

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

 EDITORA
ARTEMIS
2020

VOL I

ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz
(Organizador)

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Organizador:

Javier Albornoz

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Lívia do Carmo, Universidade Federal de Goiás

Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I [recurso eletrônico] /
Organizador Javier Albornoz. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-14-9

DOI: 10.37572/EdArt_149100920

1. Música – América Latina – História e crítica. 2. Música e
sociedade. 3. Musicologia. I. Albornoz, Javier.

CDD 780.72

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

The E-book “Estudos Latino-Americanos sobre Música” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach.

The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

This series of articles presents the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives. The articles are organized into two volumes, integrating theory and practice, and encompassing a wide range of topics without losing sight of specificity.

Volume I focuses on the impact of music on society and includes studies on the complex history of music throughout Latin America and beyond, as well as the fascinating genre of electroacoustic music.

Volume II provides thought-provoking studies that focus on the performance of music and the various techniques involved in its creation, along with new ideas in the fields of music education and music therapy.

As a composer and educator, it is always at the forefront of my goals to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

O E-book “**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Esta série de artigos apresenta ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas. Os artigos estão organizados em dois volumes, integrando teoria e prática, abrangendo uma ampla gama de tópicos, sem perder de vista a especificidade.

O Volume I enfoca o impacto da música na sociedade e inclui estudos sobre a complexa história da música na América Latina, bem como o fascinante gênero da música eletroacústica.

O Volume II contém estudos instigantes focados na performance e nas várias técnicas envolvidas em sua criação, juntamente com novas idéias nos campos da educação musical e da musicoterapia.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas pelos meus estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Antonio Albornoz

SUMÁRIO

MÚSICA ELETROACÚSTICA

CAPÍTULO 1 1

REVOLT AND AMBIVALENCE: MUSIC, TORTURE AND ABSURDITY IN THE DIGITAL ORATORIO THE REFRIGERATOR

[Paulo C. Chagas](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009201

CAPÍTULO 2 20

AUDIO VOX: CATÁLOGO E GUIA DE ESCUTA DA MÚSICA ELETROVOCAL BRASILEIRA DE 1988 A 2018

[Doriana Mendes](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009202

MÚSICA E SOCIEDADE

CAPÍTULO 3 29

À FLOR DA PELE: PULSAÇÕES DO DESEJO FEMININO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1970'

[Adalberto Paranhos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009203

CAPÍTULO 4 46

“FAZER DAS PEDRAS QUE ATIRAM EM MIM O MEU CASTELO” – UMA ATITUDE MUSICAL DE FERNANDA AOKI NAVARRO AO MACHISMO DOMINANTE.

[Tânia Mello Neiva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009204

CAPÍTULO 5 54

SMARTPHONES E ESCUTA MUSICAL: COMPANHIA QUE CONDUZ À SOLIDÃO

[Otávio Luis Silva Santos](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009205

CAPÍTULO 6 62

ALGAZARRA ENTRE AMIGOS

[Cleida Lourenço da Silva](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009206

MUSICOLOGIA

CAPÍTULO 7 69

ALMEIDA PRADO: UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE DE TEXTURA E TIMBRE EM TRABALHOS NA UNICAMP

[Maria Lúcia Pascoal](#)

DOI 10.37572/EdArt_1491009207

CAPÍTULO 8	78
CONSIDERAÇÕES SOBRE GOSTO EM A ARTE DO ACOMPANHAMENTO (1756/7), DE FRANCESCO GEMINIANI (1687 – 1762)	
Marcus Held	
DOI 10.37572/EdArt_1491009208	
CAPÍTULO 9	88
A TRAJETÓRIA DA VIOLA E SEU REPERTÓRIO NA RELAÇÃO COM A VOZ ATÉ O PERÍODO CLÁSSICO	
Cindy Folly Faria	
DOI 10.37572/EdArt_1491009209	
CAPÍTULO 10	95
O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL	
Marília Giller	
DOI 10.37572/EdArt_14910092010	
 ETNOMUSICOLOGIA	
CAPÍTULO 11	109
ARQUEOLOGÍA DEL CHUCU-CHUCU. TENSIONES DISCURSIVAS Y ESTÉTICA MENOR EN TORNO A LA CUMBIA URBANA EN COLOMBIA.	
Juan Diego Parra Valencia	
DOI 10.37572/EdArt_14910092011	
CAPÍTULO 12	122
A MÚSICA EM CAXIAS: UM PROLÍFICO CENTRO MUSICAL NO SERTÃO MARANHENSE	
Daniel Lemos Cerqueira	
DOI 10.37572/EdArt_14910092012	
CAPÍTULO 13	140
O RITMO ALÉM DA REGRA: O CONCEITO DE TIME LINE E RÍTMICA ADITIVA EM GRAMANI	
Bianca Thomaz Ribeiro	
Luiz Henrique Fiaminghi	
DOI 10.37572/EdArt_14910092013	
CAPÍTULO 14	151
ILÉ ÀSÉ ÌYÁ OGUNTÉ: A LITURGIA DO XIRÊ DE IEMANJÁ	
Jefferson José Oliveira Chagas de Souza	
Natália Fernandes da Paixão	
DOI 10.37572/EdArt_14910092014	
CAPÍTULO 15	160
BANDA DE MÚSICA E IDENTIDADE CULTURAL	
Fernando Vieira da Cruz	
DOI 10.37572/EdArt_14910092015	
SOBRE O ORGANIZADOR	172
ÍNDICE REMISSIVO	173

O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: TRAJETÓRIAS E MÚSICOS PIONEIROS NO ATLÂNTICO SUL

Data de submissão: 13/08/2020

Data de aceite: 24/08/2020

Marília Giller

UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná,
Campus II de Curitiba,
Departamento de Música Popular
Curitiba - Paraná

Lattes <http://lattes.cnpq.br/5052774454876815>

RESUMO: A música popular na América Latina se constituiu em um ambiente cultural em trânsito e composto pelo deslocamento de mediadores viajantes, artistas, grupos, músicos com suas orquestras, companhias artísticas e jazz bands. Na década de 1920, esse fluxo cultural complexo foi central na produção de intercâmbios e assimilação de gêneros musicais “matrizes” como o jazz. Esse processo pode ser observado desde o aspecto sonoro, assim como um símbolo significativo associado à construção de identidade, raça, etnia, modernidade e com implicações socioculturais construídas em diferentes tempos, espaços e níveis de experiência, produção e recepção. Ao observar trajetórias de músicos pioneiros ligados ao jazz, desenvolvidas em países do cone sul da América Latina como, Uruguai, Argentina, Chile e Brasil, percebemos dois momentos marcantes. O primeiro quando, em 1917, surgem músicos

estrangeiros como o euro-americano Harry Kosarin e seu grupo, e o segundo momento, em meados de 1923, com a passagem do inglês Gordon Stretton e a “Gordon Stretton Jazz Band”, formada por alguns dissidentes da “Southern Syncopated Orchestra”, um grupo estadunidense. Ao observar as trajetórias destes músicos percebemos as relações, assimilações e permutas estético-culturais transatlânticas ocorridas neste tempo, bem como, em quais condições se formaram os repertórios praticados em torno do jazz e outras músicas consumidas e produzidas pela sociedade na América Latina. **PALAVRAS-CHAVE:** jazz, América Latina, transatlântico, jazz band, Brasil

TRANSATLANTIC JAZZ IN LATIN AMERICA IN THE 1920S: TRAJECTORIES AND PIONEER MUSICIANS IN THE SOUTH ATLANTIC

ABSTRACT: Popular music in Latin America was constituted in a cultural environment in transit and composed of the displacement of traveling mediators, artists, groups, musicians with their orchestras, artistic companies and jazz bands. In the 1920s, this complex cultural flow was central in the production of exchanges and assimilation of “matrices” musical genres such as jazz. This process can be observed from

the sound aspect, but also as a significant symbol associated with the construction of identity, race, ethnicity, modernity and with socio-cultural implications built at different times, spaces and levels of experience, production and reception. By observing the trajectories of pioneer musicians linked to jazz developed in countries of the Southern Cone of Latin America, such as Uruguay, Argentina, Chile and Brazil, we noticed two remarkable moments. First when, in 1917, foreign musicians emerged such as the euro american Harry Kosarin and his group, and second, in mid-1923 with the passage of the englishman Gordon Stretton and the “Gordon Stretton Jazz Band” formed by some dissidents of the “Southern Syncopated Orchestra”, a north American group. By observing the trajectories of these musicians we perceive the relationships, assimilations and transatlantic aesthetic-cultural exchanges that occurred at this time, and also, under what conditions the repertoires practiced around jazz and other songs consumed and produced by society in Latin America were formed.

KEYWORDS: jazz, Latin America, transatlantic, jazz band, Brazil

1 . O JAZZ TRANSATLÂNTICO NA AMÉRICA LATINA EM 1920

As pesquisas sobre a atuação de músicos pioneiros do jazz na América Latina descortinam uma trama entre personagens e fatos que enriquecem os pormenores da história da música popular. Considerando os anos 1920 como os que indicam os primeiros modelos sonoros vinculados ao moderno fenômeno do jazz, notamos que a circulação transatlântica de grupos artísticos, partituras e fonogramas, fomentou neste tempo a formação de grupos jazz bands e a inclusão de gêneros musicais estrangeiros em repertórios latino americanos.

Ao investigar e analisar aspectos da música popular da América Latina, especificamente as produzidas a partir dos anos 1917, notamos que novos modos de identidade social e cultural com perfis transnacionais tem início. Com os movimentos culturais formados na modernidade verificamos a chegada de hábitos que marcaram os novos prazeres da massa urbana, quando cidades foram tomadas de assalto pela dança moderna norte-americana, feita ao som de músicas sincopadas e executadas por um tipo de conjunto instrumental conhecido como jazz band.

Gerard Kubik(2017) parte para uma perspectiva em que o jazz transatlântico é essencialmente um projeto de contato cultural e sincretista. Temos então o prefixo “trans” com o significado de “através”, implicando em “cruzamentos” enquanto processo. De uma maneira cíclica e junto a trajetórias imaginárias, estamos cruzando e recruzando o Atlântico em diferentes direções e períodos históricos em busca de uma música chamada jazz.

Neste tempo, músicos circularam pelo mundo para cumprir tournées artísticas em rotas transatlânticas e motivaram processos de produção e recepção de gêneros

musicais estrangeiros e a consolidação do jazz na construção da identidade musical de países do cone sul da América Latina como, Uruguai, Argentina, Chile e região sudeste e sul do Brasil.

A observação das rotas transatlânticas em princípios de 1920 são estudadas por Mark Miller (2005), quando antes de 1920, os primeiros encontros com músicos de jazz americanos se deram no Canadá, na Inglaterra e na França, e durante a década de 1920 no restante da Europa, Extremo Oriente e América do Sul.

Taylor Atkins (2003) escreve sobre o jazz feito na Europa, Ásia, África e América Latina, quando neste tempo o jazz atravessou os oceanos Pacífico, Índico e Atlântico chegando ao Oriente, entretendo comunidades inteiras ao som de bandas de dança americanas.

Alguns movimentos musicais ocorridos na América Latina e os elementos fundamentais para o desenvolvimento do jazz se deram pela circulação de companhias de teatro de revista, ópera, teatro *vaudeville*, e o trânsito de atores, bailarinos, cantores, músicos, e pequenas orquestras em formação moderna, como o jazz band. (DELANNOY, 2012).

Com isto, a difusão e profusão do jazz se deu quase simultaneamente em cidades portuárias do Brasil, como Porto Alegre, Florianópolis, Paranaguá, Santos, Rio de Janeiro, e em países como a Argentina, o Uruguai e o Chile.

Sobre o jazz na Argentina, foram produzidos estudos sobre seu surgimento quando o jazz foi articulado por músicos, jazzófilos, produtores, colecionadores e críticos, sendo a produção de música amplamente divulgada em revistas, pequenos festivais e lojas de discos (PUJOL, 2004). O jazz, na Argentina, também é observado como um processo social de significação, identidade, e mestiçagem racial pelo viés de debates sobre o atlântico negro (CORTI, 2015). Berenice Corti, em sua tese de doutorado, mostra como significados racializados, sociais e subjetivos foram construídos historicamente e atualmente estão sendo construídos em torno da experiência de praticar o jazz e analisa a trajetória do músico Paul Wier na Argentina. (CORTI, 2018).

O jazz, no Chile, surgiu pelo porto de Valparaíso, tendo a primeira orquestra de jazz, a '*Royal Orchestra*', que em 1924 seguia o modelo jazz sinfônico ditado pelo norte-americano Paul Whiteman. Na etapa seguinte, o jazz ampliou seu circuito de difusão em virtude da sua profusão em boates, salões de baile, cafés e teatros e ainda com a irrupção do cinema sonoro e do rádio. (MENANTEAU, 2008).

A inserção do jazz no Brasil no início dos anos 1920, aconteceu em um cenário musical composto tanto pelo estabelecimento de gêneros musicais brasileiros/nacionais, como gêneros musicais estrangeiros/internacionais. (GILLER, 2018). No Brasil, no início do século XX, alguns gêneros musicais eram populares, como valsa vienense, schottisch, polca, quadrilha e mazurka, muitas vezes absorvido pela

população em apresentações em teatro de revistas e cabarets. Também animado com maxixes, frevos e marchas de carnaval, as sonoridades nacionais e estrangeiras surgidas desses momentos formaram o gosto da população no Brasil.

Entretanto, os impactos provocados pela entrada dos fonógrafos e gramofones e o início das gravações mecânicas marcaram as estruturas do emergente mercado musical, e também serviram para construir as bases para expansão e consolidação do mercado fonográfico não só no Brasil, mas na América Latina como um todo.

Os primeiros gêneros musicais dos Estados Unidos chegam ao Brasil, como o cakewalk “Malandro” em 1903 e “Colored Coquette” em 1908, o two-step “Caraboo” em 1913, o one-step “Phoenix” e o “Gaúcho” em 1914. Entre os anos 1915 e 1927, 182 discos estrangeiros foram distribuídos no mercado brasileiro, “eram 139 gêneros, 23 one-steps, 7 ragtimes, 6 two-steps, 3 fox-blues, 2 shimmys, 1 charleston e 1 blues”. (TINHORÃO, 1998).

Os primeiros registros em disco no Brasil têm início por volta de 1916, onde encontramos um com o nome peculiar “*Rag-time*” gravado com a ‘*Orquestra de Luiz de Sousa*’ e um one-step “Gabi” da ‘*Orquestra de Madame Hugot*’. Em 1917 é registrado o “*Ragging this Scale*” com a ‘*Orquestra de Alexandre Pickman*’. O “*Home Agen Blues*” é registrado em 1921 pelo “*jazz Band do Batalhão Naval*” (MELLO, 2007).

O fox-trot foi um dos gêneros que mais se pronunciou neste período. Ele fez a sua primeira aparição nos Estados Unidos em 1914 e, no Brasil, por volta de 1916, já se dançava em festas os fox-trots “*Hindustan*”, “*Whispering*”, “*The Sheik of Araby*”. (SEVERIANO, 2008). Jairo Severiano explica que “a chegada ao Brasil de três novos inventos tecnológicos - o rádio (em 1922), a gravação eletromagnética do som (em 1927) e o cinema falado (em 1929) - revolucionou o nosso meio musical, a exemplo do que já acontecera, quase simultaneamente, nos Estados Unidos e na Europa” (SEVERIANO, 2008).

Como percebemos, os primeiros movimentos em torno do jazz foram marcados pela absorção de gêneros musicais estrangeiros e se deu em um panorama artístico efervescente, movido pelo trânsito de músico e de artistas transatlânticos munidos das novidades sonoras assimiladas em grande parte do mundo.

2 . A TRAVESSIA REVISADA: DOIS PANORAMAS INTERNACIONAIS

Dois momentos são marcantes para este estudo: o primeiro quando, por volta de 1917, surgem músicos estrangeiros como Harry Kosarin, Simon Boutman, Raul Lipoff, Isaak Kolman, Alexandre Pickmann e músicos brasileiros como Eduardo Andreozzi, Romeu Silva e Pixinguinha (GUINLE, 1953; IKEDA 1984; TINHORÃO, 1998, MELLO, 2007, FLECHET, 2016).

O segundo momento, em meados de 1923, com o impacto da passagem da “Gordon Stretton jazz Band” do inglês Gordon Stretton, acompanhado por alguns dissidentes do grupo estadunidense “Southern Syncopated Orchestra” que em 1919 se apresentou na Inglaterra, tendo depois, alguns de seus integrantes seguido para a França e outros países Europeus. (MILLER, 2005, GILLER & DANIELS 2015, CORTI 2018, DANIELS & RYE 2010, DANIELS & BROCKEN, 2018, CUGNY, 2014).

No Jornal ‘Oakland Tribune’ [Califórnia, 30/12/1923] existe um artigo chamado “*American jazz puts off old maxixe and tango*”, que traduz o cenário febril que tomou conta do Rio de Janeiro naquele ano e identifica tanto Harry Kosarin como Gordon Stretton como vetores do jazz no Brasil. Segundo o artigo, Harry Kosarin é de Nova York, e com quatro ou cinco boas orquestras abriu o caminho para o jazz.

De acordo com o artigo, além de Kosarin, o estabelecimento do jazz no Brasil foi impulsionado também pela chegada de Gordon Stretton e seus “*harmony boys de Dixie*” ao Rio de Janeiro, em 1923, “Kosarin e sua banda nas salas de cinema e nos clubes noturnos, enquanto Gordon Stretton está entretendo os habitués do popular ‘Casino Phoenix Cabaret’”. (OAKLAND TRIBUNE, 30/12/1923).

O frenesi em torno do jazz foi estabelecido e descrito no mesmo artigo: “onde quer que as orquestras de qualquer um dos mestres de jazz americanos estejam, lá as multidões podem ser encontradas”. Os espaços para o entretenimento se estabeleceram e as “sete noites da semana, a uma distância de seis quarteirões da Broadway do Rio - a Avenida Rio Branco - há sete orquestras tocando nos lobbies dos filmes, duas em boates e meia dúzia de outras em bares e cafés, todos tocando jazz americano” (OAKLAND TRIBUNE, 30/12/1923).

3 . O JAZZ NA BEIRA DA PRAIA EM 1917

É inegável a presença de Harry Kosarin na América Latina, como também seu espírito transatlântico. Emigrou da Rússia para a América do Norte como Harry Kosarinsky em 1914 e seguiu em uma tournée que incluiu a Argentina e o Brasil em 1917.

Segundo Alberto Ikeda (1984), Kosarin chegou em 1917 no Rio de Janeiro com a “*Companhia Baxter & Williard*” para uma temporada no Teatro Fênix. Posteriormente se apresentou no Teatro Apollo em São Paulo com o nome de “*American Rag-time Revue*”. Apontado como um músico que possuía habilidade de tocar vários instrumentos de percussão simultaneamente, logo causou admiração na imprensa. Em outros dois artigos, Kosarin é citado como “*Great Attraction*” ou como “o homem dos 53 instrumentos”. Ao analisar a lista de instrumentos, nota-se que alguns recursos podem ser descritos como sendo para produzir efeitos sonoros como o grito, o latido, e o choro. É notável a quantidade de instrumentos de países diferentes, e fica evidente o perfil transatlântico de Harry Kosarin. Entre os instrumentos utilizados:

Um pequeno tambor de metal, um pequeno tambor de madeira, dois tambores indianos, um tambor de orquestra, um tambor tango violoncelo, um xilofone, um sino de igreja, duas vinetas de trenó, dois tan-tans chineses, um prato chinês, dois timbales turcos, dois chocalhos de vaca, um grito de criança, um grito de galo, um latido de cão, um apito de vento, um apito de locomotiva, um apito de vapor, um canário, um rugir de leão, dois tamborins, duas castanholas, uma sineta, uma cegarrega, uma sineta pequena de igreja, vinte pequenos pios de pássaros e uma lata com pedrinhas. (A Rua 01/12/1917 e Jornal do Commercio 01/12/1917).

No período de agosto de 1919 até fevereiro de 1920, Kosarin reaparece com a nova formação em São Paulo, nomeada de *'Harry Kosarin Jazz Band'*, e passa a ser considerado primeiro grupo jazz-band com uma bateria a aparecer no Brasil. O instrumento ficou conhecido como 'bateria americana' e era constituído de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal (IKEDA, 1984). Esse passa a ser o marco catalisador de um novo tempo na sociedade da capital paulista, pois, "o endiabrado homem dos sete instrumentos, faz proezas com a sua jazz band, ao som da qual, moças e rapazes, dançam o fox-trot ou o one-step". (A Vida Moderna, SP, 1920).

A partir de 1920, podemos localizar grupos musicais ligados a seu nome como: *"Harry Kosarin Rag-Time Band"*; *"Jazz Band Harry Kosarin"*; *"American Jazz Band"*; *"Syncopated Seven de Kosarin"*, *"Blues Band de Kosarin"*; *"Harry Kosarin e seus almirantes"*. Kosarin foi representante de um escritório de direitos autorais, edição e distribuição de partituras estrangeiras, basicamente de músicas estadunidenses e de gêneros musicais modernos durante o tempo em que viveu no Brasil.

Após o dissolvimento da primeira formação, alguns músicos que acompanharam Kosarin se fixaram no Rio de Janeiro. Raul Lipoff organizou a orquestra *"The Pan American Band"* e atuou no 'Palace Club' em 1919, formado por Lúcio Chamek (piano), Isaak Kolman (saxofone), Abdon Lyra (trombone), Simon Boutman (violino). (MELLO, 2007). Em 1920, aparece como *"The Original American Jazz Band"* em apresentações no 'Cinema Central' (Correio da Manhã 24/02/1920). Isaak Kolman atuou como compositor, e saxofonista da *"Orquestra Pan American"* com a qual acompanhou dezenas de gravações na Odeon.

Simon Bountman nasceu na Palestina e pouco depois de sua chegada ao Brasil formou uma orquestra com os remanescentes da primeira orquestra de Kosarin, à qual incorporou outros elementos. Depois, excursionou à Espanha e retornou ao Brasil em 1923, acompanhando a companhia de revistas e zarzuelas *'Velasco'*. No final de 1923, foi contratado pelo 'Copacabana Palace Hotel' e dirigiu a jazz band e *'Orquestra Pan American'*, integrada por Isaak Kolman (clarinete); Júlio Sammamede (saxofone); D. Guimarães (trompete); Caldeira Ramos (trombone); J. Rondon (piano); Amaro dos Santos (tuba); Dermeval Neto (banjo) e Aristides Prazeres (bateria). (MELLO, 2007).

4 . O JAZZ E A GRANDE ONDA EM 1923

Como percebemos, o baterista de Liverpool, Gordon Stretton, e seu grupo chegam ao Brasil em um período em que as atividades em torno do jazz, em parte, já haviam se estabelecido. Como integrantes da *Trupe de Teatro de Revista francesa “Ba-ta-clan”*, o grupo veio acompanhando a vedete francesa Mistinguett e Earl Leslie, em uma turnê pela Argentina, Uruguai e Brasil.

Os músicos estadunidenses que acompanhavam Stretton haviam chegado na Inglaterra em junho de 1919 como integrantes da “*Southern Syncopated Orchestra*”, conhecida como “SSO” de Will Marion Cook, formada por trinta a quarenta e seis músicos. Além de músicos dos Estados Unidos, como Sidney Bechet, John Forrester, Paul Wier, entre outros, incluía também músicos de países da América Central como Porto Rico, Saint Kitt, Antígua, Barbados, República Dominicana, Guiana, Haiti, Jamaica, Martinica, Santa Lúcia e Trinidad, e da África como Gana, Nigéria e Serra Leoa. Estes músicos estabeleceram relações com músicos europeus e transitaram pela França, Alemanha, e Bélgica, em agrupamentos variados antes de viajarem para a América do Sul. (MILLER, 2005; RYE, 2010, CUGNY, 2017, CORTI, 2018).

Dos integrantes da “*Gordon Stretton Jazz Band*”, além de Stretton (bateria e vocal), eram: John Forester (trombone), Paul Wiser (clarineta), George Rutland Clapham (piano), Robert Lee “Bobby Jones” (trompete), e ainda, Adolf Crawford e Sadie Crawford (saxofones). (DANIELS & RYE, 2010, DANIELS & BROCKEN, 2018).

Gordon Stretton nasceu em Liverpool em 1887, inicia a carreira com nove anos acompanhando a trupe de dança de meninos sapateadores, chamada “*Eight Lancashire Lads*”. Em 1907, participou do “*Jamaican Choral Union*”. Lidera o coro em Liverpool e atua em 1914 com o grupo “*Versatile Four*”, grupo de pioneiros do jazz na Inglaterra. Em 1919, em Paris, Gordon Stretton monta o sexteto “*Orchestra Syncopated Six*”, sendo atração dos cafés franceses. Em abril de 1923 grava seis faixas para o rótulo *Pathé de Paris* Foram registradas por Crickett Smith e Bobby Jones nos trompetes, Paul Wyer no clarinete, Adolph Crawford e Sadie Crawford nos saxofones e o trombonista John Forrester. Sabe-se que Gordon foi o cantor, a bateria foi de Dordley Wilson (DANIELS & RYE 2010).

Em 1923, o grupo acompanha a vedete Mistinguett na turnê da Companhia “*Ba-Ta-Clan*” realizada na América Latina, incluindo a Argentina, Uruguai e o Brasil. Depois de dois meses na Argentina, partem para o Uruguai, e estreiam no ‘*Teatro Solis*’. (DANIELS & RYE, 2010). A Companhia “*Ba-Ta-Clan*” inicia sua temporada no Rio de Janeiro no dia 4 de agosto, no ‘*Teatro Lyrico*’, fazem duas temporadas no Rio de Janeiro entre agosto e outubro, estando durante o mês de setembro em São Paulo. (GILLER & DANIELS, 2015).

As informações sobre os integrantes da “*Southern Syncopated Orchestra*” foram estudadas por Howard Rye, e podemos ter uma visão panorâmica desses músicos que transitaram pelo Cone Sul da América Latina.

John Forester era trombonista, nasceu em Washington, cerca 1893, e em 1919 seguiu para a Inglaterra como membro da “SSO” e também atuou como integrante da banda de Paul Wyer no *Moody’s*, em Londres, 1921. Em setembro de 1921, estava no *Acacias Dance Pavilion* em Paris e, em maio de 1922, com “*Hughes Pollard’s Orchestra*”, em Bruxelas. Gravou com Gordon Stretton em abril 1923 na “*Orchestra Syncopated Six*” em Paris. Em maio partiu para a América latina.

Paul Wyer, conhecido como “The Pensacola Kid”, era violinista e clarinetista, nasceu na Flórida em 1890. Membro da “SSO” em Londres em 1919. Também, foi integrante da “*Gordon Stretton’s jazz band*” em dezembro de 1919 em Paris e Nice. Viveu em Londres de maio de 1920 até março de 1922, quando viajou para a Itália. Em janeiro de 1923 tocou no *Le Grand Duc*, Paris, com Louis Mitchell. Gravou, em abril 1923, com “*Gordon Stretton’s Syncopated Six*” em Paris. Em maio de 1923, viajou para a América Latina com Stretton. A partir de 1925 Paul Wyer e sua “*Red Hot Orchestra*” grava em Buenos Aires onde fixa residência e constroi uma sólida carreira em terras argentinas. (MILLER, 2005, CORTI, 2018).

O pianista George Ruthland Clapham nasceu em St. Kitts em 1888. Foi membro da “SSO” em 1920. Dois anos depois, apresentou-se no ‘*Embassy Club*’ em Londres. Em abril de 1923, gravou com Stretton em Paris e partiu para a turnê na América Latina. Em maio de 1924, atuou em Berlin (RYE, 2010).

O trompetista Robert Lee “Bobby Jones” nasceu em Pittsburgh, Pennsylvania, em 1898. Foi membro da “SSO” em 1919. No inverno de 1921 trabalhou em Paris com Mazie Mullins. Em abril de 1923 participou da gravação com Stretton e partiu para a turnê na América Latina, mas, em 1924 estava novamente em Paris apresentando-se com o “*The Crackerjacks*” (RYE, 2010).

A saxofonista Sadie Crawford nasceu em Londres em 1885. Sadie casou com o saxofonista Adolph Crawford em 1906, e logo estava trabalhando com ele como uma dupla do vaudeville music hall, embora nesse momento ela estivesse usando o nome Sadie Johnson. Sadie e Adolph casaram em Southwark em junho de 1918, quando a mania do jazz estava varrendo a Europa. Suas carreiras internacionais começaram a decolar com convites para visitar o mundo como Nova Zelândia, Austrália, Áustria, Hungria, Estônia, Lituânia e Letônia. Foi em Paris, em 1923, que participaram da “*Syncopated Six*” de Gordon Stretton e partiram para a turnê na Argentina, Uruguai e Brasil. (RYE, 2010).

O “*Syncopated Six*” fez shows pelo Brasil, Argentina e Uruguai, agregou músicos brasileiros e contribuiu para o novo modelo sonoro das jazz bands. As relações profissionais travadas por Gordon Stretton neste tempo são remarcadas com o

envolvimento de músicos locais, como o trompetista brasileiro Ignácio Accioli, que provavelmente assume o lugar de Bobby Jones em 1923. (GILLER & DANIELS, 2015).

Em 1928, o clarinetista Luis Americano participa em uma turnê na Argentina como integrante da orquestra de Stretton. Em 1931, os músicos brasileiros Orosino de Souza Virgolino, José Cagliardi e Benedito dos Santos Muniz são encontrados como integrantes da '*Gordon Stretton Jazz Sinfônico*'. (GILLER & DANIELS, 2015). Paul Wier e Gordon Stretton fixam residência em Buenos Aires e constroem uma sólida carreira na Argentina. (CORTI, 2018; DANIELS & BROCKEN, 2018).

Em uma entrevista chamada: '*Gordon mudou tudo no Rio*', Jorge Guinle descreve a atmosfera da estreia do '*Ba-Ta-Clan*': "Realmente, o Rio de Janeiro em peso movimentou-se naquela noite de 4 de agosto de 1923 para assistir no Teatro Lírico". Guinle descreve que "acompanhando o dançarino e cantor Earl Leslie (...), vinha esse famoso "*The Gordon Stretton Syncopated Six*". Segundo o autor, "Gordon era um mulato escuro, cabelo repartido, baixo e magrinho, mas tocava as 'parpas' o piano". (GILLER & DANIELS, 2015).

Guinle finaliza afirmando "o fox entrou, o charleston, o ring times e outros ritmos tomaram conta do Rio de Janeiro, apesar de já serem aqui tocados" e complementa "pode-se dizer que com a Gordon Stretton, todas as orquestras de jazz se modificaram no Rio". E, por suposto, no Brasil e outros países da América Latina. Guinle conclui a entrevista contando sobre Gordon, "Quando veio ao Brasil tinha uma grande reputação em toda a Europa e realmente no período de 1923 modificou o sistema e a maneira de execução de nossas orquestras de jazz" (GILLER & DANIELS, 2015).

5 . MÚSICOS PIONEIROS DO ATLÂNTICO SUL

Neste tempo, outros músicos já estavam em cena no Rio de Janeiro, como os violinistas Eduardo Andreozzi e Alexandre Pickmann. O músico Alexandre Pickmann, que aparece timidamente na historiografia da música brasileira, foi um violinista e artista da "*Orquestra de Monte Carlo*". No ano 1916, Pickman registra o primeiro fox-trot em disco no Brasil "*Ragging this Scale*" de Edward B. Claypoole [Odeon nº 121336]. Importante notar que, naquele tempo, Pickman e Eduardo Andreozzi administravam grupos com a formação de uma "*Orquestra Tzigane*" e ambos atuaram por quase uma década no Rio de Janeiro. É notável a quantidade de partituras para piano divulgadas nas revistas '*Para Todos*' e '*O Malho*' entre 1919 a 1925, como sendo sucesso do repertório da '*Orquestra Pickman*', na sua maioria são fox-trots. Mas, é a partir de meados de 1923 que Alexandre assume o nome de seu grupo como "Pickmann Jazz Band".

Ao aprofundar estudos sobre a trajetória artística de Eduardo Andreozzi, percebe-se que transitou em diversas formações instrumentais e repertórios, enquanto atuou e gravou no Brasil e na Europa.

Para Adriano Mazzoletti (2004) e Rainer Lotz (1985), o maestro Eduardo Andreozzi foi o pioneiro do jazz no Brasil em 1919. Com uma trajetória sólida, atuou no 'Cine Odeon' e em clubes da sociedade carioca. Entre 1919 e 1923, gravou 21 discos pelo selo Odeon, incluindo gêneros musicais variados (MELLO, 2007). Andreozzi segue apresentando-se em clubes e teatros e em orquestras como maestro. Mas, é a partir de 1923, que ele adota o saxofone e sua orquestra passa a ser nomeada de "*Andreozzi Jazz Band*".

Em 1925, os músicos Paul Wier e John Forrester retornam da Argentina para o Brasil e aparecem como integrantes da "*Andreozzi Jazz Band*". A informação é divulgada no jornal '*Gazeta de Notícias*' e anuncia que o maestro brasileiro "estreu em seu conjunto, dois novos elementos de destaque no mundo musical. (...) os músicos norte americanos John e Paul, clarinetista e trombonista ex-figuras do '*The Gordon Stretton jazz Band*' (...) solando no trombone um original fox-trot americano, enfim interpretaram fielmente o autêntico 'jazz'. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1925).

Neste mesmo tempo, registram 5 fox-trots, entre eles: "*My sweet's sweetest than that* [OdBr122864]"; "*Love who has a way*" [OdBr122863]; "*Who wants a bad little boy?*" [OdBr122862], "*Charleston*" [OdBr122865] "*Blue grass blues*" [OdBr 122866]; "*Stranded blues*" [OdBr 122867] um blue de John Forrester com Paul Wiser no clarinete e John Forrester no piano (LOTZ, 1985).

Em 1925, Andreozzi seguiu para a Europa como "*Andreozzi Jazz Band*" incluindo John Forrester (trombone), Lúcio Chamek (piano), Gabriel (trompete), José Árias (sax-alto), Nelson Roriz (sax-tenor), Arruda (bateria), José Andreozzi, seu irmão (banjo), para apresentações no '*Majestic Hotel*' em Milão na Itália, onde participou da banda do músico italiano Sesto Carlini (MAZZOLETTI, 2004). Em outubro de 1925, seguiu para Munique na Alemanha, e tocou no '*Deutsches Theater*'. Em 1926, gravou em Berlim pela '*Deutsche Grammophon*' um repertório dominado por tangos, sob o nome de "*Andreozzi's South American Orchestra*". Permaneceu na Europa até meados de 1934, quando atuou no Tabaris em Dusseldorf e enfim retornou ao Brasil. (LOTZ, 1985).

Igualmente, Alfredo da Rocha Vianna Júnior, ou Pixinguinha, um dos músicos pioneiros mais festejado pela historiografia da música do Brasil, tem uma estreita convivência com estes músicos pioneiros estrangeiros. Desde 1919 organiza o grupo '*Os "Oito Batutas"*' com um repertório à base de *maxixes, canções sertanejas, batuques, cateretês e choros*. Em 1921, realizam uma turnê pelo Brasil, incluindo Curitiba, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Em 1922, viajam para Paris por seis meses e, além das apresentações, o grupo mantém contato com músicos e jazz bands internacionais que atuavam na efervescente noite parisiense.

Em julho de 1922, o grupo voltou ao Brasil e encontrou a companhia de revistas 'Ba-ta-clan' que estava em turnê pela primeira vez no Brasil, logo, dividem o espetáculo com os artistas da companhia francesa. Entre o final de 1922 e início de 1923, realizaram uma turnê na Argentina e em julho voltam para o Brasil onde reencontram o elenco do 'Ba-Ta-Clan' que realizava a segunda turnê no Brasil e com ela a "Gordon Stretton Jazz Band". Neste tempo, assumem o nome 'Oito Batutas Jazz Band', adotam o saxofone, o banjo e a bateria, e incluem shimmys, ragtimes e outros ritmos estrangeiros no repertório. (COELHO, 2013).

Outro brasileiro de destaque é o maestro Romeu Silva, que desde 1911 atuou em orquestras até que, em 1919, criou seu primeiro grupo, a "Orquestra Sul Americana Brasileira" com músicas de operetas e canções napolitanas. Em 1921, foi contratado para animar um cruzeiro marítimo aos Estados Unidos, e lá Romeu Silva conheceu o jazz. Na volta ao Brasil, em 1923, cria a 'Sul Americana Jazz Band', apresentando-se em festas, cabarés, sala de espera de cinemas realizando perto de 137 gravações em discos pelo selo Odeon. Em 1926, partiu para a Europa e por 10 anos tocou em palcos da França, Portugal, Espanha, Bélgica, Suíça, Alemanha, Inglaterra e Itália. Nesta temporada, gravou com a estrela Josephine Baker. Alguns músicos estadunidenses tocaram com Romeu Silva na Europa, entre eles - Joe Hayman (saxofone), Johnny Dunn (trompete), Jack Mayes (pianista), Billy Burns e Herbert Fleming (trombones), Booker Pittman e Alfred Pratt, (saxofones) (MELLO, 2007).

No jornal A Pátria, de 1923, encontra-se uma peculiar entrevista com Gordon Stretton chamada: 'O jazz - O que nos disse o Sr. Stretton'. Para ele, o jazz band é "Fruto ótimo de nossa época de movimentos, de rapidez, de desvairamentos, de super refinamentos, em que os nervos gastos de emoções violentas sentem necessidades de coisas novas, estranhas, esquisitas". Nota-se a euforia daquele momento quando ele segue dizendo, "O jazz band é o futurismo da música. Na Europa, abalada e pasmada pela guerra, as tropas americanas não só levaram o triunfo de suas armas e o vigor de suas energias: fizeram muito mais do que isto, deixando o jazz band". Sobre o Brasil ele diz "colhemos os louros de havermos introduzido aqui a música sem par que no velho continente se faz um delírio" (A PÁTRIA, RJ, 22/09/1923).

6 . ENFIM, O JAZZ NA AMÉRICA LATINA!

Ao contemplar os indícios do jazz na América Latina a partir de 1917, notamos que o trânsito de companhias artísticas e a circulação de partituras e discos contribuíram para a fixação de gêneros musicais estrangeiros como ragtime, one-step, two-step, fox-trot, entre outros. A introdução do jazz em países do Cone Sul da América Latina, como o Brasil, Uruguai, Argentina, Chile, sustenta um panorama de trajetórias, cruzamentos e intercâmbios musicais produzidos entre músicos globais e locais.

Na busca de indícios dos primeiros movimentos em torno do jazz na América Latina, notamos dois momentos pontuais: a partir de 1917, com a passagem de Harry Kosarin como o homem de muitos instrumentos, e sua reentrada em 1919 no Brasil com a primeira bateria; levando em conta que Kosarin estava voltando da Argentina, pode-se supor que tenha sido também uma das primeiras aparições do instrumento em solo Argentino.

O segundo momento é no ano de 1923 como o marco da “grande onda” do jazz e da fixação de grupos jazz bands quando grande parte das orquestras modificaram o nome de seus grupos e adotam a formação jazz band, provavelmente, impulsionados pelos efeitos da passagem da *‘Gordon Stretton Jazz Band’*. É de importância central salientar o fato do estabelecimento de Paul Wier e Gordon Stretton e a produção de uma sólida carreira na Argentina.

Mas, mesmo notando a presença destes músicos estrangeiros nestes dois momentos, é provável que a existência de outros músicos e situações igualmente tenham contribuído para o estabelecimento do jazz e seus derivados sonoros.

Este processo transatlântico aos poucos modificou os repertórios latino americanos e, deste cruzamento cultural, surgiu uma demanda de mercado e de público, que variou conforme o contexto sociocultural no qual os grupos estavam inseridos e que por sua vez, produziu os gêneros musicais que mais significavam em cada contexto.

Enfim, é possível concluir que, os processos sonoros desencadeados por músicos pioneiros do jazz no mundo, em um curto espaço de tempo, apresentaram reflexos em grupos musicais locais, e impulsionaram o estabelecimento, produção e recepção do jazz na América Latina.

REFERÊNCIAS

ATKINS, E. Taylor. **Toward a global history of jazz**. En E. Taylor Atkins (ed.) Jazz Planet. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

BROCKEN, Mike &, DANIELS, Jeff. **Gordon Stretton, black British transoceanic jazz pioneer - A new jazz chronicle**. Lexington Books, 2018.

CORTI, Berenice. **Jazz Argentino: La música «negra» del país «blanco»**. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015.

CORTI, Berenice. **Ser lo que se puede, poder lo que no se es. Cuerpos racializados y performance de identidad en el jazz Argentino**. Tese de Doutorado, Faculdade de Ciências Sociais, Buenos Aires, 2018.

CUGNY, Laurent. **Une histoire du jazz en France – du milieu du XIXsiècle à 1929 – Chronologie 3: 1914 -1929**. Paris: Outre Mesure, 2014.

COELHO, Luís. F. Hering. **Os Músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas**. Itajaí. Ed. Casa Aberta, 2013.

DELANNOY, Luc. **Convergências – Encuentros y desencuentros en el jazz Latino**. México: FCE, 2012.

DANIELS, Jeff & RYE, Howard. **Gordon Stretton: A Study In Multiple Identities**. London: Equinox, Publish, 2010.

LOTZ, Rainer. **Eduardo Andreozzi - The jazz pioneer from Brazil**. In Storyville Magazine 122, Dezember, 1985.

FLÉCHET, Anaïs. **Jazz in Brazil: An early history (1920s-1950s)**. jazz Research Journal, Vol. 10, No 1-2, 2016.

GILLER, Marília & DANIELS, Jeff. **Gordon Stretton. Trajetos do jazz na América Latina**. In: Atas do XI Congresso IASPM-AL. São Paulo, 2015.

GILLER, Marília. **Breve panorama histórico del jazz en Brasil**. In. Revista Musical Chilena. Universidad de Chile. Facultad de Artes (Departamento de Música), enero-junio, nº 229, Santiago, Chile, 2018.

GUINLE, Jorge. **Jazz Panorama**. Rio de Janeiro: Ed Agir, 1953.

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

KUBIK, Gerhard. **Jazz Transatlantic -The african undercurrent in twentiethcentury jazz culture**, Vol. I University Mississippi. Kindle, 2017.

MILLER, Mark. **Some hustling this! talking jazz to the world: 1914-1929**. Canada: Mercury Press, 2005.

MAZZOLETTI, Adriano. **Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre**. Torino, Itália: Editor Edt, 2004.

MENANTEAU, Álvaro. **jazz en Chile: su historia y función social**. Revista Musical Chilena, año LXII, julio-diciembre, 2008.

MELLO, Zuza, Homem de. **Música nas veias: memórias e ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2007.

PUJOL, Sergio. **Jazz ao Sur, história de la música negra en la Argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004.

RYE, Howard. **Southern Syncopated Orchestra**. in: The Roster Black Music Research Journal, Vol. 30, Num.1, University of Illinois Press, 2010

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

Referências - Periódicos Digitalizados

American jazz puts off old maxixe and tango. In: OAKLAND TRIBUNE, Califórnia, 30/12/1923
Disponível em: Michael Kosarin https://www.instagram.com/p/BeEU_Y0ggIH/[Consulta: 10 julho2020]

Eduardo Andreozzi. In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 10/02/1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=andreozzi&pasta=ano%20192&pagfis=28174 [Consulta: 24 julho 2020]

Gordon Stretton. Jorge Guinle in: Diário da Noite, Rio de Janeiro, 06/10/1961. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178789_08&pasta=ano%42214&pesq= Gordon-Stretton](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178789_08&pasta=ano%42214&pesq=Gordon-Stretton)> [Consulta: 14 maio. 2012]

Harry Kosarin. In: A Vida Moderna, São Paulo, 30/12/1920. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=189740&pesq=kosarin&pagfis=3605> [Consulta: 20 julho. 2020]

Harry Kosarin. In: A Rua, Rio de Janeiro, 01/12/1917 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=236403&Pesq=kosarin&pagfis=5504> [Consulta: 24 julho. 2020]

Harry Kosarin. In: Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 30/11/1917 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111988&pasta=ano%20191&pesq=kosarin&pagfis=11565> [Consulta: 12 maio. 2020]

O jazz - O que nos disse o Sr. Stretton. In: A Pátria, Rio de Janeiro 22/09/1923. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_05&pasta=ano%20192&pesq=ba-ta-clan> [Consulta: 24 julho. 2020]

SOBRE O ORGANIZADOR

Having marveled at the music of great film composers, **Javier Albornoz** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on.

Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016.

In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets.

Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Absurdity 1, 2, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 18
Alabê 150, 151, 155, 156
Algazarra Coral 62, 63, 67
Almeida Prado 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
América Latina 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106
Análise 20, 23, 32, 41, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 134, 145, 149, 150, 152, 157
Audiovisual composition 1, 6

B

Baixo-Contínuo 77, 83
Banda de Música 136, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170
Brasil 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 44, 52, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 124, 125, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 144, 150, 159, 161, 165, 167, 169, 170
Brasil: anos 1970 29
Bruno Mantovani 46, 47, 49, 53

C

Camus 1, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 19
Candomblé 144, 150, 151, 152, 153, 154, 158
Canto coral 62, 63, 64, 65, 67, 68
Catálogo de obras 20
Caxias 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Chucu-Chucu 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
Cumbia 108, 109, 110, 115, 117, 118, 119, 120

D

Digital oratorio 1, 2, 9, 13, 16, 18
Ditadura militar 1, 29, 31, 36, 43
Documentos musicais 121, 133, 134, 135

E

Eletroacústica mista para voz e eletrônica 20, 23
Erotização das relações de gênero 29, 31
Escuta 20, 22, 23, 25, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 163

F

Feminismo 30, 46, 50, 52, 125

Fernanda Aoki Navarro 46, 47, 49, 52

Folclor 108, 110

Francesco Geminiani 77, 79, 86, 89

G

Gosto 35, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 97

Gramani 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Guia de escuta 20, 23, 25

I

Identidade Cultural 159

Inclusão Social 62, 63, 64

Intermedia 1, 5, 6, 11, 12, 14, 18

J

Jazz 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 133, 170

Jazz band 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105

L

Liturgia 126, 150

M

Maranhão 121, 122, 123, 126, 128, 134, 135, 136, 137, 138

Mídias portáteis 54, 55, 56, 58, 59, 60

Mulheres e políticas do corpo 29

Música 1, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170

Música brasileira 20, 23, 24, 64, 68, 69, 102, 125, 126, 143, 161

Música brasileira contemporânea 20, 23, 24

Música colombiana 108

Música eletrovocal 20, 23, 26, 27, 28

Música popular 29, 30, 31, 32, 34, 37, 38, 40, 43, 44, 94, 95, 106, 108, 117, 118, 140, 141, 170

Música popular brasileira 29, 30, 32, 34, 40, 43, 106, 140, 170

Música pós-tonal 69, 70, 75

Musicologia Feminista 46

Musicologia histórica 121, 125, 136

O

Ostinato 71, 72, 73, 139, 143, 144, 145

R

Repertório da viola 87

Rítmica Aditiva 139, 141

S

Sarcasmo 46, 50, 52

Sisyphus 1, 15, 16, 17, 18

Smartphones 54, 55, 58, 59

Solidão 54, 58, 59

T

Tecnologia 1, 21, 23, 27, 44, 54, 58, 136

Teoria 30, 42, 69, 70, 71, 76, 125, 134, 141, 149

Time line 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148

Torture 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18

Transatlântico 94, 95, 98, 105

Transformações Sociais 159, 164

Tratadística 77

V

Viola 2, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 128

Voz como modelo 87



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**