	Mário Reis	Orquestra Pan American
27/02/29	O destino é deus que dá	Samba	Nilton Bastos	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Olha o boi	Samba	Orlando Vieira	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Olhos negros	Samba	I. Kolman	Francisco Alves	Orquestra Pan American

dez/1925-jan/1927	Ora vejam só	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Ora vejam só	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Outro amor	Samba	Ary Barroso, C. F. Machado	Mário Reis	Orquestra Pan American
1930	Palhaço	Samba	Bussi, Nelson	Francisco Alves	Orquestra Pan American
26/06/29	Para mim perdeste o valor	Samba	Francisco Alves	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Passarinho do má	Samba	Duque	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Perdão	Samba	Francisco Alves	Mário Reis	Orquestra Pan American
ago/1929-out/1929	Por que foi?	Samba canção	Pedro de Sá Pereira, Luiz Iglésias	Margarida Max	Orquestra Pan American
Indefinida	Puxa, puxa	Samba	Henrique Vogeler	Francisco Alves	
1930	Quando a mulher não quer	Samba	Caninha, José Luiz de Morais	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
jun/1928-set/1928	Que vale a nota sem o carinho da mulher?	Samba	Sinhô	Vicente Celestino	Orquestra Pan American
1928	Quem eu deixar não quero mais	Samba	João de Oliveira	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Set/1928-Dez/1928	Quem me dera morena	Samba	Edmundo Henriques	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Quem não chora não mama	Samba	Gaudio Viotti	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Quem quiser ver	Samba	Eduardo Souto	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	Quindins de iaiá	Samba	Pedro de Sá Pereira, C. M. Bittencourt	Araci Cortes	Orquestra Pan American
Ago/1929-Jun/1930	Samba de são benedito	Samba	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	Segura o boi	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Só no Brasil	Samba	Lúcio Chameck	Orquestra Pan American	
1929	Sorriso falso	Samba	Cícero de Almeida	Mário Reis	Orquestra Pan American
Indefinida	Tentação	Samba	D. Guimarães	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Out/1928-Dez/1928	Thereza!	Samba	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Torna a vortá	Samba	J. Bulhões	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Tu qué tomá meu home	Samba	Ary Barroso, Olegário Mariano	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	Vadiagem	Samba	Francisco Alves	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Vai mesmo	Samba	Heitor dos Prazeres	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Vamos deixar de intimidade	Samba	Ary Barroso	Mário Reis	Orquestra Pan American
nov/1929-fev/1930	Vem cá, neném!	Samba camavalesco	Bento Mossurunga, Menezes de Cardoso	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Vou à penha	Samba	Ary Barroso	Mário Reis	Orquestra Pan American
1928-1932	Vou me vingar	Samba	Caninha	Mário Reis	Orquestra Pan American
1930	Vou morar na roça	Samba	Orlando Vieira	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929-1930	Zomba	Samba	Francisco Alves	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1921-1926	Espanta o bode	Samba camavalesco	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1928	Água de côco	Samba	Pedro de Sá Pereira	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1929	Linda flor	Samba canção	Henrique Vogeler, Candido Costa	Vicente Celestino	Orquestra Rio Artists
1921-1926	As meninas de hoje	Samba	Careca	Orquestra Augusto Lima	

## 1.2 Maxixe

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
Indefinida	A luz da lua	Maxixe	não identificado	Carabelli Jazz Band	
1921-1926	Amor sem dinheiro	Maxixe	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1929	Amorzinho meu	Maxixe carnavalesco	Roque Vieira	Jazz Band Imperador	
1921-1926	Até de baixo d'água	Maxixe	Menezes de Cardoso	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Baiana, olha prá mim	Maxixe	J. Fonseca Costa	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Baiana, olha prá mim	Maxixe	J. Fonseca Costa	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Boca pintada	Maxixe	Joubert de Carvalho	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Cabeça de ás	Maxixe	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Café com leite	Maxixe	Freire Junior	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Café com leite	Maxixe	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Clube atlético santista	Maxixe	Zico Magalhães	Jazz Band Columbia	
1921-1926	Coisas da moda	Maxixe	Romeu Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Coração que bate, bate	Maxixe	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Cristo nasceu na bahia	Maxixe	Sebastião Cirino & Duque	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1926	Cristo nasceu na bahia	Maxixe	Sebastião Cirino	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	De cartola e bengalinha	Maxixe	Freire Junior	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	De cartola e bengalinha	Maxixe	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1927	Desordeiro	Maxixe	Freire Junior	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Dor de cabeça	Maxixe	Sinhô	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Dor de cabeça	Maxixe	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Entre no cordão	Maxixe	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Escorregando	Maxixe	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	Eu fui viajar	Maxixe	Sebastião Cirino	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
1930	Eu vou chorar	Maxixe	Américo de Carvalho	Jazz Band Columbia	
1921-1926	Fubá	Maxixe	Romeu Silva	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Fubá	Maxixe	Romeu Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
Indefinida	La chicharra	Maxixe	não identificado	Carabelli Jazz Band	
1925-1929	Mamãe me leva!	Maxixe	Nabor Pires de Camargo	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1925-1929	Meu bem me leva	Maxixe	João de Barro	Jazz Band Imperador	
Indefinida	Mulata mia	Maxixe	Ramon Collazo	Eleutério Yribarren Jazz Band	
1921-1926	Na bahia	Maxixe	Caninha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1927	Não chora neném	Maxixe	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1925-1929	Não é só na bahia	Maxixe	Sebastião Santos Neves	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
Indefinida	Não te quero mais	Maxixe	Ernesto dos Santos (Donga)	Carabelli Jazz Band	
dez/1925-jul/1927	Papagaio no poleiro	Maxixe	Sinhô	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Pê de cabra	Maxixe choro	Júlio Casado	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Roupa na corda	Maxixe	Romeu Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Salomé, meu bem	Maxixe	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Sandália de couro	Maxixe	Pedro de Sá Pereira, Ari Pavão, Marques Porto	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Se a moda pega!...	Maxixe	Caninha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Suspira, nega, suspira	Maxixe	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
Indefinida	Tem papagaio no poleiro	Maxixe	Sinhô	Carabelli Jazz Band	
1925-1929	Vamos ver o que deu	Maxixe	Roberto Splendore	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
dez/1925-jul/1927	Vê se pode ser	Maxixe	Eduardo Souto	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1921-1926	Vem, meu benzinho	Maxixe	Joubert de Carvalho	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
Indefinida	Viva a penha	Maxixe	Sinhô	Carabelli Jazz Band	
dez/1925-jul/1927	Viva a penha	Maxixe	Sinhô	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1928	Boêmia	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Botofogo	Maxixe	J. Fonseca Costa	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
dez/1925-jan/1927	Cassino maxixe	Maxixe	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Côr de canella	Maxixe	Lúcio Chameck	Orquestra Pan American	
fev/1929-jun/1929	Fumaça branca	Maxixe	Mark Hermanns	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1927	Magnífico	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
1927	Mexe baiana	Maxixe	José Francisco de Freitas	Orquestra Pan American	
1929	Odeon	Maxixe	Mário Duprat Fiuza	Orquestra Pan American	
1928	Pião	Maxixe	Marcelo Tupinambá	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Indefinida	Piscando o olho	Maxixe	A. Prazeres	Francisco Alves	
1925-1927	Procura outro homem	Maxixe	Carlos de Almeida	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1927	Proeminente	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
1928	Samba de verdade	Maxixe	Francisco Alves	Orquestra Pan American	
1921-1926	Meu bem	Maxixe carnavalesco	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Não sei o que é	Maxixe carnavalesco	Eduardo Souto	Grupo Eduardo Souto	
1921-1926	Tatu subiu no pau	Maxixe	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Arlequim	Maxixe	B. Silvestre	Grupo Campista	
1921-1926	O protocolo	Maxixe	B. Silvestre	Grupo Campista	

### 1.3 Gêneros estadunidenses

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1927-1929	Ah! madame	One step	não identificado	Jazz Band	
1921-1926	Alabama	Foxtrot	não identificado	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
Indefinida	Bajo las estrellas	Shimmy	Adolfo Carabelli	Carabelli Jazz Band	
1921-1926	Cabeleira a la garçonê	Foxtrot	Américo Guimarães & Pedro de Sá Pereira	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	Carinha de bebê (Baby face)	Foxtrot	Harry Akst & Benny Davis	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
1921-1926	C'est la mode	Ragtime	não identificado	Jazz Band do Batalhão Naval	
1921-1926	Chá pra dois (Tea for two)	Foxtrot	Vicent Youmans	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Espera um pouco	Foxtrot	não identificado	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Eu quero ser feliz (I want to be happy)	Foxtrot	Vicent Youmans	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	Fleur d'amor	Foxtrot	José Padilha	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Home agem (again) blues	Foxtrot	Harry Akst & Irving Berlin	Jazz Band do Batalhão Naval	
Indefinida	Ke he b'saus quoi	Shimmy	R. Mercier	Eleutério Yribarren Jazz Band	
dez / 1925	Leopoldo froes	Foxtrot	Freire Junior	Jazz Band Kosarim	
1925-1927	Leopoldo froes	Foxtrot	Freire Junior	Jazz Band Kosarim	
1921-1926	Me neenyah (My Little One)	Foxtrot	Herbert Spencer	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1927-1929	Meu bebezinho se chama bebê	Foxtrot	não identificado	Jazz Band	
1921-1926	Palhaço	Foxtrot	Marcelo Tupinambá	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1927-1929	Quando vir a minha tia	Shimmy	não identificado	Jazz Band	
1927-1929	Te quero	Foxtrot	não identificado	Jazz Band	
1921-1926	Titina (Titine)	Foxtrot	Leo Danierff	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925	Ukelele baby	Foxtrot	Jack Meskill	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1923	Yes! we have no bananas	Shimmy	Frank Sliver, Irving Cohn	Eleutério Yribarren Jazz Band	
1929	Alegria	Foxtrot	Romeo Ghipsman	Orquestra Pan American	
1925-1927	Bacarolla	Foxtrot	Alexander Hyde	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1930	Charming	Foxtrot	Stothart	Orquestra Pan American	
Indefinida	Craddle of love	Foxtrot	Mabel Wayne	Orquestra Pan American	
1929	Dôr de recordar	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Eterno enlevo	Foxtrot	Zequinha de Abreu	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1928	Foi um sonho	Charleston	I. Kolman	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	If you believed in me	Foxtrot	Baer, L. W. Gilbert	Orquestra Pan American	
Indefinida	I'm in seventh heaven	Foxtrot	Brown, Henderson, Jolson, Sylva	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	I'm on a diet of love	Foxtrot	Baer, Gilbert, Wolff	Orquestra Pan American	
Indefinida	Loiras e morenas	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Orquestra Pan American	
1929	Mamãe viu	Foxtrot	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American
out/1928-jan/1929	Miss st. Paul	Foxtrot	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1930	Mona	Foxtrot	Conrad, Gottler, Mitchel	Orquestra Pan American	
jun/1929-jul/1929	My mother's eyes (os olhos de mamãe)	Fox canção	Aratimbó, Baer	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	O bobalhão	Charleston	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
mar/1928-jun/1928	Oh! colette	Foxtrot	não identificado	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Indefinida	Paqueta	One step	Giovani Castorina	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
dez/1925-jul/1927	Perdão	Foxtrot	Roger Birge	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1927	Pérola do Japão	Foxtrot	J. Fonseca Costa	Orquestra Pan American	
1929	Pierrot 1950	Foxtrot	Raul Roulien	Orquestra Pan American	
1928	Que pequena levada	Charleston	José Francisco de Freitas, Lamartine Babo	Francisco Alves, Rosa Negra	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Red hot & blue rhythm	Foxtrot	Osvaldo Santiago, Cots, Davis, Swanstron	Orquestra Pan American	
Fevereiro/1930-Maio/1930	Saudade má	Foxtrot	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1925-1927	Somebody is lonely	Foxtrot	Denny Davis	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
Indefinida	Why can't you?	Foxtrot	Brown, Henderson, Jolson, Sylva	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1921-1926	O carnaval	Foxtrot	Eduardo Souto	Grupo Eduardo Souto	
1921-1926	Sul-americano	One step	Eduardo Souto	Grupo Campista	
1921-1926	Mimosa	Foxtrot	Leopoldo Froes	Grupo Campista	
1928	O cigano	Foxtrot	Marcelo Tupinambá	Vicente Celestino	Orquestra Rio Artists
1921-1926	Apaches	Foxtrot	não identificado	Orquestra Augusto Lima	
1921-1926	Au revoir	Foxtrot	Vantuil Carvalho	Orquestra Augusto Lima	
1921-1926	Caminho dos namorados	Foxtrot	não identificado	Orquestra Augusto Lima	
1921-1926	J'aime	Foxtrot	não identificado	Orquestra Augusto Lima	

## 1.4 Marcha

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1921-1926	O rosa	Marcha	Sinhô	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1929	Ai! margarida! ai! margarida!	Marcha camavalesca	Canhoto	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1921-1926	Eu vi lili...	Marcha canção	José Francisco de Freitas	Pedro Celestino	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Legião revolucionária	Marcha patriótica	José Niccolini, Mira	Paraguassú	Jazz Band Columbia
dez/1925-jul/1927	Mamãe, eu vou com ele	Marcha camavalesca	Canhoto	Frederico Rocha	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
1921-1926	Maria	Marcha camavalesca	Tuiú	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Miss fortaleza	Marcha	Mozart Ribeiro, Perre Luz	Jazz Band Columbia	
1930	Missanga	Marcha	Sinhô	Jazz Band Columbia	
dez / 1925	Momo	Marcha camavalesca	Eduardo Souto	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Nova era	Marcha	José Niccolini	Jazz Band Columbia	
dez / 1925	Oh! serafina	Marcha	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Os passarinho (da carioca)	Marcha camavalesca	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Pinta, pinta, melindrosa	Marcha camavalesca	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1930	Salve-se quem puder	Marcha	Sinhô	Jazz Band Columbia	
16/03/28	Saudades e saudades	Marcha	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1930	Sou da fandanga	Marcha	Sinhô	Jazz Band Columbia	
1925-1927	Valência	Marcha	José Padilha	Jazz Band Kosarim	
dez/1925-jul/1927	Zizinha	Marcha da folia	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Zizinha	Marcha da folia	José Francisco de Freitas	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1927	Ai! seu mé!	Marcha	Careca, Freire Junior	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1927	Albertina	Marcha	Duque	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Coisinhas	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
nov/1929-jan/1930	Dá nela!	Marcha camavalesca	Ary Barroso	Francisco Alves	Orquestra Pan American
nov/1929-jan/1930	Digo já	Marcha camavalesca	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Diz o que tem	Marcha	Careca	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Dois amores é mentira	Marcha camavalesca	J. Fonseca Costa	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Dona Alice	Marcha	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Palitos	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	É sopa (17 a 3)	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Eu fui no mato crioula	Marcha	J. Junior Gobes	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Eu não sou bicho	Marcha	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Ipanema	Marcha	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	Orquestra Pan American
1930	Marcha dos granadeiros	Marcha	Aratimbó, Victor Schetzinger	Lucy Pires	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1930	Melindrosa futurista	Marcha	Clóvis Roque da Cruz	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Meu suquinho	Marcha	José Francisco de Freitas, Lamartine Babo	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
nov/1929-jan/1930	No reinado da alegria	Marcha	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Olha a pomba	Marcha	Vantuil Carvalho	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Olha a pomba	Marcha	Vantuil Carvalho	Margarida Max	Orquestra Pan American
1929	Rio chic	Marcha	A. R. De Jesus	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Seu doutor	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Seu julinho vem	Marcha	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Seu voronoff	Marcha	João Rossi, Lamartine Babo	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1925-1926	Sevilla	Marcha	Corder	Orquestra Pan American	
Indefinida	Tereza	Marcha camavalesca	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Vem, colombina	Marcha	Ari Kemer	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Zum, zum, zum, meu violão	Marcha camavalesca	J. Mendes Pereira, João Rossi	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1921-1926	Deu o for a	Marcha camavalesca	Freire Junior	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Eu só quero ver	Marcha camavalesca	Freire Junior	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Goiabada	Marcha camavalesca	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Monta no trouxa	Marcha camavalesca	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Só teu amor	Marcha	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Tatu subiu no pau	Marcha	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Ai, seu mé!	Marcha	Careca, Freire Junior	Orquestra Augusto Lima	

## 1.5 Canção e cançoneta

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1921-1926	A casinha	Canção	não identificado	Araci Cortes	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Dá-me um beijo	Canção	não identificado	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1928-1932	La paloma	Canção	Sebastian Yradier	Odete Pires	Jazz da Banda Musical Giuseppe / Umberto Bastiglia
1921-1926	Petropolitana	Canção	não identificado	Araci Cortes	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Primavera	Canção brasileira	Zeca Ivo	Zeca Ivo	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
out / 1929	A voz do violão	Canção brasileira	Francisco Alves	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	A voz do violão	Canção	Francisco Alves, Horácio Campos	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Orquestra Rio Artists
1930	Canção dos infelizes	Canção	Donga, Luiz Peixoto, Marques Porto	Zaira Cavalcanti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
fev/1930-jun/1930	Canção dos ingleses	Canção	Donga, Luiz Peixoto, Marques Porto	Zaira Cavalcanti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
dez/1925-jul/1927	Noites de luar	Canção	Limas, Rossi	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Ago/1929-Jan/1930	Quem vê cara não vê o resto	Cançoneta choro	Ari Kerner	Alfredo Albuquerque	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Triste violero	Canção típica	Zeca Ivo	Zeca Ivo	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Jun/1929-Ago/1929	Vamos juntar os trapinhos?	Canção	Pedro de Sá Pereira	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	A voz do violão	Canção	Francisco Alves, Horácio Campos	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Orquestra Rio Artists
29/08/29	Amazonas	Canção brasileira	Henrique Vogeler, J. Menra, Lamartine Babo	Zulmira Miranda	Orquestra Rio Artists
1929	Caboquinha	Canção	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
1928	Cantigas	Canção	Eduardo Souto	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Chic-chic	Cançoneta	Batista Júnior	Batista Junior	Orquestra Rio Artists
1928	Eterna	Canção	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1928	Eu tenho adoração pelos meus olhos	Canção	Marcelo Tupinambá, Cleomanes Campos	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Feitiço não mata	Cançoneta	Ernesto Nazareth	Orquestra Rio Artists	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Infantil	Canção brasileira	Marcelo Tupinambá, Olegário Mariano	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists
1928	Não vai chorar	Cançoneta	Batista Júnior	Batista Junior	Orquestra Rio Artists
1928	Santa	Canção	Freire Junior	Vicente Celestino	Orquestra Rio Artists
1928	Súplica	Canção	Marcelo Tupinambá, Belmiro Braga	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists

## 1.6 Cateretê

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1925-1927	Aruá	Cateretê	José Gama	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1929	Casinha de sapê	Cateretê	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Catêretê dos almofadinhas	Cateretê	P. L. Hallier	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
dez/1925-jul/1927	Cunhaçam	Cateretê sertanejo	Sebastião Santos Neves	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929-1930	Toma cuidado	Cateretê	João Felispe da Costa ?	Gusmão Lobo	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1921-1926	Piracicaba	Cateretê	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
1921-1926	Viradinho	Cateretê	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto	
29/08/29	Terra fluminense	Cateretê	Henrique Vogeler, J. Menra, Lamartine Babo	Zulmira Miranda	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Já sei porque é...	Zabumba cateretê	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana

## 1.7 Tango

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
dez/1925-jul/1927	El 11 (o onze)	Tango argentino	F. Rezedo	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez / 1925	Inesquecível mágoa	Tango	Belmacio Pousa Godinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	Oração	Tango canção	Osvaldo Cardoso de Menezes	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Ruínas de um sonho	Tango canção	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Tango da morte	Tango canção	Alberto Norion	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
dez/1925-jul/1927	Agonia	Tango	Joubert de Carvalho	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
dez/1925-jul/1927	Beijos venenosos	Tango	J. Aimbere	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1925-1927	El tango rojo	Tango	José Padilha	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1921-1926	Do sorriso das flores nasceram as mulh	Tango de salão	Eduardo Souto	Grupo Campista	
1928	Adios mis farras	Tango	Raul Roulien	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1928	Adios mis farras	Tango	Raul Roulien	Orquestra Rio Artists	
Jun/1929-Ago/1929	Ave noturna	Tango	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Rio Artists
1929	Chiquita	Tango	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Plangente	Tango	Ernesto Nazareth	Orquestra Rio Artists	
1921-1926	A razão do meu pranto	Tango	Antônio Cerqueira	Orquestra Augusto Lima	

## 1.8 Valsa

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
dez/1925-jul/1927	Ilusão que morre	Valsa	Belmacio Pousa Godinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1928	Turbilhão de beijos	Valsa	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
dez/1925-jul/1927	Ave Maria	Valsa	Erotides de Campos, Jonas Neves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1929	Christina	Valsa	Conrad, Gottler, Mitchel	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Idílio suave	Valsa lenta	Zequinha de Abreu	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
08/05/29	Marion	Valsa	Erno Rapee	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Minha vida pela sua	Valsa	Marcelo Tupinambá	Orquestra Pan American	
1930	Noêmia	Valsa	Adelgico Correa	Orquestra Pan American	
1929	Nunca	Valsa	Raul Roulien, Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
jun/1929-jul/1929	Pagan love song (canção de amor)	Valsa	Nacio Herb Brown	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Revivendo o passado	Valsa lenta	Francisco Leo	Pedro Celestino	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
dez/1925-jul/1927	Salve a rainha	Valsa lenta	José Francisco de Freitas	Pedro Celestino	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
fev/1929-mai/1929	Te fuistes	Valsa	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
vereiro/1930-Maio/1930	Tua	Valsa	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1930	You'll find the answer in my eyes	Valsa	Brown, De Silva, Henderson	Orquestra Pan American, Simon Bountman	
1921-1926	Laurita pessoa	Valsa	não identificado	Grupo Campista	
1928	Eu vivo assim	Valsa	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Hula	Valsa	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Oscar Gonçalves	Orquestra Rio Artists
1928	Primorosa	Valsa	Ernesto Nazareth	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1928	Ramona	Valsa	Mabel Wayne, Olegário Mariano	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists

## 1.9 Choro

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1930	Benzinho	Choro	Sinhô	Jazz Band Columbia	
1925-1926	Pé de cabra	Choro	Júlio Casado	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1930	Peri	Choro	Jonas Aragão	Napoleão Tavares (Trompetista)	Jazz Band Columbia
1928	Sutil	Choro	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1921-1926	Urubu no jazz band	Choro batuque	Ernesto Pimentel	Grupo do Pimentel	
1929	Camafeu	Choro	J. Rondon	Orquestra Pan American	
1929	Desprezado	Choro	Pixinguinha	Orquestra Pan American	
1930	Sorrindo e chorando	Choro	Júlio Casado	Orquestra Pan American	

## 1.10 Gêneros com menos de 5 registros

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1928-1932	Alma andaluza	Paso doble	não identificado	Umberto Bastiglia	Jazz da Banda Musical Giuseppe
dez/1925-jul/1927	Benzinho adeus	Modinha	Zequinha de Abreu	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana
1921-1926	Chua, Chua	Modinha	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925-1929	Hino do sol	Hino	Sebastião Santos Neves	Jazz Band Imperador	
1928	Hino nacional brasileiro	Hino	Francisco Manuel da Silva	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1930	Hino social do clube atlético santista	Hino	Carlos Sotomayor, Fabio Montenegro, Furtado	Paraguassú	Jazz Band Columbia
1921-1926	La-montería (Zarzuela en dos actos)	não identificado	Jacinto Guerrero	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Morena do sertão	Modinha brasileira	Freire Junior	Pedro Celestino	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Mulata clara	Toada sertaneja	Marcelo Tupinambá	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	O violeiro	Cantiga sertaneja	Eduardo Souto	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Valência	Step espanhol	José Padilha	Jazz Band Kosarim	
1930	A warbling booklet	Balada	Harry Parsons	Orquestra Pan American	
1930	Cena caipira	Toada	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Gastão Formenti, Luci Campos	Orquestra Pan American, Simon Bountman
vereiro/1930-Maio/1930	Dá-se um jeitinho	Brasilidade	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1930	Hino republicano riograndense	Hino	Joaquim Inácio Mendanha	Orquestra Pan American	
fev/1929-mai/1929	Joãozinho	Berceuse	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1929-1930	Orobó	Macumba	Cicero de Almeida	Gusmão Lobo	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1927	Paulicéia como és formosa	Tarantela	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
fev/1929-mai/1929	Rapisódia brasileira (1ª parte)	não identificado	Mark Hermanns	Orquestra Pan American	
fev/1929-mai/1929	Rapisódia brasileira (2ª parte)	não identificado	Mark Hermanns	Orquestra Pan American	
jun/1928-set/1928	Rayon d'or	Polca tango	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Sevilla	One step espanhol	Corder	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
29/08/29	A defesa das sogras	Descrição cômica	Alfredo Albuquerque	Alfredo Albuquerque	Orquestra Rio Artists
1930	Frumiga Vremêia	Toada	Eduardo Souto	Gastão Formenti, Luci Campos	Orquestra Rio Artists
20/08/29	Oh! as crianças...	Descrição cômica	Alfredo Albuquerque	Alfredo Albuquerque	Orquestra Rio Artists
1928	Olhos de cabocla	Toada	Eduardo Souto	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists

## 2. Jazz-bands

### 2.1 Orquestra Pan American

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1930	A warbling booklet	Balada	Harry Parsons	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Agonia	Tango	Joubert de Carvalho	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1925-1927	Ail seu mé!	Marcha	Careca, Freire Junior	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1929	Alegria	Foxtrot	Romeo Ghipsman	Orquestra Pan American	
1929	Amanhã tem mais	Samba	Mário Duprat Fiuza	Orquestra Pan American	
1925-1927	Aruá	Catereté	José Gama	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
dez/1925-jul/1927	Ave Maria	Valsa	Erotides de Campos, JonasNeves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1925-1927	Bacarolla	Foxtrot	Alexander Hyde	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
dez/1925-jul/1927	Beijos venenosos	Tango	J. Aimbere	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1928	Boêmia	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Botofogo	Maxixe	J. Fonseca Costa	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1925-1927	Braço de cêra	Samba	Nestor Brandão	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1929	Camafeu	Choro	J. Rondon	Orquestra Pan American	
1930	Charming	Foxtrot	Stothart	Orquestra Pan American	
1929	Christina	Valsa	Conrad, Gottler, Mitchel	Orquestra Pan American	
1928	Côr de canella	Maxixe	Lúcio Chameck	Orquestra Pan American	
Indefinida	Craddle of love	Foxtrot	Mabel Wayne	Orquestra Pan American	
1929	Desprezado	Choro	Pixinguinha	Orquestra Pan American	
1925-1927	El tango rojo	Tango	José Padilha	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
dez/1925-jul/1927	Eterno enlevo	Foxtrot	Zequinha de Abreu	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1928	Galo velho	Samba	Luiz Magno	Orquestra Pan American	
1930	Hino republicano riograndense	Hino	Joaquim Inácio Mendanha	Orquestra Pan American	
1929	Iaiá (linda flor)	Samba canção	Henrique Vogeler	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Idílio suave	Valsa lenta	Zequinha de Abreu	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1930	If you believed in me	Foxtrot	Baer, L. W. Gilbert	Orquestra Pan American	
1930	I'm on a diet of love	Foxtrot	Baer, Gilbert, Wolff	Orquestra Pan American	
1928	Ipanema	Marcha	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	Orquestra Pan American
1929	Jura	Samba	Sinhô	Orquestra Pan American	
Indefinida	Loiras e morenas	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Orquestra Pan American	
1927	Magnífico	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
1927	Mexe baiana	Maxixe	José Francisco de Freitas	Orquestra Pan American	
1928	Minha vida pela sua	Valsa	Marcelo Tupinambá	Orquestra Pan American	
1930	Mona	Foxtrot	Conrad, Gottler, Mitchel	Orquestra Pan American	
1930	Noêmia	Valsa	Adelgico Correa	Orquestra Pan American	
1929	Odeon	Maxixe	Mário Duprat Fiuza	Orquestra Pan American	
Indefinida	Paqueta	One step	Giovani Castorina	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1927	Paulicéia como és formosa	Tarantela	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1927	Pérola do Japão	Foxtrot	J. Fonseca Costa	Orquestra Pan American	
1929	Pierrot 1950	Foxtrot	Raul Roulien	Orquestra Pan American	
1925-1927	Procura outro homem	Maxixe	Carlos de Almeida	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1927	Proeminente	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
fev/1929-mai/1929	Rapisódia brasileira (1ª parte)	não identificado	Mark Hermanns	Orquestra Pan American	
fev/1929-mai/1929	Rapisódia brasileira (2ª parte)	não identificado	Mark Hermanns	Orquestra Pan American	
jun/1928-set/1928	Rayon d'or	Polca tango	Ernesto Nazareth	Orquestra Pan American	
1930	Red hot & blue rhythm	Foxtrot	Oswaldo Santiago, Cots, Davis, Swanstron	Orquestra Pan American	
1928	Samba de verdade	Maxixe	Francisco Alves	Orquestra Pan American	
dez/1925-jul/1927	Sevilla	One step espanhol	Corder	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1925-1926	Sevilla	Marcha	Corder	Orquestra Pan American	
1928	Só no Brasil	Samba	Lúcio Chameck	Orquestra Pan American	

1925-1927	Somebody is lonely	Foxtrot	Denny Davis	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	
1930	Sorrindo e chorando	Choro	Júlio Casado	Orquestra Pan American	
1930	You'll find the answer in my eyes	Valsa	Brown, De Silva, Henderson	Orquestra Pan American, Simon Bountman	
dez/1925-jul/1927	Benzinho adeus	Modinha	Zequinha de Abreu	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Carinha de bebê (Baby face)	Foxtrot	Harry Akst & Benny Davis	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Copacabana	Samba carnavalesco	Francisco A. Da Rocha	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Eu fui viajar	Maxixe	Sebastião Cirino	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Mamãe, eu vou com ele	Marcha carnavalesca	Canhoto	Frederico Rocha	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	O que é nosso	Samba	Caninha	Francisco Alves	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Primavera	Canção brasileira	Zeca Ivo	Zeca Ivo	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Rosinha	Samba carnavalesco	Caninha	Artur Castro	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Samba da madrugada	Samba	Salvador Correia	Francisco Alves	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
dez/1925-jul/1927	Tango da morte	Tango canção	Alberto Norion	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de C
Jun/1929-Ago/1929	A medida do senhor do bonfim	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
Abr/1929-Jun/1929	A polícia já foi	Samba canção	Julio Cristobal, Olegári Mariano	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	A polícia já foi lá em casa	Samba	Julio Cristobal, Olegári Mariano	Araci Cortes	Orquestra Pan American
out / 1929	A voz do violão	Canção brasileira	Francisco Alves	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	A voz do violão	Canção	Francisco Alves, Horácio Campos	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Orquestra Rio Artists
Ago/1929-Jan/1930	Acho melhor	Samba	Sátiro de Almeida	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Set/1928-Dez/1928	Ai meu bem	Samba	Nicanor Silva, Bilito	João Regente	Orquestra Pan American
1927	Albertina	Marcha	Duque	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Amizade	Samba	Ary Barroso	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Canção dos infelizes	Canção	Donga, Luiz Peixoto, Marques Porto	Zaira Cavalcanti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
fev/1930-jun/1930	Canção dos ingleses	Canção	Donga, Luiz Peixoto, Marques Porto	Zaira Cavalcanti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Cansei	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
1930	Capricho de mulher	Samba	José Francisco de Freitas	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Carga de burro	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Casinha de sapê	Cateretê	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jan/1927	Cassino maxixe	Maxixe	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Catêretê dos almofadinhas	Cateretê	P. L. Hallier	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Cena caipira	Toada	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Gastão Formenti, Luci Campos	Orquestra Pan American, Simon Bountman
inho/1929-Agosto/1929	Chrispim	Samba	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
Set/1928-Dez/1928	Coisas de mulher	Samba	Tuyhu	João Regente	Orquestra Pan American
1928	Coisinhas	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Coração volúvel	Samba	Brancura	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Cunhaçam	Cateretê sertanejo	Sebastião Santos Neves	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
nov/1929-jan/1930	Dá nela!	Marcha carnavalesca	Ary Barroso	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Outubro/1928-Março/1929	Dando o valor (samba do afeto)	Samba de fato	Augusto Vasseur	Francisco Alves	Orquestra Pan American
vereiro/1930-Maio/1930	Dá-se um jeitinho	Brasilidade	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1930	Diga	Samba	Lamartine Babo, Gonçalves de Oliveira	Zaira Cavalcanti	Orquestra Pan American, Simon Bountman
nov/1929-jan/1930	Digo já	Marcha carnavalesca	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Diz o que tem	Marcha	Careca	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Dois amores é mentira	Marcha carnavalesca	J. Fonseca Costa	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Dona Alice	Marcha	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Palitos	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Dôr de recordar	Foxtrot	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Out/1928-Dez/1928	Dorinha!... meu amor	Samba apaixonado	José Francisco de Freitas	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	É sim senhor	Samba	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	É sopa (17 a 3)	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	É tão bonitinha	Samba	Henrique Vogeler	Mário Reis	Orquestra Pan American
out/1929-jan/1930	És ingrata... mulher	Samba	Lolo Uerba	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman

nov/1929-jan/1930	Essa nega é da bahia	Samba	Sátiro de Melo	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1928	Eu fui no mato crioula	Marcha	J. Junior Gobes	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Eu não sou bicho	Marcha	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American
26/06/29	Eu ouço falar	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Eu quero é nota	Samba	Artur Faria	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Eu vou te abandonar	Samba	Carlos de Almeida	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Falsa mulher	Samba	Ridam, Roldão G. Vieira	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Felicidade	Samba	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1928	Festa de branco	Samba	Pixinguinha	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Foi um sonho	Charleston	I. Kolman	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
fev/1929-jun/1929	Fumaça branca	Maxixe	Mark Hermanns	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	I'm in seventh heaven	Foxtrot	Brown, Henderson, Jolson, Sylva	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Já sei porque é...	Zabumba cateretê	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
fev/1929-mai/1929	Joãozinho	Berceuse	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1928	Jura	Samba	Sinhô	Mário Reis	Orquestra Pan American
Ago/1929-Jun/1930	Juramento	Samba	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Araci Cortes	Orquestra Pan American
1929	Malandro	Samba	Francisco Alves, Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Mamãe viu	Foxtrot	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1930	Marcha dos granadeiros	Marcha	Aratimbó, Victor Schetzinger	Lucy Pires	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1928	Margot	Samba	Alfredo Dermeval	Mário Reis	Orquestra Pan American
08/05/29	Marion	Valsa	Ermo Rapee	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1927-1928	Me faz carinhos	Samba	Francisco Alves, Ismael Silva	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Melindrosa futurista	Marcha	Clóvis Roque da Cruz	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Meu amor vou te deixar	Samba	Orlando Vieira	Mário Reis	Orquestra Pan American
1928	Meu suquinho	Marcha	José Francisco de Freitas, Lamartine Babo	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
out/1928-jan/1929	Miss st. Paul	Foxtrot	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1929	Morena adivinha que eu gosto de ti	Samba	Henrique Vogeler, Joracy Camargo	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Mulher venenosa	Samba	Brancura	Francisco Alves	Orquestra Pan American
jun/1929-jul/1929	My mother's eyes (os olhos de mar)	Fox canção	Aratimbó, Baer	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Não dou confiança ao azar	Samba	Cícero de Almeida	Mário Reis	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1928	Não faço fé contigo	Samba	Tuyhu	Francisco Alves	Orquestra Pan American
nov/1929-fev/1930	Não fui eu	Samba	Caninha	Jonjoca	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1927-1928	Não quero saber mai dela	Samba	Sinhô	Francisco Alves, Rosa Negra	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Não sou baú	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
nov/1929-fev/1930	Não te dou perdão	Samba	Ismael Silva	Jonjoca	Orquestra Pan American, Simon Bountman
nov/1929-jan/1930	No reinado da alegria	Marcha	Eduardo Souto, Osvaldo Santiago	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Noites de luar	Canção	Limas, Rossi	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Novo amor	Samba	Ismael Silva	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Nunca	Valsa	Raul Roulien, Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
1928	O bobalhão	Charleston	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
27/02/29	O destino é deus que dá	Samba	Nilton Bastos	Mário Reis	Orquestra Pan American
mar/1928-jun/1928	Oh! colette	Foxtrot	não identificado	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1930	Olha a pomba	Marcha	Vantuil Carvalho	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Olha a pomba	Marcha	Vantuil Carvalho	Margarida Max	Orquestra Pan American
1929	Olha o boi	Samba	Orlando Vieira	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Olhos negros	Samba	I. Kolman	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jan/1927	Ora vejam só	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1928	Ora vejam só	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929-1930	Orobó	Macumba	Cícero de Almeida	Gusmão Lobo	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1930	Outro amor	Samba	Ary Barroso, C. F. Machado	Mário Reis	Orquestra Pan American

jun/1929-jul/1929	Pagan love song (canção de amor)	Valsa	Nacio Herb Brown	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1930	Palhaço	Samba	Bussi, Nelson	Francisco Alves	Orquestra Pan American
26/06/29	Para mim perdeste o valor	Samba	Francisco Alves	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Passarinho do má	Samba	Duque	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
dez/1925-jul/1927	Perdão	Foxtrot	Roger Birge	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Perdão	Samba	Francisco Alves	Mário Reis	Orquestra Pan American
1928	Pião	Maxixe	Marcelo Tupinambá	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
ago/1929-out/1929	Por que foi?	Samba canção	Pedro de Sá Pereira, Luiz Iglésias	Margarida Max	Orquestra Pan American
1930	Quando a mulher não quer	Samba	Caninha, José Luiz de Moraes	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1928	Que pequena levada	Charleston	José Francisco de Freitas, Lamartine Babo	Francisco Alves, Rosa Negra	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
jun/1928-set/1928	Que vale a nota sem o carinho da m	Samba	Sinhô	Vicente Celestino	Orquestra Pan American
1928	Quem eu deixar não quero mais	Samba	João de Oliveira	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Set/1928-Dez/1928	Quem me dera morena	Samba	Edmundo Henriques	Francisco Alves	Orquestra Pan American
Indefinida	Quem não chora não mama	Samba	Gaudio Viotti	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Quem quisier ver	Samba	Eduardo Souto	Araci Cortes	Orquestra Pan American
Ago/1929-Jan/1930	Quem vê cara não vê o resto	Cançoneta choro	Ari Kemer	Alfredo Albuquerque	Orquestra Pan American
1929	Quindins de iaiá	Samba	Pedro de Sá Pereira, C. M. Bittencourt	Araci Cortes	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Revivendo o passado	Valsa lenta	Francisco Leo	Pedro Celestino	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Rio chic	Marcha	A. R. De Jesus	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Salve a rainha	Valsa lenta	José Francisco de Freitas	Pedro Celestino	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Ago/1929-Jun/1930	Samba de são benedito	Samba	Ary Barroso, Luiz Peixoto, Marques Porto	Araci Cortes	Orquestra Pan American
vereiro/1930-Maio/19	Saudade má	Foxtrot	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Segura o boi	Samba	Sinhô	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Seu doutor	Marcha	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Seu julinho vem	Marcha	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Seu voronoff	Marcha	João Rossi, Lamartine Babo	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Sorriso falso	Samba	Cícero de Almeida	Mário Reis	Orquestra Pan American
fev/1929-mai/1929	Te fuistes	Valsa	Mark Hermanns	Raul Roulien	Orquestra Pan American
Indefinida	Tentação	Samba	D. Guimarães	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Indefinida	Tereza	Marcha carnavalesca	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Out/1928-Dez/1928	Thereza!	Samba	Freire Junior	Francisco Alves	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929-1930	Toma cuidado	Cateretê	João Felispe da Costa ?	Gusmão Lobo	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Torna a vortá	Samba	J. Bulhões	Francisco Alves	Orquestra Pan American
dez/1925-jul/1927	Triste violeiro	Canção típica	Zeca Ivo	Zeca Ivo	Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
1929	Tu qué tomá meu home	Samba	Ary Barroso, Olegário Mariano	Araci Cortes	Orquestra Pan American
vereiro/1930-Maio/19	Tua	Valsa	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Pan American, Simon Bountman
1929	Vadiagem	Samba	Francisco Alves	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Vai mesmo	Samba	Heitor dos Prazeres	Mário Reis	Orquestra Pan American
1929	Vamos deixar de intimidade	Samba	Ary Barroso	Mário Reis	Orquestra Pan American
Jun/1929-Ago/1929	Vamos juntar os trapinhos?	Canção	Pedro de Sá Pereira	Araci Cortes	Orquestra Pan American
nov/1929-fev/1930	Vem cá, neném!	Samba camavalesco	Bento Mossurunga, Menezes de Cardoso	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	Vem, colombina	Marcha	Ari Kemer	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1928	Vou à penha	Samba	Ary Barroso	Mário Reis	Orquestra Pan American
1928-1932	Vou me vingar	Samba	Caninha	Mário Reis	Orquestra Pan American
1930	Vou morar na roça	Samba	Orlando Vieira	Mário Reis	Orquestra Pan American
Indefinida	Why can't you?	Foxtrot	Brown, Henderson, Jolson, Sylva	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929-1930	Zomba	Samba	Francisco Alves	Araci Cortes	Orquestra Pan American
Indefinida	Zum, zum, zum, meu violão	Marcha carnavalesca	J. Mendes Pereira, João Rossi	Francisco Alves	Orquestra Pan American
1929	A voz do violão	Canção	Francisco Alves, Horácio Campos	Francisco Alves	Orquestra Pan American, Orquestra Rio Artists

## 2.2 Jazz Band Sul Americano Romeu Silva

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1921-1926	A casinha	Canção	não identificado	Araci Cortes	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Amor com amor se paga	Samba	J. Machado	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Amor sem dinheiro	Maxixe	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Até de baixo d'água	Maxixe	Menezes de Cardoso	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Baiana, olha prá mim	Maxixe	J. Fonseca Costa	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Baú	Samba	Mario Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Cabeça de ás	Maxixe	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Caboclo arreliado	Samba	Hugo Leal	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Café com leite	Maxixe	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Cartolinha	Samba a la garçonne	Raul Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Chora, baiana!	Samba	Bequinho	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Chuá, Chuá	Modinha	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Coisas da moda	Maxixe	Romeu Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Coração que bate, bate	Maxixe	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Corta saia	Samba	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Dá-me um beijo	Canção	não identificado	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	De cartola e bengalinha	Maxixe	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Dor de cabeça	Maxixe	Sinhô	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-dez/1927	Ela disse uma vez prá mim	Samba	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Entre no cordão	Maxixe	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Eu vi lili...	Marcha canção	José Francisco de Freitas	Pedro Celestino	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Fubá	Maxixe	Romeu Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Gente garganta	Samba	Américo Paes Leme	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Mão na roda	Samba	João da Gente	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Maria	Marcha carnavalesca	Tuiú	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Momo	Marcha carnavalesca	Eduardo Souto	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Morena do sertão	Modinha brasileira	Freire Junior	Pedro Celestino	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Mulata clara	Toada sertaneja	Marcelo Tupinambá	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Mulata sai do portão	Samba	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Na bahia	Maxixe	Caninha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	O violeiro	Cantiga sertaneja	Eduardo Souto	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Oh! serafina	Marcha	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Olá!	Samba	João da Gente	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Oração	Tango canção	Osvaldo Cardoso de Menezes	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Os passarinho (da carioca)	Marcha carnavalesca	Careca	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Palhaço	Foxtrot	Marcelo Tupinambá	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Papagaio	Samba	João da Gente	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Petropolitana	Canção	não identificado	Araci Cortes	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Pinta, pinta, melindrosa	Marcha carnavalesca	Freire Junior	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Pra que você tem	Samba	José Francisco de Freitas, Orlando Vieira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Preto não é bom	Samba	Augusto Vasseur, Chocolate (?)	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva

dez/1925-jul/1927	Rosa, meu bem	Samba	J. Thomaz	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Roupa na corda	Maxixe	Romeu Silva	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Ruínas de um sonho	Tango canção	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Sandália de couro	Maxixe	Pedro de Sá Pereira, Ari Pavão, Marques Por	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Se a moda pega!...	Maxixe	Caninha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez / 1925	Sou feliz	Samba carnavalesco	A . Sardinha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Suspira, nega, suspira	Maxixe	Pedro de Sá Pereira	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	Tem boi na linha	Samba	A . Jesus	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Titina (Titine)	Foxtrot	Leo Daniderff	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Triste sina	Samba	Francisco A. Da Rocha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Vem, meu benzinho	Maxixe	Joubert de Carvalho	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Vou morrer no estácio	Samba	Caninha	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Zizinha	Marcha da folia	José Francisco de Freitas	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	Zorô	Samba carnavalesco	Vantuil Carvalho	Fernando	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	A-e-i-o-u	Samba	Quinote	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Alabama	Foxtrot	não identificado	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Boca pintada	Maxixe	Joubert de Carvalho	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Cabeleira a la garçone	Foxtrot	Américo Guimarães & Pedro de Sá Pereira	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	Café com leite	Maxixe	Freire Junior	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Chá pra dois (Tea for two)	Foxtrot	Vicent Youmans	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	De cartola e bengalinha	Maxixe	Freire Junior	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Dor de cabeça	Maxixe	Sinhô	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	El 11 (o onze)	Tango argentino	F. Rezedo	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Escorregando	Maxixe	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Espera um pouco	Foxtrot	não identificado	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Está na hora	Samba	Caninha	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Eu quero ser feliz (I want to be happ	Foxtrot	Vicent Youmans	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
dez/1925-jul/1927	Fleur d'amor	Foxtrot	José Padilha	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Fubá	Maxixe	Romeu Silva	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	La-monteria (Zarzuela en dos actos)	não identificado	Jacinto Guerrero	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1921-1926	Me neenyah (My Little One)	Foxtrot	Herbert Spencer	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	
1925	Ukelele baby	Foxtrot	Jack Meskill	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	

### 2.3 American Jazz Band de Sílvio de Souza

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
dez / 1925	Baiana, olha prá mim	Maxixe	J. Fonseca Costa	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez / 1925	Balacouchê	Samba	Américo F. Guimarães	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1925-1926	Cristo nasceu na bahia	Maxixe	Sebastião Cirino	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1925-1927	Desordeiro	Maxixe	Freire Junior	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Ilusão que morre	Valsa	Belmacio Pousa Godinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez / 1925	Inesquecível mágoa	Tango	Belmacio Pousa Godinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1925-1927	Não chora neném	Maxixe	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1925-1927	Olha a baiana	Samba	Bequinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Papagaio no poleiro	Maxixe	Sinhô	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Pé de cabra	Maxixe choro	Júlio Casado	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1925-1926	Pé de cabra	Choro	Júlio Casado	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Roupa suja	Samba	Francisco A. Da Rocha	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez / 1925	Salomé, meu bem	Maxixe	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Viva a penha	Maxixe	Sinhô	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
dez/1925-jul/1927	Zizinha	Marcha da folia	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza	
1921-1926	O rosa	Marcha	Sinhô	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Ai noêmia	Samba	Francisco A. Da Rocha	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Amor ingênuo	Samba paulista	Constantino Pinheiro	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Cristo nasceu na bahia	Maxixe	Sebastião Cirino & Duque	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Maricota de tamancos	Samba	Tuiu	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Morro da mangueira	Samba	Manoel Dias	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	O sarambá	Samba	Julio Cristobal	Pedro Celestino, Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Papagaio no poleiro	Samba	Sinhô	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Quem fala de mim tem paixão	Samba	Sinhô	Pedro Celestino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Roupa suja	Samba	Francisco A. Da Rocha	Pedro Celestino, Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	Vê se pode ser	Maxixe	Eduardo Souto	Artur Castro	American Jazz Band de Sílvio de Souza

### 2.4 Orquestra Eduardo Souto

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
1921-1926	Deu o for a	Marcha carnavalesca	Freire Junior	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Espanta o bode	Samba carnavalesco	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Eu só quero ver	Marcha carnavalesca	Freire Junior	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Goiabada	Marcha carnavalesca	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Meu bem	Maxixe carnavalesco	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Monta no trouxa	Marcha carnavalesca	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Piracicaba	Cateretê	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Só teu amor	Marcha	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Tatu subiu no pau	Maxixe	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Tatu subiu no pau	Marcha	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto
1921-1926	Viradinho	Cateretê	Eduardo Souto	Orquestra Eduardo Souto

## 2.5 Orquestra Rio Artists

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
29/08/29	A defesa das sogras	Descrição cômica	Alfredo Albuquerque	Alfredo Albuquerque	Orquestra Rio Artists
1928	Adios mis farras	Tango	Raul Roulien	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1928	Água de côco	Samba	Pedro de Sá Pereira	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
29/08/29	Amazonas	Canção brasileira	Henrique Vogeler, J. Menra, Lamartine Babo	Zulmira Miranda	Orquestra Rio Artists
Jun/1929-Ago/1929	Ave noturna	Tango	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Rio Artists
1929	Caboquinha	Canção	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
1928	Cantigas	Canção	Eduardo Souto	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Chic-chic	Cançoneta	Batista Júnior	Batista Junior	Orquestra Rio Artists
1929	Chiquita	Tango	Raul Roulien	Raul Roulien	Orquestra Rio Artists
1928	Eterna	Canção	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1928	Eu tenho adoração pelos meus olhos	Canção	Marcelo Tupinambá, Cleomanes Campos	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists
1928	Eu vivo assim	Valsa	Eduardo Souto	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Feitiço não mata	Cançoneta	Ernesto Nazareth	Orquestra Rio Artists	Orquestra Rio Artists
1930	Frumiga Vremêia	Toada	Eduardo Souto	Gastão Formenti, Luci Campos	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Hula	Valsa	Joubert de Carvalho, Olegário Mariano	Oscar Gonçalves	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Infantil	Canção brasileira	Marcelo Tupinambá, Olegário Mariano	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists
1929	Linda flor	Samba canção	Henrique Vogeler, Candido Costa	Vicente Celestino	Orquestra Rio Artists
1928	Não vai chorar	Cançoneta	Batista Júnior	Batista Junior	Orquestra Rio Artists
1928	O cigano	Foxtrot	Marcelo Tupinambá	Vicente Celestino	Orquestra Rio Artists
20/08/29	Oh! as crianças...	Descrição cômica	Alfredo Albuquerque	Alfredo Albuquerque	Orquestra Rio Artists
1928	Olhos de cabocla	Toada	Eduardo Souto	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
1928	Primorosa	Valsa	Ernesto Nazareth	Francisco Alves	Orquestra Rio Artists
1928	Ramona	Valsa	Mabel Wayne, Olegário Mariano	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
1928	Santa	Canção	Freire Junior	Vicente Celestino	Orquestra Rio Artists
1929	Sombrinha azul	Valsa	Joubert de Carvalho	Gastão Formenti	Orquestra Rio Artists
1928	Súplica	Canção	Marcelo Tupinambá, Belmiro Braga	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists
29/08/29	Terra fluminense	Cateretê	Henrique Vogeler, J. Menra, Lamartine Babo	Zulmira Miranda	Orquestra Rio Artists
Indefinida	Única	Canção brasileira	Marcelo Tupinambá, Correia Júnior	Leontina Campos	Orquestra Rio Artists
1928	Adios mis farras	Tango	Raul Roulien	Orquestra Rio Artists	
Indefinida	Feitiço não mata	Cançoneta	Ernesto Nazareth	Orquestra Rio Artists	Orquestra Rio Artists
1928	Floraux	Maxixe	Ernesto Nazareth	Orquestra Rio Artists	
Indefinida	Plangente	Tango	Ernesto Nazareth	Orquestra Rio Artists	

## 2.6 Brazilian Jazz Band

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1925-1929	Ai! margarida! ai! margarida!	Marcha carnavalesca	Canhoto	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1925-1929	Mamãe me leva!	Maxixe	Nabor Pires de Camargo	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1925-1929	Não é só na bahia	Maxixe	Sebastião Santos Neves	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1925-1929	O cavanhaque do bode	Samba	Nabor Pires de Camargo	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1925-1929	Todas iguais	Samba	Roberto Splendore	Artur Castro	Brazilian Jazz Band
1925-1929	Vamos ver o que deu	Maxixe	Roberto Splendore	Artur Castro	Brazilian Jazz Band

## 2.7 Jazz Band Columbia

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1930	Como és bela!	Samba	Antonio Peixoto Velho	Januário de Oliveira	Jazz Band Columbia
1930	Gosto de machucar	Samba	Negro	Januário de Oliveira	Jazz Band Columbia
1930	Hino social do clube atlético santista	Hino	Carlos Sotomayor, Fabio Montenegro, Furtado	Paraguassú	Jazz Band Columbia
1930	Legião revolucionária	Marcha patriótica	José Niccolini, Mira	Paraguassú	Jazz Band Columbia
1930	Peri	Choro	Jonas Aragão	Napoleão Tavares (Trompetista)	Jazz Band Columbia
1930	Reminiscências do passado	Samba canção	Sinhô	Ildefonso Norát	Jazz Band Columbia
Indefinida	Viva a penha	Samba	Sinhô	Januário de Oliveira	Jazz Band Columbia
1930	A mulher e a falsidade	Samba	Francisco Neto	Jazz Band Columbia	
Indefinida	A mulher é sempre boa	Samba	Francisco Neto	Jazz Band Columbia	
1930	Benzinho	Choro	Sinhô	Jazz Band Columbia	
1930	Clube atlético santista	Maxixe	Zico Magalhães	Jazz Band Columbia	
1930	Eu vou chorar	Maxixe	Américo de Carvalho	Jazz Band Columbia	
1930	Miss fortaleza	Marcha	Mozart Ribeiro, Perre Luz	Jazz Band Columbia	
1930	Missanga	Marcha	Sinhô	Jazz Band Columbia	
1930	Nova era	Marcha	José Niccolini	Jazz Band Columbia	
1930	Salve-se quem puder	Marcha	Sinhô	Jazz Band Columbia	
1930	Sou da fandanga	Marcha	Sinhô	Jazz Band Columbia	

## 2.8 Gravações de jazz-bands estrangeiras

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
Indefinida	A luz da lua	Maxixe	não identificado	Carabelli Jazz Band
Indefinida	Bajo las estrellas	Shimmy	Adolfo Carabelli	Carabelli Jazz Band
Indefinida	Ke he b'saus quoi	Shimmy	R. Mercier	Eleutério Yribarren Jazz Band
Indefinida	La chicharra	Maxixe	não identificado	Carabelli Jazz Band
dez / 1925	Leopoldo froes	Foxtrot	Freire Junior	Jazz Band Kosarim
1925-1927	Leopoldo froes	Foxtrot	Freire Junior	Jazz Band Kosarim
Indefinida	Mulata mia	Maxixe	Ramon Collazo	Eleutério Yribarren Jazz Band
Indefinida	Não te quero mais	Maxixe	Ernesto dos Santos (Donga)	Carabelli Jazz Band
Indefinida	Tem papagaio no poleiro	Maxixe	Sinhô	Carabelli Jazz Band
dez / 1925	Valência	Step espanhol	José Padilha	Jazz Band Kosarim
1925-1927	Valência	Marcha	José Padilha	Jazz Band Kosarim
Indefinida	Viva a penha	Maxixe	Sinhô	Carabelli Jazz Band
1923	Yes! we have no bananas	Shimmy	Frank Sliver, Irving Cohn	Eleutério Yribarren Jazz Band

## 2.9 Orquestra Augusto Lima

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
1921-1926	A razão do meu pranto	Tango	Antônio Cerqueira	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	Ai, seu mé!	Marcha	Careca, Freire Junior	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	Apaches	Foxtrot	não identificado	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	As meninas de hoje	Samba	Careca	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	Au revoir	Foxtrot	Vantuil Carvalho	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	Caminho dos namorados	Foxtrot	não identificado	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	J'aime	Foxtrot	não identificado	Orquestra Augusto Lima
1921-1926	Teus lábios	Tango	Antônio Cerqueira	Orquestra Augusto Lima

## 2.10 Jazz-bands com menos de 5 registros

Data de gravação	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor	Acompanhante
1927-1929	Ah! madame	One step	não identificado	Jazz Band	
1925-1929	Amorzinho meu	Maxixe camavalesco	Roque Vieira	Jazz Band Imperador	
1921-1926	C'est la mode	Ragtime	não identificado	Jazz Band do Batalhão Naval	
1925-1929	Hino do sol	Hino	Sebastião Santos Neves	Jazz Band Imperador	
1928	Hino nacional brasileiro	Hino	Francisco Manuel da Silva	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1921-1926	Home agem (again) blues	Foxtrot	Harry Akst & Irving Berlin	Jazz Band do Batalhão Naval	
1927-1929	Meu bebezinho se chama bebê	Foxtrot	não identificado	Jazz Band	
1925-1929	Meu bem me leva	Maxixe	João de Barro	Jazz Band Imperador	
1927-1929	Quando vir a minha tia	Shimmy	não identificado	Jazz Band	
16/03/28	Saudades e saudades	Marcha	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1928	Sutil	Choro	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1927-1929	Te quero	Foxtrot	não identificado	Jazz Band	
1928	Turbilhão de beijos	Valsa	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sinfônica Pan Americana	
1928-1932	Alma andaluza	Paso doble	não identificado	Umberto Bastiglia	Jazz da Banda Musical Giuseppe
1928-1932	La paloma	Canção	Sebastian Yradier	Odete Pires	Jazz da Banda Musical Giuseppe / Umberto Bastiglia

### 3. Comparação: gravações instrumentais

Músicas instrumentais gravadas pela Jazz Band Sul Americano Romeu Silva

Data de gravação	Rotações	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
1921-1926	76 rpm	A-e-i-o-u	Samba	Quinote	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	Alabama	Foxtrot	não identificado	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	76 rpm	Boca pintada	Maxixe	Joubert de Carvalho	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	Cabeleira a la garçone	Foxtrot	Américo Guimarães & Pedro de Sá	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Café com leite	Maxixe	Freire Junior	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	Chá pra dois (Tea for two)	Foxtrot	Vicent Youmans	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	76 rpm	De cartola e bengalinha	Maxixe	Freire Junior	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	76 rpm	Dor de cabeça	Maxixe	Sinhô	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	76 rpm	El 11 (o onze)	Tango argentino	F. Rezedo	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	76 rpm	Escorregando	Maxixe	Ernesto Nazareth	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	Espera um pouco	Foxtrot	não identificado	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	Está na hora	Samba	Caninha	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	Eu quero ser feliz (I want to be happy)	Foxtrot	Vicent Youmans	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Fleur d'amor	Foxtrot	José Padilha	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	76 rpm	Fubá	Maxixe	Romeu Silva	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1921-1926	78 rpm	La-monteria (Zarzuela en dos actos)	não identificado	Jacinto Guerrero	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva
1925	78 rpm	Ukelele baby	Foxtrot	Jack Meskill	Jazz Band Sul Americano Romeu Silva

Músicas instrumentais gravadas pela American Jazz Band de Sílvio de Souza

Data de gravação	Rotações	Título da Música	Gênero musical	Compositor	Intérprete / Cantor
dez / 1925	76 rpm	Baiana, olha prá mim	Maxixe	J. Fonseca Costa	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez / 1925	76 rpm	Balacouchê	Samba	Américo F. Guimarães	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1926	76 rpm	Cristo nasceu na bahia	Maxixe	Sebastião Cirino	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1927	76 rpm	Desordeiro	Maxixe	Freire Junior	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Ilusão que morre	Valsa	Belmacio Pousa Godinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez / 1925	76 rpm	Inesquecível mágoa	Tango	Belmacio Pousa Godinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1927	78 rpm	Não chora neném	Maxixe	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1927	78 rpm	Olha a baiana	Samba	Bequinho	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Papagaio no poleiro	Maxixe	Sinhô	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Pé de cabra	Maxixe choro	Júlio Casado	American Jazz Band de Sílvio de Souza
1925-1926	78 rpm	Pé de cabra	Choro	Júlio Casado	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Roupa suja	Samba	Francisco A. Da Rocha	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez / 1925	76 rpm	Salomé, meu bem	Maxixe	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Viva a penha	Maxixe	Sinhô	American Jazz Band de Sílvio de Souza
dez/1925-jul/1927	76 rpm	Zizinha	Marcha da folia	José Francisco de Freitas	American Jazz Band de Sílvio de Souza