



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGED**

PAULO HENRIQUE SOUSA DANTAS

**CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA:
viagens de formação, eventos culturais e produção fonográfica**

TERESINA

2021

PAULO HENRIQUE SOUSA DANTAS

**CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA:
viagens de formação, eventos culturais e produção fonográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGED da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: História da Educação

Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro
Gonzaga do Monti

TERESINA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências da Educação
Serviço de Processos Técnicos

D192c Dantas, Paulo Henrique Sousa
Circulação dos saberes jazzísticos em Teresina: viagens de formação, eventos culturais e produção fonográfica / Paulo Henrique Sousa Dantas. – 2021.
145 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Teresina, 2021.
“Orientador: Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti.”

1. Educação – História. 2. Educação Musical. 3. Jazz.
4. Circulação de Saberes. I. Monti, Ednardo Monteiro Gonzaga do.
II. Título.

CDD 370.9

PAULO HENRIQUE SOUSA DANTAS

**CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA:
viagens de formação, eventos culturais e produção fonográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGED da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: História da Educação

Orientador: Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

Aprovada em: 18/05/2021

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti – PPGED/UFPI
Orientador/Presidente


Prof.^a Dra. Maria do Amparo Borges Ferro – UFPI
Examinadora interna


Prof.^a Dra. Inês de Almeida Rocha – UNIRIO
Examinadora externa à instituição


Prof.^a Dra. Alexandra Lima da Silva – UERJ
Examinadora externa à instituição

*“It's not the notes you play.
It's the notes you don't play.”*

*“Não são as notas que você toca.
São as notas que você não toca.”*

Miles Davis

AGRADECIMENTOS

A conclusão de uma etapa da vida não é apenas um registro de um capítulo da sua existência, mas sim a chancela de um período de desafios, experiências e muita aprendizagem. Acredito que, bem ou mal-afortunados, devemos sempre agradecer a Deus por todas as oportunidades, pois o equilíbrio está na busca por aprendizado em qualquer situação, e nele sempre teremos conforto e auxílio para tal missão.

Em planos terrestres, agradeço imensamente a todos aqueles que fizeram parte da caminhada e que contribuíram para mais essa conquista.

Meu muito obrigado à minha esposa, Lana Christina, e a meus filhos, Noah e Homero.

A meus pais, irmã, sogra, sogro (*in memoriam*) e cunhados.

Aos amigos de mestrado, em especial a parceira Gislene Danielle. Aos amigos do NEHEMUS (Núcleo de Pesquisa em Educação, História e Ensino de Música), em especial ao amigo Juniel Silva, grande entusiasta para que eu estivesse na UFPI para tal curso.

À amiga, professora doutora e cantora Jacinta, que tanto me incentivou para que eu buscasse esse grau de formação. A todos os professores do Mestrado em Educação da UFPI, em especial aos da linha da História da Educação.

A todos os amigos músicos participantes da pesquisa, que se dispuseram gentilmente a contribuir para esse registro histórico.

E, por fim, ao meu orientador, Professor Dr. Ednardo Monti, pelas orientações, ensinamentos, paciência e principalmente pelo exemplo que é como docente, acompanhando os trabalhos passo a passo, extremamente disposto a ensinar, e muito mais ainda em aprender.

Cabe ainda expor que esta pesquisa foi realizada durante o período de 2019 e 2020, sendo o primeiro ano presencial, e o segundo de maneira remota, com uso da internet, em virtude da pandemia da Covid-19. Desse modo, sinto-me um vencedor por ter conseguido chegar até aqui, em meio a tantas perdas humanas.

Ah! Se você está lendo este trabalho, agradeça: você também venceu.

DANTAS, Paulo Henrique Sousa Dantas. **CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA**: viagens de formação, eventos culturais e produção fonográfica. Dissertação (Mestrado em Educação). 145 f. Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, 2021.

RESUMO

A presente pesquisa se propõe, numa perspectiva histórica, a refletir sobre a circulação dos saberes musicais jazzísticos na cidade de Teresina, no recorte temporal de 1992 a 2002. Nesse sentido, abordam-se as viagens que envolvem formação e formadores, os eventos culturais e as produções fonográficas em formato de CDs (*compact disk*) dos músicos envolvidos com o jazz na capital do Estado do Piauí. Quanto ao alinhamento teórico, este estudo fundamenta-se nos conceitos da nova história cultural e nas contribuições de Pierre Bourdieu (2003); no viés da história da música, com o aporte de Marcos Napolitano (2002, 2005, 2015); quanto ao jazz e a sua dimensão histórica, mobiliza as ideias de Marília Giller (2013), além de Elias e Scotson (2000), que contribuem com as reflexões sobre as redes de sociabilidade. Quanto à metodologia, utiliza-se do entrelaçar de recursos da história oral – por meio das orientações de Verena Alberti (2008) e de Sampaio (2014) no trato com os documentos hemerográficos e iconográficos. No que concerne aos resultados, foi possível identificar que as viagens de formação se apresentaram como importantes momentos de ensino e aprendizagem dos que foram, dos que vieram, dos que estavam, além de permitir a criação de novas redes de sociabilidade para os sujeitos e para a cidade de Teresina. Acerca dos eventos, um dos principais aspectos a se destacar é o fato de que a circulação dos saberes está além da música, fortemente vinculada às redes de sociabilidade, tendo seus proponentes, possibilidades de articulações políticas, utilizando-as no intuito de dar viabilidade e visibilidade às suas ações. E, por fim, constatou-se que a circulação dos saberes jazzísticos por intermédio das produções fonográficas em formato de CDs, deram-se principalmente em seus processos de concepção e gravação, oportunizando a internalização e a difusão de conhecimentos composicionais, de arranjo e de improvisação musical.

Palavras-chave: História da Educação. Educação Musical. História da Educação Musical. Circulação de Saberes. Jazz. Teresina.

DANTAS, Paulo Henrique Sousa Dantas. **CIRCULATION OF JAZZIST KNOWLEDGE IN TERESINA**: training trips, cultural events and phonographic production. Dissertation (Masters in Education). 145 f. Graduate Program in Education, Education Science Center, Federal University of Piauí, 2021.

ABSTRACT

This research proposes, from a historical perspective, to reflect on the circulation of jazz music knowledge in the city of Teresina, in the time frame from 1992 to 2002. In this sense, the trips that involve training and trainers, cultural events and the phonographic productions in CD format (compact disk) of the musicians involved with jazz in the capital of the State of Piauí. As for the theoretical alignment, this study is based on the concepts of the new cultural history and the contributions of Pierre Bourdieu (2003), in the bias of the history of music with the contribution of Marcos Napolitano (2002), (2005) and (2015), regarding jazz and its historical dimension is mobilized by the ideas of Marília Giller (2013), in addition to Elias and Scotson (2000) who reflect on sociability networks. As for the methodology, it uses the intertwining of oral history resources - through the guidance of Verena Alberti (2008), and Sampaio (2014) when dealing with hemerographic and iconographic documents. Regarding the results, it was possible to identify that the training trips were presented as important moments of teaching and learning for those who were, for those who came, for those who were, besides allowing the creation of new sociability networks for the subjects and for the city of Teresina. About the events, one of the main aspects to stand out, is the fact that the circulation of knowledge, is beyond music, strongly linked to sociability networks, having its proponents possibilities of political articulations, and that they used them in order to give feasibility and visibility of its actions. And finally, that the circulation of jazz knowledge through phonographic productions in CD format occurred mainly in its processes of conception and recording, providing opportunities for the internalization and diffusion of compositional knowledge, arrangement and musical improvisation.

Keywords: History of Education. Music Education. History of Music Education. Circulation of Knowledge. Jazz. Teresina.

LISTA DE SIGLAS

EMB	Escola de Música de Brasília
CD	<i>Compact Disk</i>
CIVEBRA	Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília
EMAP	Escola de Música Adalgisa Paiva
FUNDAC	Fundação Cultural do Piauí
MPB	Música Popular Brasileira

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jornal Diário do Povo, de 1999 (“Aprendendo a brincar música com técnica”) ...	14
Figura 2 – Coletânea de livros Arranjo – Método Prático	18
Figura 3 – Exercício 58 do livro Método prático – arranjo, volume 2, 1996	20
Figura 4 – Exercício 59 do livro Método prático – arranjo, volume 2, 1996.	20
Figura 5 – Diploma de graduação, de 1980	23
Figura 6 – Geraldo Brito e Nelson Sargento.....	29
Figura 7 – Jornal “Diário do Povo”, 25 de abril de 2000	34
Figura 8 – Show de Márcio Menezes no “Instrumental Sesc Brasil” em 2000	35
Figura 9 – Patrícia Palumbo fazendo a abertura do programa do Show de Márcio Menezes .	36
Figura 10 – <i>Lead sheet</i> da música “Bumba Jazz”	37
Figura 11 – Presença de <i>lead sheets</i> na execução da música “Bumba Jazz”	39
Figura 12 – Jornal Diário do Povo, de 1999 (“Com liberdade e elegância!!!”)	44
Figura 13 – Jornal Meio Norte, de 1999	46
Figura 14 – Jornal Diário do Povo, de 1999 (“O que se espera de um clube de jazz”).....	49
Figura 15 – Matéria do Jornal Diário do Povo, de 1996.....	60
Figura 16 – Matéria do Jornal O Dia, de 2002	70
Figura 17 – Show de Márcio Menezes no sax, com Filó Machado na guitarra e Luizão Paiva ao piano, 2002.....	71
Figura 18 – Matéria do Jornal O Dia, de 2002 (“Leo Gandelman agita Festival de Jazz”)	72
Figura 19 – Matéria do Jornal O Dia, de 2002 (“Toninho Horta é atração de Festival”).....	74
Figura 20 – Parte interna do CD “Brasil”, de 1994	80
Figura 21 – Capa do CD “Brasil”, de 1994	83
Figura 22 – Recorte da parte interna do CD “Brasil”, de 1994	83
Figura 23 – Capa e contracapa do CD “Avoante”, de 1996	87
Figura 24 – Parte interna do encarte do CD “Avoante”, de 1996.....	89
Figura 25 – Ficha técnica do CD “Piauí”, de 2002.....	91
Figura 26 – Capa do CD “Piauí”, de 2002.....	92
Figura 27 – Parte interna do encarte do CD “Piauí”, de 2002	93
Figura 28 – Capa e contracapa do CD “Mar Acatou”, de 2001.....	94
Figura 29 – Parte interna do encarte do CD “Mar Acatou”, de 2001	95
Figura 30 – Capa do CD “Is The Top”, de 1992	97
Figura 31 – Encarte do CD “Is The Top”, de 1992	98

Figura 32 – Capa e contracapa do CD “Fábula”, de 1995	102
Figura 33 – Encarte do CD “Fábula”, de 1995	103
Figura 34 – Capa do CD “Notas e Croquis”, de 1999	104
Figura 35 – Ficha técnica do CD “Eclipse”, de 1996	108
Figura 36 – Capa do CD “Eclipse”, de 1996	109
Figura 37 – Parte traseira do CD “Bumba Jazz”, de 2000.....	110
Figura 38 – Capa do CD “Bumba Jazz”, de 2000.....	111
Figura 39 – Encarte interno do CD “Bumba Jazz ao Vivo”, de 2001 (parte 1).....	112
Figura 40 – Encarte interno do CD “Bumba Jazz ao Vivo”, de 2001 (parte 2).....	113
Figura 41 – Capa do CD “Garibaldi Ramos”, de 1998.....	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 CHEGADAS, PARTIDAS: CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA POR MEIO DAS VIAGENS	11
2.1 Saberes que Chegaram	13
2.2 Saberes que Foram Buscar	22
2.3 Saberes Levados	33
3 HORA DO PLAY: CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA POR MEIO DOS EVENTOS CULTURAIS.....	41
3.1 Articulações das Redes de Sociabilidade na Criação do “Clube do Jazz”	43
3.2 Entre Aulas e Palcos: “Theresina Jazz Festival”	56
3.3 Março das Artes e o “Artes de Março”	66
4 OUVIDOS ATENTOS PARA A CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS PELOS CDS	77
4.1 Saberes Jazzísticos nos CDs de Educadores em Teresina.....	78
4.2 Saberes Jazzísticos nos CDs de Mediadores Culturais em Teresina.....	96
5 CONSIDERAÇÕES.....	119
REFERÊNCIAS.....	123

1 INTRODUÇÃO

- Márcio Menezes: Me orgulho muito dessa geração de vocês, todos virando doutores.
- Eu: Obrigado meu amigo. Mas lembre, que para nos tornarmos esses doutores, estamos fazendo uso das obras e das lutas de vocês.

O diálogo exposto na epígrafe é um trecho de uma conversa informal minha com o musicista Márcio Menezes, um dos sujeitos trazidos para estas laudas, que menciona, de maneira entusiasmada, seu orgulho em saber que gerações posteriores a dele se aprimoram em seus estudos. Em resposta, alinhei-me à perspectiva de que “lembrar é produzir conhecimento, é ressemantizar o passado” (MENDES, 2016, p. 49) – contribuir para a consolidação da história e oportunamente dar bases para o futuro.

Esse estudo visa refletir, numa perspectiva histórica, sobre os saberes jazzísticos que circularam na cidade de Teresina no período compreendido entre os anos de 1992 e 2002. Atenho-me, nesta pesquisa, aos conhecimentos relacionados com o jazz, por meio de um *corpus* documental constituído por narrativas de entrevistados, fontes hemerográficas¹, auditivas e audiovisuais. Dessa maneira, busco identificar quais conhecimentos circularam na capital do Piauí por meio das viagens de formadores e de sujeitos em formação, e dos eventos e produções fonográficas relacionadas com essa temática.

Para a realização deste trabalho, analisei a vida e a obra de sujeitos envolvidos com o jazz na cidade de Teresina, bem como suas práticas, com o enfoque no período do recorte temporal já mencionado. Acerca das narrativas, dialoguei, por meio de entrevistas, com alguns dos sujeitos protagonistas dessa história do jazz no Piauí. As pesquisas aconteceram com os saxofonistas, flautistas e irmãos Reginaldo Menezes e Márcio Menezes, os pianistas Luizão Paiva e Garibaldi Ramos, o violonista e guitarrista Geraldo Brito, o baixista Júlio Medeiros e os cantores Bebeto Paz e Carol Costa. Ademais, a coleta de dados em busca desses saberes jazzísticos também foi oportunizada por outros participantes, como a pianista Carla Ramos, o guitarrista Assis Bezerra e o sonoplasta e técnico de som José Dantas.

Todos os citados colaboraram com este estudo de maneira presencial e/ou virtual, apresentando suas narrativas e histórias, bem como disponibilizando arquivos de seus acervos pessoais e buscando, em outros lugares, fontes ou informações que pudessem colaborar com a presente pesquisa. Acredito também ser de grande valia contar com as experiências de quase

¹ “Fontes hemerográficas são aquelas cujo suporte material se constitui de textos impressos, ou publicados por outros meios (como os virtuais), em forma de periódicos (jornais, revistas, outros) e que são utilizadas como fonte na pesquisa histórica.” (SAMPAIO, 2014, p. 151).

todos os sujeitos mencionados em vida, felizes em contribuir, empenhados em reacender suas memórias, fatos que fortalecessem e subsidiassem este trabalho.

As entrevistas foram realizadas ao longo do biênio do Mestrado em Educação 2019/2020 do Programa de Pós-Graduação (PPGED) da Universidade Federal do Piauí, no qual, por intermédio das disciplinas cursadas, pude acessar a fundamentação necessária para uma busca de saberes. Desse modo, coletei, durante o ano de 2019, as narrativas dos sujeitos já citados, por meios presenciais. Com a entrada de 2020 e o período pandêmico causado pela propagação do vírus da Covid-19, continuei a coleta das memórias, fazendo adequações para suportes virtuais. Cabe pontuar que o único dos entrevistados que não reside em Teresina é o músico Reginaldo Menezes, que, por morar na cidade do Rio de Janeiro, só pôde contribuir por meio das tecnologias da comunicação.

Algo importante a ser trazido é que alguns dos sujeitos entrevistados não tinham experiência com recursos tecnológicos, como os aplicativos de celular utilizados, e até mesmo com seus próprios aparelhos. Após a realização das entrevistas, fossem presenciais ou virtuais, os participantes, por conta própria, começaram a buscar, em seus acervos pessoais e em outros locais, materiais diversos sobre suas respectivas carreiras, enviando-me os arquivos a cada descoberta. Sendo assim, a procura por esses documentos que foram sendo disponibilizados a mim ao longo da pesquisa reativou, em cada um deles, as memórias e oportunizou a circulação dos saberes acerca de suas vivências.

Sobre as fontes e seus respectivos tratamentos, utilizei, para as narrativas, o aporte da história oral, fundamentada principalmente em Verena Alberti (2008) e em Meihy e Holanda (2010). Ressalto que o processo de coleta e explanação dos fatos pelos sujeitos deu-se em momentos presenciais, em suas residências e outros locais acordados, e por recursos virtuais, tendo como suporte os aplicativos de mensagens e o envio de áudios e vídeos com suas falas e exposições sobre o conteúdo, bem como outros arquivos, dentre eles músicas, partituras, diplomas e outros recortes. Tudo isso visou a identificar elementos que poderiam trazer luz acerca de questões sobre os saberes da música jazzística na cidade de Teresina, bem como dos envolvidos nessas práticas.

Como citado, além das narrativas dos sujeitos na perspectiva da história oral, a presente pesquisa abarca, no seu *corpus* documental, outras fontes. Utilizei periódicos impressos (jornais), diplomas, revistas e encartes de CDs, e busquei a articulação com os diálogos, visando evidenciar os fatos, indícios e/ou aspectos trazidos nas entrevistas, tendo em vista que,

[...] como em geral um projeto de pesquisa em História oral pressupõe a realização de várias entrevistas, o tempo e os recursos necessários são bastante expressivos. Por essa razão, é bom ter claro que a opção pela história oral

responde apenas a determinadas questões e não é solução para todos os problemas [...] (ALBERTI, 2008, p. 165).

Sobre os periódicos impressos (jornais), que foram acessados principalmente na Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina, mobilizei, para fundamentação, as ideias de Sampaio (2014, p. 150), que busca “compreender as problemáticas que envolvem o uso das fontes hemerográficas na produção do saber histórico e lança sugestões para trabalhar com tal fonte”. É oportuno mencionar que a organização deste acervo viabilizou uma busca mais eficaz acerca das informações para esta pesquisa histórica, tendo em vista que dispõe da catalogação dos cadernos de cultura por título jornalístico, indicando a sequência de cada um deles de maneira padronizada e em bom estado.

Não menos importantes que as já mencionadas são as fontes musicais e audiovisuais, encontradas na discoteca da Casa da Cultura de Teresina, na plataforma de vídeos *YouTube* e no site dedicado à produção fonográfica piauiense “Piauí Cult”. Para subsidiar a análise desse material, utilizei, como aporte principal, trabalhos do autor Marcos Napolitano, percebendo que

[...] as fontes audiovisuais e musicais ganham crescentemente espaço na pesquisa histórica. Do ponto de vista metodológico, são vistas pelos historiadores como fontes [...] novas, desafiadoras, mas seu estatuto é paradoxal. Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais, de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. A questão, no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos. [...] (NAPOLITANO, 2008, p. 235-236).

Desse modo, compreendo que a análise das fontes audiovisuais, nesse caso viabilizadas por plataformas digitais, e das fontes auditivas, possibilitadas pelos CDs, pode ser de grande valia na busca desses códigos internos, que são os saberes musicais ligados a performance, composições e arranjos, pois são a demonstração dos sujeitos em ação nos seus respectivos fazeres artísticos, em gravações, ao vivo e nas relações e experiências vivenciadas em seus cotidianos. Trata-se, assim, de uma porta de acesso ao conhecimento. Cabe pontuar que, baseado na análise, busquei, no entrelaçamento dos saberes identificados nessas fontes audiovisuais e musicais, aspectos das performances, peculiaridades e características, colocando-as em diálogo com as já citadas fontes orais e hemerográficas, a fim de embasar ainda mais o trabalho.

Sobre os saberes, o termo códigos internos, de Marcos Napolitano, exposto na citação anterior, pode trazer luz acerca de seu entendimento. Numa pesquisa nesse viés, muitas e distintas abordagens podem ser escolhidas; no entanto, atendo-me aqui à que está mais diretamente ligada à história do processo do fazer musical, importando as características e especificidades do código, bem como as possibilidades históricas que influenciaram estes caminhos. Tomando como exemplo o conteúdo rítmico, busco identificar, nas composições, algumas fusões, como a do jazz com a música nordestina, com aporte histórico dessas mesclas.

O recorte temporal desta pesquisa concerne ao período de 1992 a 2002, considerando-se buscas sobre o jazz no Piauí, mais especificamente em Teresina, capital do estado. Por meio dos diálogos com os sujeitos e as fontes encontradas, foi possível considerar que, no século XX, a circulação dos saberes jazzísticos na referida cidade foi mais intensa em sua última década. Com isso, tendo em vista todas as buscas realizadas e o caráter de ineditismo que tem a presente pesquisa, fez-se oportuna a proposição do estudo de um recorte temporal que visa o período mais promissor, no que se refere às fontes, para que este trabalho faça uma contribuição sobre os conhecimentos e saberes desse cenário jazzístico que norteie novas investigações sobre essa temática e/ou sobre os sujeitos.

Acerca desse marco inicial de 1992, considero-o, para tal, o fato de ser o ano de gravação do CD “Is The Top”, do cantor teresinense Rubens Lima, em homenagem ao cantor americano Cole Porter, que tem em seu repertório o jazz como cerne. Além disso, tal produção fez-se oportuna em ser utilizada como ponto de partida por ter sido apresentada em shows, oportunizado a circulação de saberes diretamente ligados ao objeto da pesquisa.

Cabe ressaltar que, embora o foco aqui esteja na última década do século XX, anteriormente ao recorte temporal definido, outros registros do cenário jazzístico na cidade foram encontrados, como, por exemplo, a fita K7 do grupo de música instrumental “Haja Sax”, além de LPs que continham, em seu repertório, características, inspirações e músicas ligadas ao objeto de pesquisa. Desse modo, reitera-se que essa definição temporal se deu por uma maior concentração de fontes do período mencionado, e não pela sua inexistência nas décadas anteriores.

Quanto à definição do fim do recorte temporal, que data de 2002, cabe pontuar que se trata do ano de criação e inauguração da Escola de Música Adalgisa Paiva² – EMAP, instituição que, segundo relato de Luizão Paiva, pianista e seu idealizador, “tem no jazz a sua principal matéria-prima” (PAIVA, Entrevista, 2020). Na mesma perspectiva, Filho (2009, p. 191) complementa que “o perfil da EMAP é bem mais voltado para a linguagem musical popular

² Adalgisa Paiva e Silva, pianista, professora, maestrina e avó de Luizão Paiva.

contemporânea, com aulas que exploram técnicas ligadas à Música Popular Brasileira, ao Jazz e ao Rock. A escola também desenvolve projetos com bandas de jazz e de música instrumental”. Sendo assim, cabe pontuar que o fim do recorte temporal aqui apresentado não foi utilizado apenas por necessidade de delimitar um período da presente pesquisa, mas sim para apontar o quão necessárias são outras pesquisas voltadas aos saberes que circularam exclusivamente na e sobre essa instituição em seu tempo de existência, com vistas a identificar o que oportunizaram aos sujeitos e à educação musical na cidade de Teresina.

Sobre as considerações dadas ao jazz como objeto de estudo desta pesquisa, cabe ressaltar que me alinho à percepção de que “não existe uma definição precisa ou adequada, a não ser em termos muito genéricos ou não musicais” (HOBSBAWM, 1990, p. 27). Com base nessa prerrogativa, é oportuno mencionar que este trabalho não visa a defini-lo, mas sim identificar, discorrer sobre e analisar os saberes que circularam em torno dele, na e para a cidade de Teresina, por meio dos sujeitos envolvidos e construtores dessas relações, tendo em vista que “identidade não é facilmente explicável, é algo que se sente e envolve um conhecimento empírico, sensível e intuitivo” (MENDES, 2016, p. 53).

Reitera-se que, ao longo do século XX, o jazz se disseminou mundialmente e se relacionou com várias culturas, sendo influenciador e influenciado, transformador e transformado. Por essa mutabilidade dada por via de sua interferência em outros cenários, e destes para com ele, tornou-se difícil defini-lo. Acerca disso,

[...] nota-se uma série de elementos diante da palavra Jazz ou da ideia em relação a ela. Alguns elementos centrais estão ligados diretamente ao fato sonoro, envolvem os músicos e suas histórias, os grupos musicais, os estilos musicais do gênero, a estrutura das composições, os arranjos e a instrumentação. Esses elementos ligados ao Jazz, por sua vez, são diferenciados em cada momento se observados quando ligados diretamente com a cultura do local de origem – entendido como a ‘tradição’ de um lugar, ou se observados quando ligados a elementos culturais externos à origem e que passa a ser ‘traduzido’ em outro local [...] (GILLER, 2013, p. 52).

“O jazz não é um território de consenso dentro da própria tradição. Alguns elementos de identidade considerados inovações para alguns, podem não significar nada para outros” (MENDES, 2016, p. 55). Desse modo, conforme as características culturais se entrelaçam, torna-se mais difícil encontrar uma identidade, além de ser inevitável a fusão, ou pelo menos inspirações e/ou influências que as vivências dos músicos, estudiosos e curiosos por esse cenário oportunizam para esse estudo dos saberes. Dito isso, ressalta-se que “o mundo *do jazz* não consiste apenas de sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos

tocados de uma forma característica. Ele é formado também por seus músicos, brancos e negros, americanos ou não” (HOBSBAWM, 1990, p. 27).

Esta pesquisa partiu do meu envolvimento, ao longo de mais de vinte anos, com a música na cidade de Teresina, em especial com a instrumental de caráter jazzístico. Por poder conviver com os sujeitos presentes nesse cenário artístico, identifiquei que, a cada ano que se passava, novos musicistas surgiam e continuavam a surgir. No entanto, segundo minhas percepções, eles não reconheciam ou não se interessavam na busca pelas bases históricas sobre os precursores e/ou antecessores dos diversos fazeres musicais. Com isso, acredito que este trabalho possa contribuir às novas gerações do jazz, intermediando as bases do futuro, por via do conhecimento e respeito ao passado, podendo as memórias afetivas e coletivas atuarem como aporte nessa condução.

Este trabalho, que está apresentado em cinco seções, tem foco temático no jazz por meio das viagens formativas, dos eventos e dos CDs. Apresentada em três olhares, a seção das viagens foi trabalhada em torno da perspectiva dos saberes: “Saberes que chegaram”, “Saberes que foram buscar” e “Saberes levados”. Viabilizou diálogos em torno de mediação cultural, circulação de saberes por meio das viagens e lugar de memória. Acerca dos “Saberes que chegaram”, exploro o que circulou em torno da chegada dos conhecimentos jazzísticos em Teresina, por meio do deslocamento do musicista e professor Ian Guest para realização de *workshops* na referida cidade.

No olhar intitulado “Saberes que foram buscar”, abordo as viagens dos musicistas Luizão Paiva para Boston, nos Estados Unidos da América, e Geraldo Brito para o Rio de Janeiro. Desse modo, procuro identificar e analisar, nessas experiências, os saberes buscados pelo pianista para tornar-se bacharel em música na Berklee College of Music, e trazidos à capital piauiense; bem como o que o violonista Geraldo Brito pôde vivenciar, aprender e trazer de informações do período em que residiu em terras cariocas.

No terceiro olhar, no qual trato de “Saberes levados”, explorei os saberes levados e aplicados pelo musicista saxofonista Márcio Menezes, no show de lançamento do seu segundo CD, intitulado “Bumba Jazz”, realizado no projeto “Instrumental Sesc Brasil”, ao lado de uma banda composta por quatro musicistas paulistas e um cubano. Cabe ainda pontuar que, na busca por esses conhecimentos, utilizei a fonte hemerográfica jornal impresso que discorre sobre a turnê e o registro audiovisual do show no referido projeto do Sesc. Além disso, foi utilizado também um trecho manuscrito da música “Bumba Jazz”, a fim de analisar alguns aspectos musicais.

No que versa sobre os saberes do primeiro olhar, apropriei-me de uma fonte hemerográfica para discorrer sobre informações dos *workshops* ministrados por Ian Guest e sobre

“o que chegou” por via dessa oportunidade, bem como para abordar a coleção de livros do próprio, utilizada nessas oportunidades, intitulada “Arranjo – método prático”, em seus volumes 1, 2 e 3.

Já no que se refere aos “Saberes que foram buscar”, sendo este o segundo olhar da seção, fiz uso de fontes hemerográficas variadas, sendo a primeira o documento do curso de bacharelado de Luizão Paiva na Berklee School of Music, e a segunda, crônicas escritas por Geraldo Brito em sua rede social Facebook. Vale salientar que, para os três olhares, foi realizado o entrelaçamento das narrativas dos sujeitos na perspectiva da história oral, no intuito de fundamentar a identificação dos saberes encontrados em outros suportes, viabilizando também novas informações por intermédio de entrevistas semiestruturadas com as figuras partícipes do processo.

Conceitualmente, para essa seção, que tem foco na busca dos conhecimentos jazzísticos por meio das viagens, apropriei-me de autores como Monti (2015), que vê, na análise desses deslocamentos e na circulação dos saberes, uma percepção para o processo educacional de ensino e a aprendizagem da música; além de Pierre Nora (1993), com a utilização do conceito de “lugar de memória”, perspectiva alinhada ao uso da fonte hemerográfica “crônicas escritas por Geraldo Brito” em sua rede social Facebook.

A seção sequente à das viagens é dedicada ao estudo dos eventos que têm relação direta com o jazz em Teresina. Com base nas investigações, identifiquei dois em caráter de festival, intitulados “Teresina Jazz Festival”, dos anos de 1996 e 1997; “Artes de Março”, criado em 2000, e que continua presente na programação cultural da cidade; e um terceiro, “Clube do Jazz”, que se deu em formato contínuo e semanal no segundo semestre do ano de 1999.

Na quarta seção deste trabalho, apresento as produções fonográficas em formato de CD, trazendo, com base na história dos sujeitos e nos fonogramas de sete deles, aspectos dos saberes do jazz na cidade em dois olhares: o primeiro voltado para os educadores, e o segundo para os mediadores. Vale ressaltar que o intuito aqui não é torná-los distintos um do outro, e sim perceber o contexto de atuação dessas relações nos vieses identificados por meio da pesquisa.

Na perspectiva que trata os sujeitos educadores, foram analisadas quatro obras: “CD Brasil”, dos musicistas Reginaldo Menezes, saxofonista, e Luizão Paiva, pianista, datada do ano de 1994, cujos autores acreditam ser o primeiro *compact disk* em formato instrumental do Piauí; além das produções “Avoante”, de 1996, e “Piauí”, de 2002, do já citado Luizão Paiva; e do álbum de 2001 intitulado “Mar Acatou”, do guitarrista e violonista Geraldo Brito.

No viés que tem como foco os sujeitos mediadores, realizei a análise de sete produções fonográficas: “Is The Top”, do cantor Rubens Lima, sendo esse álbum o marco do início do recorte temporal; “Eclipse” de 1996; “Bumba Jazz”, de 2000, e “Bumba Jazz ao Vivo”, de 2001, do

saxofonista Márcio Menezes; “Fábula de um Arquiteto”, de 1995, e “Notas e Croquis”, de 1999, do baixista Júlio Medeiros; e “Garibaldi Ramos”, do pianista Garibaldi Ramos, datada de 1998.

No que concerne a perspectivas conceituais e ao modo como são fundamentadas, busquei identificar, conhecer e/ou refletir acerca desses saberes e práticas jazzísticas em Teresina, que, por sua vez, oportunizaram reflexões sobre redes de sociabilidade, fazer artístico, produção cultural, tipologia dos eventos, processo de ensino-aprendizagem e vivências da cidade, tudo isso com atenção ao processo de mediação envolvido em cada um. Sobre essas redes de sociabilidade, alinhei-me à perspectiva de Elias e Scotson (2000), trazendo reflexões sobre os sujeitos, processos e relações profissionais e familiares, buscando nestes a fundamentação quanto aos grupos dos quais os participantes do jazz em Teresina fazem parte – se o dos *estabelecidos* ou o dos *outsiders*. Desse modo, tencionei reconhecer, por meio das características trazidas nesse processo de circulação de saberes, se estão alinhados ao que os autores apresentam como a "minoría dos melhores" nos mundos sociais mais diversos, ou se estão fora deles.

Ressalto ainda que a concepção de *estabelecido*, mobilizada por Elias e Scotson (2000), define esse grupo como uma espécie de guardião do bom gosto artístico e científico, das boas maneiras ou dos distintos hábitos burgueses, ou como membros de um clube social ou desportivo, não reconhecendo os que não se adequam a essa padronização como grupo, mas sim como sujeitos alheios a essas práticas – por isso, *outsiders*. No entanto, não há a obrigação, para essa definição, de que os ditos estabelecidos tenham todos esses pré-requisitos, tendo em vista que, nesse entremeio, existem várias situações que podem cancelar esses grupos – por isso, a importância em analisar as relações.

O estudo dessas redes de sociabilidade, por sua vez, traz à tona uma outra necessidade, a de entender o processo de mediação para o estabelecimento dessas relações. Sendo assim, trazidos para esta pesquisa em seu viés cultural, os diálogos sobre mediação se apresentaram como uma importante ferramenta para essas laudas. Nesse olhar sobre mediação cultural, utilizei-me de autores que dialogam sobre essas relações no estabelecimento das redes de sociabilidade, tendo-os como aporte no estudo da circulação de saberes pelas viagens, eventos e produções fonográficas. É oportuno mencionar que o trato dessas relações visa identificar a mediação no envolvimento do cotidiano dos sujeitos, nos cenários profissionais, educacionais e/ou familiares, refletindo sobre a importância desses processos para as suas respectivas formações sociais.

Dessa maneira, mobilizei ideias de Kupiec, Neitzel e Carvalho (2014), que discutem o papel do docente como mediador cultural no processo educativo; Lazzarin e Alvares (2014), que tratam da circularidade entre formação e atuação; além do trabalho de Miriam Grosman (2011), que versa sobre as interferências e influências familiares nas relações de envolvimento artístico.

Esses vieses de mediação não separam o mediador cultural do educacional, muito menos a vida profissional da familiar, mas sim discorrem sobre a atuação e a importância da figura do mediador e da ação de mediar cultura nesses âmbitos.

Busquei, também, conhecimentos que pudessem fundamentar outros aspectos que se fizeram necessários para esta pesquisa. Para tal, surgiram oportunas discussões em torno do fazer artístico e de relações presentes no entremeio do “ser artista”, como prazer e fazer. Sobre isso, tive como base alguns estudos, dentre eles o de Josélia Salomé (2011, p. 8), que, em sua tese, defende a importância do “trabalho com arte na escola de modo a se integrar o saber sensível e o conhecimento inteligível, destacando que o ensino da arte necessita ser pensado para além dos aspectos apenas cognitivistas”. Fiz uso também de Segnini (2006), para quem sofrimento e prazer no trabalho artístico, expressos subjetivamente, são questões centrais de pesquisa; bem como de Nascimento e Delangelo (2018), que tiveram como objetivo compreender e analisar as possíveis relações existentes entre o contexto de trabalho artístico e as vivências de prazer-sofrimento dos trabalhadores nele inseridos, tendo em vista o processo de mercantilização da cultura.

Outro conteúdo trabalhado, sendo esse pontualmente na seção dos eventos, versa sobre o conceito e a atuação do produtor cultural. Acerca disto, utilizei os autores Gadelha e Barbalho (2013), que discorrem sobre “a importância do produtor cultural no sistema organizativo da cultura e apontando os principais impactos que as políticas culturais recentes tiveram no âmbito do campo da produção cultural no Brasil”, além de trazerem à tona “questões que se colocam como desafios diante da complexidade e ampliação do campo cultural brasileiro na atualidade.” (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 70). Oportunamente, abordei discussões em torno dessa temática, na medida em que surgiram questionamentos sobre a atuação dos sujeitos proponentes.

Por me referir em uma seção sobre os eventos, fez-se necessário também a fundamentação sobre o respectivo conceito. Para tal, apropriei-me de leituras do autor Fabrício Barbosa (2015), que propôs “um modelo conceitual a ser utilizado no planejamento estratégico de megaeventos, analisando a sua estrutura desde a concepção, perpassando sua preparação e realização, até o encerramento total das atividades envolvidas” (BARBOSA, 2015, p. 135). Além disso, considerei uma análise do Festival Folclórico de Parintins (AM), de Melo, Araújo-Maciél e Figueiredo (2015), que abordam os eventos culturais como estratégia de fomento do turismo; e o trabalho de Indira Rodrigues e Micael Herschmann (2016), que traz à baila o “Festival de Jazz & Blues”, que ocorre na cidade de Rio das Ostras, no estado do Rio de Janeiro. Esse estudo inclui relatos sobre “o fenômeno que ocorre na cidade, bem como suas contribuições para o estudo dos benefícios econômicos possibilitados pelo entretenimento musical aberto e gratuito” (BARBOSA, 2015, p. 1).

De modo não menos significativo, reflito, também, sobre a importância da afetividade no processo de ensino-aprendizagem. Utilizo, nesse intuito, o trabalho de Jeane Caldeira (2013), sendo essa abordagem apresentada no único dos três eventos de jazz que teve foco educacional – nesse caso, o “Theresina Jazz Festival”. Ademais, apresento discussões sobre as vivências e ciclos sociais em Teresina, alinhando-me a trabalhos que apontam e subsidiam esses diálogos. Desse modo, busquei, por intermédio da tese doutoral de Jurandir Lima (2016), o referido suporte. Cabe ressaltar que o autor citado “identificou e descreveu nas metamorfoses da cidade, as memórias afetivas de Teresina a partir das transformações urbanas e sociais nela existentes” (LIMA, 2016, p. 14), viabilizando percepções com vistas à compreensão das motivações de algumas das práticas no entorno da temática do meu objeto de estudo.

Sobre a fundamentação dos aspectos e peculiaridades referentes ao objeto de estudo, o jazz, utilizei alguns autores para o cumprimento desse objetivo. Fez-se oportuno me apropriar de Grippa e Gekas (2013), que tratam da criação do *songbook* de Carlinhos Niehues, compositor itajaiense. Seu trabalho teve por objetivo a transcrição das obras de seu acervo, “visando aperfeiçoar o registro em partitura assim como atender uma demanda por publicações de compositores regionais” (GRIPPA; GEKAS, 2013). Além disso, esse trabalho subsidiou a definição de *Real Book* e sua versão brasileira, o *Song Book*, além de mobilizar também a abordagem e considerações a respeito das *lead sheets*.

Também sobre essas *lead sheets* e sua utilização, bem como sobre a hibridação entre a música brasileira e o jazz, apropriei-me dos autores Bernardo Fabris e Fausto Borém (2006), que a conceituam como “um tipo mais comum na música popular, que geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (‘convenções’) ou de instrumentação” (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 5).

O uso das partituras nesse formato fez-se apropriado na medida em que se compreende esse recurso como

[...] um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. No caso da música popular, o registro fonográfico se coloca como o eixo central das abordagens críticas, principalmente porque a liberdade do performer (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica é muito grande. É claro que esta liberdade tende a diminuir quanto mais formação o compositor tiver [...] (NAPOLITANO, 2005, p. 84).

Além dos diálogos sobre as *lead sheets*, busquei também pesquisas que versam sobre a hibridação entre a música brasileira e o jazz, por intermédio de recursos da teoria musical, que

permitem reflexões sobre características que as distinguem e que as aproximam. Dentre as leituras realizadas e trazidas para tal, pude contar com Cirino (2005), que trata da performance e de experiências na música instrumental brasileira, e Freitas (2010), que traz arguições sobre a história e a utilização das síncopes, o que viabiliza oportunamente, também, possibilidades de reconhecimento de saberes peculiares e identitários.

Visando equalizar os saberes, com base no cruzamento de experiências, fez-se oportuno, também, buscar trabalhos de outros ambientes formativos, a fim de reconhecer as especificidades de outras nacionalidades. Desse modo, fiz uso de duas dissertações portuguesas, sendo uma de Miguel Mendes (2016), pela Universidade de Aveiro, e outra de José Menezes (2011), pela Universidade de Évora. Acerca dos dois trabalhos, busquei conteúdo que subsidiasse as práticas do jazz em outros cotidianos, apropriando-me principalmente das experiências das *jam sessions*, do repertório de *jazz standards* e de suas implicações com a discussão sobre mediação cultural. Dando suporte ao aspecto mencionado, fiz uso também do olhar da pesquisadora norte-americana Mary Jo Hatch (2002), que aborda o jazz como um veículo metafórico nas relações organizacionais e descreve alguns elementos básicos de sua performance que se fazem pertinentes na pesquisa, como: solo, acompanhamento, *trading fours*, pergunta e resposta, *groove* e sensibilidade.

Quanto ao jazz em vieses históricos e sociais, a presente pesquisa fundamentou-se em autores que têm estudos em relação direta com a área musical, bem como com aqueles que se utilizam dele visando fortalecer outras áreas do conhecimento. Na primeira perspectiva, que menciona a abordagem intrinsecamente ligada aos saberes jazzísticos, fundamentei a investigação principalmente em um dos clássicos da literatura jazzista, que tem várias edições: o livro “História Social do Jazz”, de Eric Hobsbawm (1990). Voltando a terras brasileiras, busquei também aproximar-me da realidade do jazz no Brasil; para isso, mobilizei leituras atinentes a um estudo histórico e sociocultural sobre o jazz no Paraná, entre as décadas de 1920 e 1940, de Marília Giller (2013). Dessa maneira, pude identificar aproximações com a realidade desta pesquisa quanto às características do cenário do jazz e perceber suas relações históricas e sociais.

Com isso, ative-me à história do jazz, como objeto de estudo num apanhado histórico em visão geral, bem como busquei analisar e identificar as especificidades da circulação desses saberes por meio de pesquisas na Europa e nas Américas do Sul e Norte, a fim de perceber as nuances dessas relações em outras realidades. Cabe pontuar que o interesse nessas buscas foi viabilizar uma base sólida e consistente, tendo estes estudos servido de parâmetro.

Sendo assim, utilizo a percepção das relações nos vários espaços do fazer cultural, para analisar os procedimentos intrínsecos nesses entremeios e identificar aspectos que possam ter

subsidiado e interferido nessas práticas de mediação por parte dos sujeitos. Ressalto que essas vivências puderam ser fundamentadas e aperfeiçoadas no período das disciplinas do Mestrado em Educação da Universidade Federal do Piauí – UFPI, na linha de História da Educação, no biênio de 2019-2020, por meio das orientações do Professor Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti e das discussões, exposições e reflexões oportunizadas no NEHEMUS – Núcleo de Pesquisa em Educação, História e Ensino de Música.

Este trabalho buscou, no maior número de fontes e no seu entrelaçamento, contribuir para a história da educação musical, podendo tornar-se um banco de informações sobre a música jazzística em Teresina e sobre os sujeitos atuantes nessas práticas na cidade. Assim, possibilita impulsionar e viabilizar novas pesquisas, subsidiando o avanço da historiografia, da história da educação e, principalmente, da história da educação musical no Piauí.

É importante ressaltar que, com base em levantamento realizado em diferentes plataformas, tais como Banco de Teses e Dissertações da CAPES, SciELO – Biblioteca Eletrônica Científica Online, sumários de revistas brasileiras, Portal de Periódicos da CAPES e sites dos programas de pós-graduação das áreas humanas e sociais do estado nordestino, não encontramos pesquisas que tenham o jazz no Piauí como foco temático. Sendo assim, essa premissa histórica educacional musical fortalece a necessidade de trabalhos nessa esfera, a fim de trazer à tona narrativas que oportunizem à sociedade o conhecimento sobre essas práticas, e apresentar caminhos que, de alguma maneira, possam fomentar o processo de novas pesquisas com interesse nessa perspectiva.

Sobre a estrutura desta dissertação, é importante salientar que a busca dos saberes se deu por via de cinco sessões, sendo a primeira trazida nestas laudas introdutórias. A segunda aborda o estudo das viagens formativas; a terceira, o dos eventos; e a quarta, o os CDs. Na quinta seção, exponho considerações sobre este estudo, que tem o jazz como objeto.

Adiante, dou início ao estudo das viagens formativas.

2 CHEGADAS, PARTIDAS: CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA POR MEIO DAS VIAGENS

[...] as viagens constituem, transformam e mudam os sujeitos, já que o deslocamento não se realiza somente externamente, ou seja, no sentido geográfico de tempo e espaço, de um lugar para outro, mas também internamente (CARDOSO, 2011, p. 22).

Na presente seção, abordo a circulação dos saberes jazzísticos em Teresina pela perspectiva das viagens. Para tal, trago três olhares, sendo o primeiro voltado para os “Saberes que chegaram” acerca desses conhecimentos, por meio do deslocamento do músico Ian Guest para ministrar cursos na referida cidade. Em um segundo olhar, intitulado “Saberes que foram buscar”, são apresentadas experiências e aprendizagens dos musicistas Luizão Paiva em Boston, no período de sua formação, e de Geraldo Brito, no período em que residiu no Rio de Janeiro, abordando-se as aprendizagens que puderam ser oportunizadas e/ou aplicadas em seu retorno. O terceiro olhar, “Saberes levados”, é direcionado ao que se levou de conhecimentos sobre essa temática para outras localidades; nesse contexto, abordo a ida do saxofonista Márcio Menezes a São Paulo para a realização de show de lançamento de uma de suas produções fonográficas.

Dessa maneira, alinho-me à perspectiva de Monti, que propõe reflexões sobre viagens que envolvem o ensino e a aprendizagem da Música, percebendo que estas podem “significar uma análise científica no campo da História da Educação. Isso, mais especificamente na perspectiva da história da circulação das ideias, com a incorporação e difusão de saberes” (MONTI, 2015, p. 156).

No trato do primeiro viés, o foco recai sobre a perspectiva que identifica, na chegada dos saberes à cidade e nos procedimentos imbricados no percurso da sua circulação, os critérios necessários para a análise. Utilizo como recurso a fonte hemerográfica impressa “Diário do Povo”, periódico piauiense que apresenta, em matéria, a viagem do musicista húngaro e residente no Brasil Ian Guest para a cidade de Teresina no ano de 1999, a convite do projeto “Música para Todos”, a fim de ministrar oficinas de música.

No que concerne ao que se foi buscar, analiso os saberes de dois sujeitos, o pianista teresinense Luizão Paiva e o violonista e compositor Geraldo Brito. A respeito de Luizão, que partiu em busca de conhecimento para os Estados Unidos da América, onde pôde graduar-se em música na Berklee College of Music, busco identificar os saberes aprendidos no período de sua formação em 1980, no intuito de entender a aplicação desse conteúdo à realidade do recorte temporal da pesquisa, que é de 1992 a 2002, no contexto de Teresina. Sobre Geraldo

Brito, atenho-me ao período em que residiu no Rio de Janeiro, compreendido entre 1995 e 2000, e aos saberes musicais jazzísticos que essa viagem lhe oportunizou. Ele teve a chance de acompanhar cantores e instrumentistas, além de estudar com os professores Nelson Faria e Hélio Delmiro – ambos com considerável trânsito e reconhecimento no ambiente do jazz e da música brasileira. Para a fundamentação desse segundo olhar, aproprio-me das escritas de Geraldo Brito em formato de crônicas na rede social³ Facebook, suporte utilizado pelo músico como um lugar de memória sobre fatos de sua carreira artística, dentre eles, momentos desse período em terras cariocas. Cabe ainda pontuar que também utilizo, acerca de Luizão Paiva, narrativas do próprio, na perspectiva da história oral.

Acerca do terceiro olhar, trato da viagem feita pelo musicista saxofonista de Teresina Márcio Menezes. Abordo a realização de um show em São Paulo no ano de 2000, dentro da programação do projeto “Instrumental Sesc Brasil”, que permitiu que o músico pudesse lançar o seu segundo CD, intitulado “Bumba Jazz”, pelo qual Márcio pôde atuar com uma banda composta por quatro instrumentistas paulistas e um cubano. Acerca disso, tratei dos saberes conduzidos nesses deslocamentos por ele para os músicos e o público presentes naquele estado. Para tal, utilizo como fonte uma matéria do jornal impresso “Diário do Povo”, que apresenta a turnê do musicista Márcio Menezes pelo Sudeste e Nordeste do Brasil, além da gravação audiovisual do referido show de lançamento, acessada por via da plataforma YouTube, que dispõe do registro dividido em duas partes. Ressalto ainda que utilizo *lead sheets*⁴ para fundamentação e cumprimento dos objetivos atinentes à circulação dos saberes.

Partindo dessa prerrogativa, direciono-me à circulação dos saberes musicais que são fruto desses deslocamentos, principalmente àqueles relacionados à temática do jazz. Faz-se justo pontuar que tenciono conhecer essas experiências, buscando aprendizagens, ensinamentos, inspirações, oportunidades e relações que viabilizaram a circulação dos saberes por meio das idas e vindas dos sujeitos, uma vez que

[...] a viagem é pensada aqui como uma prática social repleta de significados, e também, enquanto representação, entendida enquanto esquemas intelectuais,

³ Na história das ciências sociais e humanas, o conceito de rede social tem suas origens na primeira metade do século XX (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015, p. 865). A construção desse conceito se desenvolveu em torno de duas correntes marcadamente distintas: uma no campo da antropologia social, a partir de pesquisadores britânicos após a II Guerra Mundial, e outra de origem americana, que se preocupou fundamentalmente com uma análise quantitativa a partir de uma abordagem estruturalista. (PORTUGAL, 2007, p. 3-4).

⁴ “Lead sheet, o tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (‘convenções’) ou de instrumentação” (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 5).

que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço a ser decifrado [...] (CHARTIER, 1990, p. 17).

Sendo assim, esse trânsito de sujeitos e dos seus saberes pode construir novas relações, em diferentes ciclos de saber, dentre eles o da história da educação, que, por sua vez, “tem sido mote de muitas pesquisas, resultando em teses, dissertações, eventos e publicações diversas sobre a temática, evidenciando a diversidade de olhares, caminhos e abordagens” (SILVA, A., 2013, p. 111). Além disso, por meio das experiências destas idas e vindas e do contato com outras realidades, “o deslocamento no tempo e no espaço proporcionado pelas viagens pode levar a uma releitura da própria cultura, como também à ampliação dos horizontes em relação à compreensão do outro, o diferente” (SILVA, A., 2013, p. 110).

Dito isto, inicio, a seguir, a identificação e a análise das fontes, tendo como premissa investigativa os conhecimentos que foram deslocados para Teresina por um elemento partícipe e externo a seu cotidiano.

2.1 Saberes que Chegaram

Nesse tópico, aproprio-me das viagens formativas que levaram saberes do âmbito musical do jazz a Teresina. Busco, na análise das fontes e das narrativas, identificar os “souvenires” deslocados em forma de conhecimento para os sujeitos envolvidos com as práticas jazzísticas na cidade.

Datada do dia 5 de agosto de 1999 e disposta no caderno de cultura do jornal teresinense “Diário do Povo”, a matéria que tem como título “Aprendendo a brincar música com técnica” refere-se a um curso de música promovido na cidade, tendo como ministrante Ian Guest, “bacharel em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Berklee College of Music em Boston (EUA)” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999). Sobre seu conteúdo, a reportagem, que tem como subtítulo “O Projeto Música para Todos trouxe para Teresina o revisor musical dos Songbooks de Almir Chediak para ministrar curso”, menciona que, por intermédio de sua coordenadora, a pianista Carla Ramos, Ian Guest viria “para ministrar o curso de Musicalização pelo Método Kodály, também conhecido como método de solfejo relativo ou sistema de dó móvel” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999).

Figura 1 – Jornal Diário do Povo, de 1999 (“Aprendendo a brincar música com técnica”)



Fonte: Jornal Diário do Povo (5 ago. 1999).

Residente na cidade de Tiradentes, Minas Gerais, Ian Guest é “Precursor no Brasil, do ensino da música popular”. Nascido na Hungria, chegou ao Rio de Janeiro com sua família em 1956, fugindo da Revolução Húngara contra o controle da antiga União Soviética. Naquele período, “200 mil húngaros viraram refugiados e a parte que János Geszti (seu nome de batismo) escolheu foi aquele trecho da Rua Duvivier, em Copacabana, que compreendia o Little Club e o Bottle’s Bar, o lendário Beco das Garrafas, onde se iniciava uma pétrea revolução: a bossa nova.” (MEDEIROS, 2019).

Segundo entrevista concedida pela coordenadora do projeto Música para Todos, Carla Ramos, o convite para Ian Guest ministrar atividades de formação nesse projeto partiu da relação de amizade desenvolvida com ele desde 1986, quando ela participou como aluna do Festival Internacional de Ouro Preto – MG, realizado pelo guitarrista e compositor Toninho Horta. A pianista relata ainda que foi ficando cada vez mais próxima de Ian Guest nos anos 1990, por via de uma série de viagens formativas que realizou para participar do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília – CIVEBRA/CEP-EMB. A coordenadora Carla expõe que sempre dialogavam sobre a possibilidade de o professor realizar ações pedagógicas musicais em Teresina, o que pôde se consolidar no ano de 1999, período inaugural do projeto “Música para Todos”.

Sobre os aspectos relacionados a essa ida de Ian Guest a Teresina, Carla Ramos relatou: “falei para o Luís Sá, que é o diretor do projeto, que precisávamos de um curso de Harmonia de alto nível em Teresina, e que o professor Ian é o número um nesse assunto no Brasil” (RAMOS, Entrevista, 2020). Partindo disso, a coordenadora menciona ainda que acertaram detalhes e viabilizaram a viagem, e que o referido professor ficou hospedado em sua casa. É importante ressaltar que essa não foi a primeira passagem de Guest pela capital do Piauí. Sobre isso, o saxofonista Márcio Menezes, em entrevista, relatou que ele esteve na cidade em uma outra oportunidade no ano de 1992, no instituto Pró-Música, escola criada por Menezes e seu irmão, o também saxofonista Reginaldo Menezes.

No que concerne aos saberes envolvidos no período do curso, o texto da matéria faz referência à aplicação de conteúdos direcionados a públicos distintos, tendo como primeiro foco a utilização do método de Zoltan Kodály, sendo Ian Guest, além de seu conterrâneo, representante de suas práticas e membro “da Associação Kodály do Brasil, sediada em São Paulo, e da International Kodály Society, na Hungria”, sua terra natal (SILVA, W., 2013, p. 16). Quanto aos aspectos e níveis do alunado, cabe pontuar que o primeiro curso se apropria da utilização filosófica do método Kodály. A matéria menciona que se trata de um método simples, aplicado desde os anos 1940, que tem “como finalidade ocupar-se da formação do cidadão e não do músico” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999). Aponta, também, por meio da fala de Ian Guest, que “a intenção não é pescar valores, queremos que as pessoas que já tem alguma intimidade com a música se soltem e aprendam a curtir a música” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999).

Essa perspectiva faz perceber que, embora o conteúdo do curso aponte para uma vertente mais filosófica do processo de ensino e aprendizagem de música, a formação tem como público-alvo aqueles sujeitos já partícipes do âmbito musical. Isso, por sua vez, é ratificado pelo próprio Ian Guest, conforme é apresentado na matéria: “o curso ensina tudo o que o músico precisa aprender, além de tocar um instrumento: harmonia, composição, arranjo e percepção musical; a pessoa sai entendendo a música como um todo”. O texto cita ainda que “mais de 100 pessoas, entre regentes de coral, professores de música e instrumentistas, estão participando do curso” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999).

No que tange a esses profissionais do ensino de música no contexto do método Kodály, o autor Silva (2012, p. 66) expõe que “sua proposta oferece possibilidades na formação de educadores musicais e de regentes corais”, sendo o professor, por sua vez, um exemplo de modelo musical a ser seguido pelos alunos. Além disso, “em ambos os casos, o professor pode atender alunos iniciantes e alunos com alguma formação musical. Os alunos (ou participantes)

podem ser crianças ou adultos em idade escolar (ou não), que podem cantar em corais amadores ou optar por seguir a carreira de músico profissional” (SILVA, 2012, p. 66).

Ressalta-se ainda que o método Kodály está inserido no escopo dos métodos ativos, alicerçando-se em princípios e abordagens que, segundo Monti (2015, p. 86), “se caracterizam pela valorização da prática no processo de ensino e aprendizagem da música”, pelas experiências vocais ou corporais, tendo a teoria como uma característica de segundo plano. De forma alinhada a essa perspectiva, é exposto na matéria que

[...] o meio de musicalização mais natural é a voz cantada e é por meio dela que o método é aplicado inicialmente. “Quem aprende a cantar, logo vai tocar também; primeiro, é preciso saber o que se está fazendo, depois é só fazer direito”, argumenta, explicando que as técnicas são sempre aplicadas resgatando a bagagem cultural de cada local em que o curso é ministrado. “Se eu sentir que o estilo de música mais pedida e executada aqui é o forró, vamos dar mais atenção a esse tipo de música [...]” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999).

Dessa maneira, quando Ian Guest se propõe a concentrar as atenções naquela música com a qual percebe uma maior proximidade do público participante, ele está se apropriando da perspectiva do método Kodály. Segundo Monti (2015, p. 89), seu criador, Zoltan Kodály, “acreditava que na música, da mesma forma da linguagem falada e na literatura, deveria ter como ponto de partida o repertório nativo (*musical mother tongue*), que, neste caso, era a canção folclórica húngara, e por meio desta estender-se até atingir o repertório musical universal”. Ou seja, a perspectiva de Ian Guest, em conformidade com tal método, aproxima-se do contexto musical de trabalho por intermédio das características mais fortes imbricadas ali. Conforme a relação entre professor e aluno se estreita, pode-se apresentar novos aspectos musicais não pertencentes àquela identidade artística cultural, a fim de promover a divulgação e a aprendizagem de novos saberes, que, por sua vez, poderiam ser aplicados em diversos universos, dentre eles o do jazz.

Embora o método Kodály utilize como aporte principal a música mais próxima da realidade do local, e supostamente o jazz, meu objeto de estudo não tem raízes tão fortes assim no âmbito da cidade de Teresina. Faz-se justo pontuar que o professor Ian Guest tem estreita relação com as práticas jazzísticas, trazendo a “fama de ser mestre de grandes nomes como Toninho Horta, Wagner Tiso, Turíbio Santos, Sebastião Tapajós, Leila Pinheiro e Almir Chediak” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999), sendo estes presentes na cena jazzística. Em suma, se Ian Guest pôde contribuir com seus saberes para com as carreiras de vários nomes do jazz e da música instrumental brasileira como os citados, é possível que possa, por meio desse curso de metodologia kodalyana, ter estimulado, apresentado e viabilizado práticas oportunas para os jazzistas ali presentes.

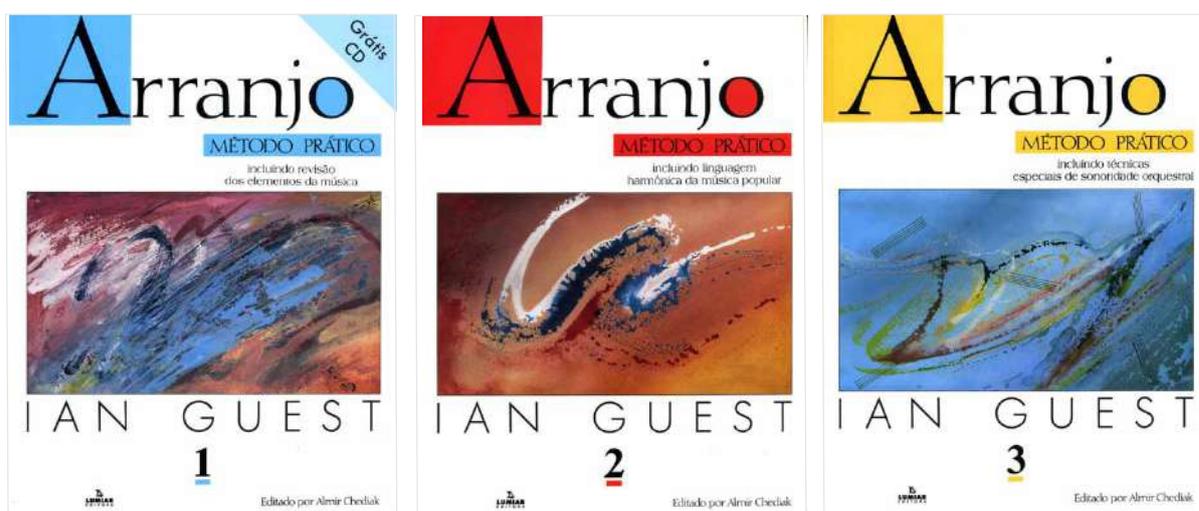
Cabe ainda salientar que, nesse método, “conforme a aprendizagem melódica avança, chega-se à escala pentatônica completa, pentacordes maiores e menores, inclusão dos semitons, hexacordes, modos, escalas maiores e menores, intervalos aumentados e diminutos e uso de claves (leitura absoluta)” (SILVA, 2012, p. 70) – recursos intrínsecos à improvisação, que é um dos pilares do jazz. Além disso, Ian Guest se refere ainda a esse ensino dos saberes apostando “na prática do que é o natural em cada um para que os seus alunos possam aprender”, tendo nos sinais manuais um dos principais instrumentos (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999). Essas simbologias mencionadas pelo professor Ian e que recebem o nome de Manossolfa⁵, por sua vez, são utilizadas como um recurso para o ensino da metodologia de Kodály.

Como citado ainda na matéria do jornal Diário do Povo, “aproveitando a estadia em Teresina. Guest vai ministrar paralelamente o curso ‘Harmonia na Música Popular’, para apenas 20 alunos, entre músicos, professores e instrumentistas” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999). Com base nessa afirmativa, torna-se possível identificar que o professor pôde contribuir com pelo menos duas perspectivas, sendo a primeira ligada ao aperfeiçoamento em âmbito mais geral, trazendo conhecimentos do método Kodály, e a segunda direcionada a musicistas de cunho mais profissional. A afirmativa sobre essa segunda via de trabalho se ampara na própria matéria jornalística, quando cita que “a regra básica do curso dá uma visão geral da harmonia da música popular e jazzística, dando conhecimento as técnicas mais avançadas entre informação, ilustração e técnica” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999).

Sendo assim, esse outro viés de aprendizagem teve como aporte teórico os livros didáticos “Arranjo – Método Prático”, lançados no ano 1996 em três volumes junto a Almir Chediak. Tendo sido esses livros uma via de deslocamento de saberes, nesse caso para Teresina, os diálogos sobre essa coleção, disposta em três volumes, como pode ser visto a seguir, tornam-se necessários, a fim de buscar indícios que subsidiaram o conteúdo desse processo de ensino e aprendizagem.

⁵ Manossolfa é uma sequência de gestos manuais utilizada na aprendizagem de alturas. Cada altura possui um gesto correspondente. Cada gesto deve ser feito por professor e alunos ao cantarem a altura correspondente. Os gestos devem ser ensinados gradativamente, um a um, conforme as notas trabalhadas na melodia ensinada em sala de aula. (SILVA, 2012, p. 72).

Figura 2 – Coletânea de livros Arranjo – Método Prático



Fonte: Adaptado de Arranjo... (2008).

O volume 1, que traz a informação “incluindo revisão dos elementos da música”, propõe-se a realizar a base dos saberes musicais de uma maneira mais geral, a fim de consolidar o conteúdo de teoria, para que o estudante possa se apropriar de forma mais coesa do material de número dois. Ao final deste livro, é disposta uma divisão de conteúdo em duas partes, sendo a primeira chamada de Preliminares, que por sua vez é subdividida em itens A, B e C, intitulados Elementos da Música, Instrumentos e Forma. A respeito do que Ian Guest coloca como segunda parte e chama de “Base, mais uma e duas melodias”, esta é subdividida em itens A, B, C e D, sendo seção rítmica – base, melodia, melodia a dois, e planejamento e elaboração do arranjo. Cabe ainda mencionar o apêndice com exercícios e um CD com áudios que correspondem aos três volumes (GUEST, 1996, p. 41).

Bem mais denso no que se refere à quantidade de conteúdo, o segundo volume da coleção “Arranjo – Método Prático”, mostrado na imagem anterior, traz informações também apresentadas por Ian Guest em formato de resumo ao final, consideradas pelo autor como conteúdo sequencial, tendo em vista que são apresentadas como partes três e quatro, sendo também divididas. No que Ian coloca como terceira parte e denomina de “Escalas de Acordes”, utiliza-se de três itens, que são: A – Introdução às técnicas em bloco, B – Análise harmônica, e C – Escalas de acorde (GUEST, 1996, p. 183). Ainda sobre o livro 2, a respeito do que é tratado como quarta parte, intitulada “Técnicas Mecânicas em Bloco”, Ian Guest a divide em sete itens, nomeados como: A – Tríades a três e quatro vozes, B – Tétrades a quatro vozes, C – Aproximação harmônica, D – Posição livre, E – Contracanto harmônico, F – Tétrades a cinco

vozes, e G – Desenvolvimento do arranjo. Além disso, tal qual o volume de número um, essa parte apresenta também apêndices com exercícios (GUEST, 1996).

Como já mencionado, o presente tópico não tem nos livros do autor Ian Guest o seu cerne. No entanto, proponho-me aqui a dialogar sobre o percurso e a entrada dos saberes jazzísticos em Teresina por meio das viagens pedagógicas, ou seja, aquelas que, direta ou indiretamente, oportunizaram aos musicistas dessa prática na cidade a aquisição de novos conhecimentos. Para tal, pelo fato de Ian Guest ter frequentado a referida cidade de Teresina para execução desse tipo de ação formativa, cabe a mim, como pesquisador, buscar o maior número de fontes que possam fundamentar o processo de circulação dos saberes envoltos nesse trânsito educacional musical. Ademais, faz-se oportuno, além de expor informações, utilizar, por via de parâmetros analíticos, fatos que possam tornar essas discussões coesas.

Com base no que foi colocado até então, exponho a seguir dois exemplos do livro “Arranjo – Método Prático” – volume 2. Com isso, visio subsidiar as informações apresentadas sobre a utilização desse material como ferramenta didática utilizada pelo professor Ian Guest no curso de harmonia na música popular brasileira e no jazz, ministrado no projeto “Música para Todos” em Teresina, durante sua estadia em agosto de 1999. Os exemplos a seguir fazem parte dos exercícios disponibilizados no apêndice do livro “Arranjo – Método Prático” – volume 2. São trechos de duas músicas, sendo o primeiro referente à música “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro (Figura 3); e o segundo, do tema musical “Four”, do trompetista norte-americano Miles Davis (Figura 4).

Aqui me aproprio desses exemplos para demonstrar aspectos musicais que possam ratificar o que foi trazido até então sobre o conteúdo desses livros, tendo em vista o fato de terem sido utilizados como aporte para o curso ministrado pelo músico húngaro. Um desses aspectos está na abordagem que Ian Guest utiliza por intermédio da cifragem funcional, ferramenta comumente utilizada na música popular ocidental e destacada nas figuras. O outro aspecto está na comparação das músicas quanto a seus pontos em comum, tendo em vista que uma é um choro composto por brasileiros, e a outra, criada por um natural do berço jazzístico. Por sua vez, isso pode nos trazer a oportunidade de perceber peculiaridades que aproximam esses universos da música popular brasileira e do jazz.

Figura 3 – Exercício 58 do livro Método prático – arranjo, volume 2, 1996

Exercício 58 *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro)

faixa 50 B

flauta
oboé
clarinete
corne-inglês

(E7) A m7 D m7 A m7

cr dia dom dom dom dia dom dia dia dia

Fonte: Guest (1996).

Figura 4 – Exercício 59 do livro Método prático – arranjo, volume 2, 1996.

Exercício 59 *Four* (Miles Davis)

faixa 51

base (D7) G 7M D m7

dia dia dia dia dom

Fonte: Guest (1996).

Um dos aspectos demonstrados nas figuras dos trechos expostos é a abordagem que Ian Guest utiliza por intermédio de cifragem alfabética, utilizada nos Estados Unidos no século XX e na música popular ocidental. No entanto, embora seja recorrente tanto no jazz como na música brasileira, esse tipo de cifra, desde sua aparição, caminha sobre uma linha tênue de conflito sobre seu nome, sua utilização e eficácia dentro do âmbito estrutural musical.

[...] estas cifras, introduzidas no Brasil por Radamés Gnattali nos anos 30 da era do rádio, substituem o pentagrama na primeira tomada de contato dos executantes com a harmonia de um arranjo. São também usadas para que os músicos que não sabem ler música possam tocar um acompanhamento simples ao violão ou a qualquer instrumento harmônico com relativa facilidade. Em inglês são denominadas chord symbol e descrevem estruturas triádicas

servindo os números para acrescentar sétimas nonas, décimas primeiras ou alterações cromáticas [...] (FARIA, 2006, p. 398).

Embora os diálogos aqui não se apropriem dos porquês dessa situação de conflito, faz-se justo refletir sobre isso, pois, dentro do ambiente do jazz, esta cifragem – que para uns é chamada de funcional – é figura marcante dentro do processo performático da música jazzística, seja esta americana ou brasileira, e da própria música popular brasileira. É abordada nos livros chamados de *Song Book*, dos quais Ian Guest e o citado parceiro Almir Chediak são proponentes e revisores. Advindo do *Real Book*, que “é uma coletânea de standards de jazz manuscritos e apresentados em formato lead sheet⁶” (GRIPPA; GEKAS, 2013, p. 4), o *Song Book*, por sua vez, tem a mesma perspectiva, utilizando-se de músicas populares brasileiras. Como cita a matéria da figura 1, “Chediak é autor das publicações que já conta com mais de 30 livros e CDs editados, e o professor Ian é o revisor musical de todos eles” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999).

Retomando a ótica, o intuito da utilização dos fragmentos expostos nas imagens anteriores não é a análise do arranjo, embora o referido livro verse sobre essa temática. Os exemplos apresentados cumprem o propósito de subsidiar as afirmativas colocadas sobre possíveis dúvidas na adequação de uma abordagem que atenda aos interesses dos musicistas jazzistas teresinenses.

Segundo entrevista concedida pela coordenadora do projeto Música para Todos, Carla Ramos, Ian Guest utilizou como aporte principal os três volumes da coleção “Arranjo – Método Prático”, como também os livros que viriam a ser lançados no ano posterior. Sobre esse lançamento, a matéria do jornal Diário do Povo coloca: “no próximo ano, Guest pretende lançar ainda o livro Método Prático de Harmonia” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999). Sobre o que seria uma premissa básica do conteúdo explorado, a matéria traz ainda que “a regra básica do curso dá uma visão geral da harmonia da música popular e jazzística, dando conhecimento a saberes mais avançados entre informação, ilustração e técnica” (DIÁRIO DO POVO, 5 de ago. de 1999). Essa perspectiva, por sua vez, alinha-se ao volume 3, último livro da coleção.

O exemplar, que apresenta em sua capa a informação “incluindo técnicas especiais de sonoridade orquestral” (GUEST, 1996, p. 1), dá sequência aos outros volumes, estendendo os saberes sobre a temática no que se refere à ação. Seu conteúdo é disposto da seguinte forma: Quinta parte – “técnicas mecânicas em bloco”, sendo esta dividida em itens A – estrutura em quartas, B – estrutura supercerrada (*cluster*) e C – tríade de estrutura superior; e Sexta parte – “Técnica linear em bloco”, dividida em itens A – apresentação, B – pontos harmônicos, C – linhas e D – utilização da técnica linear. A terceira e última parte dessa divisão do referido

⁶ *Lead sheet*, vide nota de rodapé n. 19.

volume 3 tem como título “Rearmonização para arranjo” e se subdivide em: A – Apresentação, B – Rearmonização funcional, C – Rearmonização por dominante estendido, D – Rearmonização modal, E – Rearmonização por prioridade e linha de intervalo. Tudo isso é complementado por exercícios abordados no apêndice e relacionados ao CD disponível no livro de número um (GUEST, 1996). Faz-se oportuno pontuar que todo esse conteúdo presente nos três volumes e todos esses saberes apresentados até aqui estão diretamente ligados à prática jazzística, seja na perspectiva da construção de arranjos, seja no âmbito da improvisação, da condução harmônica, melódica e rítmica.

Desse modo e diante o estudo dos conhecimentos do que chegou a Teresina por intermédio da viagem do músico Ian Guest, a seguir, analiso os saberes relacionados ao processo de ensino e aprendizagem das idas e vindas de dois sujeitos, abordando como essas experiências contribuíram nas performances e carreiras destes musicistas, bem como de que maneira eles puderam aplicar esses conhecimentos no contexto da cidade.

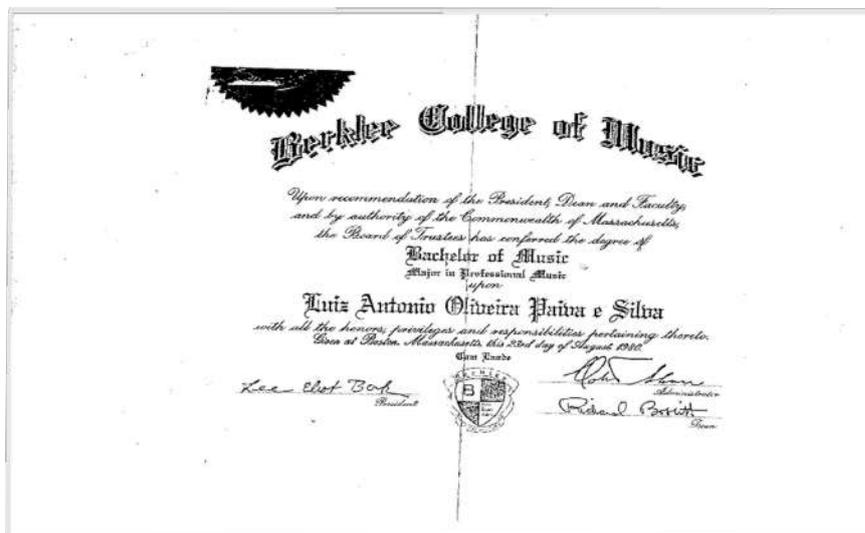
2.2 Saberes que Foram Buscar

Pra você ter uma ideia, até hoje eu estou digerindo o que eu aprendi por lá (PAIVA, Entrevista, 2020).

A epígrafe citada refere-se a um relato de Luiz Antônio Oliveira Paiva e Silva, conhecido como Luizão Paiva, que, em 23 de agosto de 1980, conforme a imagem a seguir, tornava-se bacharel em Música na Berklee College of Music⁷. No entanto, se o recorte temporal desta pesquisa se dá exatos doze anos à frente dessa data, o que justifica uma informação como essa?

⁷ A Berklee School Music é uma escola de música conhecida mundialmente pela sua relação de formação com o jazz. O nome “Berklee” foi dado em homenagem a Lee Eliot Berk, filho do criador Lawrence Berk, invertendo os nomes Lee e Berk. Conforme o crescimento da instituição, a sede mudou de localização, indo para um prédio maior, o famoso 1140 Boylston Street, sede atual. Na década de 1970, a Berklee School of Music virou Berklee College of Music. Mais informações disponíveis em: <https://blogs.berklee.edu/2014/06/a-historia-da-berklee-college-of-music>. Acesso em: 9 jul. 2020.

Figura 5 – Diploma de graduação, de 1980



Fonte: Arquivo pessoal de Luizão Paiva (23 ago. 1980).

Em busca de responder ao referido questionamento sobre estar utilizando como fonte algo fora do recorte temporal, aproprio-me do seguinte entendimento: “o nosso objeto é o passado, mas as perguntas somos nós que as fazemos, a partir do nosso tempo, do tempo presente. Por isso, não podemos ignorar nem o passado nem o presente” (NÓVOA, 2015, p. 25). Com base nisso, vale ressaltar que não focarei no período de formação de Luizão Paiva, mas sim no que esta viagem viabilizou para Teresina em termos de saberes.

A partir da segunda metade do século XX, com a expansão do jazz e o fortalecimento da concepção de mercado da música, vários musicistas brasileiros começaram a sair do Brasil com destino aos Estados Unidos da América, mais precisamente à cidade de Boston, Massachusetts. A ida desses músicos estava relacionada a aprendizagem e formação, e, por isso, buscaram na Berklee, uma das mais conhecidas escolas de música, esses conhecimentos. Musicistas como o saxofonista Vitor Assis Brasil, o baterista Paschoal Meirelles, os guitarristas Ricardo Silveira e Tony Costa, além do saxofonista Léo Gandelman e do pianista piauiense Luizão Paiva, foram alguns dos nomes que frequentaram aquele centro educacional em busca de novos saberes, durante os anos 1970 e 1980.

Segundo entrevista concedida por Luizão Paiva, estudar em Berklee nesse período tinha forte simbolismo, viabilizando àqueles que por lá estiveram um status elevado e despertando ciúmes e/ou brincadeiras nos musicistas que não tiveram passagem por lá. É caso do baixista Arthur Maia, que, quando participou da formação do grupo de jazz e música instrumental brasileira “Cama de Gato”, junto a Paschoal Meirelles, que foi formado naquela escola, compôs a música “Por que não fui a Berklee?”, referindo-se ao fato de não ter ido estudar lá também.

Mas o que essas informações têm a ver com esta pesquisa? Como vimos, o tópico se chama “saberes que foram buscar”. Esta seção refere-se às viagens pedagógicas dos sujeitos e a seus saberes; portanto, seria incoerente tratar de jazz no Piauí sem mencionar os seus envolvidos, dentre eles Luizão Paiva. Além disso, citar esse músico em especial e não trazer à tona sua formação em uma escola que tem como cerne principal o nosso objeto de estudo, que é o jazz, seria no mínimo indelicado.

No entanto, não me atarei aqui ao período em que Luizão Paiva esteve estudando em Berklee, mas sim ao que ele oportunizou e pôde aplicar na realidade temporal da nossa pesquisa, na cidade de Teresina. Cabe ainda pontuar que, segundo investigações, o pianista Luizão foi o primeiro musicista do estado que pôde se graduar na referida escola, que formou muitos dos mais renomados músicos do contexto jazzístico ao nível mundial. Acerca disso, vários desses saberes foram aplicados no contexto de Teresina – nos seus CDs, que são tratados nesta pesquisa em outra seção, na sua carreira artística, atuando com artistas diversos cantores e instrumentistas, bem como na sua vida docente, principalmente dentro da escola de Música Adalgisa Paiva – EMAP, instituição criada por Luizão Paiva e que foi inaugurada em 2002, o fim de nossa delimitação temporal.

Sobre os saberes buscados e trazidos para Teresina, o musicista Luizão Paiva relata:

[...] estudei arranjo no estilo Duke Wellinton e no estilo de várias pessoas. Estudei orquestração e regência. Fiz dois anos de regência, aí a prova final no fim do segundo período, foi a SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA⁸. A cabeça dos caras é outra. Nós estamos muito atrasados em relação a isso. A didática brasileira é meio atrasada. Lá eles estão em tudo, eles consideram a música de tudo e essa ideia foi a que eu trouxe para a EMAP. De ter tudo. Aula de violino clássico, aquela teoria louca do Reginaldo Carvalho, o Ribeiro dando harmonia tradicional, o Rocha com a Big band dele, o Enaldo também, o Eraldo. Eu trouxe esse pensamento de lá e misturei aqui. Mas assim a principal ideia, o grande lance que eu trouxe da Berklee e que eu implantei na EMAP, era dela ser, uma escola dirigida para músicos e para formar músicos para o mercado de trabalho em qualquer situação. Por exemplo o Kenny G, toca Beethoven, Vivaldi, jazz e essas músicas que ele gosta de tocar, que fazem sucesso e ele ganha dinheiro. O EUA é muito assim, misturado e eles consideram uma coisa só. Música é música [...] (PAIVA, Entrevista, 2020).

Luizão Paiva mencionou que os saberes buscados e que puderam ser aplicados na Escola de Música Adalgisa Paiva foram e estão sendo digeridos ao longo dos anos. O instrumentista chama atenção, ainda, sobre o fato de o músico profissional ter abertura para se

⁸ Sagração da Primavera é uma música de Igor Stravinsky, cênica, concebida como bailado e inteiramente elaborada a partir de um argumento extramusical. Mesmo quando executada somente pela orquestra, invoca sua origem cênica, da qual é impossível separá-la (WAIZBORT, 1990, p. 147).

envolver com os mais diversos processos musicais, independentemente de ser ou não do jazz, tendo citado como exemplo o saxofonista Kenny G, que se apropria de várias nuances estilísticas. Além disso, menciona que sua prova final foi reger a peça “A Sagração da Primavera”, de Igor Stravinsky.

Em outro relato sobre os saberes dessas vivências, Luizão Paiva mencionou:

[...] lá eu estudei composição, arranjo, orquestração, performance de piano, toquei em big bands, fiz arranjos para big bands, estudei harmonias I, II, III, IV, V, VI, VII até advanced Harmony. Eu me lembro que na mesma sala que eu em advanced harmony estavam o Léo Gandelman e o Tony Costa. Estudei arranjo comercial para jingles, fiz uma cadeira disso, outra cadeira de música para cinema, tudo na caneta e no papel pois não tinha computador. É uma escola muita variada, muito variada mesmo. Tanto é, que quando cheguei lá, fiquei doidinho da cabeça. Isso tudo eu tentei trazer para EMAP, lógico adaptado para a realidade de Teresina. Uma época eu levei para realizar um workshop na EMAP, o Mike Ellis um saxofonista amigo meu americano de Nova York que conheci na Berklee. Em um momento, ele me chamou lá fora e disse, você é um louco de fazer uma escola de jazz no sertão (Risos). Eu troquei muita figurinha com eles [...] (PAIVA, Entrevista, 2020).

Desse modo, Luizão Paiva demonstra que, em Berklee, usufruiu de uma gama variada de experiências e aprendizados sobre conteúdos bastante utilizados na música, como a harmonia, tendo estudado até a cadeira mais avançada, além de ter podido atuar junto a *big bands*, grupos presentes no cotidiano do jazz. Além disso, pôde inserir em terras teresinenses muito desse conteúdo por meio da Escola de Música Adalgisa Paiva, nos grupos como as *big bands* e em trabalhos com artistas da cidade partícipes do ambiente jazzístico, como o baixista Júlio Medeiros, o saxofonista Reginaldo Menezes, o cantor Beбето Paz, dentre outros contextos em que tocou, produziu, arranjou e dirigiu musicalmente seus shows e/ou CDs.

Dos musicistas de Teresina, talvez Luizão Paiva seja o que mais teve destaque em nível nacional, sendo um “músico piauiense que atuava no eixo Rio-São Paulo entre músicos consagrados da MPB, e que ficou conhecido por sua pegada jazzística” (COSTA, 2019, p. 239). Em relato, ele diz ter colhido muitos frutos, tanto no que diz respeito à busca desses saberes em Berklee, referindo-se ao que aprendeu nesse período de estudos, quanto no que se refere às oportunidades de trabalhar com muitos artistas, o que foi oportunizado por esses conhecimentos.

As viagens podem despertar a quem viaja novas percepções, olhares e experiências. Quando esse deslocamento tem como objetivo a formação, a aprendizagem e a busca por novos saberes, isso é ainda mais forte e pode se dar por fatores que fazem daquele sujeito não mais um turista, e sim um elemento presente no cotidiano daquele lugar, que deixa suas marcas e que, por sua vez, também é marcado. Assim, foram essas experiências de Luizão Paiva que

fizeram dessa internacionalização do conhecimento uma oportunidade para cancelar sua notoriedade, por via de um diploma, o que, para Bourdieu (1999, p. 6), é uma

[...] certidão de competência cultural que confere ao seu portador um valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, a alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente, em um dado momento histórico.

Além desse capital cultural institucionalizado (o diploma), Luizão Paiva pôde também, principalmente pela aprendizagem e aplicação disso ao longo de sua carreira, utilizar-se de um capital incorporado, de aquisição; “é um trabalho do ‘sujeito’ sobre si mesmo (fala-se em ‘cultivar-se’). O capital cultural é um ter que se tornou, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da "pessoa", um habitus” (BOURDIEU, 1999, p. 4).

Cabe ainda reiterar que o título deste tópico inclui a pergunta: o que se foi buscar? Torna-se importante também considerar que a “troca de figurinhas” mencionada pelo músico nada mais é que o conjunto de conhecimentos levados àquele ambiente. Portanto, Luizão não apenas trouxe, como também levou saberes. Sobre isso, ele relata que o que mais chamava atenção dos musicistas com quem teve oportunidade de conviver eram as saídas harmônicas da música brasileira. Conforme seu relato, sempre estavam em busca disso com ele. Segundo Luizão Paiva (Entrevista, 2020), o compositor brasileiro utiliza, nessas saídas harmônicas, recursos diferentes, trabalhando contrapontos e síncopes, além das substituições de acordes. Desse modo, teve a chance de aliar suas origens a outros saberes, entrelaçando essas características da harmonia e do ritmo harmônico de cada contexto, seja do jazz ou da MPB (Música Popular Brasileira).

A ida a Berklee alterou a carreira profissional de Luizão Paiva, que, como o próprio citou anteriormente, ao chegar lá, “ficou louquinho” com o nível de conteúdo. Cabe ainda pontuar que o tempo em Boston também viabilizou mudanças em sua vida pessoal. Em entrevista, o músico relatou:

[...] não aguentei ficar nos EUA muito tempo e voltei pro Brasil, porque estava cansado do estilo americano. Eu estava lá há uns três anos ininterruptos, e se eu não voltasse pro Brasil eu teria "pirado". Trabalhei muito, estudei, ganhei bolsa etc. Isso porque eu tocava muito bem, o que dava nome à escola. Fiquei até os 31 anos por lá. Fui casado daqui. Meu primeiro filho, Luizinho, nasceu em Boston. Então me separei, e ele foi com a mãe pra França. Depois ele veio para o Brasil, e morou 6 anos comigo. Aqui no Brasil eu continuei fazendo meu trabalho. E viajava o Brasil todo, Europa e EUA com grandes cantores [...] (LUIZÃO..., 2010).

Sendo assim, o que foi visto sobre as buscas de Luizão Paiva em Berklee demonstra uma intensa circulação de saberes, fundamentando a prerrogativa das viagens de formação como elementos cruciais para a aquisição de novas vivências. Isso, por sua vez, não oportunizou a melhoria educacional apenas daquele que se deslocou, no caso Luizão, mas também daqueles que, com sua volta, puderam receber os “presentes” trazidos por aquele viajante – nesse caso, os saberes.

Outro sujeito que trilhou vários caminhos em busca de novas sensações foi o guitarrista, violonista, compositor e professor Geraldo Carvalho de Brito, que é também uma fonte de pesquisa muito procurada por aqueles que buscam conhecimento sobre a memória da música praticada no Piauí. Ele tem as viagens entrelaçadas ao seu cotidiano desde muito cedo. Isso pode ser lido, por exemplo, em uma série de crônicas que Geraldo faz em sua rede social Facebook, a fim de que as gerações mais atuais possam agregar também conhecimentos sobre essa história da música vivenciada por ele.

A utilização por parte do musicista Geraldo Brito da rede social Facebook, por meio de crônicas que trazem narrativas de sua própria história, alinha-se à perspectiva conceitual chamada de *Self*⁹, na abordagem teórica de Hermans e Hermans-Jansen (1995 apud OLIVEIRA, 2012). Trata-se de

[...] um processo organizado de construção de significado, utilizando a metáfora do ‘narrador motivado’ (contador de histórias) para descrever a noção do *Self*. Nesta concepção os três componentes (história, narrativa e motivação) da metáfora orientadora utilizada (o contador de histórias) fazem parte de um articulado sistema conceptual baseado no aporte teórico de *valoração* (Hermans, 1987; 2002): a pessoa identifica algo como sendo significativo e importante (*valoração*) ao realizar a narrativa de sua vida (autobiografia) e são tais valorações que apresentem significativo papel na construção do *Self* e na própria atividade psicoterapêutica. Hermans e Hermans-Jansen (1995) consideram, assim, o *Self* como um *processo organizado de valoração*, admitindo que a pessoa experimenta a atividade humana através da orientação espaço temporal, marcadas por motivações. Destacam-se dessa abordagem teórica da *valoração* apresentada pelos autores (Hermans & Hermans-Jansen, 1995; Hermans, 2002) (OLIVEIRA, 2012, p. 55).

Desse modo, na perspectiva de Hermans e Hermans-Jansen trazida por Oliveira (2012), Geraldo Brito se alinha ao viés de *Self* como narrador, ou seja, aquele que narra sua “própria história de vida como forma de organizar a experiência e dar sentido à própria existência,

⁹ “‘*Self*’ apresenta uma certa generalização e ambiguidade, não se tendo uma definição consensual, porque dependerá das várias tradições teóricas em que se utilize o termo (Stam, 2006). Na abordagem teórica de Hermans e Hermans-Jansen (1995), valoriza-se a autorreflexão, a capacidade de tomar a si mesmo e ao outro como objeto de análise (a função do I [EU] de James e Mead). Assume-se essa posição do EU-Observador (contador de histórias, narrador)” (OLIVEIRA, 2012, p. 56).

assumindo a posição tanto de narrador (EU) quanto de personagem (ME) durante a atividade narrativa” (OLIVEIRA, 2012, p. 55).

Na crônica que Geraldo escreveu em homenagem ao aniversário de 168 anos da cidade de Teresina, mais precisamente no dia 16 de agosto de 2020, que recebe o nome de “Ter é sina”, o músico demonstrou que sua vida foi marcada pelas viagens. Por via de suas memórias, relata muitos saberes e representações que estes deslocamentos lhe oportunizaram.

[...] cheguei nessa Teresina, em 1957, vindo de Soledade, município de Timon. Meus tios foram lá me resgatar e me salvar de uma doença que se chamava impaludismo (malária). Para mim foi uma felicidade ter saído daquelas trevas e conhecer a luz elétrica, o rádio e muitas outras novidades. As arte & manhas já me acompanhavam sem que eu mesmo soubesse. Vi pela primeira vez a dança do bumba-meu-boi e foi o bastante para reproduzi lá em cera de abelha, o boi e os brincantes. Comecei a desenhar e pintar com uma certa habilidade. Logo aprendi a ler [...] (BRITO, 2020).

Geraldo Brito, que, igualmente a Luizão Paiva, teve nos estudos de harmonia e improvisação um de seus pilares de aprendizagem, mudou-se, no ano de 1995, para a “cidade maravilhosa”, a fim de novas oportunidades de vida e de conhecimento. Partindo para o Rio de Janeiro para trabalhar com alguns musicistas residentes em Teresina, ele viu nesse deslocamento o desbravar de um “novo mar” de relações, tendo em vista que, na capital do Piauí, os rios Parnaíba e Poty “não estavam mais para peixe”, sendo a pesca de opções cada vez menor.

Como citou o próprio Geraldo Brito em uma de suas crônicas (BRITO, 2020), em 1995, ao chegar ao Rio de Janeiro, logo começou a entrosar-se com a vida noturna, os teatros e os bares, sendo o Teatro Rival, situado no centro da cidade, um dos espaços que mais frequentava. Menciona ainda que por ali conheceu alguns jovens compositores e cantores (filhos de artistas consagrados) que se apresentavam por lá (BRITO, 2020).

Isso mostra que Geraldo Brito estava empenhado na busca por novas redes de sociabilidades e pela circulação de saberes que lhe oportunizassem novos caminhos naquela empreitada carioca. Ainda na mesma crônica citada acima, intitulada “Agoniza mas não morre: estrelando Nelson Sargento” (BRITO, 2020), Geraldo menciona uma dessas oportunidades na qual conseguira ter êxito em um trabalho ao lado do compositor Nelson Sargento¹⁰. Ele pode ser visto ao lado de Geraldo na imagem a seguir.

¹⁰ Nelson Sargento: compositor. Cantor. Escritor. Pintor. Músico. Ator. Compôs músicas com Cartola, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, além de vários sambas enredos, dentre eles "Apologia aos mestres" (c/ Alfredo Português, 1949), samba que deu o título à Escola de Samba Mangueira. (NELSON SARGENTO, 2020).

Figura 6 – Geraldo Brito e Nelson Sargento



Fonte: Facebook de Geraldo Brito (2020).

Na referida crônica citada no parágrafo anterior, Geraldo Brito expõe:

[...] um dos diretores do Rival era o produtor José Fernando, que me viu tocar em um desses shows e gostou. Um certo dia aconteceu um show beneficente com a participação de alguns cantores e eu fui conferir. Ao chegar ao RIVAL no hall de entrada deparei-me com esses diretores, que estavam preocupados. Dois dos seus convidados estavam precisando de músicos para acompanhá-los e logo de cara me escalaram para tal feito. Lá vou eu ao camarim e um desses convidados era ninguém menos que o próprio Nelson Sargento. O outro era a compositora e cantora Fátima Guedes¹¹. Ensaíamos as canções rapidamente e saímos dali direto ao palco. O fato de eu conhecer e saber tocar muitas músicas me habilitou para aquela empreitada. Eu já sabia todas aquelas músicas que os dois iriam cantar. O show foi muito bonito. O teatro estava lotado naquele fim de tarde. Fiquei amigo de Nelson Sargento e todas as vezes em que ele ia cantar no VINICIUS, me convidava [...] (BRITO, 2020).

Com isso, já é possível perceber que a viagem de Geraldo Brito ao Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que começou a transformá-lo, talvez tenha oportunizado também aos que ali já residiam, e que puderam conviver com ele, outro olhar para aqueles que, como Geraldo, buscavam nos grandes eixos outras vivências. Como foi relatado pelo músico, o fato de já conhecer e saber tocar as músicas o habilitou para aquela situação.

Na música brasileira e no jazz, uma das características mais marcantes está na capacidade dos músicos em conseguir atuar em vários contextos performáticos como solistas, improvisadores e acompanhadores (*sidemans*). Além disso, a aquisição de saberes sobre

¹¹ Cantora e compositora que passeia pela MPB, bossa nova e pelo jazz, já tendo composições gravadas por Elis Regina, Maria Bethânia e Simone.

repertório, possibilidades harmônicas e de rearmonização viabiliza a esses musicistas participarem de contextos distintos, como canjas, *jam sessions* e participações surpresa, com pouco ou às vezes nenhum ensaio prévio.

Outra dessas experiências relatadas por Geraldo Brito, por meio de crônicas em sua rede social Facebook, faz-se oportuna para ratificar a premissa sobre estas situações nas quais os músicos têm seus saberes colocados à prova, muitas vezes de surpresa. Na crônica com o título “A cantora do rádio”, Geraldo se envolve em mais um momento, sendo possível identificar uma relação de circulação de saberes um ano após sua chegada em terras cariocas. Em suas palavras,

[...] em 1996 quando eu residia no Rio de Janeiro, eis que uma bela noite eu me apresentava ao lado da Patrícia Mellodi¹² no bar LE STREGHE que ficava em Ipanema, e de repente vi uma mesa à minha frente recheada de cantoras do rádio. De repente todas cismaram de cantar e me pediram para acompanhá-las ao violão. Lembro que uma delas era a Marisa Gata Mansa e a outra, pois num era a Zezé Gonzaga! Acompanhei-a num daqueles prelúdios de Villa Lobos e em outras belas canções. Ficamos colegas e algumas vezes ela foi nos assistir no GRENNWICH VILLAGE onde nos apresentávamos. Eis que em 1998 fizemos o show NAVINOVA no Teatro de Arena em Copacabana, e resolvi convidar Zezé Gonzaga para fazer uma participação mais que especial. Ela aceitou e escolheu para cantar uma canção minha de nome Zeus em parceria com Durvalino Couto. Zezé deu um show de interpretação e aquilo foi um divino momento em minha humilde carreira. Impagável, aquele instante. Contudo o inacreditável aconteceu! O rapaz que estava gravando o show em VHS, certamente não sabia o que estava a fazer. Pois não é que ele, para economizar a fita, resolveu cortar exatamente na hora em que Zezé cantava. Ficou registrado somente o finalzinho da canção. Quase não acreditei naquilo que vi. Seria o único registro daquele acontecimento. Nem em áudio ficou nenhum registro (BRITO, 2020).

Nessas memórias expostas por Geraldo Brito, é possível identificar o que mencionei anteriormente sobre as situações que os musicistas desse contexto da música brasileira e do jazz vivenciam, sendo postos à prova em cenas que estão em torno dos saberes de repertório. Outro ponto importante a ressaltar versa sobre o fato de que não basta apenas saber a música, ou seja, conhecer seus caminhos harmônicos e melódicos, mas também é preciso ter a capacidade auditiva de identificar, naquele momento, qual tonalidade é ideal para a performance daquele(a) que irá acompanhar nos caminhos harmônicos, com as devidas modulações, e nos solos e improvisações que se fazem presentes na música executada naquele instante.

¹² Patrícia Mellodi, cantora e compositora da cidade de Pedro II no Piauí, embarcou nos anos 1990 para o Rio de Janeiro. Por lá desenvolve sua carreira artística até os dias atuais, já tendo composto músicas e trilhas para outros cantores e para emissoras de televisão, dentre elas a Rede Globo.

Outro aspecto identificado pelo relato de Geraldo Brito trazido na crônica “A cantora do rádio” (BRITO, 2020) é sobre apontamentos para um intercâmbio de saberes. Mais precisamente, em 1998, a cantora Zezé Gonzaga, por quem Geraldo tinha grande admiração, participou de um show de que o músico fazia parte, cantando uma canção de sua autoria, intitulada “Zeus”. Embora o musicista narre aquela oportunidade como importante para sua carreira, fica também a percepção de que deixou sua marca naquela cantora, por meio dos saberes que tinham partilhado para compor aquela canção. Afinal, faz-se justo pontuar que, quando um musicista, seja instrumentista ou cantor, apropria-se da obra de outro por meio de sua performance, ele também consome os saberes que este outro mobilizou naquela criação, sejam harmônicos, melódicos, literários e/ou rítmicos.

Outro aspecto ressaltado por Geraldo Brito, de maneira enfática, é o fato de aquele momento, tão importante para ele, não ter sido registrado pelo câmara que ali estava realizando a gravação audiovisual. Faz-se oportuno mencionar que a tristeza de Geraldo, pela falta daquele registro, aponta para a percepção de uma intenção do músico em salvaguardar sua história. Esse recurso imagético sonoro do vídeo, por sua vez, pode suprir muito bem essa necessidade de um lugar de memória, ou seja, aquele espaço que vai mantê-la preservada para a posteridade.

Para tal, alinho-me aqui à perspectiva de Pierre Nora (1993, p. 13), que percebe que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há na memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Isso remete a pensar que Geraldo Brito, por ter consciência da importância desses momentos para que sua história não seja esquecida conforme o tempo, vê essa fonte audiovisual como um espaço que cumpriria essa função. “Tudo que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história” (NORA, 1993, p. 14). Logo, a necessidade de lugares onde possamos arquivar com segurança nossas memórias torna-se de extrema importância para a manutenção da história.

Com isso, é possível perceber que Geraldo Brito reconhece a importância desse ato de salvaguarda e busca lugares para esses registros. Um exemplo disso são as crônicas que aqui estão sendo apresentadas, expostas por Geraldo em uma rede social. Nesse viés, tal forma de registro assume também a função de lugar de memória – nesse caso, especificamente a escrita. Cabe ainda pontuar que, nessa ação, não estão sendo registradas apenas as narrativas do músico sobre si mesmo, mas também suas impressões sobre outros sujeitos, localidades e períodos cronológicos. Sendo assim, suas escritas também assumem o papel relevante na manutenção da história coletiva.

No entanto, Geraldo Brito não se conformou com os saberes noturnos em shows, bares, conversas e amigos. No ano de 1996, o músico procurou ter aulas de música a fim de melhorar sua performance e seus conhecimentos. Foi a partir disso que iniciou estudos de harmonia e improvisação com dois musicistas muito presentes no ambiente jazzístico, os guitarristas e violonistas Nelson Faria e Hélio Delmiro. Segundo entrevista concedida por Geraldo Brito, ambos os professores fizeram com ele um trabalho direcionado principalmente ao estudo da harmonia e da improvisação, aspectos intrínsecos à prática do jazz e da música brasileira, que, por sua vez, norteavam as vivências de Geraldo. Conforme o musicista teresinense, os músicos Nelson Faria e Hélio Delmiro, além de dar aulas para ele, ainda o colocaram para substituí-lo em algumas oportunidades, em shows com cantores.

Essas indicações, por sua vez, não eram apenas shows. De certa maneira, assumiam um caráter avaliativo dessas aulas, pois Geraldo Brito era colocado no papel do professor/músico – ação esta de grande responsabilidade para o aluno. Além disso, cabe ainda pontuar um segundo olhar, referente à relação afetiva entre docente e discente, tendo em vista o nível de aproximação a que se chegou, com um elevado grau de confiança, respeito e estímulo. Isso, oportunamente, fortaleceria o processo de ensino-aprendizagem.

Houve um estreitamento das relações entre Geraldo Brito e seus professores, em especial com Nelson Faria. Assim, ainda no ano de 1996, Geraldo, junto a Vera Leite, propôs a Rubens Lima, amigo de Teresina, que organizasse um *workshop* com Nelson na cidade, o que terminou por viabilizar a criação do evento “Theresina Jazz Festival”, analisado na seção dos eventos nesta pesquisa.

A empreitada de Geraldo pelas bandas cariocas perdurou até o ano 2000. Segundo ele próprio em relato, a volta a Teresina se deu por conta da notícia de que sua mãe não estaria bem de saúde, o que, após sua chegada, confirmou-se com o seu falecimento. Ainda segundo o músico, aquilo lhe gerou um desânimo e foi, aos poucos, fazendo com que ficasse na cidade, retomando os trabalhos de sua carreira.

Ainda no ano 2000, Geraldo Brito retomou as produções de cantores na localidade e voltou a ministrar aulas de violão e guitarra na Escola de Música de Teresina¹³. Além disso, iniciou a produção de seu primeiro CD, “Mar Acatou”, lançado no ano posterior e analisado na

¹³ “Escola de Música de Teresina é uma instituição pública estadual existente há quase quatro décadas na capital piauiense e tem como missão proporcionar o ensino de música a pessoas de diversas faixas etárias. Criada no ano de 1981, em 2016, quando após uma ampla reforma ocorrida em seu terceiro e atual prédio, localizado no Centro de Artesanato Mestre Dezinho, foi renomeada passando a se chamar Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz” (SILVA, 2020, p. 12).

seção em que discorro sobre os saberes envoltos nos contributos fonográficos dos sujeitos envolvidos com o jazz na capital do Piauí.

2.3 Saberes Levados

Talvez, a expressão “o que se levou?” apresente-se aqui como algo vago ou inconclusivo – ainda mais quando o cerne principal está em torno dos saberes, ou seja, o que se aprendeu? O que se ensinou? Que marcas ficaram? E que marcas esses saberes deixaram? No entanto, para tal, cabe aqui apresentar o que proponho nesta seção.

Em uma viagem, seja ela intencionalmente formativa, profissional e/ou até mesmo turística, o sujeito que se desloca carrega consigo seus conhecimentos, que são utilizados conforme se faz necessário nas novas relações do dia a dia naquele novo lugar. No contexto musical, em especial no jazzístico, essas experiências oportunizam influências no processo composicional dos músicos, nas vestimentas, na postura social e até mesmo na conduta profissional. No entanto, o viajante, nesse caso o musicista que leva saberes na bagagem, ao chegar a seu destino, passa por um processo de transformação, mesmo que se negue a absorver tais influências. Com base nessa prerrogativa, a música assume o papel de fincar, estabelecer e demarcar o território característico daquele que viajou, ou seja, mesmo que, em algum momento, a força dos aspectos identitários do local tente sucumbir aos conhecimentos levados, as peculiaridades musicais daquele sujeito que ali chegou externam as nuances da localidade de onde ele partiu.

Com isso, neste tópico, utilizo a fonte hemerográfica (jornal impresso) “Diário do Povo”, datada do dia 25 de abril de 2000, que traz a matéria sobre as viagens do saxofonista teresinense Márcio Menezes, que partiu para o Sudeste do Brasil e posteriormente a outras cidades nordestinas para a realização de uma turnê de lançamento do seu segundo CD, “Bumba Jazz”, o qual terminou por consolidar a gravação de seu terceiro álbum, intitulado “Bumba Jazz ao Vivo”. Além do referido jornal impresso, utilizo também uma fonte audiovisual, que é a gravação do show disponibilizado na plataforma YouTube (MENEZES, 2015a), o qual, nesse contexto, pôde servir como um lugar de memória, tendo em vista que me deu a possibilidade de acessar as memórias desse momento e me possibilitou, passados 21 anos da apresentação, estudar e analisar as peculiaridades do referido dia.

Cabe ressaltar que não me atarei aqui em analisar o CD, pois isto já faço na seção das produções fonográficas. O propósito deste tópico é identificar e discorrer sobre os aspectos da música jazzística que Márcio Menezes pratica na cidade de Teresina, abordando que saberes esse musicista exportou com suas composições, solos, improvisações e características de uma

maneira geral. Desse modo, no escopo da matéria jornalística, tratarei da informação acerca do show de lançamento no projeto “Instrumental Sesc Paulista”.

O jornal piauiense “Diário do Povo”, apresentado a seguir, que tem em seu caderno de cultura do dia 25 de abril de 2000 a matéria “Música instrumental piauiense faz turnê”, apresenta a turnê de lançamento do saxofonista e flautista teresinense Márcio Menezes. O texto se inicia de maneira queixosa mencionando: “ainda não é agora que o saxofonista Márcio Menezes irá apresentar o show de lançamento do seu segundo CD, ‘Bumba Jazz’, em Teresina” (DIÁRIO DO POVO, 25 de abr. de 2000).

Figura 7 – Jornal “Diário do Povo”, 25 de abril de 2000



Fonte: Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina.

Segundo a matéria, “o seu próximo show, dentro do tour no Sudeste brasileiro, começa por São Paulo, passa por Belo Horizonte, antes de voltar para algumas capitais nordestinas” (DIÁRIO DO POVO, 25 de abr. de 2000). Ainda acerca dessa *tour*, é mencionado o lançamento do CD na cidade de São Paulo, no dia 7 de maio, no projeto “Instrumental Sesc Paulista”, projeto este iniciado “em março de 1990, com sede na avenida Paulista, oferecendo palco e plateia” (SESC, 2000).

O projeto “Instrumental Sesc Paulista”, que, após 20 anos de existência, passou a ser chamado de “Instrumental Sesc Brasil”, é considerado pelos seus idealizadores uma das vitrines da música instrumental brasileira e do jazz, sendo um disputado e consolidado espaço de

atuação dos musicistas da região Sudeste. Com o tempo, tornou-se também um foco de atenção dos músicos de outras regiões do país, tendo, “em 3 de agosto de 1999, passado a ser transmitido pelo Sesc TV, momento que significou também a ampliação da programação com artistas e grupos de outros estados” (SESC-SP, 2010).

Como mencionado anteriormente, atentar-me-ei a identificar, discorrer e analisar sobre os saberes que Márcio Menezes, por meio de suas composições e sua performance, oportunizou naquele dia 7 de maio de 2000, ao lado de músicos paulistas atuantes no cenário da música instrumental jazzística de São Paulo. Ademais, abordo também as suas narrativas na entrevista realizada com ele no programa, e em relatos buscados pelo presente pesquisador.

De Teresina, Márcio Menezes é saxofonista, flautista, arranjador e compositor. Tem interesse pela música instrumental, a qual lhe oportunizou essa ida a São Paulo para lançar seu álbum “Bumba Jazz”, que, segundo a matéria, “reúne experimentações acústicas em torno dos ritmos típicos do folclore nordestino, em especial do bumba-meu-boi, tem repercutido bem” (DIÁRIO DO POVO, 25 de abr. de 2000). Ainda no texto do jornal Diário do Povo de 25 de abril de 2000, o músico relata que o programa era apresentado como “Instrumental Sesc Paulista”; mas que, naquele ano, como mostra a figura a seguir, já se chamava “Instrumental Sesc Brasil” e seria apresentado “na íntegra pelo Sesc/ Senac na NET”. Além disso, menciona a forte disputa para ali estar e poder realizar um show, “em termos de Brasil”, afirmando que teve sorte “de ter sido escolhido entre tantos músicos” (DIÁRIO DO POVO, 25 de abr. de 2000).

Figura 8 – Show de Márcio Menezes no “Instrumental Sesc Brasil” em 2000



Fonte: YouTube (MENEZES, 2015a).

Sobre as características de sua música, logo na abertura do programa, que tem apresentação de Patrícia Palumbo, o músico faz colocações e expõe sucintamente os saberes envolvidos nessas composições.

[...] eu tento unir, e as vezes até brinco falando que meu trabalho é Baião Fusion, porque eu misturo as influências de jazz rock com ritmos nordestinos, e sempre tentando sincopar as melodias fazendo coisas com sotaque brasileiro. E é mais ou menos por aí. Eu tento misturar um pouco a minha linguagem, a minha vivência com a coisa contemporânea. Eu não sou muito purista. Eu gosto de tudo [...] (MENEZES, 2015a).

Nessa fala de Márcio Menezes, já é possível perceber que o musicista tinha clareza no que concerne aos saberes que poderia oportunizar com suas composições. Ao fim da apresentação de cada música, eram expostas falas de Márcio, incitadas por Patrícia Palumbo, que pode ser vista na figura logo a seguir. Patrícia fazia as provocações sobre aspectos pertinentes às músicas e à carreira de Márcio.

Figura 9 – Patrícia Palumbo fazendo a abertura do programa do Show de Márcio Menezes



Fonte: YouTube (MENEZES, 2015a).

Outro aspecto a ser ressaltado acerca desses saberes levados está no que Márcio Menezes coloca como ação de “tentar sincopar as melodias fazendo coisas com sotaque brasileiro” (MENEZES, 2015a). Quando faz esse relato, o musicista está se referindo ao recurso musical “síncope” ou “síncopa”, que, diga-se de passagem, é tema de conflitos conceituais que se dão ao longo da história da música, em uma linha tênue que tem como pauta a sua utilização em um viés mais tradicional ou mais contemporâneo. No entanto, aproprio-me aqui da perspectiva que entende a síncope como uma

[...] questão de elocução, um modo de expressar, assim, não é propriamente uma questão exclusiva da composição (notação, etc.), é um componente de interpretação e performance, um tipo de pronúncia ou sotaque que atua

também (ou muito mais) no tecido rítmico dos ‘acompanhamentos’ destas melodias (FREITAS, 2010, p. 141).

A seguir, apresento a *lead sheet* da música “Bumba Jazz”, destacando quatro aspectos desses saberes, que trago representados pelas letras A, B, C e D. Além disso, em cada uma dessas letras, utilizo os números 1 e 2, para que possa ser mais objetivo na explanação e, por consequência, consiga me fazer compreender sobre as peculiaridades.

Figura 10 – *Lead sheet* da música “Bumba Jazz”

The image shows a handwritten musical score for "Bumba Jazz". The title "Bumba Jazz" is written at the top. The score is divided into several systems, each with a letter and a number annotation:

- A 1:** Labeled "(16/20)", it shows a melodic line with rhythmic notation (vertical strokes) and some accidentals.
- A 2:** Labeled "trava", it shows a melodic line with a red box highlighting a specific measure.
- B 1:** A red arrow points from the red box in A 2 to this section, which contains a melodic line with a red box highlighting a measure.
- C 1:** Labeled "(2/4)", it shows a melodic line with a red box highlighting a measure.
- C 2:** Labeled "(3/4)", it shows a melodic line with a red box highlighting a measure.
- B 2:** Labeled "(2/4)", it shows a melodic line with a red box highlighting a measure.
- D 1:** A red arrow points from the red box in C 2 to this section, which contains a melodic line with a red box highlighting a measure.
- D 2:** A red arrow points from the red box in B 2 to this section, which contains a melodic line with a red box highlighting a measure.

The score includes various musical notations such as accidentals (sharps, flats), chord symbols (e.g., F#7, B9, G#7), and rhythmic markings.

Fonte: Arquivo de Márcio Menezes.

Nos itens A 1 e A 2, apresento algumas características relacionadas ao uso desse tipo de partitura chamada de *lead sheet*, que já abordei ao longo desta seção. O item A 1, que recebe o nome de intro e que segue por quatro compassos binários, não dispõe de cifragem alfabética no acompanhamento, o que difere do A 2, que, por sua vez, faz uso desse recurso. Isso se dá como

algo intencional de quem transcreveu a *lead sheet*. É o que se tem como uma “convenção”, ou seja, uma ação que deve acontecer de maneira coletiva, de certa forma impositiva, colocando aos musicistas a responsabilidade de tocarem em uníssono aquela parte ou trecho musical. Nessa música “Bumba Jazz”, isso se dá na introdução; no entanto, não há uma regra para tal.

É um recurso muito próprio a quem determina o arranjo. Além disso, é bem presente no contexto jazzístico de distintas maneiras, podendo aparecer em formato de interlúdios, ao final de cada *chorus*¹⁴ de improvisação, na retomada do tema principal da música ou ao seu final. Ademais, também pode aparecer em partes menores, como em acentuações pontuais em que se tenha a intenção de causar sensações de entrosamento, ou conotações impactantes e/ou surpresas.

Já no que versa sobre o item B, números 1 e 2, aponto para uma análise do que Márcio menciona como “tentar sincopar”. O trato aqui aponta dois tipos de utilização de síncope, sendo a primeira referenciada pelo B 1, que mostra a execução da melodia alongada pela ligadura do primeiro compasso do tema à primeira nota do segundo compasso. Isso, por sua vez, provoca um deslocamento do tempo forte do compasso para o próximo tempo, nesse caso o tempo dois.

Sobre o item B 2, a síncope já acontece com a utilização do misto rítmico de notas formado por semicolcheia, colcheia e semicolcheia. Com a análise da música por meio do registro audiovisual do show no “Instrumental Sesc Brasil”, é possível identificar que, ritmicamente, a música “Bumba Jazz” se apresenta como uma composição em formato de maracatu, que, por sua vez, apresenta em sua célula rítmica esta mesma combinação de figuras musicais. Portanto, no que concerne à melodia e ao ato de “tentar sincopar”, o compositor Márcio Menezes se apropria desse recurso rítmico celular para tal intenção.

Já C 1 e 2 apresentam mudanças de compasso binário para ternário, algo que é bastante comum em uma vertente do jazz conhecida como *fusion*, mencionada por Márcio Menezes. Além disso, esse revezamento de compassos também oportuniza sensações de deslocamento de tempo forte, o que, por sua vez, ratifica a intenção, por parte do compositor, de “tentar sincopar”.

Acerca dos itens D 1 e D 2, estes são trazidos a fim de mostrar peculiaridades que possam fortalecer essa dita relação citada por Márcio Menezes: a mistura da música nordestina com o jazz. O item D 1 apresenta o acorde de “Dó sustenido maior com uma nona adicionada”, que está representado pela cifra alfabética C# (add9). Já o D 2 traz o acorde de “Fá sustenido maior com sétima, décima terceira e nona bemolizada”, representado por F#7 (13/b9).

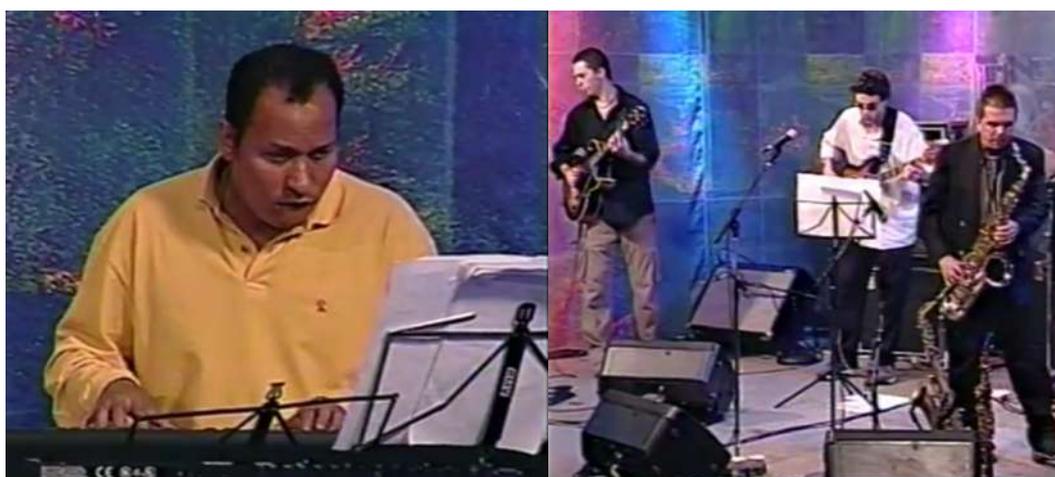
¹⁴ Chorus – trata-se de um formato desenvolvido dentro do jazz norte-americano, que consiste em criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica de uma determinada composição. A progressão harmônica (*changes*) da peça, sobre a qual se improvisa um solo, é denominada *chorus*. (CORTÈS, 2012, p. 1392).

O fato é que acordes como os citados no parágrafo anterior não têm uma relação tão próxima com a música nordestina, mas sim com o jazz. Portanto, a análise da *lead sheet* da composição “Bumba Jazz”, de Márcio Menezes, pode fundamentar a prerrogativa do músico quando ele relata que sua concepção musical está em torno da mistura desses dois universos. Isso o coloca em um intenso hibridismo musical, não estando totalmente em um ou em outro, mas sim em transição pelos dois.

Outro aspecto a ser colocado é o modo como se deu o formato desse show, ou seja, foi ensaiado ou aconteceu como uma *jam session*? Sobre isso, é importante ressaltar que os músicos que acompanharam Márcio Menezes nessa empreitada são sujeitos presentes na cena jazzística e com distinta bagagem, sendo a banda composta pelo “baterista Cuca Teixeira, considerado pela crítica um dos melhores bateristas da atualidade, pelo contrabaixista Tiago do Espírito Santo, pelo guitarrista Michel Leme e Pepe Cisnero, nos teclados” (DIÁRIO DO POVO, 25 de abr. de 2000).

No entanto, conforme é possível assistir e pode ser exemplificado na figura a seguir, os músicos utilizaram como amparo *lead sheets*. O fato é que, por se tratar de músicas autorais, e por Márcio Menezes estar apenas de passagem para a realização de tal show, o fator tempo cronológico, geralmente, termina por inviabilizar inúmeros ensaios. Reiterando essa percepção, o próprio Márcio relata: “não fizemos ensaio nenhum, levei as partituras e fomos combinando e construindo” (MENEZES, Entrevista, 2020).

Figura 11 – Presença de *lead sheets* na execução da música “Bumba Jazz”



Fonte: YouTube (MENEZES, 2015a).

Com isso, no que se refere ao formato do show, é possível apontar para uma espécie de apresentação híbrida, tendo em seu cerne principal a leitura e combinação da estrutura das músicas, mas com o caráter de uma *jam session*, tendo em vista que os músicos que ali tocavam

tinham liberdade e autonomia para interpretá-las, o que, por sua vez, terminou por oportunizar um processo de recriação, aspecto bastante presente no jazz.

Ressalto que, para a execução eficaz de ações performáticas como essa, tem-se a necessidade da presença de musicistas com bastante vivência nesse ambiente musical de maneira geral, mas principalmente no jazzístico. Além disso, é preciso que tenham capacidade técnica para absorver, apropriar-se e recriar, a ponto de a novidade não ser tão grande assim – ou, pelo ou menos, a ponto de não causar estranheza e inviabilizar aquele fazer musical.

Cabe ressaltar que essas *lead sheets* se fazem importantes na busca por uma objetividade da ação performática em meio ao jazz, tendo em vista essa concepção de liberdade e recriação que é percebida dentro dessa realidade. No entanto, talvez em outros contextos, em que se façam necessários detalhamentos mais fincados em bases musicais reprodutivas, esse recurso possa não atender às necessidades.

Sobre o que chegou dos aspectos musicais de Márcio Menezes para aqueles músicos que o acompanharam e para o público que ali se fazia presente, o próprio músico, em relato, coloca:

[...] acredito que o que seja mais forte na minha música e que tenha ficado para o público que era composto na sua maioria por músicos, foi essa ‘cara’ que consigo dar de música nordestina, mesmo tocando fusion, jazz ou rock. Acho também que pude somar com a música deles. O Peper por exemplo, é um pianista cubano, e não era tão habituado assim com o baião, então ele fazia uma espécie de salsa baião, ou baião salsa. Eu deixava livre, entendo que esse é o espírito desse universo jazzístico, podermos misturar e somar uns com os outros e desenvolver uma construção de uma música autêntica [...] (MENEZES, Entrevista, 2020).

Cabe ainda pontuar que, quando Márcio Menezes menciona que o músico pianista cubano Peper se apropria de sua música em um novo formato, ele soma à sua bagagem de viajante uma espécie de “souvenir” para seu lugar de origem. E esse processo vai construindo, reconstruindo e expandindo os saberes dessa música de Márcio para outros ambientes, outras localidades e concepções.

De modo geral, saliento que, nesta seção, foram abordados, por meio das viagens, os saberes musicais do e no jazz dos sujeitos envolvidos com essa temática e que são de – ou tiveram relação direta com – Teresina. O objetivo foi identificar quais novos conhecimentos foram trazidos acerca disso, quais conhecimentos as figuras partícipes desse universo jazzístico na cidade foram buscar em outras localidades, bem como o que esses proponentes do jazz na capital do Piauí exportaram no que tange aos saberes.

3 HORA DO PLAY: CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS EM TERESINA POR MEIO DOS EVENTOS CULTURAIS

[...] a formação do músico se dá de maneira diversificada abrangendo vários espaços de aquisição de conhecimento. Essa formação capacita o músico para a execução instrumental, para a composição e para a criação de arranjos. Reuniões musicais, apresentações, fóruns e vídeos na internet ou mesmo aulas particulares ou em escolas de música são as principais referências na prática do aprendizado e auto-aprendizado [...] (OLIVEIRA, 2017, p. 8).

No contexto musical, existem diferentes maneiras de os saberes musicais realizarem o percurso de chegar ao ouvinte. Esse trajeto, que pode se dar através das viagens, das produções fonográficas e/ou dos meios de comunicação, como rádio e televisão, além de shows, concertos e eventos, pode oportunizar diferentes percepções a quem consome esse fazer artístico. Tendo em vista que nenhum dos meios citados inviabiliza a chegada do outro, mas sim agrega e contribui na formação conceitual por parte de quem os consome, “as pessoas se relacionam de formas diferentes com as obras e isso deve ser levado em conta na mediação sociocultural e na realização e promoção de atividades pautadas pela música” (MENDES, 2016, p. 73).

Nesta seção, apresento os fatos e vestígios que apontam para a circulação dos saberes no contexto jazzístico em Teresina, por meio dos eventos realizados na cidade, no período do recorte temporal. Faz-se justo pontuar que abordo os eventos que viabilizaram o fomento da rede de conhecimentos sobre o objeto de estudo, sendo abordados tanto eventos específicos de jazz como não específicos, dado que pesquisas se fazem pertinentes, tendo em vista o respectivo alinhamento com o foco central do trabalho: a circulação dos saberes jazzísticos.

Para tal, trago os eventos “Clube do Jazz”, de 1999; “Theresina Jazz Festival”, de 1996 e 1997; e “Artes de Março”, de 2000, sendo este o único ainda existente. Acerca dos citados, busco proponentes, lugares de realização, tempo de duração e outros vestígios que apontem na direção da identificação dos saberes envolvidos e das redes estabelecidas entre os musicistas participantes, idealizadores dos eventos, e o público. Dessa maneira, essas peculiaridades são validadas, na medida em que

[...] o fã de jazz não está interessado apenas no jazz enquanto música. Para ele, o jazz é um mundo, e muitas vezes uma causa, da qual os sons que emergem dos instrumentos são apenas um aspecto. A vida dos músicos, o ambiente no qual o jazz se desenvolveu, as implicações políticas e filosóficas desta música, os detalhes eruditos ou banais da discografia, também são parte importante desse mundo [...] (HOBSBAWN, 1990, p. 244).

Sendo assim, fez-se oportuna a identificação dos aspectos musicais e sociais relacionados ao jazz (nesse caso, especialmente aos eventos), em consonância com as narrativas de sujeitos envolvidos em seus processos constitutivos. Dessa maneira, o alinhamento a perspectivas que abordam as redes de sociabilidade dos sujeitos e a busca dos saberes musicais oportunizados nessas experiências surgiu como um contributo de fundamentação coeso. Ressalto que a análise das peculiaridades sociais e musicais desses eventos se faz necessária, também, na medida em que se busca conhecer as relações de “convivência entre identidades múltiplas; aspectos que definem memórias, tradições, sentimentos de pertença e filiações, de comunidades reais e imaginárias, de distintas formas e no cumprimento de diferentes papéis em que nós, seres históricos, nos integramos” (MONTI, 2015, p. 28).

Tendo em vista que, nesta seção, analiso eventos, em especial os que têm relação com o jazz, faz-se oportuno apresentar o alinhamento utilizado no que concerne à definição de categorias e tipos, visando a um trato adequado. Sendo assim, alinho-me a Getz (2000 apud MELO; ARAÚJO-MACIEL; FIGUEIREDO, 2015, p. 257), que os conceitua como

[...] celebrações culturais (como festivais, carnavais, paradas, festas religiosas), artísticas e de entretenimento (concerto e outras performances, exposições, cerimônias de premiação), de negócios e comerciais (feiras, exposições, convenções, reuniões e conferências), de competições esportivas (profissionais e amadoras), educacionais e científicas (seminários e workshops, congressos e conferências), políticas e comemorativas do Estado (inaugurações, investidas, visitas de personalidades importantes), recreacionais (esporte ou jogos para diversão), e eventos privados (casamentos e festas sociais) [...].

No que versa sobre a circulação dos saberes musicais, busquei aspectos do processo de seleção de repertório, que vão desde a escolha das músicas e dos arranjos, passando pelo trato com a sua execução; bem como questioneei: o(s) repertório(s) era(m) ensaiado(s), ou tinha(m) formato de “livre criação” performática? Quem eram os solistas, e quais eram os perfis dos solistas improvisadores? Qual o formato da performance? Eram shows ensaiados e/ou *jam sessions*¹⁵ com convidados? O que foi possível perceber no e/ou do público, além dos próprios músicos, quanto ao que concerne à absorção desses saberes?

¹⁵ Em estilos de música popular, como o jazz, por exemplo, *jam* significa tocar sem saber o que vem à frente, de improvisação. Nos clubes de jazz, é comum que, após o número principal, os músicos presentes sejam convidados para subir ao palco e tocar junto com a banda sem nenhum ensaio prévio. Também, durante o processo de composição, muitas bandas costumam utilizar *jam sessions* (“sessões de *jam*”) como forma de estimular a criatividade e criar material novo, ou para conseguir gravações com interpretações naturais. *Jam sessions* podem ser organizadas por clubes como eventos especiais para atrair público, mas geralmente ocorrem sem nenhuma preparação prévia.

“Esses diferentes saberes incorporados, interagem dentro de um campo social, onde atuam vários atores em disputas por espaço, reconhecimento e posições, interesses convergentes ou não, em constante mutação e intensa perspectiva relacional” (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 73). Sendo assim, tudo que possa embasar e nortear o estudo da circulação dos saberes pelos eventos em questão, bem como as análises de suas práticas, pode, por sua vez, fortalecer o conhecimento sobre eles e sobre o jazz em Teresina.

Disponibilizo, adiante, a identificação e análise dos saberes dos três eventos abordados nesta seção, partindo do “Clube do Jazz”, contínuo e semanal, com características que o categorizam como artístico e de entretenimento, tipificado como concerto e abarcando outras performances. Dando seguimento, trago o “Theresina Jazz Festival” e o “Artes de Março”, podendo estes ser categorizados como celebrações culturais do tipo festival, tendo em vista seu acontecimento pontual em um momento do ano.

Faz-se oportuno salientar que não existe uma determinação ou obrigatoriedade para uma categorização na constituição de um evento; essa distinção pode ocorrer de maneira intencional ou espontânea, podendo, por sua vez, haver fusão de categorias, como é o caso do “Teresina Jazz”, que foi motivado e dispôs, em sua programação, de *workshop*, um dos tipos pertencentes à categoria dos eventos educacionais e científicos. Portanto, considera-se a celebração cultural do tipo festival e a educacional do tipo *workshop*. Nessa perspectiva, ressalta-se que

[...] a criação de acontecimentos variados faz parte da dinâmica de muitas sociedades e culturas. As celebrações religiosas, festas cívicas, encontros culturais e esportivos e até mesmo reuniões dos mais variados tipos são encontrados em muitas configurações de sociedades e culturas na história [...] (MELO; ARAÚJO-MACIEL; FIGUEIREDO, 2015, p. 256).

Dito isto, cabe ainda mencionar que o presente alinhamento com os aspectos e características que oportunizam uma categorização dos eventos citados não foca nessas análises, mas sim se apropria da ação de conhecê-las, no intuito de identificar, discorrer, analisar e refletir de maneira mais fundamentada possível, na busca dos saberes por meio dessas celebrações.

3.1 Articulações das Redes de Sociabilidade na Criação do “Clube do Jazz”

Iniciado no dia 27 de agosto do ano de 1999 na cidade de Teresina, o “Clube do Jazz” teve como sujeitos proponentes o arquiteto e músico baixista Júlio Medeiros, o médico e cantor Bebeto Paz, o empresário e apreciador da música jazzística Raimundo Mendes, o baterista Adalberto Filho (Bebeto), o pianista Luizão Paiva e a cantora Carol Costa.

“Com liberdade e elegância” é o título da matéria capa do caderno de cultura “Galeria”, do jornal piauiense Diário do Povo, que noticia o início do funcionamento do “Clube do Jazz”. A reportagem, que pode ser lida a seguir, apresenta alguns elementos sobre concepções propositivas e sujeitos constituintes, além de experiências dos envolvidos e de expectativas geradas em torno do que viria a ser aquele clube, que, segundo o periódico, é mencionado como “ideia genial e inédita no Piauí” (MELO, 1999).

Figura 12 – Jornal Diário do Povo, de 1999 (“Com liberdade e elegância!!!”)



Fonte: Melo (1999).

O segundo parágrafo da matéria trazida na Figura 12 parte da perspectiva exposta por Luizão Paiva, que cita: “O jazz é um estilo de música que marca a liberdade. Você dá um tema e há uma improvisação entre os músicos. É uma música altamente sofisticada. Na minha opinião, foi o estilo que mudou a música no mundo inteiro, dos anos 20 para cá” (MELO, 1999). Já se têm indícios da relação de envolvimento que os sujeitos proponentes tinham acerca da criação do “Clube do Jazz”.

Apresentado como “um sonho antigo de Luizão Paiva e partilhado com os amigos” (MELO, 1999), o “Clube do Jazz” foi viabilizado por meio do alinhamento dos interesses em comum de envolvidos com esse estilo musical. Tinha como lugar para realização um espaço de propriedade do empresário Raimundo Mendes, onde funcionava uma boate para adolescentes chamada de “Auditorium”, que ficava no segundo pavimento do Shopping Riverside, ambiente comercial localizado na zona leste da cidade.

Sobre isso, Júlio Medeiros expõe que, na época, o pianista Luizão Paiva estava chegando do Rio de Janeiro para morar em Teresina. A partir disso, o próprio Júlio, tocando baixo elétrico, e Luizão, ao piano, juntaram-se ao baterista Adalberto Filho (Bebeto) e fizeram dois shows. Esse momento foi o início do alinhamento sobre disporem de um lugar para tocar. Júlio Medeiros coloca ainda que, coincidentemente na época, Raimundo Mendes, que tinha uma boate no Shopping Riverside que estava totalmente parada, falou a ele do espaço. Partindo disso, começaram a dialogar, até então sem grandes pretensões. O músico coloca ainda que o empresário propôs-se a disponibilizar, além desse espaço, um piano ao “Clube do Jazz”.

Por sua vez, com base no que foi exposto até então, já se torna possível perceber indícios que nos levam a identificar os referidos sujeitos como estabelecidos, conforme a perspectiva de Elias e Scotson (2000). Possivelmente, se não houvesse essas redes de sociabilidade e essas oportunidades viabilizadas por meio de suas relações sociais, talvez o “Clube do Jazz” não tivesse iniciado.

Além disso, o musicista Júlio Medeiros relata a experiência da criação e execução do projeto do “Clube do Jazz”, que

[...] foi superlegal, pois já tinha toda a estrutura de cozinha, era um ambiente fechado, aí eu criei um projetinho com um palco e com painel feito pelo Marcos Pê, daí por diante, toda sexta nós tocávamos. Acho que durou de seis a oito meses, não estou lembrado ao certo. Sempre, tinha um público que ia, aí a gente convidava outros artistas também [...] (MEDEIROS, Entrevista, 2020).

Reiterando o que colocou Júlio Medeiros sobre ter assumido a criação de um projeto para o “Clube do Jazz”, a matéria apresentada na Figura 12 menciona: “o projeto de reforma da Auditorium, para abrigar o palco, para instrumentos e músicos, saiu da cabeça genial do arquiteto e também músico Júlio Medeiros” (MELO, 1999). Ademais, com base nessa colocação de Júlio Medeiros, já é possível identificar direções sobre as redes de sociabilidade que levaram à criação do “Clube do Jazz”. Iniciaram-se por meio das relações de interesse quanto ao objetivo em comum dos sujeitos, que foi o fazer musical jazzístico, mas também abarcaram a percepção de um desejo coletivo quanto à rede colaborativa, que tinha no jazz suas associações.

Outro ponto importante trata do fato de que, embora, como expôs Júlio Medeiros na entrevista, a princípio não houvesse grandes pretensões, existiu um período prévio de preparação, que envolveu desde as conversações iniciais até, de fato, a realização da primeira noite do “Clube do Jazz?”. Isso pode ser evidenciado na imagem a seguir, que apresenta matéria do Jornal Meio Norte, de 25 de maio de 1999, mais precisamente a três exatos meses antes da inauguração.

Figura 13 – Jornal Meio Norte, de 1999



Fonte: Júlio... (1999).

Como pode ser lido, a referida matéria, que apresenta informações sobre o lançamento do segundo CD de Júlio Medeiros, “Notas e Croquis”, tem, ao lado direito, uma coluna de complementação sobre a biografia do referido músico em sua outra profissão, a de arquiteto. Com o título “Artistas organizam Clube do Jazz”, a reportagem expõe ainda informações sobre alguns participantes, bem como sobre a previsão de quando o clube estaria em plena atividade.

Oportunamente, cabe salientar que, mesmo que porventura a ação tenha iniciado sem grandes pretensões, e que não estivessem tão claros seus aspectos contributivos, aquela realização dispunha de benefícios aos músicos, tais como a concretização do desejo de um lugar para suas práticas e a possibilidade de as externarem ao público, representado a princípio por Raimundo Mendes, proprietário da casa, que tinha apreço pelo jazz; e posteriormente pela sociedade interessada em geral.

Raimundo Mendes de Carvalho Filho, nascido em 6 de maio de 1950 na cidade de Teresina, é engenheiro civil de formação, atuando também no ramo empresarial, sendo sócio de empresas nos estados do Piauí e Ceará (RAIMUNDO..., 2020). Sobre as relações de Raimundo Mendes com os sujeitos do “Clube do Jazz” e propriamente com o jazz, Júlio Medeiros relata:

[...] o Raimundo era muito amigo do Bebeto Paz, e sempre que tinha um show ele estava lá. Ele curtiu muito o jazz. Ele deixava o piano instalado lá no clube. De vez em quando, fazíamos um show extra no meio de semana, mas normalmente era sexta. Começava às 21 horas, aí quando terminava, “só Deus”, (risos). Por volta de uma da manhã. Tinha uma turma boa que ia para lá [...] (MEDEIROS, Entrevista, 2020).

Embora o empresário Raimundo Mendes apenas tivesse apreço pela arte, não sendo um intérprete e compositor, nesse âmbito, tornava-se sujeito importante para o acontecimento do evento e o estabelecimento de novas redes de sociabilidade, assumindo um papel de mediador desse fazer cultural, tendo em vista que se utilizava de seus recursos para dar suporte ao processo de criação artística. Cabe ainda pontuar que o papel assumido por ele alinha-se à percepção de que “a mediação ocorre em um propósito de auto formação. E, para não ser solitária, unilateral, que não seja comprometida com o desejo de transferir saberes, mas com o diálogo, a interlocução com os sujeitos que participam do processo” (KUPIEC; NEITZEL; CARVALHO, 2014, p. 170).

Além disso, faz-se relevante considerar que “a produção artística não se dá como um processo isolado, mas faz parte de um todo no qual o apreciador tem um papel fundamental na relação entre o artista e a sua produção, quando diferentes sujeitos se apropriam do sentido da obra de arte” (SALOMÉ, 2011, p. 97). As relações, por sua vez, afinam-se à medida que se intensificam as situações de equivalência e intercâmbio (KUPIEC; NEITZEL; CARVALHO, 2014, p. 170).

Com base nos aspectos investigados até então sobre preparativos, criação e início das atividades do “Clube do Jazz”, trato das relações e dos sujeitos envolvidos nesses processos e de suas redes de sociabilidade. Posto isso, segui na busca por indícios que pudessem responder às seguintes perguntas: o que se tocava, e quais saberes circulavam? Quais eram os conhecimentos e elementos intrínsecos à construção do repertório? Que saberes participavam das estruturas organizacionais dessas relações? Qual o formato da performance? Havia momentos com convidados? O que foi possível perceber no e/ou do público quanto a esses saberes?

A identificação acerca do repertório, dos formatos das apresentações e das peculiaridades musicais que puderam contribuir para a reflexão desse fazer musical realizado no Clube se torna importante na medida em que, além de poder apresentar nuances e características da ação performática, pode indicar, por exemplo, se o “Clube do Jazz” tem de fato ligações fincadas no âmbito dos saberes jazzísticos. Existe uma gama de características que às vezes tornam esses elementos de difícil identificação, até porque os músicos de jazz não veem a estrutura como algo sagrado, sendo esta inclusive utilizada para sua própria alteração. “Assim, ela não é estática, mas sim dinâmica, e, neste sentido, possui um relacionamento complexo com o tempo, sendo simultaneamente contínua e descontínua com o passado” (HATCH, 2002, p. 26).

Sobre essas estruturas, em especial no que se refere ao repertório, o baixista Júlio Medeiros pontua que, no “Clube do Jazz”, tocavam principalmente clássicos do jazz, com a inserção de algumas bossas, remetendo ao estilo musical bossa nova. Além disso, em relato, ele reiterou: “o que era legal, é que era jazz mesmo e bossa nova. Tocávamos aquelas coisas que o Bebeto Paz gosta de Cole Porter, Enry Mancini, e os standards¹⁶ de jazz” (MEDEIROS, Entrevista, 2020). Isso traz à tona a perspectiva da ação performática que tinha no jazz o seu cerne principal, mas que oportunizava a entrada de outros saberes estilísticos musicais envolvidos e influenciadores daquela prática.

Na matéria “O que se espera de um clube de jazz”, do caderno de cultura “Galeria” do Jornal piauiense Diário do Povo, de 27 agosto de 1999, data de lançamento do “Clube do Jazz”, é possível fortalecermos essa percepção. Como é citado no decorrer do texto, “as influências dos cinco principais componentes do grupo que está à frente da iniciativa, são diversas e vão do rock ao erudito, passando pelo funk e pelo regional” (GUEDES, 1999). Essas influências acabam, por sua vez, evidenciando argumentações sobre a circulação de outros saberes além daqueles presentes na “linguagem tradicional de jazz¹⁷”.

¹⁶ “Standard – [Inglês] 1. Canção popular já consagrada e familiar ao público, usada como tema para uma execução jazzística. 2. Canção que ao longo do tempo veio a fazer parte do repertório padrão (em inglês, standard) do jazz. Certos compositores escreveram diversas canções que se tornaram standards: por exemplo, George Gershwin, Richard Rodgers, Oscar Hammerstein” (BEZERRA, 2001, p. 1-2).

¹⁷ No meio do jazz, a formulação “linguagem tradicional de jazz” é utilizada para descrever um conjunto de abordagens variadas atinentes à construção de linhas melódicas, à harmonia tradicional do cancionário norte-americano, ao tempo e ao ritmo, à instrumentação e às técnicas expressivas, entre outros elementos musicais. Por norma, quando se menciona “linguagem tradicional”, fala-se na linguagem da era do Bebop, que surgiu em meados dos anos 40 do século XX, e dos estilos que daí derivaram (PINHEIRO; BIVOL, 2020, p. 179).

Figura 14 – Jornal Diário do Povo, de 1999 (“O que se espera de um clube de jazz”)



Fonte: Guedes (1999).

A matéria do Diário do Povo, que apresenta o pianista Luizão Paiva como principal idealizador do “Clube do Jazz”, também o tem como protagonista de seu enredo, citando-o em diversos momentos (GUEDES, 1999). Corroborando essa premissa, o cantor Bebeto Paz, em entrevista, colocou que, nesse repertório, alguns aspectos – dentre eles a escolha de algumas músicas, as rearmenizações e os improvisos – ficavam em torno do instrumentista, embora todos os outros dessem suas contribuições.

Sobre isso, Bebeto Paz relatou ainda que Luizão Paiva, pelo fato de, naquela época, ser um musicista de ponta, recém-chegado do Rio de Janeiro, compartilhou com todos suas experiências como músico em vários trabalhos de que participou e suas vivências com o jazz nos Estados Unidos, quando por lá residiu no período de sua formação na Berklee School Music. Prerrogativas como essa de Bebeto Paz apontam para uma percepção de Luizão Paiva como o mais estabelecido no cenário da pesquisa, ou seja, aquele que consegue, naquele grupo já beneficiado por uma série de fatores, sejam eles sociais e/ou culturais, um destaque ainda maior, a ponto de tomar para si o processo de condução. Naquele grupo, era o sujeito com mais experiências e prerrogativas com base no que era supostamente tido pelos outros integrantes como algo a ser conquistado. Assim, tornou-se o personagem mais admirado e ouvido daquele contexto.

Como exposto até então, no que se refere ao repertório, o “Clube do Jazz” teve como base formativa para suas escolhas um referencial influenciado principalmente pelo jazz, tendo nos *standards* a principal fonte de referência para a construção de suas performances. No entanto, esse processo também oportunizou a inserção de saberes oriundos de outros estilos musicais. Faz-se ainda oportuno pontuar que musicistas desse contexto jazzístico, até hoje, realizam buscas quanto aos clássicos para que, a partir da relação de identificação e conhecimento de seus temas, ritmos e aspectos idiomáticos, possam, por via de suas performances, desenvolver concepções pessoais e aplicá-las no momento da prática. Com isso, prerrogativas como a citada apontam para o seguinte aspecto:

[...] o modo de conhecer e interpretar o mundo implica em perceber as diferentes possibilidades que o artista utiliza para representá-lo, mas não necessariamente a realidade tal como esta se apresenta, mas como ela é vista e entendida por ele que, ao se apropriar dessa realidade, a transforma em uma nova realidade por meio do processo de criação [...] (SALOMÉ, 2011, p. 65).

Ademais, a escolha de músicas na formação de um repertório para ser apresentado por musicistas jazzistas considera que, “na *performance*, no presente estrito de tocar um *jazz*, o passado não passou, simplesmente. Ele é retocado e, assim, restabelecido no presente pelos músicos e membros da plateia” (HATCH, 2002, p. 32). Essa afirmativa, por sua vez, pode fortalecer o processo de circulação de saberes que partem do que já foi memorizado, como peças clássicas do gênero atreladas a novos processos criativos e formativos, por intermédio de concepções musicais ligadas às vivências e experiências em outros espaços temporais.

Esse fato é percebido pelos músicos de jazz quanto à estrutura de suas práticas sobre esses *standards*. O foco não está em delimitar espaços temporais, e sim em oportunizar interpretações mais livres. Além disso, o conhecimento de um repertório em comum pode apresentar aos musicistas de jazz oportunidades que os tornem aptos a participar de contextos diversos, dentre eles *jam sessions*¹⁸ com músicos, plateias e lugares diferentes.

Os *standards* de jazz – músicas que, nas vivências cotidianas do que se considera um repertório em comum pelos sujeitos envolvidos nessas práticas, fincam suas bases nessa memória coletiva – podem, espontânea e/ou oportunamente, assumir um papel de agente consolidador dessas performances, tendo em vista que oportunizam essa sessão interativa e

¹⁸ Uma *jam session* define-se como “uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar”. Costuma realizar-se à noite, semanalmente, em bares e clubes de jazz, prologando-se até a madrugada. Partindo de um repertório padrão de *jazz standards*, os músicos improvisam, desenvolvendo um diálogo musical, alicerçado predominantemente numa linguagem e estética musical partilhada no meio do jazz, a “blues aesthetic” (PINHEIRO; BIVOL, 2020, p. 174 apud PINHEIRO, 2011).

mais estreita entre os musicistas, pelo fato de, em algum momento de suas respectivas vidas profissionais, supostamente já as terem acessado. Sendo assim, essas situações que viabilizam a aquisição, a mobilização e a transmissão de novos saberes (que podem ter como ponto de partida essa bagagem que cada músico pôde acumular ao longo de suas vivências) tornam-se de considerável valia para a consolidação do fazer musical – e, por consequência, de seus respectivos repertórios – e para o estabelecer de novas relações.

A prática jazzística, que tem a improvisação como uma de suas matérias-primas, também busca alicerce referencial na performance daqueles que a levaram a um campo de estudo. Esses saberes apropriados por outros, com intermédio de recursos imitativos como ações de copiar solos, frases ou estilos famosos associados a outros instrumentistas (muitas vezes mais famosos), podem, além de criar uma ponte entre o passado e o presente, viabilizar aos músicos a incorporação das “ideias daqueles que influenciaram o jazz, mas que não estão presentes no palco” (HATCH, 2002, p. 32). A constituição desse processo formativo, que acontece na fusão ou no entrelaçamento das experiências recebidas por meio do estudo de repertório, da performance e de suas especificidades, oportuniza uma retroalimentação do ciclo de circulação de saberes, pois busca, nas experiências, a reconstrução de novos tratamentos em torno desse fazer musical jazzístico, impulsionando a difusão e estabelecendo novas redes entre os músicos e a plateia.

A respeito de como se dava o formato dessas apresentações, segundo o entrevistado Júlio Medeiros, estas aconteciam às sextas e eram realizadas em dois momentos: um primeiro tinha a formação de base do “Clube do Jazz”, que contava com Júlio no baixo, Luizão Paiva no piano, Adalberto Filho (Bebeto) na bateria, e Carol Costa e Bebeto Paz nos vocais; e um segundo tempo tinha formato de *jam session*. Para essa primeira parte, o grupo ensaiava em dias em que não tivessem apresentação. Já o segundo momento ficava a cargo da *jam session* com alguns convidados, o que oportunizava, por sua vez, o estabelecimento e a difusão da performance de outros sujeitos e de novos públicos, tendo em vista que, além de seus saberes, os artistas geralmente levam aos lugares onde se apresentam os interessados e apreciadores de sua arte.

Esses fatos puderam ser ratificados por Júlio Medeiros em entrevista, que expôs:

[...] tinha a *jam session*, mas a gente escrevia músicas também. Nós ensaiávamos pelo menos uma ou duas vezes por semana. Pegávamos as músicas e rearmonizávamos. Um tempo mesmo bom. Levamos o Ensaio Vocal uma vez, o Geraldo Brito, o grupo de chorinho composto pelo Anderson Nóbrega, Tarcísio Vilarinho, Paulinho e Barão, ou seja, tinha sempre um convidado. Uma outra vez, convidamos o Orion do Sax, na época ele tocava bem, e a gente até o presenteou com um sax novo. Nós procuramos um sax, juntamos uma cota, e demos para ele esse sax, foi legal. Lá, a Carol Costa aprendeu a cantar todos os clássicos americanos, me lembro que na época ela

cantava tudo. E tinha uma galera que curtia. Eu me lembro uma meninada que gostava de música e queria ouvir jazz. Foi legal! Foi muito bom mesmo! (MEDEIROS, Entrevista, 2020).

Com base na narrativa de Júlio Medeiros, é possível identificar, no “Clube do Jazz”, a circulação de saberes, seja no exposto sobre o processo coletivo dos ensaios, que dava a possibilidade do aprendizado de novas músicas, seja no molde e remolde das harmonias. Era nesses momentos de encontros coletivos para treinos que acontecia o exercício da ação de conceber, ensaiar as ideias e trocar conhecimentos. Sobre o processo dos saberes mencionados, no que se refere a escrita musical e outras combinações musicais determinadas previamente nos ensaios, cabe expor que:

[...] os músicos de jazz, principalmente os pianistas e líderes de bandas, geralmente não levam partituras com o conteúdo completo do que vão tocar, mas folhas-guias (lead sheets¹⁹), que contêm um tipo de notação simplificada, apresentando apenas a melodia em seu tom original e cifras de acordes, colocadas sobre a pauta melódica indicando as mudanças harmônicas. As folhas-guias orientam a execução, mas não a determinam exatamente, pois o tom da melodia pode mudar em função do alcance da voz ou do tipo de instrumento que a executa [...] (NUNES, 2012, p. 259).

Sendo assim, o momento das apresentações assumia papel de caráter avaliativo, pois era a oportunidade de perceberem aspectos que poderiam confirmar se aquela seleção de músicas e os arranjos feitos sobre elas causariam no público, ou neles mesmos, o efeito que gostariam que surtisses, tais como aplausos, suspiros e/ou gritos depois da apresentação de cada solista, ou ao fim de cada obra. Esse instante, por sua vez, assumiria supostamente o viés de elemento de consolidação e/ou chancela daquelas vivências, experiências e trocas de saberes exercitadas nos ensaios.

Outro ponto importante que Júlio Medeiros colocou em entrevista versa sobre os convidados. Quando o músico apresentou artistas como “Ensaio Vocal”, um octeto vocal de Música Popular Brasileira, trouxe à tona a intenção que teve de tornar aquele espaço jazzístico um ambiente não segregado, aberto a novas redes de circulação de saberes, apresentando também, com essa ação, o que Domingues (2018, p. 76) coloca como “uma peculiaridade marcante do jazz à brasileira: o hibridismo instrumental e sonoro”. Reforçando essa prerrogativa, cabe ainda ressaltar, acerca desse tema da circulação de novos saberes, que aqueles “músicos mais experientes podem rearmonizar o arranjo, alterando os acordes com extensões (sextas, nonas etc.), notas aumentadas ou diminutas. O andamento dos temas pode

¹⁹ “Lead sheet, o tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (‘convenções’) ou de instrumentação” (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 5).

também ser alterado, em função de diversos fatores, como o tipo da audiência e o nível técnico dos músicos” (NUNES, 2012, p. 259).

Sobre o repertório, a cantora Carol Costa, a única representação feminina na empreitada do “Clube do Jazz”, ratificou as colocações de Júlio Medeiros no que concerne a esses saberes e mencionou que aquele período, de fato, foi um momento de bastante aprendizado. Segundo Carol, “só tinha fera, Luizão Paiva, Bebeto Paz, que sacavam tudo dessa linha” (COSTA, Entrevista, 2020), referindo-se a dois dos integrantes. Quanto à divisão do repertório cantado, Carol Costa relatou que havia duas partes, sendo uma interpretada por ela e outra pelo cantor Bebeto Paz. A cantora mencionou também que, daquele repertório, muitas músicas ainda não tinham sido cantadas por ela: “Foi um aprendizado muito bom, pois música, a gente aprende mesmo é na noite, é em show ensaiando muito, repetindo aquela coisa várias vezes” (COSTA, Entrevista, 2020). Ela colocou também que sempre cantou muito “de tudo” e foi bem eclética; no entanto, admite que foi no “Clube do Jazz” que, de fato, pôde cantar muitas músicas pela primeira vez. Dessa maneira, narrativas como a exposta pela cantora nos permitem perceber aspectos de troca de saberes, tanto na ação de passar à frente o que já se detinha de conhecimento quanto na absorção de novos aprendizados.

No que concerne ao contexto de aprendizagem viabilizado pelas vivências e experiências por via do “Clube do Jazz”, os sujeitos envolvidos entrevistados Júlio Medeiros, Carol Costa e Bebeto Paz enfatizaram os aspectos positivos para suas respectivas carreiras performáticas. Diante disso, faz-se pertinente a discussão sobre sua não continuidade: embora tenha oportunizado a circulação de saberes tão consistentes como os mencionados pelos entrevistados, por que o “Clube do Jazz” não avançou?

Sobre a não continuidade do “Clube do Jazz”, faz-se justo pontuar alguns aspectos. O primeiro deles, e que sutilmente foi colocado por Júlio Medeiros em entrevista, até com uso de conotações bem-humoradas, é que o fim se deu por conta das respectivas vidas pessoais de cada sujeito. O cotidiano de cada um dos envolvidos foi, pouco a pouco, consumindo o entorno das relações; e, por consequência, os ânimos esfriaram.

Um segundo aspecto foi colocado por Bebeto Paz da seguinte maneira:

[...] não foram as pessoas que criaram o ‘Clube do Jazz’, nós que o criamos para as pessoas. Além disso, nós não tocávamos música pop, nós tocávamos jazz. Infelizmente, é difícil manter algo que não tenha essa vertente pop sem patrocínio. O público que no começo foi muito bom depois foi diminuindo, como sempre acontece por aqui. A casa não estava mais conseguindo manter. Estávamos com dificuldades cada vez maiores, e isso foi cansando a gente, pois cada um tinha outras coisas. Mas foi um tempo muito bom [...] (PAZ, Entrevista, 2020).

Desse modo, embora Bebeto Paz comungue com Júlio Medeiros no aspecto sobre os afazeres de cada um, parece que, de fato, o cansaço, por conta das dificuldades em manter financeiramente o grupo e os espetáculos foi um fator preponderante e decisivo para o fim. Esse viés, pelo visto, terminou por impossibilitar a continuidade das ações. Além disso, a colocação de Bebeto possibilita a oportunidade de perceber que de fato o “Clube do Jazz” foi um grupo de estabelecidos, tendo em vista que tinham seus conceitos e prerrogativas e que não as mudariam para atender a grupos que não tivessem no jazz o seu alinhamento.

Sobre as referidas dificuldades financeiras, muito embora os jazzistas tenham prazer no fazer artístico, por muitas vezes se habilitando a tocar pelo gozo, não tendo a prerrogativa financeira como fator crucial, apenas o cantor Bebeto Paz, que tinha na medicina seu aporte, e o baixista Júlio Medeiros, que tinha como profissão mantenedora a arquitetura, não dependiam diretamente da fonte artística para honrar suas respectivas obrigações orçamentárias. Nesse sentido, cabe pontuar que “o artista sobrevive da sua produção ou de parte desta. Ao longo da história das sociedades, ele percebe a importância de conjugar a necessidade de recursos financeiros que assegurem a sua existência material com a necessidade de criar e expressar-se por meio da arte” (SALOMÉ, 2011, p. 54). A condição financeira do musicista quanto à manutenção de sua vida social acaba, por sua vez, afastando-o das práticas que supostamente lhe oportunizam mais prazer.

Sendo assim, essas necessidades orçamentárias acabam, até os dias atuais, por influenciar diretamente um posicionamento das prioridades de atuação desses artistas, fazendo com que coloquem as práticas prazerosas em segundo plano, para “diante dessa realidade buscar assegurar que o seu trabalho seja desenvolvido a partir dos seus próprios desejos ou sendo determinado pelo mercado que aponta qual deve ser a atitude criadora” (SALOMÉ, 2011, p. 54). Nessa prerrogativa, “o consumo tem a premissa sobre a criação e o que se produz são trabalhos nos quais se tem reduzido os aspectos das emoções, das ideias e do prazer e ressaltado o valor de venda que deverá ser superior ao preço de compra” (SALOMÉ, 2011, p. 54).

No entanto, disputas como essas acerca de conceitos existenciais como prazer e prioridades, bem como sobre suas respectivas influências e relações, não são situações exclusivas do “Clube do Jazz” e da prática musical jazzística. Historicamente, isso é presenciado no cotidiano artístico de uma maneira geral, proporcionando o direcionamento de “atividade artística, seja ela qual for – música, literatura, teatro, dança, pintura” –, numa perspectiva de dupla face (NASCIMENTO; DELANGELO, 2018, p. 140). Alinhado a isso, o fato de o artista ter supostamente “o privilégio de realizar um trabalho com o qual ele se identifica subjetivamente” (SEGNINI, 2006, p. 8), por vezes, pode permitir a possibilidade de que tenha, nas suas práticas, momentos de realização pessoal. “No entanto, esta condição não

elimina sofrimentos: nem os sofrimentos psíquicos inerentes a condição de sujeito; nem os sofrimentos em se fazer artista no mundo contemporâneo” (SEGNINI, 2006, p. 8).

Com base nessa reflexão, cabe então expor que o “Clube do Jazz” existiu no período em que a face do prazer e da realização pessoal dos sujeitos envolvidos se mantinha alinhada, mais precisamente de agosto a dezembro do ano de 1999. E, à medida em que foi perdendo a prioridade, perdeu força, passando a não mais incitar nessas figuras partícipes a condição de excitação por realizá-lo, provocando um esfriamento do processo.

Por tudo isso, compreende-se que o “Clube do Jazz” contribuiu, na perspectiva dos saberes musicais, para a formação de repertório dos sujeitos envolvidos, bem como da plateia, que, segundo relatos, era de faixa etária mista e mantinha sua assiduidade, retornando ao ambiente com frequência. Desse modo, identifico que a circulação de saberes não só esteve em torno do repertório de jazz tradicional por meio dos *standards*, mas permitiu também a inclusão das influências de cada sujeito com as contribuições diretas da música brasileira, dentre elas a da bossa nova. Além disso, as estruturas das apresentações, que se revezavam entre músicas ensaiadas e *jam sessions*, oportunizaram o desenvolvimento de saberes acerca de aspectos musicais como arranjos, tendo em vista que os músicos faziam releituras das músicas e leitura musical por meio das *lead sheets* que escreviam nos ensaios, bem como aperfeiçoavam suas práticas performáticas, já que dispunham de um lugar para aplicar e treinar os antigos e novos conhecimentos.

Percebe-se também uma disputa conceitual na ação do fazer artístico, tendo como elementos factuais dessa prerrogativa os relatos dos sujeitos, que se referiam a não tocar repertórios alheios ao que era tido por eles como músicas de um repertório de jazz. Por sua vez, essas peças musicais eram apresentadas em formatos que se alternavam entre músicas ensaiadas e *jam sessions*, o que dinamizou as experiências daqueles que do clube participavam. Isso, por sua vez, traz à tona a identificação desses sujeitos com aqueles que, para Elias e Scotson (2000), são tratados como “estabelecidos”, tendo em vista que foram essas redes de sociabilidade que lhes oportunizaram a posição de poderem, conforme citou Beбето Paz em entrevista, “fazer o clube para as pessoas”, referindo-se a dar algo à sociedade, e não a receber dela a chance de fazer algo – o que oportunamente demonstra um processo autônomo internalizado pelos estabelecidos, e não pelos *outsiders*.

Faz-se justo pontuar também a percepção positiva, por parte do quinteto proponente do clube, da participação de convidados, tendo em vista que estes agregavam àquele ambiente outras vivências, tanto para os que propunham o “Clube do Jazz” quanto para o público que se fazia presente. Um dos principais pontos inviabilizadores da continuidade daquele fazer

artístico foi a falta de recursos, o que terminou por desmotivar os sujeitos praticantes, fazendo com que não vissem mais essa iniciativa como primeiro plano.

Por fim, faz-se importante a missão de valorização dos sujeitos envolvidos nessas práticas em vida, por meio de recursos da história oral e de apontamentos da história da educação musical. Isso possibilita compreender, expor e contrapor as fontes e os fatos a partir dos próprios sujeitos partícipes do contexto de trabalho – nesse caso, um contexto que envolve o jazz.

3.2 Entre Aulas e Palcos: “Theresina Jazz Festival”

[...] em 96, eu estudava com o Nelson Faria, aí, eu e a Vera Leite, montamos uma proposta para o Nelson vir a Teresina, e apresentamos ao Rubens Lima, que na época era o diretor do Theatro Quatro de Setembro. Partindo disso, o Rubens organizou uma espécie de festival. Na programação teve o Nelson e eu no primeiro dia, e no segundo dia o Júlio Medeiros e o Erisvaldo. Além disso, teve o workshop do Nelson Faria [...] (BRITO, Entrevista, 2020).

O relato do musicista Geraldo Brito na epígrafe exposta traz à tona, de maneira bem sintética, como se deu o desenrolar para o início do “Theresina Jazz Festival”, que teve a primeira de duas edições realizadas nos dias 11 e 12 do mês de dezembro do ano de 1996. Contou com uma programação que incluía shows e um *workshop*, e foi realizado no Clube dos Diários, localizado no centro da cidade de Teresina, que faz parte do complexo cultural do Theatro Quatro de Setembro – na época dirigido por Rubens Lima, cantor, médico e executor do referido projeto.

Conforme foi citado na epígrafe, o evento originou-se de uma proposta do músico Geraldo Brito e da atriz e produtora Vera Leite. Desse modo, Geraldo, que também é professor, identificou a possibilidade de proporcionar a estudantes e interessados por música em Teresina os saberes de harmonia e improvisação que pôde absorver por meio da aprendizagem com o seu então professor Nelson Faria, músico brasileiro diretamente envolvido com a prática jazzística.

No entorno daquele período, Vera Leite mantinha parcerias com Geraldo Brito, dentre elas a do bar “Zeus”, estabelecimento noturno bastante frequentado na cidade, numa “casa na Rua Senador Teodoro Pacheco (a mesma rua que passa em frente ao Theatro 4 de Setembro), no centro da cidade, que serviria ao mesmo tempo como local de trabalho e residência para o casal”, tendo em vista que também eram casados (SANTOS, 2016, p. 179). A atriz, durante o período em que esteve matrimonialmente ligada a Geraldo Brito, também atuou na direção executiva da carreira de seu parceiro e teve importante papel na concepção e realização do “Theresina Jazz Festival”, utilizando-se de seus saberes na área da produção de eventos culturais.

A respeito do conceito de “produtor cultural”, na presente pesquisa, alinho-me à perspectiva de Gadelha e Barbalho (2013, p. 73), que o têm como um profissional que “cria e executa seus projetos, representando iniciativas surgidas no seio da sociedade e que não restringem sua atuação só no âmbito operacional, mas tomam para si a responsabilidade de concepção, planejamento, mobilização de recursos e execução de suas propostas”. Além disso, o produtor cultural que também atua artisticamente possui saberes que são diretamente ligados a projetos artísticos e culturais, entendendo especificidades e peculiaridades que sujeitos alheios à área talvez não tenham. Por sua vez, prerrogativas como a citada podem trazer luz acerca de eventos artísticos culturais como o “Theresina Jazz festival”, que, segundo Gadelha e Barbalho (2013, p. 73), são geralmente realizados pelos “próprios artistas ou por pessoas que estejam próximas e apresentem identificação com o campo artístico; ou ainda por aqueles que tenham características empreendedoras para criar as condições necessárias à execução de projetos e ideias”.

Sendo assim, é oportuno mencionar que o “Theresina Jazz Festival” foi concebido e realizado por amigos, artistas e produtores – nesse caso, Vera Leite, Geraldo Brito e Rubens Lima –, que, por meio de seus interesses afins e da soma de suas respectivas forças articuladas, oportunizaram a realização do referido evento. Ademais, e de forma entrelaçada ao mencionado, a busca de outras redes de sociabilidade por parte de cada um, seja no âmbito artístico por parte de Geraldo, seja no contexto organizacional e orçamentário, por intermédio de Vera e Rubens, viabilizou que a ideia saísse do imaginário e fosse executada.

O proponente inicial da ideia, Geraldo Carvalho de Brito, conhecido como Geraldo Brito, é bastante colaborativo na difusão dos saberes jazzísticos em Teresina. Segundo relato do próprio, “nasceu em 1953 na cidade de Timon – MA, e passou a viver em Teresina aos três anos de idade” (BRITO, 2020). De acordo com Lustosa (2009), o musicista é “uma pessoa de múltiplos talentos; violonista, guitarrista e arranjador desde a década de 1970”.

Parceiro de Vera Leite e Geraldo Brito na iniciativa e realização do “Theresina Jazz Festival”, Rubens Lima nasceu em Teresina em 21 de novembro de 1951 e faleceu em 11 de abril de 2016 na mesma cidade, aos 64 anos, em decorrência de uma falência hepática e renal. Sobre sua trajetória como médico, cantor e ator,

[...] após concluir Medicina fez residência médica em psiquiatria na USP, em Ribeirão Preto. De volta à capital do Piauí, em 1981, passou a trabalhar como psicoterapeuta. Nas artes ou na medicina, nunca deu pouco de si. Dirigiu tanto o Hospital Psiquiátrico Areolino de Abreu como o Teatro 4 de setembro. Mas foi mais que médico e músico. Sua casa tornou-se ponto de encontro e referência para ouvir boa música e traçar planos. Intérprete sofisticado, fez shows que se tornaram clássicos, como “Cole Porter is the top”, interpretando canções do cantor americano. Versátil, ia de Billie Holiday a sambas e

compositores piauienses. Apaixonado por arte, foi também teatrólogo e ator [...] (O QUE LHE FALTA..., 2017).

Como mencionado na epígrafe que dá início ao tópico, a proposição precursora do evento tem em Geraldo Brito seu ponto de partida e foi viabilizada pelo estabelecimento da rede de sociabilidade entre aluno e professor em busca dos saberes – nesse caso, os musicais. Para tal, cabe aqui apresentar um pouco das experiências do professor Nelson Faria, a fim de identificar as possíveis contribuições para o objeto de estudo, abordando também os saberes que ele pôde oportunizar a Geraldo a ponto de instigá-lo a promover o *workshop*, que viria a consolidar também a realização de um festival de jazz.

O professor, guitarrista, violonista, compositor e arranjador Nelson Faria, ao longo de seu percurso, pôde somar uma série de experiências com contextos diversos na música, tendo principalmente no jazz e na música brasileira suas bases referenciais. Nascido em 23 de março de 1963, em Belo Horizonte, Minas Gerais, tem em seu currículo livros, CDs, DVDs e videoaulas que lançou no Brasil, EUA, Japão e Itália, além da “participação em mais de 200 CD’S de diversos artistas nacionais e internacionais como músico, arranjador e produtor” (BOMFIM, 2016, p. 10). Em sua formação educacional musical, Nelson Faria estudou com músicos e professores de jazz, harmonia e improvisação, “tendo iniciado seus estudos com Sidney Barros (Gamela), professor responsável por despertar seu gosto pelo estilo Chord Melody²⁰” (BOMFIM, 2016, p. 10). Mudou-se para Los Angeles, Estados Unidos, em 1983 para ingressar no GIT (Guitar Institute of Technology), tendo estudado com musicistas considerados ícones do jazz, dentre eles Joe Pass, Joe Diorio, Frank Gambale, Scott Henderson, Howard Roberts, Ron Eschete e Ted Greene.

Como docente, Nelson Faria atuou e atua em diversas frentes artísticas e educacionais, acumulando também, em sua bagagem, experiências como professor de vários cursos, festivais, faculdades e universidades no Brasil, tendo ministrado disciplinas de arranjo, harmonia, improvisação, guitarra e violão nas seguintes instituições e eventos: Faculdade de Música da Universidade Estácio de Sá; CIGAM (Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical); Seminário Brasileiro de Música Instrumental, em Ouro preto/MG; Curso Internacional de Verão de Brasília/DF; Festival de Música da Universidade do Rio Grande do Norte/RN; Oficina de Música em Itajaí/SC; Escola de Música e Tecnologia, em São Paulo/SP; Conservatório

²⁰ Chord Melody: desenvolvido “a partir das possibilidades melódicas e harmônicas que a guitarra oferece, popularizou-se no ramo do jazz para um determinado tipo de execução idiomática neste instrumento.” (MONGIOVI, 2013, p. 13)

Souza Lima, em São Paulo/SP; Festival Internacional de Domingos Martins, no Espírito Santo/ES; Festival de Ibiapaba; e Oficina de MPB, em Curitiba/PR (BOMFIM, 2016, p. 11).

Em terras internacionais, o musicista pôde atuar como professor convidado de diversas universidades, dentre elas Manhattan School of Music (NY – EUA), New School of Music (NY – EUA), Berklee College of Music (Boston – EUA), University of South California (LA – EUA), Stockholm Royal College of Music (Suécia), Göterborgs Universitet (Suécia), Sibellius Academy (Finlândia), University of Miami (EUA), San Francisco University (EUA), Malmo Universitet (Suécia) e nos conservatórios de Amsterdam e Rotterdam (Holanda) (BOMFIM, 2016, p. 11).

Desse modo, a exposição das experiências e o currículo do músico e professor Nelson Faria fazem-se importantes na medida em que fundamentam os conhecimentos acerca da iniciativa de Geraldo Brito a Vera Leite e, posteriormente, de Rubens Lima, bem como auxiliam e norteiam esse contributo investigativo sobre saberes que podem ter circulado no “Theresina Jazz Festival” no ano de 1996. No entanto, cabe ressaltar que, sozinhos, currículo e saberes, embora tenham impulsionado a concepção do evento, não o fariam sem a existência de redes de sociabilidade entre os sujeitos proponentes, nesse caso mediadores, com o público consumidor.

Essas redes de sociabilidade demonstram que tanto Nelson como os sujeitos proponentes são estabelecidos dentro de suas respectivas áreas do saber. Dessa maneira, Nelson Faria é um “estabelecido” por ter em sua bagagem os saberes jazzísticos que interessam aos musicistas da cidade; Geraldo Brito, por ser um educador da referida localidade e servir de mediador para a circulação desses conhecimentos; Vera Leite, por atuar organizacionalmente, mediando a transição do ideário para o papel; e Rubens Lima, por, além de ser um partícipe do ambiente jazzístico, naquele momento, estar à frente de um cargo público que viabilizaria a ação a qual, ao mesmo tempo, é oportunizada a sujeitos estabelecidos.

Direcionando o olhar ao “Theresina Jazz Festival” na prática, a matéria intitulada “Acústico, elétrico e inédito”, do caderno “Diversão e Arte” do jornal Teresinense Diário do Povo, exposta a seguir, traz aspectos do referido evento, apresentando informações sobre atrações da noite, objetivo de criação, repertórios apresentados, falas de sujeitos e expectativas de continuação do festival em edições seguintes.

Figura 15 – Matéria do Jornal Diário do Povo, de 1996

DIVERSÃO & ARTE
Acústico, elétrico e inédito
 Erisvaldo Borges e Júlio Medeiros encerram hoje o Theresina Jazz Festival, em show com canja do guitarrista Nelson Faria

Após um segundo dia de Theresina Jazz Festival, no Clube dos Diablos, haverá um show de encerramento. Júlio Medeiros, Erisvaldo Borges e a participação especial de Nelson Faria encerram o festival. A programação do festival é de 12 dias, com shows diários. O festival é organizado pelo Núcleo de Cultura e Arte da Prefeitura Municipal de Teresina. O festival é considerado um dos maiores eventos culturais da cidade. O festival é considerado um dos maiores eventos culturais da cidade. O festival é considerado um dos maiores eventos culturais da cidade.

Erisvaldo Borges, compositor, apresenta no repertório de encerramento

Ele lembra o que viu no show que fez na sua cidade no Clube dos Diablos. O público compareceu ao show e recebeu uma canja. O show de encerramento foi baseado em uma ideia conceitual, proposta de Júlio Medeiros. Para ele, não era difícil de que uma variedade de gêneros musicais fossem apresentados. O guitarrista Nelson Faria, que acaba de lançar o primeiro CD solo "Faria", incorporou a ideia de compartilhar com

de músicos locais através do wa-kaboy que vai mostrar hoje às 15h, no Clube dos Diablos. Júlio Medeiros o considera um grande músico e está que, mesmo assim, não tem o fare, contemporâneo, a gênero musical com o qual ele trabalha, explicou Júlio Medeiros.

Fonte: Jornal Diário do Povo (12 dez. 1996).

Conforme pode ser lido na matéria, a segunda noite do evento foi marcada pelos shows do violonista piauiense Erisvaldo Borges, que realizou apresentação solo, com um repertório marcado pelas composições de sua autoria, contidas em trabalho então recém-lançado intitulado “Estação das Cordas”. Encerrando a programação, o show do baixista Júlio Medeiros foi acompanhado do guitarrista Carlinhos Moreira, do tecladista e acordeonista Adelson Viana e do baterista Adalberto Filho (Bebeto), que, segundo Geraldo Brito (2020), “também acompanharam o Nelson Faria no show da noite anterior”.

Relatos como o de Geraldo Brito, quando menciona a junção dos saberes práticos do convidado Nelson Faria aos músicos da cidade, trazem luz acerca de percepções exitosas quanto ao objetivo do festival, que foi promover um intercâmbio, como coloca Júlio Medeiros na matéria anterior (DIÁRIO DO POVO, 12 dez. 1996). Na música, a troca de saberes pode acontecer dentro de uma série de oportunidades, sendo o repertório uma delas. Desse modo, o fato de os musicistas de Teresina terem tido envolvimento com as músicas do convidado – e de esse, por sua vez, ter podido vivenciar outros aspectos exteriores à sua rotina – oportunizou o entrelaçamento dos saberes.

Outro ponto a ser destacado, ainda na matéria, concerne à mentoria do evento, que, segundo o jornal, é creditada a Júlio Medeiros (DIÁRIO DO POVO, 12 dez. 1996). No entanto, em relato, o próprio musicista coloca: “essa primeira edição foi viabilizada por meio de esforços

concentrados, mas de fato, era o Rubens que estava a frente mesmo. Na segunda edição, no shopping, é que estive mais a frente junto com o Paulo Vasconcellos e o Rubens”.

Faz-se justo pontuar que esse tipo de tratamento creditório geralmente é dado à figura dos mediadores, por estarem, com certa frequência, à frente das ações e das responsabilidades que elas trazem. Isso, somado à produtividade dos sujeitos mediadores, coloca-nos em um patamar de lembrança e menção. Além disso, Júlio Medeiros foi um dos artistas que fez parte da programação como uma das atrações principais – portanto, era protagonista, mas em outro viés.

Como pôde ser lido, a proposta inicial do evento partiu da ideia, impulsionada pela ação de Geraldo Brito e Vera Leite, de mobilizar esforços para que o musicista Nelson Faria pudesse realizar o *workshop* em Teresina. Entretanto, com a entrada de Rubens Lima, dá-se início a um festival de jazz na cidade, também com uma programação de shows. Nessa prerrogativa, a união do interesse do educador/mediador, com vistas a viabilizar novos aprendizados para os músicos da cidade, com o dos produtores/mediadores, que buscavam apoiar a empreitada, criou possibilidades para a circulação de saberes.

Sobre esses saberes que circularam no *workshop* do dia 12 de dezembro de 1996, às 15 horas, no Clube dos Diários, o musicista, guitarrista e professor Assis Bezerra expôs:

[...] foi um importante momento para mim e para os músicos da cidade. Nesse workshop estavam vários musicistas. Já naquela época, o Nelson Faria, era um profissional de grande prestígio, além de excelente professor. É um professor sério e atencioso. Eu lembro bem, que ele chegou, sentou na frente de mais ou menos umas trinta pessoas, e perguntou, “o que vocês querem aprender? Aí ele disse, ‘perguntem, que eu vou respondendo e dando minha contribuição’. Para mim, isso é a demonstração de uma bagagem muito grande. É o reflexo de um profissional que se dedicou, e adquiriu conhecimentos, a ponto de colocar à disposição nos mais diversos assuntos da área musical. [...] (BEZERRA, Entrevista, 2020).

Assis Bezerra, aluno participante do *workshop* de Nelson, coloca ainda que muitos músicos conhecidos da cidade estavam participando, e que alguns deles tiveram oportunidade de colocar em prática o que aprenderam naquele momento. Além disso, expõe em seu depoimento sua concepção sobre o que percebeu do *workshop*, conforme os tipos de prática de aprendizagem que conhece, referindo-se aos termos de aprendizagem passiva e ativa e às situações que foram abordadas.

No que concerne à citada aprendizagem ativa, Assis Bezerra mencionou que aconteceram por meio de oportunidades em que o professor convidou os alunos para tocar, no intuito de perceber se tinham aprendido e de identificar como poderia ajudá-los com base nessa prática. Assis Bezerra (2020) relatou que o primeiro a subir foi o guitarrista Carlinho Moreira,

e que Nelson Faria pediu para que ele tocasse acordes do campo harmônico, enquanto dava dicas sobre utilização e aplicação de escalas.

Ainda segundo Assis Bezerra, em seguida, o professor Nelson Faria convidou Geraldo Brito para tocar uma peça com ele. Tocaram e improvisaram tanto que a respectiva música quase não acabou. “Foi muito bom. Ao final ele disse, ‘gente estudem muito, tudo que eu mostrei aqui, músicos igual ao Geraldo só nascem a cada dez anos’. Aquilo me marcou muito” (BEZERRA, Entrevista, 2020). Isso, por sua vez, fortalece a prerrogativa de que Geraldo Brito é um sujeito estabelecido, tendo no reconhecimento de Nelson Faria a chancela que o manteria nesse posto no contexto teresinense.

Sobre o objeto de estudo desta pesquisa, o jazz, Assis Bezerra coloca que o *workshop* não teve, em sua divulgação, nome que o remetesse a tal percepção, mas teve como “ponto principal o estudo da Harmonia e principalmente da improvisação, que é a matéria prima do jazz”. Além disso, coloca que foi uma experiência de muita aprendizagem, citando uma história no momento posterior ao *workshop*:

[...] eu fiquei tão impressionado, sobre o conteúdo de formação de acordes no braço do instrumento, que fui pensando nisso até em casa, e quando cheguei já tentei pôr em prática, pois era algo que eu tinha muito interesse. Como fiquei com dúvidas e soube que ele estava hospedado no Luxor Hotel, liguei para lá e transferiram a ligação para o quarto dele. Ele prontamente atendeu e passou um bom tempo ao telefone me explicando o assunto. Chegou a pegar o violão e ficar tocando para que eu escutasse e entendesse. Aquilo me mostrou o profissionalismo e dedicação que ele tem com os alunos [...] (BEZERRA, Entrevista, 2020).

Desse modo, o tratamento relatado por Assis Bezerra a respeito de Nelson Faria para com o alunado ali presente, até mesmo em um momento posterior ao *workshop*, oportunizou uma circulação de saberes, tendo em vista que, além de viabilizar a aprendizagem teórica e prática dos instrumentos violão e guitarra, bem como conteúdos de harmonia e improvisação, aquele momento expôs um lado humanizado, que permeia a construção e a consolidação das relações entre professor e aluno, mestre e aprendiz, artista e plateia, e principalmente ídolo e fã.

Portanto, o evento proporcionou um período de significativa troca de saberes, tendo em vista que em “todo processo de aprendizagem humana, a interação social e a mediação do outro têm fundamental importância” (LOPES, 2017, p. 34). Dessa maneira, cabe ressaltar que o afeto, muitas vezes presente na relação do educador com o educando, pode “contribuir no aprendizado do aluno e até mesmo na evolução do professor como educador, um sujeito que tem um papel de extrema importância na sociedade em que estamos inseridos” (CALDEIRA, 2013, p. 23635).

Ademais, mesmo para aqueles ouvintes e/ou alunos musicistas que não tiveram a oportunidade de tocar ao lado de Nelson Faria, alguma atividade prática que ele tenha demonstrado em algum momento, seja auditiva e/ou visual, apresenta-se como importante ferramenta, tanto na vida artística profissional daqueles músicos e/ou estudantes de música como do espectador, que busca apenas o entretenimento. Afinal, ao tempo que um escritor melhora à medida que lê mais, um musicista, quando estuda e assiste a shows, concertos e recitais, bem como ouve gravações, segue o mesmo caminho. Dessa forma, tudo que possa ampliar e consolidar o repertório de um músico e seu acervo de possibilidades, “não só na música erudita, mas também na música popular, no jazz, na música folclórica”, e em todo e qualquer gênero, é importantíssimo, pois, “a cada vez que se vê um músico tocando, se aprende alguma coisa” (A IMPORTÂNCIA..., 2017).

Após a realização da primeira edição do “Theresina Jazz Festival”, o evento muda de local; e, em 1997, tem sua segunda e última edição. Recém-inaugurado, o Teresina Shopping, que abriu as portas em “27 de abril de 1997 e foi o segundo shopping da capital, precedido pelo Riverside, inaugurado um pouco antes” (TERESINA..., 2015), seria o novo ponto de execução do referido festival de jazz. Segundo entrevista concedida por Geraldo Brito, essa edição foi maior, com mais atrações da cidade e de outras localidades. Teve uma programação também de dois dias, que incluiu nomes como o cantor Johnny Alf, as cantoras Leny Andrade e Kátia Freitas, o guitarrista Cristiano Pinho, além dos teresinenses Luizão Paiva, do próprio Geraldo Brito e dos organizadores Rubens Lima e Júlio Medeiros. Sobre essa segunda edição, Júlio Medeiros, em entrevista, relatou que o shopping tinha acabado de ser inaugurado, mas o cinema ainda não; então, com o suporte do shopping, o empresário César Forte, que na época possuía um cargo do governo do estado, juntou-se a Rubens Lima e a Paulo Vasconcelos, que era o diretor artístico de eventos do Teresina Shopping. “Foi um grande festival, muito bem divulgado na cidade, e com espaço totalmente lotado” (MEDEIROS, Entrevista, 2020).

Mesmo de maneira inicial, já é possível identificar uma diferença no perfil das duas edições. A primeira foi oportunizada e realizada com o objetivo mais focado na formação e circulação de saberes, sendo mais direcionada às áreas educacional e musical, por intermédio do *workshop* de conteúdos técnicos e de shows de musicistas instrumentistas, podendo ser categorizada como um misto entre celebração cultural e educacional. No entanto, o segundo ano teve uma proposta com um direcionamento mais artístico e de entretenimento. Isso pode ser justificado pelo fato de um empreendimento comercial como um shopping ser um ambiente propício à circulação cotidiana dos mais diversos públicos, que convivem em um espaço mútuo de culturas e diversidades e que usufruem desse espaço das mais distintas maneiras. Outro

aspecto que concerne à programação é a inserção de shows de cantores como Johnny Alf e Leny Andrade, artistas de destaque no cenário bossa-novístico e do samba jazz²¹.

A cantora Leny Andrade “firmou-se como a maior cantora brasileira de jazz, conhecida por sua notável capacidade de improvisação” (LENY..., 2008). Iniciou sua trajetória artística atuando em boates; “em 1962 foi crooner²² da orquestra de Dick Farney. Leny Andrade morou cinco anos no México e passou boa parte de sua carreira nos Estados Unidos e Europa” (LENY..., 2008). Também no ano de 1962, formou o grupo de música instrumental jazzístico “Tamba trio”, quando precisou de músicos para lhe acompanhar (BATIDA..., 2012). Leny Andrade viveu o nascimento da bossa nova, fez uma celebrada carreira internacional, gravou mais de 30 discos e foi comparada a Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan pelo New York Times (LUZ, 2019).

Johnny Alf, que também era pianista e tinha, em muitos de seus shows, formatos de grupos em trio com ele próprio ao piano e na voz, acompanhado de baterista e contrabaixista, contava em seu repertório com elementos de jazz, bossa nova, samba jazz e balada, tal qual Leny Andrade, além de promover o entrelaçar dessas características ao longo de sua trajetória. O cantor apresentava, no fazer musical, diferentes saberes de cada um desses citados gêneros.

No que se refere, por exemplo, ao samba jazz, Johnny Alf afirma:

[...] ao invés de tocar de forma contínua as figurações do samba, o aproveita as pausas e as notas longas, ou seja, a ausência de movimento melódico para, nesses momentos, inserir os ataques de acordes. Esse procedimento, claramente oriundo do jazz, promove o papel da harmonia a um patamar que vai além da ideia de “cozinha”. Em lugar de ser um instrumento de figurações rítmicas constantes, ainda que engendrando variações, as colocações dos acordes agora interagem com a melodia [...] (GOMES, 2010, p. 95).

Segundo Geraldo Brito, em entrevista, “Johnny Alf e Leny Andrade foram as principais atrações do Theresina Jazz Festival nessa segunda edição”, sendo os dois partícipes do mundo dos *jazz singer*²³, que, segundo Oliveira (2017, p. 23), “é aquele que em performance, utiliza alguns, ou vários elementos do *jazz*: improvisação, ritmo sincopado e *swing*, bem como um estilo de interpretação facilmente comparável ao de um qualquer instrumentista de *jazz*”.

²¹ Diálogos entre o samba e o jazz acontecem diversas vezes, em diferentes épocas e contextos, e podem se dar de inúmeras maneiras. É possível listar alguns dos elementos que participam destes diálogos e muitas vezes são empregados pelos dois: utilização de acordes acrescidos de tensões, substituições harmônicas, uso e sistematização da improvisação, instrumentação, técnicas de performance, manutenção de um dado ciclo harmônico e métrico (*chorus*) como sustentáculo à realização de frases melódicas, e ainda o que se está enfatizando neste momento, ou seja, a possibilidade de rompimento com padrões celulares constantes (GOMES, 2010, p. 45).

²² Crooner é o título dado aos cantores masculinos que abordavam temas populares americanos, onde se destacavam os românticos entre 30 e 60. (CROONER..., [2020?]). Embora seja um termo utilizado para homens, são comuns casos onde se tratam cantoras de big bands e repertórios de standards como “a crooner”.

²³ O termo “cantor de jazz” (“*jazz singer*”) teve destaque pela primeira vez em 1927 através do filme com o mesmo nome, “*The Jazz Singer*”, com a participação de Al Jolson (OLIVEIRA, 2017, p. 13, apud SHIPTON, 2012).

Retomando a ótica do evento “Theresina Jazz festival”, foi possível identificar uma mudança no foco, que transitou do viés de formação para o de entretenimento. No entanto, o propósito da presente pesquisa não é apontar aspectos que evidenciam o que foi melhor ou pior, mas sim conhecer quais saberes, em especial os atinentes aos musicais jazzísticos, circularam em Teresina por intermédio dessas duas edições. Para tal, embora seja possível identificar, em nível quantitativo de público, o que aqueles respectivos shows atraíram, a principal busca aqui é pelos aspectos qualitativos dessas atrações, não a fim de cancelarmos sua importância, mas sim para percebermos se o evento, embora com o foco diferenciado, manteve-se no âmbito de um “festival de jazz”, ou se apenas se apropriou do termo como suposto artifício cultural empresarial/financeiro, tendo como intenção real a circulação de pessoas visando a um fluxo de compras.

Um aspecto que cabe ressaltar é sobre o ato de se manter na programação os artistas participantes do contexto jazzístico da cidade, o que oportunizou a divulgação de seus respectivos trabalhos dentro de seus próprios “lares laborais”. Desse modo, a participação em um evento que permite o trânsito de artistas de outras localidades viabiliza que o público de fãs e interessados em seus trabalhos possa também consumir a arte dos musicistas da cidade, o que, por sua vez, apresenta-se como um momento em potencial para “o santo de casa obrar milagre” e os saberes circularem.

Numa analogia ao uso de progressões harmônicas, pode-se dizer que o “Theresina Jazz Festival” não resolveu a cadência, ou seja, não deu o último acorde resolutivo. O fato é que o evento não passou da segunda edição. Esse acorde suspensivo se manteve em expectativa de ser resolvido durante três anos. Segundo Júlio Medeiros, ao término da segunda edição, ele recebeu do diretor artístico de eventos do Teresina Shopping, Paulo Vasconcellos, o convite para promoverem algo ainda maior, que incluísse todas as artes.

Dessa maneira, esse “acorde de preparação” para a realização de um novo evento de jazz durou exatos três anos e se resolveu no início dos anos 2000, com o evento que viria a se chamar “Artes de Março”, que, por sua vez, passou a promover arte e cultura em vários segmentos artísticos durante o mês de março. O evento inclui, no seu segmento musical, a realização de um festival de jazz que acolhe nomes nacionais, internacionais e regionais, em propostas temáticas que se diversificam a cada ano.

Uma outra colocação de Júlio Medeiros, em entrevista, sobre esse período de transição dos eventos trata de fatos como a abertura do cinema, ou seja, o festival deveria ser realocado para que fosse realizado, o que posteriormente veio a ser organizado e executado na praça de eventos, local de maior circulação e rotatividade de pessoas. Além disso, o fato de, naquela

época, o shopping ser recém-inaugurado exigia uma série de experimentações cotidianas de adequação, que se fazem necessárias e pertinentes em um novo empreendimento.

No que versa sobre o que Júlio Medeiros, em entrevista, chamou de o protótipo do “Artes de Março”, o “Theresina Jazz Festival”, embora tenha tido uma vida breve, viabilizou oportunidades de ensino e aprendizagem quanto à circulação dos saberes jazzísticos em Teresina, tendo em vista que, por meio do *workshop* do primeiro ano, promoveu conteúdo, harmonia e improvisação e viabilizou aprimoramento aos que tinham experiência profissional. Além disso, despertou curiosidade naqueles que porventura não tinham ainda alcançado os respectivos conhecimentos sobre solos, escalas, acordes e as peculiaridades pertinentes ao contexto do jazz.

Se, conforme Júlio Medeiros, o “Theresina Jazz Festival” pôde ser considerado como um protótipo, a seguir, trago à baila os saberes do evento tido como resultado dessas experiências, o “Artes de Março”.

3.3 Março das Artes e o “Artes de Março”

Criado em 2000, o Festival “Artes de Março” é um projeto artístico cultural do Teresina Shopping, empreendimento comercial do grupo empresarial Claudino S/A. Segundo entrevista concedida por Júlio Medeiros, o início dessa realização se deu após a segunda edição do “Theresina Jazz Festival”, em 1997, que aconteceu na sala de cinema, na época ainda não inaugurada. Desde seu primeiro ano de existência, segue com uma programação de atividades artísticas culturais no mês de março, na cidade de Teresina, nos mais diversos segmentos artísticos. Na composição dessa agenda, estão música, dança, artes visuais, artes plásticas, audiovisual e cultura popular, tendo, nessa proposição, o jazz como um dos elementos presentes e que, nos anos iniciais, foi o objeto de temática principal.

Por se manter na grade da programação cultural da cidade até os dias atuais, e tido como “um dos maiores festivais de arte e cultura do Piauí, há mais de 20 anos, reunindo música, dança, cinema, exposição e muita cultura durante um mês” (ARTES..., 2020), cabe pontuar que tratarei aqui dos saberes dos três primeiros anos do festival, que são os anos 2000, 2001 e 2002, atendendo à delimitação temporal estabelecida na presente pesquisa.

Diferentemente dos já citados “Theresina Jazz Festival”, em 1996 e 1997, e “Clube do Jazz”, em 1999, o “Artes de Março” teve recursos específicos para sua execução. Por se tratar de um evento dentro de ambiente comercial, proposto pelo seu grupo proprietário e administrador, as redes estabelecidas para sua viabilidade técnica fizeram-se mais presentes no que diz respeito à mediação com a programação, sendo seu proponente o detentor dos recursos.

Fatos como os trazidos até então podem apresentar situações distintas em relação aos outros eventos abordados nesta seção. Desde a concepção das ideias, como e com quem fazer e/ou poder contar? Dispõe-se de equipe de trabalho? Quantos e quais artistas deveriam compor uma programação? Como seriam destinados os recursos financeiros? É de interesse que seja realizado para um público em geral, ou para um determinado nicho? A percepção de retorno associa-se à possibilidade de compra e venda de ingressos e/ou à entrada como cobrança para acesso ao evento? O provedor dos recursos e dos proponentes percebe outras redes estabelecidas nessa devolutiva?

Como relatado por Júlio Medeiros em entrevista, faz-se oportuno lembrar que o “Artes de Março” partiu de um convite feito a ele pelo diretor artístico do Teresina Shopping, Paulo Vasconcellos, que, ao final do evento “Teresina Jazz Festival”, apresentou a ideia de darem maiores ares àquela proposta. Paulo Vasconcellos Castello Branco Filho é paulista e formou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo – FAU-USP. Mudando-se para Teresina, tornou-se secretário de planejamento e, em 1984, professor da Universidade Federal do Piauí, no curso de Artes. Além disso, ministra disciplinas de Arquitetura na faculdade particular Camilo Filho (ANDRADE, 2017). Na década de 1990, foi a São Paulo, fez pós-graduação em Arquitetura e retornou a Teresina para retomar seus trabalhos docentes. Além disso, começou a atuar no segmento da publicidade nas empresas do Grupo Claudino. “Ali, põe algumas de suas ideias em prática: ajuda a criar um festival de artes no shopping center do Grupo (Artes de Março, no Teresina Shopping) e produz desfiles natalinos na principal avenida de Teresina” (ANDRADE, 2017).

A junção das experiências artísticas dos arquitetos Júlio Medeiros e Paulo Vasconcellos, aliada às suas respectivas redes de sociabilidades estabelecidas em suas outras áreas de atuação – no caso de Júlio Medeiros, a música; e, no de Paulo Vasconcellos, a publicidade –, viabilizaram a consolidação da ação de mediação cultural entre esses dois sujeitos. Desse modo, para a realização do “Artes de Março”, a fusão das forças desses sujeitos se fez oportuna à viabilização do evento.

O ponto de partida que mostra a união dos saberes e redes de Júlio Medeiros e Paulo Vasconcellos pode ter viabilizado também outras oportunidades. É fato que um shopping é um empreendimento comercial que tem como objetivo principal a promoção das relações de compra e venda dos produtos ali presentes. Além disso, em ambientes que têm a circulação de público misto, com faixas etárias variadas, os interesses capitais tendem a comandar o fluxo do comportamento de cada indivíduo. Dessa maneira, a presença de produtores culturais, ou seja, “profissionais que, não sendo necessariamente artistas e nem detentores de recursos financeiros, materiais ou políticas, trabalham incansavelmente e, por vezes, anonimamente para criar as

condições necessárias à produção e à apreciação da arte” (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 70), torna-se divisor de águas para a realização das ações.

Ademais, iniciativas que partem da soma de esforços, aliadas à habilidade do produtor cultural em mediar as relações e seus desdobramentos, podem transportar aos investidores de recursos financeiros o mesmo espírito dos proponentes/produtores, que, “acreditando no potencial de um projeto cultural ou artístico, possuem uma forte capacidade de realizar, articular e negociar, assim como a condição de superar desafios para possibilitar a realização dos empreendimentos a que se propõem” (GADELHA; BARBALHO, 2013, p. 70).

Além disso, o sujeito produtor cultural, na construção de seus diálogos, luta muitas vezes contra o fator econômico, tanto em busca de recursos como na linha tênue de disputa entre qualidade e quantidade. Sendo assim, por sua vez, a falta de articulação quanto a tais aspectos pode terminar por inviabilizar a execução dos eventos. Partindo dessa premissa e tendo em vista que, no ambiente jazzístico, o importante não é o “quanto mais melhor”, o grupo investidor poderia aplicar recursos em ações culturais que rumassem para práticas totalmente capitalistas, com retornos mercadológicos quantitativos e mais palpáveis, por intermédio de gêneros musicais mais comuns ao nível de identificação regional, que estariam mais próximos do público da cidade que circula cotidianamente no shopping.

Perspectivas como a citada fortalecem e ratificam o poder de articulação dos produtores e mediadores em tais relações. Sobre essas disputas inerentes à produção cultural,

[...] Bourdieu (2007b) divide esse campo em dois: o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. Darbilly, Knopp e Vieira (2009) renomeiam esses campos, chamando-os de campo da produção cultural restrita e campo da produção de larga escala, respectivamente. No primeiro, a produção volta-se para outros produtores, baseando-se numa lógica de “arte pela arte”, como denomina Bourdieu (1996), enquanto que, no segundo, a produção é direcionada para o Mercado, sofrendo maiores influências das forças econômicas. Nesse sentido, quanto mais restrito for o campo de produção cultural, mais autônomo ele será, por não ter como foco o atendimento a interesses econômicos, estando mais preocupado com a produção simbólica. Entretanto, o autor ressalta que mesmo no campo de produção cultural restrita, as forças econômicas ainda estão presentes, mesmo que minimamente [...] (SANTOS; DOURADO, 2014, p. 179).

Embora tenha a música jazzística como cerne principal, o festival “Artes de Março” é um evento que entrelaça as diversas expressões artísticas. Ao longo de suas edições, foi sendo moldado e adequado por meio de conceitos temáticos diversos, mas tendo o jazz sempre presente na programação. Artistas residentes no Piauí, bem como profissionais de outras

regiões do Brasil e do exterior, passaram no mês de março pelo palco, ou pelas exposições e concursos promovidos pelo evento.

Como sinaliza a imprensa, mais especificamente no que concerne à programação musical, “ao longo de todos esses anos de Artes de Março, nomes de peso já foram homenageados e importantes temas abordados, trazendo a Teresina artistas e bandas” (ARTES..., 2015). Sendo assim, o festival, além de viabilizar um aquecimento econômico, oportuniza também entretenimento e fomento à cultura, subsidiando as artes e incentivando a formação de novos públicos, tendo em vista que “talvez essas atrações estejam até tornando possível para um determinado público o contato com um gênero musical antes totalmente desassociado de seu padrão cultural” (RODRIGUES; HERSCHMANN, 2016, p. 2).

Como mencionado, o foco aqui trata das três primeiras edições realizadas nos anos 2000, 2001 e 2002. Sobre essa terceira edição, que data do último ano do recorte temporal, a figura a seguir apresenta a programação da semana final e uma reportagem sobre alguns dos participantes. A matéria do caderno Urbanidade do jornal “O Dia”, de 19 de março de 2002, intitulada “Artes de Março – Grupos de Jazz agitam a programação de festival”, traz informações sobre shows e peculiaridades sobre o que aconteceu naquela noite com os músicos Silvério Pontes e Zé da velha, referindo-se a eles como “a menor Big Band²⁴ do mundo” (O DIA, 19 mar. 2002), tendo em vista o som de seus instrumentos – no caso, trompete e trombone.

²⁴ Big band é um agrupamento musical que “consiste em uma configuração baseada em instrumentos de sopro, sendo originalmente com 5 saxofones, 4 trompetes e 4 trombones, porém há muitas variações” (LOPES; SILVEIRA, 2015, p. 85).

Figura 16 – Matéria do Jornal O Dia, de 2002

URBANIDADE TERESINA, TERÇA, 19 DE MARÇO DE 2002 1316

ARTES DE MARÇO

Grupos de Jazz agitam programação de Festival

A última semana do Festival Artes de Março, que acontece no Teresina Shopping, trará Zé da Velha e Silvério Pontes. O show será realizado hoje, dia 19, a partir das 21h, na Praça de Eventos do Teresina Shopping.

Zé da Velha é o mais conceituado trombonista de choro em atividade e ganhou esse apelido dos seus mestres Pixinguinha, Donga e João da Bahiana. Junto com Paulo Moura, animou muitos bailes de gafeira, no Rio de Janeiro.

Silvério Pontes, seu parceiro, é filho de trompetista e iniciou a carreira aos 8 anos de idade. Já trabalhou com importantes nomes da MPB, como Tim Maia e Luis Melodia.

A primeira noite de jazz do Festival Artes de Março será aberta por Wilker e Banda, que se apresentam antes de Zé da Velha e Silvério Pontes. A banda executará músicas de compositores piauienses e também de Pixinguinha, Paulo Moura, Toninho Horta, Severino Araújo, entre outros.

Wilker e Banda são músicos de trajetórias diferentes, que se uniram em torno do som instrumental, desenvolvendo um celetismo musical reconhecido em toda a região.

A dupla Zé da Velha e Silvério é conhecida como a “Menor Big Band” do mundo pela sonoridade reproduzida pelos seus respectivos instrumentos. No seu repertório, encontram-se sambas e clássicos, choros, maxixes e a gafeira característica da dupla. Zé da Velha é trombonista há 40 anos e Silvério Pontes, há 23 anos.

ZÉ DA VELHA É TROMBONISTA HÁ MAIS DE 30 ANOS

Programação da Semana

Dia 20	20h - Mestre Orion, Boy e Blues Banda(PI) 21h - Bau Blues e Quinteto(PE)
Dia 21	20h - Filo Machado(SP), Márcio Meneses e Luizão Paiva(PI) 21h30 - Leo Gandelman
Dia 22	19h - Banda de Pifanos de Teresina(PI) 20h - Marimbando(CE) 21h30 - Toninho Horta e Lena Horta
Dia 23	19h - Teresina Jazz Band(PI) 20h - Dixie Conrado(RN) 21h30 - Denico e Sérgio Seotti(Programa Já Orze e meia)

Fonte: Jornal O Dia (19 mar. 2002).

Como pode ser lido, embora a matéria traga em seu título que “grupos de jazz agitam a programação de festival”, (O DIA, 19 de mar. de 2002), afirmativas como a apresentada no segundo parágrafo, que mencionou “Zé da velha é o mais conceituado trombonista de choro da atividade e ganhou esse apelido dos seus mestres Pixinguinha, Donga e João da Bahiana” (O DIA, 19 de mar. de 2002), assumem o papel de dar notoriedade à circulação de outros saberes.

Ainda sobre a respectiva matéria exposta e sobre sua programação, cabe ressaltar também que a circulação de saberes não fica restrita apenas a essas relações musicais de estilos

e ritmos, mas também entrelaçou músicos de contextos e regiões diferentes na mesma oportunidade do fazer artístico. Como exemplo disso, a figura a seguir traz momentos do show que colocou juntos, no mesmo palco, os teresinenses Márcio Menezes, flautista/saxofonista, e o pianista Luizão Paiva, tocando com o músico paulista instrumentista, cantor e compositor Filó Machado, que foi a Teresina exclusivamente para esse evento.

Figura 17 – Show de Márcio Menezes no sax, com Filó Machado na guitarra e Luizão Paiva ao piano, 2002



Fonte: Canal do YouTube de Márcio Menezes (2015b).

As imagens apresentadas trazem o show em formato de trio, composto pelos teresinenses Luizão Paiva e Márcio Menezes e pelo paulista Filó Machado, que aconteceu no dia 21 de março de 2002, como pode ser lido na matéria anterior do Jornal O Dia. Tendo antecedido a apresentação do musicista saxofonista Leo Gandelman, o repertório contou com músicas de Márcio Menezes e Filó Machado. Foram tocadas músicas como Jograal, que é uma composição de Filó, Djavan e José Neto, também gravada no segundo CD de Márcio, intitulado “Bumba Jazz”, apresentado na seção que trata de produções fonográficas.

Filó Machado, que veio a Teresina exclusivamente para esse show, mostrou, junto a Márcio Menezes e Luizão Paiva, uma performance com muitas improvisações vocais e instrumentais. Naquele período, eu já tinha ingressado nos estudos do jazz e da música instrumental e pude fazer parte da plateia espectadora. *Lembro-me que fiquei extremamente impressionado com tamanha desenvoltura e entrosamento do trio.* Embora, naquela época, eu não tivesse grande amadurecimento analítico no que versa sobre especificidades musicais, tendo em vista que iniciei a minha respectiva trajetória artística musical em 1998, posso aqui mencionar a significativa experiência estética, aliada à satisfação que sentia, todas as vezes que podia participar como espectador daquele evento. Posteriormente, participei como músico

desse projeto em shows, o que me oportunizou saberes significativos quanto à performance musical. Desse modo, ressalto que, naquelas oportunidades, pude perceber, na prática e de maneira direta, a circulação dos saberes e a impulsão de buscá-los, tendo em vista que o “Artes de Março” me motivava a estudar.

Encerrando aquela noite de 21 de março de 2002, foi realizado o show do saxofonista carioca Leo Gandelman. Acompanhado de uma formação composta por piano, baixo elétrico e bateria, dando base a seu saxofone e revezando em muitos momentos *chorus* de improvisação, Léo Gandelman contou com a participação especial de Luizão Paiva, seu amigo pessoal. A amizade, que iniciou nos anos 1980, quando estudaram juntos na Berkley, continuou no retorno ao Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Dessa maneira, a referida noite também oportunizou, em Teresina, um encontro de música e memórias. A matéria a seguir apresenta fatos e aspectos do que foi apresentado ao público naquela noite.

Figura 18 – Matéria do Jornal O Dia, de 2002 (“Leo Gandelman agita Festival de Jazz”)



Fonte: Jornal O Dia (21 mar. 2002).

Leo Gandelman, que, segundo a matéria Jornal O Dia (21 mar. 2002), “é um dos maiores músicos do país”, apresentou, em seu repertório, uma mistura de ritmos brasileiros e jazz, com músicas de seus CDs e releituras em homenagem a “Pixinguinha, Ary Barroso, João Donato e Cartola” (O DIA, 21 mar. de 2002). Tanto nos temas das músicas quanto nos *chorus* de improvisação, o saxofonista revezou entre sax tenor, alto, soprano e sopranino, e viabilizou ao público saberes idiomáticos dos instrumentos – como, por exemplo, acerca de sonoridade.

Cabe pontuar que estive presente naquela oportunidade e que, ao final daquela noite, *o público que lotava aquele espaço o aplaudia de pé*.

Tendo em vista a já citada oportunidade de ter podido me fazer presente naquela noite, faz-se justo, a fim de analisar a circulação dos saberes, expor uma das minhas impressões. *Léo Gandelman se apropriou muito bem dos espaços musicais e performáticos, tendo em vista que, em alguns momentos, desceu do palco e interagiu com o público*. Por sua vez, essa ação, que causou uma reação positiva da plateia, foi oportunamente uma demonstração de saberes, ou seja, Leo Gandelman sabia exatamente o que causaria se utilizasse sua performance postural como ferramenta mediadora das relações com o espectador. Desse modo, mesmo que o ouvinte ali presente não tenha compreendido o conteúdo que apresentou o músico, levou consigo a imagem da interação com o artista.

A noite seguinte da mesma edição de 2002 foi composta por três shows: Banda de Pífanos²⁵, de Teresina; Marimbanda, de Fortaleza; e Toninho e Lena Horta, irmãos mineiros (O DIA, 19 de mar. de 2002). Toninho Horta, guitarrista, violonista, arranjador e compositor, participou de maneira recorrente em trabalhos fonográficos dos musicistas de jazz em Teresina, que serão analisados mais à frente. O músico, que integrou o Clube da Esquina, “possui uma linguagem musical particular e é reconhecido internacionalmente por seus atributos como compositor e instrumentista” (NICODEMO, 2009, p. 13).

A matéria apresentada a seguir é a capa do caderno de cultura “Torquato”, do jornal “O Dia” de 22 de março de 2002. O periódico, que discorreu sobre Toninho Horta como “um dos mais admirados músicos”, apresentou Lena Horta como uma musicista que “transita entre o erudito e o popular com muita habilidade, técnica e leveza” (O DIA, 22 de mar. de 2002). Além disso, apresentou também a informação de que a musicista é “professora de flauta transversal e história do jazz na Universidade Estácio de Sá e no Conservatório brasileiro de Música” (O DIA, 22 de mar. de 2002), o que, por sua vez, demonstra que ela não circulava apenas por saberes dos vieses performáticos e artísticos, mas também pelos acadêmicos e científicos.

²⁵ “O pífano (do alemão Pfeifer, pfeifen, siffler.) é um tipo de pequena flauta de seis buracos, que foi apresentada pelos suíços. Seu uso foi constatado antes da batalha de Marignan (1515)” (PEDRASSE, 2002, p. 27).

Figura 19 – Matéria do Jornal O Dia, de 2002 (“Toninho Horta é atração de Festival”)



Fonte: Jornal O Dia (22 mar. 2002).

Ademais, o texto traz aspectos sobre repertórios e peculiaridades dos outros dois shows da noite, a Banda de Pifanos e o grupo de música instrumental Marimbanda. Dito isto, cabe pontuar que essas apresentações tiveram repertórios com características regionais nordestinas; no entanto, o grupo de pifanos tinha bases mais fincadas no regionalismo, e o quarteto cearense utilizou-se de seus saberes harmônicos e oportunizou releituras desses conhecimentos musicais regionais, citados pela matéria como “show de jazz com sotaque nordestino” (O DIA, 22 de mar. de 2002).

A respeito da participação do público nesses shows, seja interagindo ou apenas se fazendo presente, é importante refletir sobre a disputa trazida no início deste tópico acerca de quantidade e qualidade. Como já mencionado, um shopping é um ambiente comercial que busca, na circulação de pessoas, o estabelecimento de relações de maior proximidade entre o que vende e o que compra. Nesse contexto, os eventos se dão como possíveis portas de acesso para a consolidação desse processo. Além disso, em espaços onde circulam faixas etárias variadas e conceitos díspares, a relação dos diversos nichos tem na cultura pontos de atração para alguns e de afastamento para outros. No entanto, mesmo que esses espaços proporcionem disputas e embates sociais sobre gostos e conceitos, tornam-se necessários na medida em que viabilizam a convivência com o campo cultural, oportunizando a circulação dos saberes. Sendo assim, para a cultura, “espaços onde são desenvolvidas as mais variadas atividades culturais e

se travam embates relacionados ao desenvolvimento de tais atividades” (SANTOS; DOURADO, 2014, p. 179) tornam-se lugares de aprendizagem.

Cabe ainda ressaltar que, embora se alinhem à categoria de celebração cultural do tipo festival artístico e de entretenimento, em casos como o do “Artes de Março”, o jazz se apropria desses espaços por meio da realização de eventos e se torna mediador de relações, promovendo a circulação dos saberes. Ademais, com base no que foi estudado até então, percebo que os três eventos apresentados tiveram estreita relação com os shoppings de Teresina. Diante disso, alinho-me à perspectiva de Jurandir Lima, em sua tese doutoral sobre “Memórias Afetivas de Teresina”, a fim de trazer luz para esse olhar e identificar os motivos de esses espaços terem se tornado ambientes que oportunizaram a circulação de saberes – seja por meio do entretenimento aos espectadores não músicos, seja pelo interesse no conhecimento dos envolvidos com a música. Desse modo, Lima (2016, p. 317-318) expõe que,

[...] na década de 1990, os shoppings da cidade se transformaram em locais para onde convergiam centenas de jovens e adultos para passear, conversar, se alimentar, ver cinema e fazer compras. Neste aspecto, as novas formas de lazer e diversão fizeram surgir novos e variados locais para estas práticas, uns mais, outros menos sofisticados, mais todos unidos pelo símbolo do lazer em uma cidade não praiana [...]

A culminância da utilização desses espaços pela sociedade – aliada ao interesse, por parte do ramo empresarial desse segmento, em viabilizar e incentivar cada vez mais o fluxo e a circulação de pessoas em seus empreendimentos – aponta, por sua vez, para a percepção de que “os eventos em geral, cada vez mais se encontram inseridos no cenário econômico de grandes destinações, sejam elas turísticas ou não” (BARBOSA, 2015, p. 135). Com isso, “por meio da implementação da produção e consumo da música, os eventos alavancam a economia local e contribuem significativamente no desenvolvimento das localidades nas quais se encontram inseridos” (BARBOSA, 2015, p. 135). Ademais, a utilização das artes, em especial a música, torna-se uma ferramenta extremamente eficaz no cumprimento desse objetivo, pois pode,

[...] através de identidades visuais coletivas (tribos) ou de influências no estado sensorial do ambiente (como muzak, música de fundo, usada em contexto como lojas para estimular compras), prover parâmetros para a ação estética e ética. Assim como um grupo de consumidores aficionados por certo gênero musical ou grupo influem em práticas comerciais e estabelecem nichos de mercado, a música pode servir de panorama para estimular o desejo por consumo de eventos de entretenimento ou mesmo para influenciar a compra de um produto em detrimento de outro. A música pode ser entendida como um tipo de tecnologia da memória, por ser uma atividade extremamente corporificada e provocar reações físicas e mentais específicas [...] (MENDES, 2016, p. 50).

No que concerne à pesquisa sobre os saberes musicais que circularam pelos eventos de jazz na cidade de Teresina, esta seção se fez oportuna, pois, além de servir como um aporte histórico de manutenção da memória desses conhecimentos, aborda mais especificamente os musicais dos eventos de jazz, que são pouco explorados. Além disso, outro ponto importante é a valorização dos sujeitos envolvidos nessas práticas em vida, o que permite, através de recursos da história oral, mostrar, expor e contrapor os fatos juntamente com demais sujeitos partícipes do seu contexto de trabalho – nesse caso, o jazz.

4 OUVIDOS ATENTOS PARA A CIRCULAÇÃO DOS SABERES JAZZÍSTICOS PELOS CDS

A última década do século XX foi um período de ascensão da música de linguagem jazzística em Teresina (BRITO, Entrevista, 2019).

Com o olhar voltado para a circulação dos saberes jazzísticos em Teresina por meio das produções fonográficas em formato de CD, nesta seção, abordo aspectos envolvidos nas músicas, sejam elas instrumentais e/ou vocais, autorais e/ou não autorais, além do estudo dos sujeitos e das relações destes quanto à produção dessas obras. Para tal, faço uso de fontes documentais escritas e auditivas articuladas com depoimentos orais na perspectiva da história oral, que, por sua vez, “permite o registro de testemunhos e o acesso a histórias dentro da história e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado” (ALBERTI, 2008, p. 155). Além disso, os diálogos com sujeitos participantes das obras em questão foram realizados presencialmente e/ou por meios eletrônicos, tendo em vista que

[...] a moderna história oral depende de recursos eletrônicos na medida em que estes se colocam como meios mecânicos para auxiliar não apenas a gravação em seu momento de realização, mas, sobretudo depois, quando se presta à fase de transposição do oral para o escrito. Uma das características mais evidentes da história oral remete à constante atualização dos meios eletrônicos usados. Aliás, sem os recursos da aparelhagem eletrônica e mecânica de nossos dias, as entrevistas dificilmente teriam alcance em projetos da moderna história oral que, por sua vez, são pensados com a presença obrigatória desses artifícios (MEIHY; HOLANDA, 2010, p. 21).

Com a consolidação do CD (*compact disk*) nos anos 1990, e uma maior aproximação dos musicistas da cidade aos recursos tecnológicos de gravação e difusão das produções de shows e fonogramas neste período, o jazz adentrou um momento de ascensão significativa no cenário musical da cidade de Teresina. CDs, shows e eventos referentes a essa temática jazzística foram produzidos; sessões em bares passaram a ser abertas aos musicistas para que pudessem realizar encontros semanais em formato de *jam session*; veículos midiáticos como o rádio e os periódicos impressos (jornais) pautaram, em suas programações, repertório e matérias direcionadas a esta música e a esses artistas, viabilizando assim uma maior notoriedade.

Essa seção, que busca os saberes dos CDs, tem como peculiaridade o estudo do marco temporal inicial desta pesquisa, a produção fonográfica “Is The Top”, do cantor Rubens Lima interpretando Cole Porter, e que data do ano de 1992. A utilização dessa fonte

como ponto de partida se deu pelas investigações que apontaram tal CD como a primeira produção de jazz em Teresina em formato de *compact disk*.

O marco final dessa seção, o CD “Piauí”, foi utilizado por ter sido lançado no ano de 2002, mesmo ano de fundação da Escola de Música Adalgisa Paiva, instituição que tinha nesses saberes jazzísticos o seu cerne educacional. Assim, seria oportuno um trabalho específico para discorrer sobre sua existência e contribuições, como já mencionado em laudas anteriores. É importante mencionar que o estudo das produções fonográficas não segue a linha do tempo cronológica, mas sim a identificação de perfil dos sujeitos envolvidos nas obras. Desse modo, abordo primeiramente os CDs dos músicos educadores e posteriormente os dos músicos mediadores.

Ressalto que a perspectiva desta pesquisa não segrega educação de mediação, pois as reconhece como estritamente entrelaçadas, tendo em vista que os procedimentos de como se dão as relações dos sujeitos envolvidos viabilizam oportunamente “o processo de mediação cultural nos espaços educativos podendo contribuir para que se fortaleçam a produção, a dinamização, a interação, a diversidade metodológica que promova a formação estética e artística dos sujeitos” (KUPIEC; NEITZEL; CARVALHO, 2014, p. 165). Ademais, essa divisão busca viabilizar uma identificação dos saberes por meio das especificidades e peculiaridades dos perfis dos sujeitos envolvidos nesse contributo, discorrendo sobre suas trajetórias, seus processos formativos, bem como sobre a circulação em seus ciclos de aprendizagem e sobre as redes de sociabilidade desenvolvidas nas práticas educacionais e/ou em outros processos.

No reconhecimento dos sujeitos educadores, utilizei-me de investigações sobre suas biografias, que, por sua vez, apresentaram-nos mais atuantes como docentes em instituições regulares de ensino de música e/ou de outros conteúdos. Já acerca da identificação dos mediadores, as fontes me conduziram à prerrogativa que os definiu como sujeitos mais envolvidos com o processo de produção musical. Cabe pontuar que a intenção aqui não foi moldar, cercear ou padronizar suas vivências no contexto musical, mas sim apresentar caminhos coesos na busca do conhecimento e diálogos sobre saberes. Dito isto, ressalta-se ainda que, em música, não há um viés unilateral no que versa sobre as formas de fazer, experimentar, aprender e ensinar; dessa maneira, os sujeitos mais alinhados ao perfil educacional medeiam saberes, e mediadores oportunizam novas formas de ensino e aprendizagem.

4.1 Saberes Jazzísticos nos CDs de Educadores em Teresina

Neste tópico, abordo os trabalhos fonográficos “CD Brasil”, de Reginaldo Menezes e Luizão Paiva, lançado em 1994; “Avoante”/1996 e CD duplo “Piauí”/2002, de Luizão Paiva; e

“Mar Acatou”, de Geraldo Brito, datado do ano de 2001. A identificação dessas produções se deu com base na análise da trajetória dos sujeitos proponentes dessas obras e de aspectos sobre seus respectivos perfis, o que, por sua vez, alinha-os à perspectiva de sujeitos educadores.

O “CD Brasil”, produção fonográfica do saxofonista Reginaldo Menezes e do pianista Luizão Paiva, é uma obra viabilizada por meio da aprovação de um projeto do CD na lei de incentivo municipal Arimathea Tito Filho, conhecida como Lei A. Tito Filho²⁶. Produzido durante os meses de junho e julho de 1994, é um álbum em formato totalmente instrumental, com oito faixas que transitam por gêneros identitários brasileiros, como samba e bossa-nova, além do jazz tradicional e fusion²⁷. Tem em seu repertório seis músicas autorais e duas regravações rearranjadas, sendo uma de Chico Buarque e outra de Tom Jobim em parceria com Dolores Duran. Sobre a concepção inicial do “CD Brasil”, Reginaldo Menezes relata:

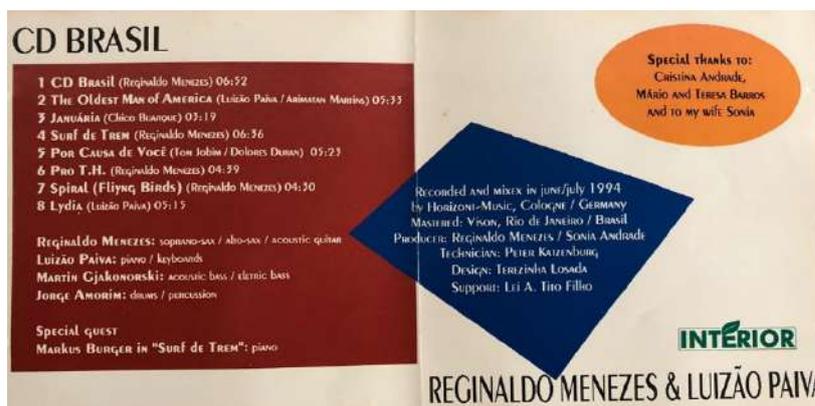
[...] esse CD foi um projeto aprovado pela Prefeitura de Teresina, e até então o Luizão não estava. Então, depois da aprovação foi que eu o convidei e ele prontamente aceitou. Ele estava na Alemanha e eu fui para lá. Por isso o disco foi gravado em Colônia. A princípio, a ideia original seria um disco só meu, mas depois resolvi dividir o disco com o Luizão, pondo algumas músicas dele e outras minhas. Quanto ao repertório, foi decidido meio que numa jam session, íamos tocando e vendo [...] (MENEZES, Entrevista, 2019).

O processo de gravação contou com musicistas de distintas nacionalidades, como colocado por Luizão Paiva, em entrevista. Desse modo, participaram brasileiros, como o baterista Jorge Amorim na bateria, e o baixista Macedonês Martin Gjarkonosk, que se reveza ao longo do disco entre baixos acústico e elétrico, além de outros lugares. O álbum gravado em Colônia, na Alemanha, que tem Reginaldo Menezes nos saxofones alto, soprano e violão, e Luizão Paiva ao piano, tem, a seguir, a exposição da ficha técnica por meio da fonte hemerográfica encarte do CD.

²⁶ A Lei A. Tito Filho (Lei nº 2.194), criada em 1993 e nomeada em homenagem ao Professor Arimathea Tito Filho, escritor, que foi membro da Academia Piauiense de Letras e grande incentivador da produção e valorização da cultura teresinense, já possibilitou o financiamento de centenas de projetos em várias áreas artísticas – música, teatro, dança, cinema, fotografia, vídeo, literatura, folclore, artesanato, artes plásticas, patrimônio histórico, cultural e natural de natureza material e imaterial –, bem como pesquisas nas áreas referidas. Dessa forma, por meio de incentivo financeiro à projetos nessas áreas, visa contribuir para incrementar o cenário cultural da cidade de Teresina, exibindo, utilizando e viabilizando a circulação pública dos bens culturais dela resultantes. (TERESINA, 2019).

²⁷ Fusion nasceu na “virada dos anos 60 para os 70, o jazz-rock acabaria por se tornar, nos anos 70 e 80, sob o nome de fusion, um gênero de enorme sucesso comercial, porém bastante controverso entre os apreciadores de jazz, especialmente entre os fãs mais apegados a uma concepção” (BEZERRA, 2001, p. 6).

Figura 20 – Parte interna do CD “Brasil”, de 1994



Fonte: Discoteca da Casa da Cultura.

O estudo dos CDs requer do pesquisador que os utiliza muita atenção quanto às fontes hemerográficas do encarte, bem como uma escuta extremamente criteriosa no que versa sobre a análise de suas particularidades. Para a análise da fonte auditiva, alinho-me à perspectiva de Marcos Napolitano, que trata dessa temática da seguinte maneira:

[...] no plano dos procedimentos de análise, o documento fonográfico exige uma audição sistemática, repetida diversas vezes. Há o momento inicial da análise da fonte, na qual aqueles elementos indissociáveis, já aludidos, são momentaneamente desocupados pelo pesquisador: letra, estrutura musical, sonoridades vocais e instrumentais, *performances* visuais e outros efeitos extramusicais [...] (NAPOLITANO, 2015, p. 272).

Partindo dessa prerrogativa analítica do encarte, da audição dos fonogramas e de seu entrelaçar, busquei saberes musicais e seus desdobramentos. Desse modo, foi possível identificar uma incompatibilidade entre informações apresentadas no encarte do CD mostrado na ficha técnica, com dois áudios escutados. O desencontro foi percebido nas faixas 4 e 5, que são “Surf de Trem”, composição de Reginaldo Menezes, e “Por Causa de Você”, música de Tom Jobim e Dolores Duran rearranjada para o álbum.

Após minuciosa análise auditiva, foi constatada uma troca de dados na ficha técnica, o que criou um desencontro de informações escritas com as ouvidas. O centro do conflito é que o tema de Tom Jobim e Dolores Duran, “Por Causa de Você”, é a quarta faixa, e não a quinta, como está disposto nas informações do encarte. Sendo assim, a composição de Reginaldo Menezes, “Surf de Trem”, estaria no álbum como a quinta música do trabalho, e não a quarta, como mencionado no encarte. Sendo assim, esta produção fonográfica “CD Brasil”, com este desalinhamento, pode ter feito circular conhecimentos desencontrados quanto a essas músicas.

Fatos como esse fortalecem a necessidade do estudo e análise do maior número de fontes em uma pesquisa, tendo em vista que desalinhamentos como o trazido para estas laudas só puderam ser constatados por meio da contraposição dos documentos. Além disso, o fato de terem sido gravadas em formato instrumental, com as melodias executadas sem o recurso da letra, impossibilitaria que essas especificidades fossem identificadas por todos os que tiveram acesso à obra. Ressalto que não trago essas informações com intuito de desclassificar ou diminuir a fonte, mas sim a fim de demonstrar a necessidade de uso de vários recursos de busca.

O “CD Brasil”, que traz como abertura a música que dá nome ao álbum, é uma produção fonográfica em formato instrumental composta por quarteto com bateria, baixo e piano, formando a sessão rítmica e harmônica, além do saxofone à frente da execução melódica e majoritariamente atuante nos *chorus*²⁸ de improvisação dispostos ao longo das oito faixas que o compõem. Acerca das composições e compositores, foram gravadas quatro músicas de Reginaldo Menezes, duas de Luizão Paiva, sendo uma delas em parceria com Arimathan Martins, e duas regravações, uma de Chico Buarque e uma de Tom Jobim e Dolores Duran. Ressalta-se que essa maior quantidade de músicas de Reginaldo Menezes já oportuniza impressões sobre este CD ter sido iniciado com base em um interesse do próprio saxofonista.

Sobre as regravações e seus saberes, a primeira delas a ser apresentada no álbum é a canção de Chico Buarque, “Januária”, apresentando-se como a terceira música. A outra nesse viés é o fonograma “Por Causa de Você”, de Tom Jobim e Dolores Duran. A respeito da verdadeira faixa 5, “Surf de Trem”, cabe menção sobre a participação do pianista Markus Burger, que, segundo Luizão Paiva, em entrevista, “era um bom pianista e um tocador de Beethoven dos bons [risos]”. Essa colocação de Luizão Paiva, embora tenha sido exposta de forma saudável e engraçada, traz à tona “discussões em torno da cultura popular e da cultura erudita que, habitualmente estiveram presentes na história da humanidade” (BARRETO, 2012, p. 8). Entretanto, o embate entre a música popular e erudita, que gerou ao longo da história da música momentos de discordância e impasses quanto ao lugar e à importância sociocultural de cada uma dessas áreas de saber, não está nesta pesquisa, cabendo apenas como ação provocativa para aqueles que buscam entender os pontos desses desalinhamentos.

A parte final do álbum tem as músicas de Reginaldo Menezes, “Pro T. H.”, que é uma composição sua em homenagem ao músico Toninho Horta; a composição “Spiral Flying Birds”,

²⁸ Trata-se de um formato desenvolvido dentro do jazz norte americano, que consiste em criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica de uma determinada composição. A progressão harmônica (changes) da peça, sobre a qual se improvisa um solo, foi denominada de chorus. (CORTÊS, 2012, p. 1392).

que em português significa “Pássaros Voando”; encerrando com a única composição exclusivamente de Luizão, a música “Lydia”.

Ainda sobre a composição “Pro T.H”, Reginaldo Menezes menciona alguns dos saberes que esta oportunizou:

[...] eu fiz essa música ‘Pro T. H.’, em homenagem ao Toninho Horta. Eu toco violão também. Aí falei para uma amiga minha que é historiadora no Piauí, a Claudete Dias. Então ela me disse que conhecia o Toninho e me apresentou para ele. Ela marcou, e fomos nos encontrar na casa da irmã dela que mora no Rio. A gente fez amizade e ele me chamou para tocar em alguns lugares. Ele me chamou para tocar na UERJ, e depois eu fui tocar com ele em um bar que ele tinha em Belo Horizonte chamado ‘Aqui O’. A gente ficou amigo. Inclusive fiquei amigo também do Yuri Popov ‘a lenda’ e lançamos o CD com uma galera muito boa, em um bar aqui no Rio chamado ‘Jazz Mania’. Era uma superbanda composta pelo Toninho Horta na guitarra, Yuri Popov no baixo, Robertinho Silva na bateria, o Luizão no teclado e um percussionista muito bom que não lembro o nome. Depois a gente foi para o Piauí com essa banda toda. Fomos para Parnaíba e lá estava o Governador Alberto Silva e um monte de gente. Eu lembro que foi um batera chamado Neném que já tinha tocado até com o Miles Davis, e foi substituir o Robertinho que não pôde ir. Foi um super show e acredito que isso tenha sido um marco para a história da música instrumental do Piauí, essa passada do Toninho tocando com os músicos do estado [...] (MENEZES, Entrevista, 2019).

Essa colocação de Reginaldo Menezes aponta para horizontes que viabilizam a percepção de que esta produção fonográfica oportunizou não apenas a circulação dos saberes jazzísticos dos musicistas piauienses em ambientes além do Piauí, tendo em vista que foi gravado na Alemanha e circulou em outras regiões brasileiras; mas também trouxe aos piauienses a possibilidade de conhecer, consumir e participar dessa rede de saberes envoltos nos shows e nas experiências passadas pelos musicistas de outras localidades.

Além da circulação dos saberes musicais expostos até então, essa produção fonográfica também alimenta e tem interação com redes de outras frentes artísticas, como por exemplo a das artes visuais. A capa do CD, que apresenta uma concepção artística acerca do estudo de cor baseado nas experiências de Israel Pedrosa, traz uma imagem estilizada da bandeira do Brasil, que pode ser vista na imagem a seguir, de forma que permite o entrelaçar do título do álbum “CD Brasil” com outras impressões reflexivas.

Figura 21 – Capa do CD “Brasil”, de 1994



Fonte: Discoteca da Casa da Cultura.

Em suma, como menciona o texto do encarte apresentado na imagem a seguir, a ação de olhar de maneira fixa para a capa do CD durante quarenta segundos, e posteriormente a fixação do olhar na área branca, permite, segundo os escritos, que se vejam as cores reais da bandeira nacional brasileira.

Figura 22 – Recorte da parte interna do CD “Brasil”, de 1994

Fixando a vista na ilustração da capa por 40 segundos e depois olhando para esta área branca, veremos as cores reais da bandeira nacional brasileira. Estudo de cor baseado nas experiências de Israel Pedrosa. (Pedrosa, Israel, *Da cor à cor inexistente*, Rio de Janeiro, Léo Christiano e UnB editores, 1982)

Fonte: Discoteca da Casa da Cultura.

Sobre quais os saberes influenciaram a concepção do “CD Brasil”, Reginaldo Menezes, em entrevista, menciona que ouviu muito jazz, Coltrane, jazz mais clássicos dos anos 1960, 1970, e música brasileira. Além disso, relatou que viveu

[...] um momento muito bom da música instrumental, um período com muitas casas de música instrumental. Toquei em vários bares e todos os lugares que tinha espaço para esse tipo de música”. Acerca de suas experiências musicais, o saxofonista relata também “depois tive uma fase de tocar uma espécie de música espontânea, que tentava fugir um pouco dessa pegada jazzística e bossa-novística, para dar uma mudada. Tudo isso influenciou esse disco (MENEZES, Entrevista, 2019).

Reginaldo Menezes, que nasceu em 1955 e é natural de Teresina, iniciou seus estudos de música tendo aulas de flauta transversal na escola Pro-Arte no Rio de Janeiro – RJ, com

direcionamento para a formação erudita. Depois dessa fase, começou a tocar saxofone e estudou com o saxofonista e clarinetista Paulo Moura e com o saxofonista Idris Bodriua. Atuando no contexto de jazz e na música popular brasileira, estudou harmonia e improvisação com Ian Guest. Além da música, desenvolveu uma carreira no ramo da Psicologia e estudou a área na Universidade Estácio de Sá e Filosofia na PUC-RJ; além de ter investigado Gestalt, Análise Transacional e Psicologia dos Eneatipos na instituição de ensino Escola SAT no Brasil; e Gestalt na instituição de ensino Instituto Bairesgestalt, Ética, Hemenêutica e Fenomenologia na Gama Filho. “Atualmente, eu estou trabalhando mais intensamente com a psicologia mesmo. Sou Coordenador da Pós-Graduação em Gestalt da Universidade Santa Úrsula – USU e Diretor na empresa Escola Gestalt Viva Cláudio Naranjo” (MENEZES, Entrevista, 2019).

O saxofonista, compositor, arranjador e violonista Reginaldo Menezes menciona ainda que, ao lado de seu irmão Márcio Menezes, também saxofonista e flautista, criaram em Teresina uma Escola de Música voltada para o ensino da música popular e a profissionalização dos músicos. A Escola, que se chamava de Pró-Música, tinha como um dos seus vieses a base pedagógica da filosofia do seu professor Ian Guest, trabalhando com harmonia funcional e o método Kodaly com trabalho de solfejo, com uma espécie de treinamento de músico, tendo esse conteúdo sido apresentado na seção das viagens formativas. Sobre essas contribuições para os saberes jazzísticos, Reginaldo Menezes relata:

[...] eu acho que ajudei no desenvolvimento dessa pegada de música instrumental jazzística em Teresina, tanto com a escola, com os CD’S que participei como o do Rubens Lima, o próprio “CD Brasil”, além de um bar que eu tive chamado “Tarô”. Lá fazíamos música instrumental jazzística e tinha uma cena bem legal. Enfim, acho que eu o Luizão contribuimos muito com a música em Teresina [...] (MENEZES, Entrevista, 2019).

Com base nisso, é possível perceber que Reginaldo Menezes atuou de maneira ativa no contexto da performance, da educação e até mesmo do empreendedorismo na área da cultura, tendo em vista que criou e desenvolveu uma escola de música e um bar, sendo ambos espaços de fomento das artes, com um mais voltado para a formação e ou outro para o entretenimento. Desse modo, faz-se justo reiterar que, na ação de educar, também mediou e oportunizou saberes, em especial os do jazz.

Acerca do parceiro de Reginaldo Menezes, o pianista e arranjador Luiz Antônio Oliveira Paiva e Silva, conhecido como Luizão Paiva, que por sua vez já foi trazido em outros olhares desta pesquisa, ele é natural de Teresina, nascido em 10 de abril de 1950 e oriundo de uma família de musicistas que tem a pianista e maestrina Adalgisa Paiva como um dos expoentes. Em

entrevista concedida a Rocha Sousa em 17 de junho de 2009, para o blog “História & Música no Piauí”, Luizão é perguntado sobre a origem de sua herança musical e responde:

[...] a minha bisavó, mãe da minha avó, dona Alívia de Paiva, cantava muito bem. E havia minha avó, Adalgisa Paiva, que teve influência mais forte. Ela estudou com Villa Lobos²⁹, um dos maiores maestros que o Brasil já teve. Durante um ano e meio no Rio de Janeiro, ela fez um curso de música e trouxe seu aprendizado para cá. Foi uma das pioneiras aqui no Piauí [...] (PAIVA, 2009).

Thiago Cabral atualmente é professor de música no Instituto Federal do Piauí. Foi aluno de piano de Luizão Paiva na Escola de Música Adalgisa Paiva e posteriormente veio a escrever sua dissertação de mestrado sobre obras de Luizão. Aborda nesse trabalho o ambiente no qual o compositor foi criado, caracterizando-o como “inegavelmente estimulador, visto que os avós paternos e maternos, além de sua mãe, que cantava e tocava piano, mantinha contato direto com a arte musical, seja tocando, cantando ou ensinando música” (CABRAL, 2009, p. 199). Essa perspectiva alinha-se ao pensamento de Lazzarin e Alvares (2014, p. 122), que afirmam:

[...] ver os pais, os irmãos, os amigos ou colegas da escola tocando um instrumento é uma experiência que estimula esse indivíduo a traçar algum envolvimento com a música. Com isso, surge a vontade de participar de um grupo musical na escola, em casa, no bairro. Essas situações assumem um caráter pedagógico, criando um ambiente que permite um aprendizado através da troca de informações e observações, ensinando, mostrando como fazer [...].

Sendo assim, faz-se justo pontuar que essas vivências do pianista Luizão Paiva podem ser creditadas também às suas relações familiares, o que, na ação de incentivar o seu envolvimento com as artes, impulsionou-o para que tivesse uma atuação bastante ativa no cenário artístico musical e em várias situações.

Tendo composto trilhas para novelas, como a da primeira versão da novela “Roque Santeiro”, em 1974, que foi censurada pela Ditadura Militar, bem como para peças teatrais como “A Gota D’Água”, onde trabalhou ao lado de Dorival Caymmi e Chico Buarque, atuou em trabalhos como professor, regente e *sidermam*³⁰ de intérpretes como João Bosco, Jamelão, Bibi Ferreira e a Família Caymi, quando morou no Rio de Janeiro. Além disso, acompanhou artistas em diversos clubes de jazz no período em que residiu em Boston, nos Estados Unidos, para se graduar na Berklee College of Music em música – composição, arranjo e performance – (PIANISTA..., 2019).

²⁹ “Músico de notoriedade mundial, professor do Instituto de Educação do Rio de Janeiro e ‘mentor’ do projeto orfeônico brasileiro”. (MONTI, 2015, p. 23).

³⁰ É o músico que tem a função de “acompanhar artistas ao vivo e atuar em estúdio gravando. Essa função exige que o músico tenha a habilidade de tocar diversos estilos de música”. (DRAGASSAKIS, 2016).

Com base nessa atuação, que passa por vertentes distintas e múltiplas do contexto musical, e que por sua vez viabiliza a aquisição de experiências nas mais diversas vivências, fundamento a prerrogativa que aponta para um Luizão Paiva músico contrário à unilateralidade, e que busca diversas redes, com vistas à difusão de saberes e à expansão do conhecimento, por meio de CDs, shows, festivais e aulas. Além disso, esse caminho de absorção de múltiplas experiências se alinha ao senso de que

[...] o trânsito do músico por uma multiplicidade de experiências apresenta um processo de amplas e constantes significações e ressignificações de entendimentos sobre música, estilos musicais, áreas de atuação e perfis profissionais. A condição de estar exposto a diferentes formas de atuação no mercado de trabalho, bem como a uma pluralidade de estilos musicais, afasta a ideia da existência de identidades musicais segmentadas e estáveis. Trata-se aqui da constituição de identidades na contemporaneidade como um processo que desestabiliza as fronteiras entre música da academia, música popular e as possibilidades e necessidades para atuar no mercado de trabalho (LAZZARIN; ALVARES, 2014, p. 125).

Quanto ao processo e aos influenciadores do fazer musical de Luizão Paiva, tanto como músico quanto como compositor, o próprio relata que busca em várias fontes suas orientações musicais (PAIVA, Entrevista, 2020). Menciona ainda que suas principais influências no instrumento são pianistas como Bill Evans, “considerado um dos pianistas de jazz mais importantes de todos os tempos, mudando a maneira de tocar piano no jazz” (MURRAY, 2013, p. 2), e que representa “a maior influência entre os pianistas de jazz desde a década de 1960” (COLIER, 1978 apud MURRAY, 2013, p. 393). Além disso, cita os pianistas McCoy Tiner, Thelonius Monk, Duke Ellington, Bud Powell, João Donato, Edson Machado, bem como o que chama de “3 Bs”: Bach, Beethoven e Brahms (PAIVA, Entrevista, 2020).

A respeito de suas influências composicionais, Luizão Paiva relata uma diversidade de nomes que transitaram nos mais diversos períodos da música, além dos já mencionados no parágrafo anterior. Cita musicistas e compositores como George Gershwin e Belá Bartok, ao qual Luizão Paiva dedicou músicas em seu disco; Claude Debussy, Ígor Stravinsky, Olivier Messiaen, Heitor Villa Lobos, Tom Jobim, João Donato e Noel Rosa. E, além de tudo, menciona aqueles com quem teve oportunidade de tocar, como por exemplo o clarinetista Paulo Moura.

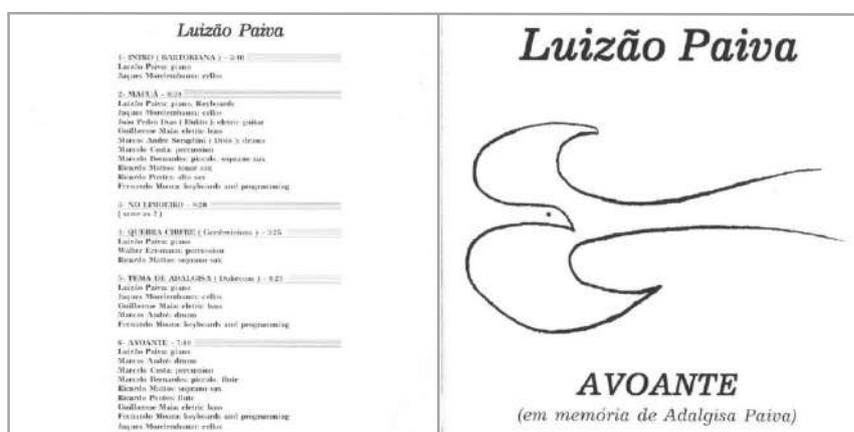
Sobre suas composições, dentre elas as que fazem parte do repertório do seu primeiro CD, intitulado “Avoante”, Luizão Paiva relata:

[...] procurei absorver de tudo um pouco, afinal, tenho mais de 200 (duzentas) composições autorais minhas, com mais uns 100 (cem) arranjos, todos aqui nos meus arquivos. Tenho composições para formações variadas, de várias

vertentes. Tem muita coisa, jazz, música brasileira, música erudita, arranjos para cantores. Boa parte desse material foi utilizado em shows, gravações e inclusive nos meus trabalhos autorais como é o caso do meus discos [...] (PAIVA, Entrevista, 2020).

Com seis fonogramas instrumentais e suporte da Lei A. Tito Filho, o disco de abertura da carreira solo de Luizão Paiva, o CD “Avoante”, foi lançado no ano de 1996; mas, segundo o músico, começou a ser concebido na década anterior, mais precisamente no ano de 1986. É um álbum em homenagem à memória de sua avó Adalgisa Paiva, estando essas informações presentes na ficha técnica, que pode ser observada na imagem de capa e na parte traseira do CD, mostradas a seguir.

Figura 23 – Capa e contracapa do CD “Avoante”, de 1996



Fonte: Discoteca da Casa da Cultura.

Na produção fonográfica “Avoante”, é possível perceber a relação de Luizão Paiva com suas influências tanto através da análise da fonte iconográfica, que traz algumas das referências citadas pelo próprio Luizão Paiva por meio do encarte do álbum, e que pode ser observado na imagem anterior; quanto na audição dos fonogramas, conforme análise da fonte auditiva do CD.

Sobre a escuta, quando dirigida aos processos baseados no ritmo, por exemplo, que misturam estilos como samba a conduções de jazz, compassos compostos e sessões introdutórias com elementos de características utilizadas em contextos eruditos, entre outros, é possível identificar um trato de intencionalidade do compositor em criar novos ambientes sensoriais auditivos através dessas transições. Com isso, esse processo criativo composicional colabora também nessa circulação de novos saberes, dentre eles os composicionais, tendo em vista que é um CD autoral.

Sobre sua maneira de pensar e conceber música, Luizão Paiva relata a Thiago Cabral em entrevista:

[...] eu sou da opinião que a música é universal, não interessa se o cara é o Nando Cordel, ele tem que procurar ser universal, porque a música é do planeta Terra. Existem as variantes: na Bulgária o ritmo de 5/4, 11/4, 13/4, é normal, como se tivessem tocando samba. Os ritmos alternados são muito usados naturalmente, ‘swingando’ inclusive, o povo dança...relax. Aí, o quê que acontece, no Brasil nós temos o 2/4 que é fantástico. A Argentina e o Uruguai têm o 6/8, a chacarera, fantástico. Eu procuro fazer música universal, eu utilizo coisas do folclore, coisas da composição popular, utilizo tudo, mas, a meta, o target, é a música universal, como todos os compositores do mundo, até os que não sabem que fazem isso, mas fazem [...] (PAIVA, 2009 apud CABRAL, 2009, p. 202).

Nessa fala de Luizão Paiva, torna-se possível perceber uma ratificação do que foi colocado sobre as transições rítmicas do CD “Avoante”, tendo em vista a concepção de um fazer musical que pode absorver e se apropriar de várias características das mais distintas origens, respeitando os aspectos idiomáticos de cada fazer, mas que pode, também, alimentar e promover fusões de outros idiomas com o jazz, tendo como exemplo dessa prática o samba-jazz e o *fusion*.

Algo ainda a ser mencionado é o fato de Luizão Paiva dedicar o trabalho, conforme escrito no encarte interno da imagem a seguir, a seus pais Luiz e Ilza e a seu filho Luizinho. Esse fato reafirma a sua ligação com a música por meio da família. No que concerne a essa relação de mediação oriunda da vivência cotidiana afetiva familiar, cabe pontuar que isso acontece como processo de percepção dum potencial, ocorrendo “em casa desde o nascimento até os primeiros anos de uma educação formal, tomando muitas formas no decorrer da formação musical e ocorre em diferentes níveis, dependendo da qualidade do meio ambiente, podendo ser mais ou menos propício e estimulante” (GROSMAN, 2011, p. 70). Dessa maneira, as ações de pais e professores concomitantemente agindo para a motivação “afetam, de certa forma, a personalidade e o desenvolvimento do talento da criança” (GROSMAN, 2011, p. 70).

A seguir, a imagem da parte interna do CD “Avoante” confirma as informações colocadas sobre as dedicatórias do autor, bem como apresenta a ficha técnica da obra.

Figura 24 – Parte interna do encarte do CD “Avoante”, de 1996



Fonte: Discoteca da Casa da Cultura de Teresina.

Sobre a circulação das músicas do álbum, Luizão Paiva relata que a música “Avoante”, que também dá título ao CD, foi utilizada como trilha de chamada da primeira versão da novela censurada pelo regime militar, “Roque Santeiro”. Conta ainda que a trilha principal composta para a novela nunca foi ao ar; entretanto, a chamada que tinha como trilha a música “Avoante” foi divulgada por um mês na emissora de TV Rede Globo, o que viabilizou a circulação da música na época. (FORA DO PALCO... 2011).

Fatos como esse podem ser considerados como algo extremamente significativo quanto ao viés da circulação dos saberes compreendidos nessa composição. Sobre isso, cabe ainda pontuar que a música veio a fazer parte do repertório do CD em 1996; porém, mais de vinte anos antes, já transitava no mercado fonográfico, tendo em vista que teve sua primeira versão gravada em 1974 para a referida chamada televisiva. Assim, percebe-se que a obra do músico piauiense e, conseqüentemente, os seus saberes circularam por todo país.

Como mencionado no início desta seção, a fundação da Escola de Música Adalgisa Paiva – EMAP, em 2002, marca o fim do recorte temporal definido nesta pesquisa. No entanto, concomitantemente à inauguração da referida instituição, era lançado o segundo álbum de Luizão Paiva, intitulado “Piauí”. Essa prerrogativa de delimitação e o fato de estar abordando os CDs fazem com que esse álbum duplo possa assumir o fim do recorte temporal dentro da alçada das produções fonográficas, tendo em vista o ano de seu lançamento. Ainda no que versa sobre o fim dessa delimitação, cabe expor que tamanha é a importância de estudos específicos sobre essa instituição de ensino – que apresenta, em sua proposta didática, o ensino do jazz –, que isso demanda a necessidade de que, cada vez mais, pesquisas possam contribuir com o estudo de sua história e peculiaridades.

A Escola de Música Adalgisa “foi uma dessas instituições não governamentais que ganhou espaço no cenário cultural, educacional, artístico, pedagógico e social em Teresina” (LUZ; MONTI, 2019, p. 1). O projeto da escola foi concebido por Luizão Paiva, ao lado de seu tio Alberto Silva³¹, persona com representatividade no cenário político, pianista e amante das artes que tinha, até então, passado por diversos cargos eletivos, estando naquele período na função de senador da República. Luizão Paiva, que logo ao retornar a Teresina criou o curso de piano e teclado do projeto Música para Todos, somou suas forças às de seu tio Alberto Silva; e, alinhados quanto às suas redes estabelecidas, e principalmente quanto ao gosto pelo jazz, criaram esta escola, que iniciou os trabalhos no ano de 2002. Tinha como localização um anexo construído dentro do Centro de Ciências da Educação – CCE, na Universidade Federal do Piauí, e foi nomeada em homenagem à avó de Luizão, a pianista e professora Adalgisa Paiva³².

No entanto, antes de retornar de vez ao estado, Luizão Paiva deu início à produção de seu segundo álbum, o CD duplo “Piauí”. Esse trabalho, que tem como temática musical a geografia do seu estado de origem (PAIVA, Entrevista, 2020), foi realizado com a soma de gravações no Rio de Janeiro e de Teresina. Em entrevista, Luizão relata algumas especificidades:

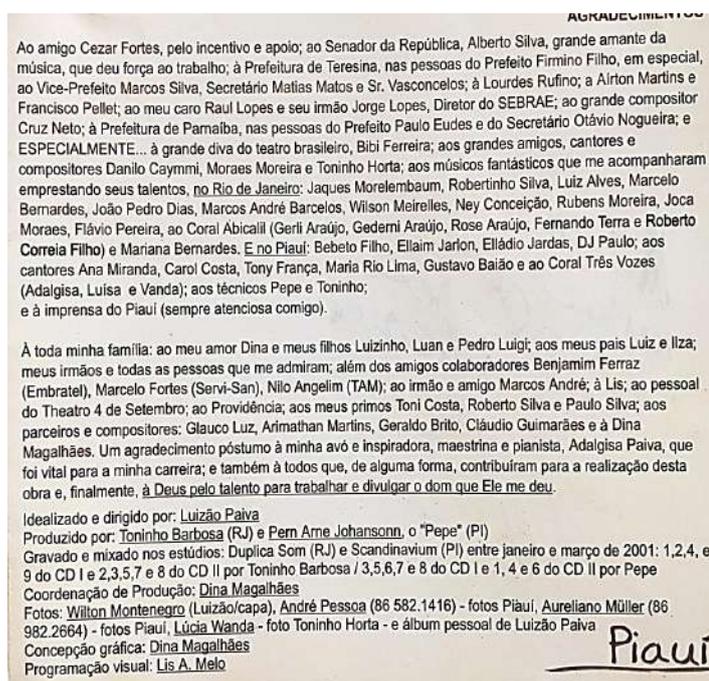
[...] eu queria fazer esse trabalho, aí encontrei um amigo meu que é empresário e que estava à frente de uma das Secretarias do estado. Falei para ele sobre isso, e me incentivou a fazer, além de viabilizar o auxílio financeiro para a gravação. O único pedido dele era que eu gravasse o Hino do Piauí em um arranjo que misturasse o hino padrão, com uma fantasia sobre o hino. Então gravamos. O disco ficou muito bom. Gravei uma parte no Rio de Janeiro contando com a ajuda na produção do técnico Toninho Barbosa, uns amigos músicos de lá como o Robertinho Silva, Luíz Alves, Jaquinho Morelembaum, Didito, Marcelo Bernardes, vários amigos meus de lá, além dos artistas/intérpretes como o Moraes Moreira, a grande Bibi Ferreira, o Danilo Caymmi e o Toninho Horta. Já no Piauí, contei também com vários amigos que eu tenho como o Gustavo Baião, a Carol Costa, o Tony França que hoje mora em São Paulo, a Ana Miranda, enfim, muita gente. Todos estão na ficha técnica. Ah, uma outra coisa, é que nenhum dos intérpretes que gravou me cobrou. Só paguei a função dos músicos no estúdio, o que facilitou muito [...] (PAIVA, Entrevista, 2020).

³¹ Gov. PI 1971-1975; sen. PI 1979-1987; gov. PI 1987-1991; dep. fed. PI 1995-1999; sen. PI 1999-
Alberto Tavares e Silva nasceu em Parnaíba (PI) no dia 10 de novembro de 1918, filho de João Carvalho de Tavares Silva e de Evangelina Rose e Silva. Descendente de família de prestígio político no estado. (ALBERTO TAVARES E SILVA, 2016).

³² A primeira professora particular de piano a ter amplo reconhecimento na sociedade teresinense. Musicista que havia estudado o instrumento ainda no tempo em que fazia o curso ginasial no Colégio Sagrado Coração de Jesus. Adalgisa iniciou suas atividades musicais como acompanhante instrumental de películas cinematográficas, no Cinema Olympiá. Porém, com o intuito de promover o ensino da Música entre as filhas das famílias mais destacadas da sociedade, a pianista logo passou a se dedicar as aulas de piano e à promoção de apresentações musicais coletivas, peças de teatro e recitais de canto e piano. (FILHO, 2009, p. 109).

Prerrogativas como essa, que trazem a participação de nomes do cenário musical brasileiro, e o fato de não terem cobrado por seus serviços tornam possível a percepção das redes que Luizão Paiva tinha construído ao longo de sua carreira até então. Sobre essa ficha técnica, disposta na imagem a seguir, e especificamente sobre os sujeitos envolvidos nesse processo de gravação, Luizão Paiva, em entrevista, relata alguns fatos sobre as redes de sociabilidade estabelecidas ao longo desta etapa, dentre eles histórias curiosas e engraçadas.

Figura 25 – Ficha técnica do CD “Piauí”, de 2002



Fonte: Arquivo pessoal de Luizão Paiva.

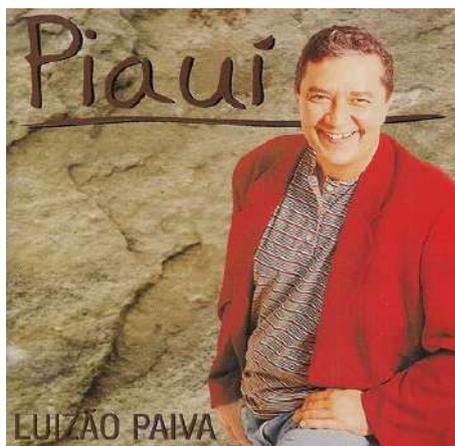
Sobre os participantes desta produção trazidos na imagem, e sobre momentos inusitados desta gravação, Luizão Paiva coloca que todos os músicos eram seus amigos pessoais; entretanto, o coro que participou do Hino do Piauí rearranjado era um grupo contratado para fazer gravações desse tipo em estúdio e que, inclusive, tinha alguns cantores do grupo “Golden Boys”, uma banda de Jovem Guarda bastante conhecida. Em clima de descontração, Luizão Paiva relata:

[...] quando estávamos gravando o Hino do Piauí e outras músicas com esse coro, que diga-se de passagem é muito bom e profissional, eu perguntei para o Toninho, qual era o nome do grupo (coral). O Toninho respondeu tem nome não, mas bota aí ‘Coral Abicaliu’. Então eu perguntei, Abicaliu? Aí o Toninho respondeu. É o Abicaliu que junta e bota eles para cantar em vários lugares (risos) [...] (PAIVA, Entrevista, 2020).

Além de muitas histórias como a citada, o álbum duplo “Piauí” tem arranjos de Luizão Paiva com contribuições dos saberes harmônicos de Toninho Horta e da concepção guitarrística de Elladio Jardas, com repertório que se reveza entre músicas instrumentais e canções, sendo apresentadas em formato instrumental as músicas de Paiva, “Pedra do Sal nº 1”, “Praia Grande de Atalaia”, “Chapa do Corisco” e “Serra da Tabatinga”, além da “Fantasia sobre o Hino do Piauí”, que mostra, conforme audição, uma junção de saberes, através da soma de peculiaridades e características da forma musical de hino a recursos da espontaneidade e criatividade do jazz.

Em relato, Luizão Paiva coloca que esse álbum teve essa temática desde a concepção da capa, mostrada a seguir. Esta, por sua vez, o traz à frente de um paredão de pedras, como se estivesse na Serra da Capivara³³. É uma das homenagens do compositor a esse ponto turístico, localizado na cidade de São Raimundo Nonato, ao Sul do Piauí. Dessa forma, é oportuno afirmar que, por onde passou, o CD também difundiu, de alguma maneira, as paisagens do estado nordestino, viabilizando a circulação de outros saberes além dos musicais.

Figura 26 – Capa do CD “Piauí”, de 2002



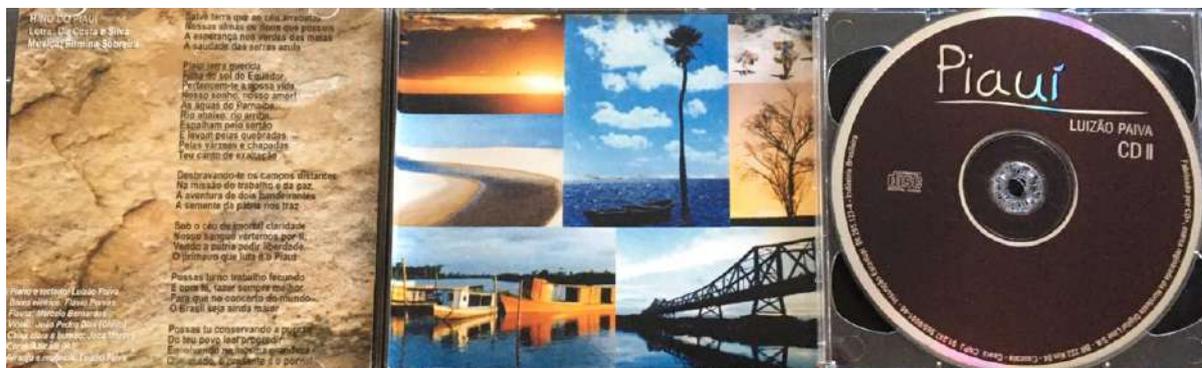
Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Baião.

Ademais, além dessa faixa que homenageia a Serra da Capivara, o álbum “apresenta em seu repertório, músicas que recebem nomes de lugares característicos do estado piauiense, como: praias, serras, rios” (PAIVA, Entrevista, 2020), o que ratifica a perspectiva de que essas músicas e essa temática viabilizam não somente a circulação de saberes musicais jazzísticos, como também conhecimentos sobre aspectos, características e peculiaridades geográficas e

³³ O Parque Nacional Serra da Capivara, no município de São Raimundo Nonato, sudeste do Piauí, foi criado em 1979. Seu objetivo é preservar vestígios arqueológicos do que seria a mais remota ocupação humana da América do Sul, há cerca de 50 mil anos. Por sua importância, foi inscrito na lista do patrimônio mundial da Unesco em dezembro de 1991, e tombado como patrimônio nacional pelo Iphan em setembro de 1993 (IPHAN, 2012).

iconográficas do estado, tendo em vista que o design gráfico da produção é repleto de imagens remetentes às músicas em questão, como pode ser observado na imagem apresentada a seguir.

Figura 27 – Parte interna do encarte do CD “Piauí”, de 2002



Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Baião.

Sendo assim, “Piauí”, de Luizão Paiva, é um CD que oportunizou a circulação de saberes múltiplos por meio das composições, possibilitando que a integração entre musicistas de regiões distintas viabilizasse o envolvimento de outros profissionais e outros públicos com as peculiaridades da região do estado do Piauí, por intermédio das fotos e do hino, além dos conhecimentos sobre a geografia local.

No ano anterior ao lançamento do CD “Piauí” o músico Geraldo Brito, um dos parceiros de Luizão na composição intitulada “Bereguendém”, lançou o seu primeiro álbum, o CD “Mar Acatou”. Geraldo, que é um dos sujeitos bastante colaborativos na difusão dos saberes jazzísticos em Teresina, é uma figura icônica e “uma pessoa de múltiplos talentos; violonista, guitarrista e arranjador desde a década de 1970” (LUSTOSA, 2009). Ele teve seu primeiro “contato com a música aos oito anos de idade, através de um pequeno violão de plástico que veio de brinde em uma cesta de Natal, ao longo de sua carreira musical profissional” (CAVALCANTE, 2019); e estabeleceu redes de sociabilidades com vários musicistas da cidade, inclusive com o autor que aqui vos apresenta esta pesquisa.

Sempre estimulando que buscassem repertórios musicais que envolvessem sofisticação harmônica e melódica, e com esse espírito educacional formador e entusiasta do conhecimento, Geraldo Brito colhe os frutos do que plantou, através do reconhecimento por parte de alunos, cantores e musicistas que viabilizou e/ou incentivou no início e na sequência de suas respectivas carreiras. Ele é “um importante personagem dentro da música popular piauiense. Por toda sua carreira, ele alia *shows*, estudos e criações ao ofício de professor em escolas de música, dando aulas de violão popular e clássico, improvisação e teoria musical” (CAVALCANTE, 2019).

Geraldo Brito lançou, em 2001, seu primeiro álbum, intitulado “Mar Acatou”. Apesar desse nome, lembro-me bem da sensação que tive ao ver a capa pela primeira vez. A ação de ler o título me remeteu à percepção e ao sentido de que o nome do ritmo brasileiro maracatu³⁴ teria sido alterado para uma colocação em tempo verbal conjugado no pretérito perfeito, se lido junto, transformando-o em “maracatou”. No entanto, logo em seguida, percebi as diferenças de cores e me veio a dúvida: qual seria o nome de fato?

Em esclarecimento sobre qual seria o título do álbum de fato, Geraldo Brito coloca que tinha mesmo o interesse em criar essa ambiguidade na percepção e gerar uma reflexão quanto ao significado exato do termo. Mas o título tem como principal representação simbólica a de que o mar abraçou suas músicas, e até mesmo o próprio artista (BRITO, Entrevista, 2020).

Figura 28 – Capa e contracapa do CD “Mar Acatou”, de 2001



Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo relato do próprio Geraldo Brito, que nasceu em 1953 na cidade de Timon – MA e que passou a viver em Teresina aos três anos de idade, o título do CD faz referência à poesia de sua autoria, apresentada no encarte interno do álbum, como visto na Figura 29. Portanto, a poesia “O mar acatou, num átimo, num ato de amor, o mar acatou” mostra que, embora o autor tenha utilizado figuras de linguagem a fim de criar sensações e percepções díspares, o nome do CD, de fato, tem como título e sentido “Mar Acatou”. Isso, além de ratificar

³⁴ “O maracatu é uma manifestação cultural presente, principalmente, na cultura pernambucana”, no que diz respeito ao viés musical, “é um gênero predominantemente percussivo. De acordo com Santos e Resende (2005), há apenas percussão e voz na formação instrumental. Os instrumentos são: gonguê de uma campana, tarol, ou caixa de guerra, alfaias (mínimo doze) e mineiro, também chamado de ganzá. Cada instrumento possui particularidades, que ressaltam a sua função na polirritmia do conjunto. Entretanto, pelo fato do maracatu estar associado à cultura popular, de tradição oral, há diferentes formas de estruturação e interpretação desses ritmos” (MARTINS, 2014, p. 1177, 1178). Ademais, é utilizado nas composições instrumentais jazzísticas brasileiras.

a colocação do que de fato é o título do álbum, pode contribuir também para os saberes envolvidos nesse título.

Figura 29 – Parte interna do encarte do CD “Mar Acatou”, de 2001



Fonte: Arquivo pessoal.

A produção fonográfica “Mar Acatou”, de 2001, contém 16 fonogramas, conforme pode ser observado na Figura 28. Tem predominância da música vocal, com diversas participações de intérpretes, além de três músicas instrumentais. Sobre a autoria das composições, quase a totalidade delas é de Geraldo Brito em parceria com outros compositores, ou exclusivamente suas. Vale ressaltar que a música de Heitor Villa-Lobos “O Trenzinho do Caipira” é a única obra do trabalho que tem arranjo de Geraldo Brito, mas que não é de sua autoria. Isso demonstra, também, a viabilidade por parte de Geraldo, entrelaçando seu senso composicional jazzístico a outros saberes, como em especial, nessa composição, o de um compositor erudito brasileiro, que também transita por vários outros saberes em sua obra. Esse processo, por sua vez, realimenta o ciclo formativo e criativo de conhecimentos musicais.

Quantitativamente, o maior número de composições é fruto da parceria de Geraldo Brito com o compositor Glauco Luz. Juntos, os parceiros dispõem das músicas “Zonzeira”, “Tentação”, “Confesso que Venci”, “Para Tantos”, “That Jazz” e “Cadê”. Outras parcerias de Geraldo são com os compositores Carlos Galvão, que tem no álbum as músicas “Mudo”, “Cinema” e “Baião de Doido”, além da parceria com Felipe Cordeiro na música “Meio Certo”. “Sete Cidades”, “Simplesmente”, “Mar Acatou”, “Outra Margem” e “O Mar tá pra mim” são obras do musicista Geraldo, sendo as duas últimas citadas gravadas em formação instrumental, conforme pode ser observado na Figura 28.

O álbum se reveza em formato de canção³⁵ e instrumental. No entanto, embora haja um percentual maior dessa “música vocal”, no que versa sobre a música em formato instrumental, Geraldo Brito relata:

[...] a música instrumental é minha grande paixão. Sempre procurei estudar os grandes compositores e principalmente a parte de harmonia e improvisação. Quando morei no Rio de Janeiro de 1995 a 2000, estudei com o Nelson Faria e com o Hélio Delmiro, dois grandes guitarristas e violonistas brasileiros. Estudei com eles coisa como, aplicação de arpejos e escalas na improvisação sobre os acordes e muito mais. Aquilo tudo influenciou muito minha maneira de tocar e pensar música [...] (BRITO, Entrevista, 2020).

Quanto à formação e às escolhas dos participantes do CD “Mar Acatou”, Geraldo Brito convidou sujeitos atuantes no cenário piauiense, contando também com músicos de outras partes do Brasil. Segundo ele, alguns dos envolvidos nessa obra trouxeram vasta experiência no contexto do jazz e da música, que Geraldo caracteriza como “música boa” (BRITO, Entrevista, 2020). Além disso, o CD pôde ter a seu dispor uma gama de participantes, tanto cantores quanto musicistas, com uma mistura de saberes musicais piauienses e cearenses, tendo em vista que pôde contar com instrumentistas residentes em Teresina e Fortaleza. Esse entrelaçar de elementos de saberes pôde, por sua vez, oportunizar e impulsionar novas redes e novos conhecimentos.

Um dos aspectos da obra “Mar Acatou” citado por Geraldo Brito é a participação do músico e compositor mineiro Toninho Horta, “que faz participação super especial na guitarra da canção ‘That Jazz’”, como mencionado no encarte interno do álbum. Toninho Horta, que já foi citado até então por participar de trabalhos com Reginaldo Menezes e Luizão Paiva, além de ser uma influência para todos os sujeitos citados, é também figura icônica para muitos musicistas brasileiros e estrangeiros envolvidos e interessados nesses saberes jazzísticos.

4.2 Saberes Jazzísticos nos CDs de Mediadores Culturais em Teresina

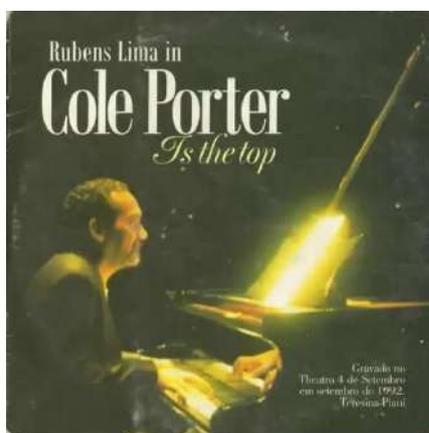
Neste tópico, que trata dos saberes jazzísticos em Teresina por meio dos CDs, analiso as produções fonográficas dos sujeitos que tiveram seus perfis mais fortemente identificados como mediadores culturais, tendo em vista que viabilizaram, através de suas práticas, a difusão de outros saberes “além dos musicais”, não deixando de oportunizar a realimentação do ciclo formativo musical e educacional e contribuindo, também, por meio de outras redes. Ademais,

³⁵ Composição musical, que dispõe de letra.

[...] pensarmos a Mediação Cultural ligada à área da educação é potencializar o processo educativo e a Cultura como processo de formação humana. Assim, ao relacionarmos mediação, cultura, educação e arte, acreditamos que são áreas que contribuem para a formação humana, em que estão involuntariamente ligadas e são também mediadoras entre si [...] (CARVALHO *et al.*, 2015, p. 25729).

A primeira obra investigada de mediadores é a produção fonográfica “Is The Top”, do intérprete Teresinense Rubens Lima. Esse CD tem em sua capa (conforme pode ser visto na imagem a seguir) a informação do período de gravação, que data de setembro de 1992, tendo sido realizada ao vivo no Theatro Quatro de Setembro, em Teresina. É constituído por doze faixas musicais, sendo onze canções e uma música em formato instrumental.

Figura 30 – Capa do CD “Is The Top”, de 1992



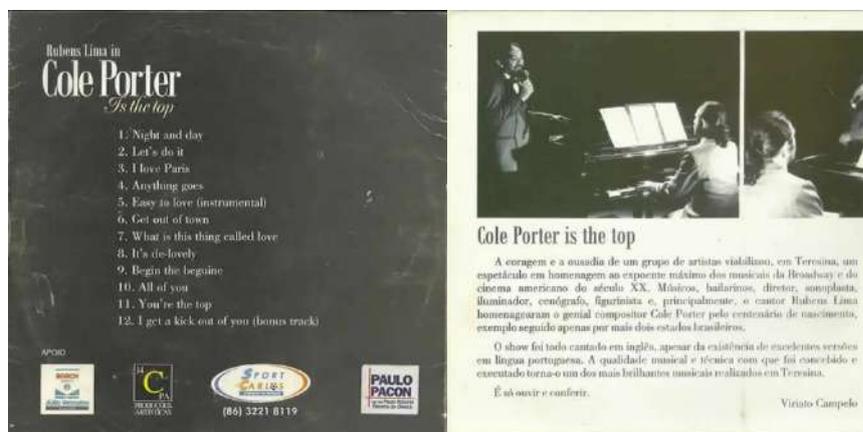
Fonte: Site Piauí Cult (COLE PORTER..., 2008).

“Is The Top” é uma homenagem de Rubens Lima ao centenário de nascimento de Cole Albert Porter (Cole Porter, 1891-1964), um “compositor americano que estudou em Harvard e Paris, tem uma produção que beira as 800 canções, sendo pelo menos uma centena delas obras-primas” (COELHO, 2019). Sobre o álbum de Rubens Lima, Viriato Campêlo (1992), um dos produtores do CD, que também assinou uma crítica sobre a obra na parte interna do encarte, como pode ser visto na Figura 31, menciona que:

[...] a coragem e ousadia de um grupo de artistas viabilizou em Teresina, um espetáculo em homenagem ao expoente máximo dos musicais da Broadway e do cinema americano do século XX. Músicos, bailarinos, diretor, sonoplasta, iluminador, cenógrafo, figurinista e, principalmente, o cantor Rubens Lima homenagearam o genial compositor Cole Porter pelo centenário de nascimento, exemplo seguido apenas por mais dois estados brasileiros. O show foi todo cantado em inglês, apesar da existência de excelentes versões em língua portuguesa. A qualidade musical e técnica com que foi concebido

e executado torna-o um dos mais brilhantes musicais realizados em Teresina. É ouvir e conferir [...] (CAMPÊLO, 1992).

Figura 31 – Encarte do CD “Is the Top”, de 1992



Fonte: Site Piauí Cult (COLE PORTER..., 2008).

O disco “Is The Top” foi gravado em um show ao vivo com uma banda base formada por musicistas já participantes dessa rede de sociabilidade do cenário jazzístico, tendo arranjos do músico saxofonista/flautista Reginaldo Menezes, amigo de Rubens Lima, que posteriormente pôde contribuir também para a difusão de saberes jazzísticos na cidade de Teresina, lançando o seu próprio álbum, “CD Brasil” – analisado no tópico anterior –, ao lado de Luizão Paiva.

No que concerne ao repertório, conforme podemos observar na imagem anterior, o trabalho inicia com “Night and Day” e segue com as músicas “Let’s do It”, “I Love Paris” e “Anything Goes”, sendo a quinta faixa, “Easy to Love”, a única do álbum em formato inteiramente instrumental. Das músicas que seguem após a realizada instrumentalmente, todas são executadas em formato de canção, ou seja, música com letra, embora, em cada uma delas, seções de improvisos sejam abertas para os instrumentistas, em que os solistas se revezam em diversos *chorus*. Cabe ainda pontuar que o álbum apresenta uma perceptível prevalência nestes espaços para os solistas, os saxofones tenor e soprano, de Reginaldo Menezes, além do piano de Adelson Viana, que também é bastante presente.

Da faixa seis à faixa de número doze, que aparece como o que se chama de *bônus track* (faixa bônus), o trabalho apresenta as canções “Get Out of Town”, “What is This Thing Called Love” e “It’s De-lovely”, sendo esta, conforme audição do material, um momento no qual o cantor Rubens Lima menciona uma história da vida de Cole Porter sobre o momento em que Cole viu pela primeira vez a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro. E, por fim, o

trabalho segue com “Begin the Beguine”, “All of You”, “You’re the Pop” e “I Get a Kick Out of You”, faixa bônus mencionada.

Quanto aos aspectos e saberes percebidos pela audição desse repertório e desses improvisos, bem como por meio das peculiaridades e especificidades apresentadas na obra em questão, a predominância das sessões de improviso, principalmente dos saxofones, seguida do piano, relaciona-se ao fato de que, nessa música jazzística, tais instrumentos já se apresentam recorrentemente nesses momentos. Já os instrumentos como baixo e bateria são responsáveis pela condução rítmica; guitarra e piano, pela relação entre melodia e harmonia; e os saxofones têm responsabilidades ornamentais dentro dessa paisagem sonora.

Rubens Lima, intérprete de “Is The Top”, nascido em Teresina em 21 de novembro de 1951 e falecido em 11 de abril de 2016, na mesma cidade, aos 64 anos, em decorrência de uma falência hepática e renal, foi médico, ator e cantor com circulação na vida cultural da cidade. Sobre a trajetória de Rubens,

[...] após concluir Medicina fez residência médica em psiquiatria na USP, em Ribeirão Preto. De volta à capital do Piauí, em 1981, passa a trabalhar como psicoterapeuta. Nas artes ou na medicina, nunca deu pouco de si. Dirigiu tanto o Hospital Psiquiátrico Areolino de Abreu como o Teatro 4 de Setembro. Mas foi mais que médico e músico. Sua casa tornou-se ponto de encontro e referência para ouvir boa música e traçar planos. Intérprete sofisticado, fez shows que se tornaram clássicos, como “Cole Porter is the top”, interpretando canções do cantor americano. Versátil, ia de Billie Holiday a sambas e compositores piauienses. Sua presença está registrada no CD “Nortriteresina” fruto do espetáculo inovador que unia música, poesia e teatro, produzido em 1974; e no DVD “Décadas de Som” (2016), extraído de um dos seus últimos shows, realizado em 2014. Rubens ganhou o primeiro lugar e o título de melhor intérprete no II Festival de Música Universitária da UFPI, em 1974. Tinha então 22 anos e era estudante de medicina. Apaixonado por arte, foi também teatrólogo e ator [...] (O QUE LHE FALTA..., 2017).

Afirmativas como a citada acima, bem como outros vestígios encontrados na pesquisa sobre a trajetória de Rubens Lima, tanto ratificam a percepção de sua significativa atuação no cenário artístico cultural quanto fortalecem a identificação de caminhos que o apresentem como sujeito protagonista nas mais diversas frentes de atuação. Aci Campêlo, ator e amigo de Rubens Lima, relata que o médico e cantor atuou em diversas frentes culturais do teatro, como ator, na década de 1980, e como músico. Além disso, foi um grande fomentador da cultura local. “Gostava muito de Bertolt Brecht, um dramaturgo alemão, e discutia muito esse autor nas suas obras. Gostava muito de propor discussões sobre a teoria do teatro, era sempre de vanguarda nesse sentido, e atuou também em peças infantis” (CENA..., 2016).

Essas colocações denotam que, embora Rubens Lima não tenha atuado diretamente no processo de ensino musical e/ou artístico, suas contribuições tiveram influência no processo educacional para as artes e para os artistas da cidade, na medida em que fizeram circular, por meio de suas frentes de atuação artística, em especial na música, através do CD “Is The Top”, novos saberes musicais, o que o coloca no papel de mediador cultural. Juntamente com Carvalho *et al.* (2015, p. 25724), entendo a “mediação Cultural como prática educativa”. Nessa perspectiva, “a mediação é elemento fundamental no processo de relação entre as pessoas, pois os sujeitos mediam a relação com o conhecimento” (CARVALHO *et al.*, 2015, p. 25725).

Com base em pesquisas, a obra “Is The Top”, de 1992, talvez seja a primeira produção fonográfica de jazz lançada em Teresina no formato de CD (*compact disk*) de que se tem notícia. No entanto, cabe ressaltar que o jazz e seus saberes já faziam parte do contexto musical da cidade por meio de shows e registros fonográficos em outros formatos, como fita K7 e LPs. Geraldo Carvalho de Brito, em entrevista abordada na seção que versa sobre os educadores, expõe colocações sobre os antecessores de “Is The Top”. Segundo ele,

[...] a partir dos anos 60, grupos como ‘Os milionários’ de Teresina e o ‘Barbosa Show Bossa’, formado por cearenses radicados em Teresina, dentre eles o guitarrista Colombo e o baterista Barbosa, apresentavam em seus repertórios nos bailes noturnos da cidade, clássicos do jazz em versões instrumentais e cantadas” (BRITO, Entrevista, 2020).

Sobre isso, o músico Júlio César Medeiros, um dos sujeitos mediadores analisados nesta seção, relata em entrevista que:

[...] em fins dos anos 80 no período de transição da fita k7 e vinil para o CD, grupos como “Haja Sax”, “Essa Banda”, além do Guitarrista Geraldo Brito com seu quarteto, faziam trabalhos nesse viés, realizando vários shows. Além disso, o “Haja Sax” chegou a gravar uma fita k7 com oito músicas instrumentais, com uma formação que tinha Emerson Boy no saxofone, Adalberto Filho (Bebeto) na bateria, Júlio Medeiros no baixo, André Luiz na guitarra e Donizeti Buggyja aos teclados que veio a participar do grupo já nos últimos shows. O grupo durou uns quatro anos e meio mais ou menos [...] (MEDEIROS, Entrevista, 2020).

O musicista Júlio Medeiros, como é conhecido, ingressou na música instrumental e desenvolveu, além de projetos como o citado “Haja Sax”, o grupo musical “Essa Banda”, ao lado de Reginaldo Menezes no saxofone, dos bateristas Durvalino Couto e Carlinho Menezes, e do tecladista paulista radicado em Teresina Edgar Lippo. Após participar de shows e grupos jazzísticos nos anos 1980 e 1990, Júlio lançou, em 1995, o seu primeiro álbum, o “Fábula de um Arquiteto”. A produção veio por meio da absorção dessas experiências no contexto dos

saberes jazzísticos vivenciados até então. Contrabaixista e compositor, ele nasceu na cidade de Teresina em 22 de junho de 1960. Iniciou sua trajetória como músico ainda adolescente, na década de 1970, ao lado de Naeno, Zé Piau, Chagas e outros integrantes que faziam parte do grupo Varanda em Teresina. “Na década de 80, ganhou alguns festivais regionais, o que o levou a ter boa visibilidade no cenário artístico piauiense” (UM ENCONTRO..., 2012).

Tendo formação instrumental em oito dos nove fonogramas, o CD “Fábula de um Arquiteto” é o seu álbum de abertura da produção fonográfica. Além das músicas instrumentais, conta também com uma faixa em formato de canção e outra com um arranjo vocal do grupo “Ensaio Vocal”. Dispondo de músicas autorais solo e em parceria, possui bases fincadas na fusão de saberes que envolvem elementos regionais rítmicos e melódicos do Nordeste brasileiro, com a inclusão de instrumentos musicais utilizados nesse contexto, dentre eles sanfona e flautas realizando alguns temas. Ademais, demonstra características peculiares ao jazz e ao contexto da música instrumental com seções de improvisação que se revezam pelos instrumentistas participantes do álbum.

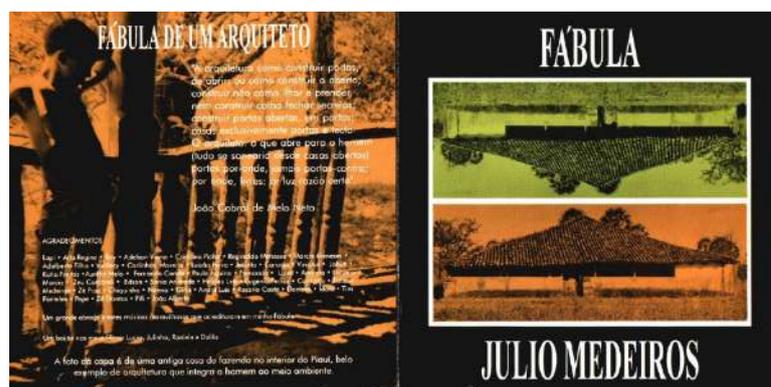
Formado em arquitetura na Universidade Federal de Pernambuco, e com muitos anos de vivência na área musical, Júlio Medeiros buscou alinhar e entrelaçar suas duas carreiras, conforme pode ser percebido no encarte do CD “Fábula”, mostrado nas imagens posteriores. Para tanto, a fonte hemerográfica encarte, apresentada na Figura 32, demonstra, através da fotografia da capa, a intencionalidade de consolidação dos objetivos do criador, com formação em Arquitetura, na busca pela integração de suas experiências na área da música. Cabe pontuar que, “Para Pierre Bourdieu, [...] as práticas fotográficas devem ser entendidas dentro de um campo de forças, em que cada indivíduo ou grupo se posiciona e, a partir deste lugar, apropria-se da fotografia como um marcador social (construção de identidades, exclusões, aspirações, status etc.) [...] (LIMA; CARVALHO, 2015, p. 43).

Além disso, nas figuras apresentadas ao longo das próximas laudas, é possível perceber que há intencionalidade do autor quanto a isso, em todas as partes do encarte do CD.

[...] para o historiador que mobiliza fontes fotográficas na sua investigação sobre a sociedade, as análises raramente se restringem a uma única imagem. Trabalha-se, em geral, com séries documentais, pois só por meio da recorrência é possível aferir o alcance de determinadas soluções formais e temáticas socialmente adotadas. Em outras palavras, trata-se de identificar aqueles elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na sociedade. Assim, diante de fontes fotográficas, o historiador não pode prescindir de métodos de análise que partam das especificidades da imagem, mas que devem alcançar sempre uma perspectiva plural, quer dizer, relacionando-a com outras (LIMA; CARVALHO, 2015, p. 45).

Vale destacar ainda o alinhamento de suas duas carreiras, pesquisas sobre a história de vida somadas a fontes fotográficas do CD, conforme já citado, além do suporte de uma fonte literária, trazida no encarte. O poema de João Cabral de Melo Neto, intitulado “Fábula de um Arquiteto”, dá nome ao álbum e é apresentado na parte de trás do encarte:

Figura 32 – Capa e contracapa do CD “Fábula”, de 1995



Fonte: Discoteca da Casa da Cultura.

O álbum lançado em 1995, que foi gravado entre os anos de 1993 e 1994 em Teresina, no estúdio Scandinavium, tem como tema de abertura a música intitulada “Pacatuba”, uma composição de Medeiros em parceria com Zé Piau, com arranjos de Júlio e do cearense Adelson Viana. Essa faixa de abertura, por sua vez, é um dos exemplos que podem fundamentar os apontamentos sobre a fusão dos saberes jazzísticos com as peculiaridades das vivências de Júlio Medeiros em seu lugar de origem.

No que trata da instrumentação utilizada, a música apresenta a exposição de um tema melódico executado por flauta transversal com uma execução técnica por parte do flautista, que a aproximam do pífano, instrumento presente na música nordestina. A Figura 33 pode ratificar o que foi dito sobre a instrumentação do tema “Pacatuba”, bem como subsidiar outros apontamentos.

Figura 33 – Encarte do CD “Fábula”, de 1995



Fonte: Discoteca da Casa da Cultura.

A ficha apresentada na figura anterior, que mostra informações técnicas sobre a produção fonográfica, traz nomes de alguns musicistas de Fortaleza e de Teresina. Sobre os musicistas cearenses, Geraldo Brito, em entrevista, mencionou que os músicos do Ceará, tanto da capital como de outras cidades, tiveram muita circulação em Teresina e difundiram saberes e influências no que diz respeito à música.

Sobre essa circulação dos músicos cearenses e de seus saberes, Geraldo Brito menciona que Júlio Medeiros sempre convidava o músico Cristiano Pinho para as suas produções. Complementa ainda relatando que foi “Adelson Viana que tocou, gravou e ainda grava com muita gente daqui, é cearense. O Colombo, o Barbosa do ‘Barbosa Show Bossa’, entre outros. Lá já tinha bons estúdios, enfim...” (BRITO, Entrevista, 2020). O músico considera ainda que, em Fortaleza, as coisas chegavam mais facilmente, por ser um grande centro. Depois, eram levadas por esses músicos da capital e de outros lugares do Ceará.

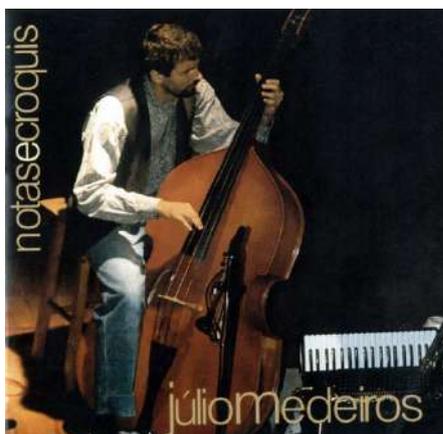
Exemplos como o exposto por Geraldo Brito, quando menciona que Júlio Medeiros trazia Cristiano Pinho para suas produções, trazem à tona apontamentos sobre o perfil mediador de Júlio. Em entrevista, José Dantas coloca que Júlio Medeiros “pode ser considerado um dos precursores desses saberes jazzísticos em Teresina por seu simples diletantismo, chegando inclusive a bancar financeiramente os seus trabalhos artísticos”.

Fatos como este podem nortear a percepção de Júlio Medeiros como um agente e mediador cultural, entendendo-se que “a arte colocada no centro de um debate acerca de como o ser humano comunica-se, afeta-se, por meio da apropriação e usos dos códigos diversos que nos constituem sujeitos de linguagem” (NUPIEC; NEITZEL; CARVALHO, 2014, p. 170); e que os diletantes, ou seja, aqueles amantes das belas-arts, pertencem a esse contexto artístico-cultural, justamente por oportunizarem isto aos outros apenas como cumprimento de seu papel social.

Quatro anos depois, mais especificamente em 1999, o músico e arquiteto lançou a sua segunda produção fonográfica, o CD “Notas e Croquis”. Com arranjos do próprio Júlio Medeiros e de Adelson Viana, esse trabalho contém dez fonogramas, incluindo três músicas exclusivamente de sua autoria, quatro composições em parceria e duas regravações de clássicos da Música Popular Brasileira. Com essa prerrogativa, é oportuno mencionar a circulação de diversos saberes do senso criativo, principalmente para o desenvolvimento de arranjos, composições e interpretações, tanto nas músicas autorais como nas de outros autores.

Igualmente ao primeiro CD “Fábula de um Arquiteto”, o álbum “Notas e Croquis” teve a participação e parceria do músico e arranjador cearense Adelson Viana. A informação sobre essa participação, somada à apreciação auditiva, viabilizou a percepção de uma relação direta entre saberes aplicados no contexto jazzístico e saberes que circulam na esfera da música nordestina, por meio da utilização de recursos técnicos, como improvisos abordando escalas musicais e acordes aplicados ao jazz trazidos para uso no baião, por exemplo. Além disso, essa percepção ganha força na observação da figura da capa exposta em seguida, que tem Júlio Medeiros tocando um contrabaixo acústico, instrumento bastante presente na cena jazzística, ao lado de um acordeom, uma das ferramentas mais utilizadas no cançãoeiro nordestino, e principal instrumento de Adelson Viana.

Figura 34 – Capa do CD “Notas e Croquis”, de 1999



Fonte: Site Piauí Cult (NOTAS... [2020?]).

Tendo uma formação principalmente instrumental composta de musicistas piauienses e cearenses, o CD segue o padrão do primeiro trabalho, com um repertório de música brasileira e mundial, incluindo seções de improvisação depois da exposição temática de cada música – algo peculiar ao saber jazzístico. O repertório do álbum apresenta regravações de composições como “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com um arranjo que tem como cerne o

compasso alternado 7/8, característica que mostra a união do jazz com peculiaridades regionais; e a música “Tudo que Você Poderia ser”, de Lô e Márcio Borges, adaptada para o ritmo de baião pulsante, com saxofone condutor melódico e acordeom contrapontístico ao tema, viabilizando a circulação e a relação entre diversos saberes.

Quanto às parcerias composicionais de Júlio Medeiros nesse álbum “Notas e Croquis”, a junção de saberes se deu por meio das músicas “Dois em Um”, ao lado de Carlinhos Moreira, guitarrista com assídua vivência na música jazzística; “Sambaião”, com Zé Piau; “Para Mim”, junto a Glauco Luz e à base do Grupo “Haja Sax”, constituída por Emerson Boy, Adalberto Filho (Bebeto) e André Luiz; “URB”, com Naeno e Clímério Ferreira; além de “Meio Campo”, com André Luiz, que, segundo Júlio Medeiros em entrevista, “tinha uma influência forte do Rock e funk americano, e acrescentava um olhar diferente nas composições”. Ademais, o CD contou ainda com composições apenas de Júlio, que são as faixas “Romance”, “Pinga Fogo” e “Bonito pra Chover”.

Seja no processo de desenvolvimento e produção do primeiro álbum “Fábula”, seja no desenrolar do “Notas e Croquis”, é possível perceber, por parte de Júlio Medeiros, a construção de relações de mediação cultural e de circulação de saberes através dessas produções fonográficas, tanto por meio das participações de musicistas de outras localidades, o que viabiliza a entrada e a absorção de outros conhecimentos trazidos por esses sujeitos, quanto na divulgação e exportação dos saberes oriundos de sua realidade e dos personagens envolvidos em sua cadeia produtiva direta. Isso pode ser compreendido, também, na aceitação de parcerias nas composições, nos arranjos e no processo produtivo como um todo, demonstrando assim capacidades intelectuais, que fazem parte da concepção do mediador. Isso, por sua vez, possibilita a instituição de redes de sociabilidade política, intelectual e cultural, por meio de uma atuação em redes pensadas como política de amizade, ou seja, “redes de amizade” (DUTRA, 2016, p. 236).

Nos anos de transição dos álbuns de Júlio Medeiros, “Fábula” e “Notas e Croquis”, mais especificamente no ano de 1996, Márcio Menezes, um dos sujeitos da música jazzística teresinense que participa em gravações de saxofones e flautas nos citados CDs, lança a sua primeira produção fonográfica, o álbum “Eclipse”. O músico nasceu em 16 de novembro de 1962 na cidade de Teresina; é irmão de outro representante da linguagem jazzística, já mencionado neste contributo investigativo: o saxofonista e flautista Reginaldo Menezes. Tem nesta obra o marco inicial de sua carreira como compositor, intérprete e solista proponente de obras fonográficas.

Sobre esse álbum de abertura da carreira de Márcio Menezes, o pesquisador Cravo Albim, em seu dicionário online da Música Popular Brasileira, coloca que o “disco gravado em Brasília, foi premiado como Melhor CD em pesquisa realizada pelo SBT em Teresina, e foi

distribuído pelo selo Outros Brasis em Portugal e Espanha”; além disso, o artista “realizou turnê de shows na Itália, divulgando esse trabalho” (MÁRCIO MENEZES, 2020).

No entanto, para que Márcio Menezes chegasse a gravar esse primeiro CD, foi necessária a vivência por meio de saberes absorvidos ao longo de sua trajetória. Sobre seu início na música e essa relação de aprendizagem musical, Márcio expõe:

[...] eu comecei a tocar no final dos anos 70, início dos anos 80. E pude absorver ainda o cheiro da contracultura³⁶, experimentação, na minha casa rolava de The Beatles a Tropicália, que era o som que a geração mais “cabeça” curtia. E minha mãe tinha aquelas coleções de clássicos e a minha geração embalada nos Zepellins, Yes, Gênesis, etc. Mas foi com Ian Anderson (Jethro Tull), Thijs van Leer (Focus), que realmente me inspirei no início. Mas já ouvia o som do Quinteto Violado. E qualquer som que tinha flauta, eu estava lá ouvindo. Tinha uma loja de discos chamada “Loja do Cabeludo” (risos) – para você ver o nome. E o dono vendia de tudo, então a gente ia muito lá comprar vinil e eu com aquele interesse maior, ficava ouvindo de tudo. Tanto que meu primeiro disco de jazz foi o Arroio, do Airton Moreira. E logo estava ouvindo Zappa, Hubert Laws, Hermeto, que admiro muito e aí foi um salto musical. Quando iniciei a tocar o sax, o Victor Assis Brasil era o meu preferido, e ainda hoje é. E então comecei a misturar muitos sons na cabeça, tanto que meus amigos na época chegavam para gente papear, tomar umas e outras e o som na vitrola estava rolando um Coltrane, Flora Purim, Yes, Jimmi Hendrix. O que realmente importava era curtir música interessante, ler boa literatura, etc. Na verdade eu tive a oportunidade de vivenciar e ouvir toda essa produção musical que faz parte da minha educação musical [...] (MENEZES, 2012).

A colocação de Márcio Menezes traz luz para uma das concepções aplicadas nesta investigação sobre os saberes jazzísticos, que trata da absorção intelecto-auditiva com “o ouvir de maneira consciente” (CRUZ; JUSTO, 2012, p. 1225) dos mais diversos contextos e nichos musicais, a fim de um reconhecimento identitário do próprio músico. Ou seja, o musicista, através de suas influências, passa a construir, por meio de um processo “autônomo”, a sua identidade musical, principalmente quando tratamos do processo de improvisação, que “faz parte de todos os estilos de jazz, quer pela sua espontaneidade, quer pela sua surpresa, experiência e descoberta” (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 131). Além disso,

[...] quando o músico de jazz está a improvisar ele não o está a fazer ao acaso, pelo contrário ele está a pensar no que está a improvisar. A improvisação é espontânea, no entanto, o músico pode ter aprendido a improvisar com algum

³⁶ Período de intensa contestação dos valores pré-estabelecidos por parte dos jovens das décadas de 1960 e 1970 de “Revolução Cultural”, que teve como princípio básico uma mudança estrutural irreversível na família e na participação do jovem na sociedade (HOBSBAWN, 2000, apud SILVA, 2015). A contracultura como postura é uma negação da cultura ocidental vigente (SILVA, 2015).

músico em particular ou ouvindo algum músico improvisar (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 131).

O fato é que o saxofonista/flautista é um exemplo daqueles músicos que desenvolveram, a partir de suas mais diversas práticas de estudo e vivências familiares e sociais, as experiências musicais necessárias para o fazer musical. No entanto, embora, na primeira fase de sua respectiva carreira musical, Márcio Menezes tenha absorvido muito mais do contexto educacional de suas vivências e experiências cotidianas, posteriormente, ele também pôde aproveitar o nicho de ensino sistematizado por meio de cursos e aulas, como o próprio coloca, em entrevista:

[...] eu sou autodidata, mas tive a oportunidade de fazer alguns cursos de música, como na Escola Villa Lobos – RJ, no Instituto de Educação Artística – Belo Horizonte – MG, na UNB em Brasília, com a flautista Odette E. Dias e o saxofonista Gonzaga Carneiro, harmonia com Ian Guest. Mas sempre procurei meu próprio caminho para tocar e compor [...] (MENEZES, 2012).

Essa percepção de autodidatismo de Márcio Menezes nos faz olhar para caminhos que fundamentam as diversas possibilidades de início da carreira de músicos brasileiros do contexto da música urbana, dentre elas o jazz. Cabe considerar que “o fato da atividade profissional do músico popular não necessariamente requisitar uma certificação profissional, diversos percursos possíveis e diferentes níveis de profissionalização são oportunizados” (SANTOS, 2018, p. 111). Desse modo, “grande parte da aprendizagem musical ocorre intramuros escolares” (FUKS, 1995, p. 27) e tem o autodidatismo tanto como estratégia de sobrevivência quanto como uma atitude de resistência à dominação. “Em ambos os sentidos expressam a contraposição entre ensino formal e ensino informal” (SILVA, 2012, p. 168).

A respeito de Márcio Menezes, essa prerrogativa nos faz compreender que, ao mesmo tempo em que se reconhece, num início de carreira, como supostamente “sozinho”, pelo fato de a aprendizagem estar mais relacionada às práticas diárias do ouvir e experimentar, com o passar do tempo e ao longo de seu percurso artístico, passa a perceber a necessidade, ou pelo menos o interesse e curiosidade, em adquirir novos conhecimentos, a fim de melhorar sua respectiva performance e adquirir outros conhecimentos. Nessa perspectiva, por seguirem o próprio caminho, como relatou o saxofonista, os musicistas que buscam, nos saberes jazzísticos, uma “chave” que possa abrir a porta dos conhecimentos de interesse específico começam a produzir seus próprios trabalhos e, por sua vez, circulam com o que aprenderam.

“Eclipse” é um álbum majoritariamente autoral, com composições e arranjos de Márcio Menezes. No entanto, também tem regravações de músicas do repertório da MPB (Música Popular Brasileira) e mistura aspectos musicais que demonstram o que foi relatado até então

sobre o músico a respeito da maneira como absorveu e conduziu suas vivências e experiências musicais. Esse primeiro álbum – que, tal e qual o de seu irmão Reginaldo Menezes, foi viabilizado por meio da lei de incentivo cultural A. Tito Filho – dispõe de onze faixas musicais, sendo sete destas músicas composições de Márcio, duas de Toninho Maya, músico guitarrista e que também contribuiu na produção musical do trabalho; além de duas regravações rearranjadas, sendo uma da canção “Tropicália” de Caetano Veloso, e outra da música “Virtude”, do músico e produtor Adelson Viana, que conjuntamente participou da produção de “Eclipse”.

Gravado no período de janeiro a março de 1996 no estúdio Artimanha, em Brasília, pelo técnico Geraldo Ribeiro, tem arranjos de Márcio Menezes com colaboração de Adelson Viana, exceto nas músicas “Intenção”, que contou com a contribuição de Marcos Brito, e das faixas “Balada” e “Regra Três”, composição de Toninho Maya, as quais foram arranjasdas por ele. Por conta de esses sujeitos possuírem significativa bagagem, tanto nos aspectos do viés jazzístico como em vivências em estúdios e em shows com diversos repertórios, esse tipo de produção pode proporcionar o fortalecimento da relação entre “ensinar” e “aprender” novos saberes, tendo em vista que o estabelecimento de relações através da troca de experiências pode consolidar as estruturas educacionais mobilizadas por meio da circulação das percepções desses sujeitos.

A figura a seguir visa fundamentar aspectos sobre os musicistas, composições e outras informações mencionadas.

Figura 35 – Ficha técnica do CD “Eclipse”, de 1996

ECLIPSE (Márcio Menezes)
Sax-soprano: Márcio Menezes
Trompete: Moisés Alves (Parabach)
Voz: Célia Porto
Guitarra: Rádú Lambach (Paraná)
Teclados e programação: Adelson Viana
Percussão: Bruno Lucini

TROPICÁLIA (Caetano Veloso)
Sax-soprano, sax-tenor e Baixo: Márcio Menezes
Trompete: Moisés Alves (Parabach)
Acordeões, teclados e programação: Adelson Viana
Guitarra: Rádú Lambach (Paraná)
Percussão: Bruno Lucini

CLARA (Márcio Menezes)
Flauta-sax: Márcio Menezes
Flauta: Odete Ernest Dias e Márcio Menezes
Flautim: Elizabeth Ernest Dias
Corno: Luiz Gonzaga Corrêa
Acordeão e teclados: Adelson Viana
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito
Percussão: Bruno Lucini

BALADA (Toninho Maya)
Sax-alto: Márcio Menezes
Guitarra: Toninho Maya
Teclados: Patrício Ferreira
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito
Percussão: Bruno Lucini

REGRA TRÊS (Toninho Maya)
Sax-alto: Márcio Menezes
Guitarra: Toninho Maya
Teclados: Patrício Ferreira
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito

INTENÇÃO (Márcio Menezes)
Sax-alto: Márcio Menezes
Flautim: Moisés Alves (Parabach)
Piano Rhodes: Adelson Viana
Guitarra: Gêni de Castro
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito

VIRTUDE (Adelson Viana)
Sax-soprano e Baixo: Márcio Menezes
Guitarra: Gêni de Castro
Teclados: Adelson Viana
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito
Percussão: Bruno Lucini

FUNK DO IMPERADOR (Márcio Menezes)
Sax-soprano e Baixo: Márcio Menezes
Teclados: Adelson Viana
Violão: Toninho Maya
Guitarra: Gêni de Castro
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito
Percussão: Bruno Lucini

BARQUETE (Márcio Menezes)
Flauta: Márcio Menezes
Piano Rhodes: Flonato de Vasconcelos

CANTO DE DANÇA (Márcio Menezes)
Flauta e sax-tenor: Márcio Menezes
Voz: Célia Porto
Teclados: Adelson Viana
Guitarra: Gêni de Castro
Baixo: Rômulo Duarte
Bateria: Marcos Brito
Percussão: Bruno Lucini

RUSH (Márcio Menezes)
Sax-tenor: Márcio Menezes
Voz: Adelson Viana

FICHA TÉCNICA
CD gravado e mixado em Estúdio de Lei A. Tito Filho, Brasília, DF, em maio de 1996.
Produção Executiva: Márcio Menezes
Gravação: Estúdio Artimanha, em Brasília, no período de janeiro a março de 1996.
Técnico de Gravação: Geraldo Ribeiro
Mixagem: Geraldo Ribeiro, Márcio Menezes e Toninho Maya
Masterização: MCK
Capa: Durvaldo Filho (Ed. Terezi)
Fotos: Ramon Araújo
Marcos Brito: endorzar Peafé

AGRADECIMENTOS:
Aos meus pais, Mãe e Teresa, minha esposa Carmen e meus filhos Clara e Mário Neto, aos amigos Tan Guast, Odete Ernest Dias, Adelson Viana, Toninho Maya, Geraldo Ribeiro, Durvaldo Filho, Ricardo Araújo, Haroldo Borges, Pedro João e Gerner Jr., pelo apoio.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS:
A todos os músicos que enriqueceram este trabalho com sua participação.
Este trabalho é dedicado ao meu irmão Mário Filho (R. memorial).

Telefone de contato: (085) 332-5361 - Terezi/Filá

Fonte: Site Piauí Cult (ECLIPSE..., 2020).

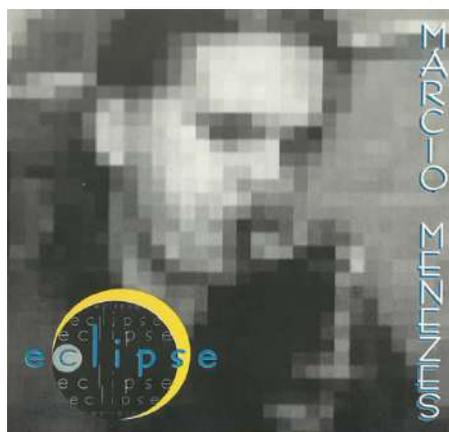
Como visto no detalhamento da ficha técnica, a obra conta com musicistas de algumas regiões brasileiras, como os estados da Paraíba, Piauí e Ceará, da região Nordeste; Paraná, da região Sul; Brasília, da região central do país e local da gravação; além de São Paulo e Rio de Janeiro, Sudeste do país. Portanto, o CD “Eclipse” é a junção de vivências, influências e

experiências de sujeitos diferentes, de realidades sociais e musicais distintas, permitindo, através do álbum, a fusão desses saberes.

Esses processos cooperativistas apontam para caminhos que oportunizam aos sujeitos envolvidos um entrelaçador social por meio de interesses afins. No caso dos músicos, “criam redes de contatos profissionais que surgem a partir de suas performances e dos espaços que frequentam, sempre partindo da cooperação entre si” (SANTOS, 2018, p. 117). Desse modo, “Mudar-se para outras regiões do país indica a busca por expansão das experiências musicais e também dessa rede. Conhecer outras culturas pode propiciar a ampliação dos horizontes e das competências de um profissional” (SANTOS, 2018, p. 117).

Sobre a atuação performática de Márcio Menezes, proponente da obra em questão que dedicou este trabalho a seu irmão falecido Mário Filho, ele reveza-se entre saxofones tenor, soprano, flautas, arranjo e composições, bem como atua na produção executiva e mixagem, ao lado de Geraldo Ribeiro e Toninho Maya. A seguir, pode ser vista a imagem de capa do CD “Eclipse”, datado do ano de 1996.

Figura 36 – Capa do CD “Eclipse”, de 1996



Fonte: Site Piauí Cult (ECLIPSE..., 2020).

Em 1998, dois anos após o lançamento desse primeiro álbum, Menezes deu início à produção de seu segundo álbum, o CD “Bumba Jazz”. Foi gravado em junho de 1998 no EG Estúdio, no Rio de Janeiro (MENEZES, 2015c), e lançado em 2000, com doze músicas e dezesseis instrumentistas, conforme pode ser visto na imagem da parte de trás do álbum, apresentada a seguir.

Figura 37 – Parte traseira do CD “Bumba Jazz”, de 2000



Fonte: Arquivo pessoal.

Acerca das composições, o álbum inicia com um incidental especial da canção folclórica “Boi do Piauí” como introdução da música “Infância”, de Márcio Menezes. Tem em sua maioria composições do músico, sendo dez fonogramas de sua autoria: músicas como a já mencionada “Infância”, além de “Bumba Jazz”, “Rush”, “Ladeira do Corisco”, “Brilhante”, Balada pra Lilith”, “De Mané para Garrincha”, “Blues Minimal” e “Macaxeira”. De outros compositores, além da canção de domínio público “Boi do Piauí”, há a composição “Nós”, do pianista e amigo de Márcio, Garibaldi Ramos, e a música de Filó Machado, Djavan e José Neto, “Jogral”. Sobre uma de suas composições, a música de número cinco, “Ladeira do Corisco”, Menezes expõe:

[...] quando eu era criança morava próximo a Praça do FRIPISA, nessa época as chuvas de verão, novembro, dezembro, etc.... eram fortíssimas, mas, duravam horas e a garotada adorava sair para correr a pique no temporal, debaixo de trovoadas sem parar. Meus pais para eu voltar logo para casa diziam: cuidado com a Ladeira do Corisco. Essa canção é a imagem que tenho dessa época! [...] (MENEZES, 2015a).

Com base na análise auditiva do CD “Bumba Jazz”, foi possível identificar a intenção do autor em fundir suas influências e saberes peculiares às suas vivências e experiências regionais, seja da música, seja de seu cotidiano. É pertinente pontuar que o título do álbum mostrado na imagem a seguir não é apenas uma música utilizada para nomear o CD de forma aleatória, e sim o alinhamento dessa intenção em demonstrar a junção dessas experiências, que unem as peculiaridades regionais representadas pelo termo “Bumba” (remetente ao ritmo do Bumba-meu-Boi³⁷) ao termo “Jazz”, visando demonstrar a vertente principal do seu olhar musical.

³⁷ O bumba-meu-boi é uma das mais ricas manifestações do folclore brasileiro, e “bumba” é uma interjeição onomatopaica que indica estrondo de pancada ou queda – bumba-meu-boi significa bate ou chifra meu boi. Esse folguedo surgiu no Nordeste do Brasil e disseminou-se por quase todo território nacional. Ao espalhar-se pelo

Figura 38 – Capa do CD “Bumba Jazz”, de 2000



Fonte: Arquivo pessoal.

Uma das características que evidenciam, dentro do contexto musical, a circulação de saberes jazzísticos concerne às diferentes maneiras de tocar a mesma música, conforme a liberdade dada pelo compositor e/ou arranjador da obra musical e/ou pelo instante criado pelo grupo musical executante. A esse respeito, Márcio Menezes relata que todo o seu trabalho é autoral, mencionando: “faço meus temas, arranjos, instrumentação. E por isso considero mais os músicos que gravam nos meus CDs, como parceiros, porque a participação deles faz parte do arranjo, ou seja, a maneira como cada um toca minha música, soma muito no resultado estético que eu procuro” (MENEZES, 2012).

Nessa perspectiva, o CD torna-se também um produto útil para o viés da prática colaborativa, podendo ser percebido como um processo pertinente na ação de sua construção como obra histórica, tendo em vista que

[...] as noções complementares de “práticas” e “representações” tem sido bastante úteis aos historiadores culturais, particularmente porque, através delas, podemos examinar tanto os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, como também os processos que envolvem a produção e a difusão cultural, os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos, e, por fim, as normas a que se conformam as sociedades através da consolidação de seus costumes (BARROS, 2011, p. 38).

Conforme as oportunidades geradas por esse trabalho “Bumba Jazz”, o musicista Márcio Menezes foi convidado a participar do projeto “Sesc Instrumental” em São Paulo, onde realizou um show que foi tratado na seção das viagens. Esse momento, que aconteceu uma única vez, oportunizou a gravação não intencional do que viria a ser o terceiro trabalho de

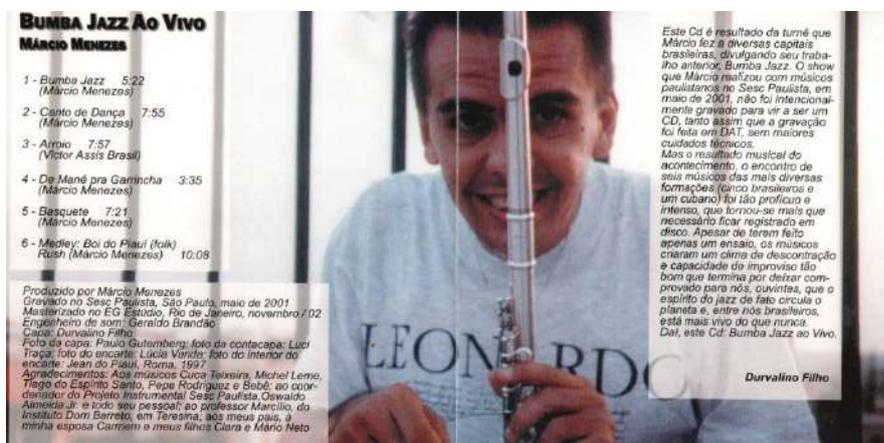
país, adquiriu nomes, ritmos, formas de apresentação, indumentárias, personagens, instrumentos, adereços e temas diferentes (FURLANETTO, 2010, p. 108).

Márcio Menezes, o CD “Bumba Jazz ao Vivo”. Tal afirmativa, que aponta a não intencionalidade da produção do álbum, pode ser observada na Figura 39, que exhibe o encarte interno do CD, através da crítica de Durvalino Filho, que diz:

[...] este CD é resultado da turnê que Márcio fez a diversas capitais brasileiras, divulgando seu trabalho anterior, Bumba Jazz. O show que Márcio realizou no Sesc Paulista, em maio de 2001, não foi intencionalmente gravado para vir a ser um CD, tanto assim, que a gravação foi feita em DAT, sem maiores cuidados técnicos. Mas o resultado musical do acontecimento, o encontro de seis músicos (cinco brasileiros e um cubano) foi tão profícuo e intenso, que tornou-se mais que necessário ficar registrado em disco. Apesar de terem feito apenas um ensaio, os músicos criaram um clima de descontração e capacidade de improviso tão bom que termina por deixar comprovado para nós, ouvintes, que o espírito do jazz de fato circula o planeta e, entre nós brasileiros, está mais vivo do que nunca. Daí este CD: Bumba jazz ao Vivo [...] (FILHO, 2009).

Com base no que foi colocado por Durvalino Filho, cabe mencionar que o jazz busca por instantes, momentos ou períodos de criação livre que representem e exponham a identidade musical de cada sujeito presente nesse fazer. Cabe pontuar que a espontaneidade colocada não se aproxima de um processo criativo sem trato ou responsabilidade, mas sim do experimentalismo dentro daquele cenário artístico. Isso traz à tona a percepção de uma vivência que ficará apenas na memória dos envolvidos, sejam emissores ou ouvintes. As nuances e influências que fazem parte da performance daqueles sujeitos naquele momento nunca mais se repetirá, tornando único cada show, cada concerto e cada sessão de improvisação. Diante disso, vale ressaltar o fato de a obra fonográfica poder se tornar o documento de registro daquele momento, o que, por sua vez, torna-a um importante lugar de memória.

Figura 39 – Encarte interno do CD “Bumba Jazz ao Vivo”, de 2001 (parte 1)



Fonte: Arquivo pessoal.

Sobre a gravação, mesmo sem as melhores condições técnicas para realizá-la, como relatou Durvalino Filho no encarte do álbum, Márcio Menezes resolveu finalizá-la em novembro de 2002 no EG estúdio, no Rio de Janeiro. O áudio foi lançado em 2003, em formato de *compact disk*. A produção fonográfica “Bumba Jazz ao Vivo” dispõe de seis fonogramas instrumentais, com cinco músicas, regravações do CD “Bumba Jazz” de 2000, contando ainda com uma versão arranjada por Márcio Menezes da música “Arroio”, do saxofonista Vitor Assis Brasil, uma das influências de Márcio.

Figura 40 – Encarte interno do CD “Bumba Jazz ao Vivo”, de 2001 (parte 2)



Fonte: Arquivo pessoal.

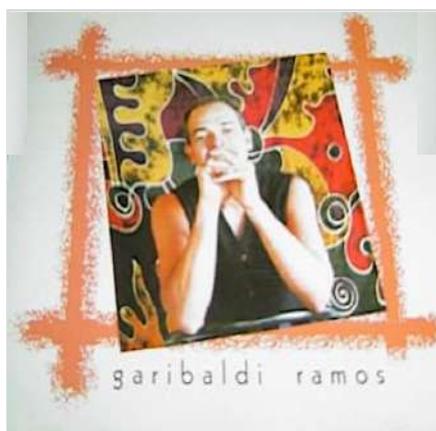
Sobre o fato de produzir trabalho com suas composições e arranjos, Márcio Menezes expõe que se sente feliz de estar construindo uma história musical, com uma produção autoral sua, e de poder trabalhar com aquilo de que gosta (MENEZES, 2012). De fato, há, por parte dos músicos que atuam nesse contexto jazzístico, desejo de produzir algo onde possam apresentar o seu senso composicional, suas performances, seu protagonismo, de modo que possam separá-los de certos papéis na música, colocando-se apenas em funções de acompanhamento.

Os primeiros anos da virada de século XX para XXI foram um período produtivo no âmbito jazzístico em Teresina, trazendo o lançamento do álbum de estreia de Geraldo Brito, “Mar Acatou”, a gravação do terceiro trabalho de Márcio Menezes, “Bumba Jazz ao Vivo”, além da última produção fonográfica a ser analisada neste trabalho, o CD de Garibaldi Ramos, intitulado com o nome de seu autor. Ainda no ano de 1996, o pianista partiu para a cidade de Paris, capital da França, para produzir o seu primeiro álbum, que foi lançado dois anos depois, exatamente em 1998.

Garibaldi Ramos, que é natural de Teresina e nasceu em 27 de março de 1960, menciona este álbum como seu cartão de apresentação; e, por isso, a produção recebeu como título o seu próprio nome, conforme pode ser observado na imagem a seguir. Foi gravado no

estúdio Campus pelo engenheiro de som Thierry Bertomeu e masterizado por Toninho Barbosa no Haepy Stúdio, no Rio de Janeiro, com Garibaldi à frente dos arranjos, arregimentação e produções musicais e executivas. (RAMOS, Entrevista, 2020). Ademais, ele menciona que esse primeiro álbum de sua carreira foi um trabalho “extremamente positivo, tendo em vista, o aprendizado e saberes que o processo de gravação e os shows oportunizados por ele viabilizaram, no que diz respeito à interação com vários outros artistas com experiências diferentes” (RAMOS, Entrevista, 2020).

Figura 41 – Capa do CD “Garibaldi Ramos”, de 1998



Fonte: Arquivo pessoal.

O álbum “Garibaldi Ramos” dispõe de treze fonogramas autorais instrumentais, sendo dez composições de sua autoria, duas de seu irmão Ramsés Ramos e uma música de Cláudio Queiroz (Cacau). Foi gravado por ele e por musicistas que, segundo seu relato, “eram os melhores músicos brasileiros que residiam na França” (RAMOS, Entrevista, 2020): Carlos Werneck e Rubens Santana, que se revezam no baixo elétrico; Jorge Amorim, que participou também do “CD Brasil”, de Reginaldo e Luizão, na bateria; Jayminho Moreira, violão e guitarra; Michel Felberbaum, guitarra; e Cláudio Queiroz (Cacau) na guitarra e composição da faixa sete, intitulada “Feira”. Além da música de Cacau, outros dois fonogramas, “Silêncio da Manhã”, e “Aquele Tema Lá”, são composições do irmão de Garibaldi, Ramsés Ramos. As músicas “Silêncio”, “Feira”, “Saúde”, “Malabarista”, “Força”, “Água de Coco”, “Aninha”, “Nós”, “Presente” e “Viagem” são de Garibaldi Ramos (RAMOS, Entrevista, 2020).

Sobre a circulação dessa produção fonográfica e dos shows oportunizados por ela, Garibaldi, em entrevista, relata que lançou esse álbum no Brasil e em mais 10 países da Europa: “Estive na Suíça, França, Itália, Bélgica, Espanha, Portugal, República Tcheca, Eslováquia, Hungria e Alemanha. Foram mais de cinquenta cidades, com destaque as cidades francesas de

Biarritz, Antibes, Saint-Tropez e a Ilha de Córsega também pertencente a França”. Além disso, relatou que o CD tocou muito bem no interior da França, chegando a ficar em terceiro lugar nas rádios especializadas na área, atrás de Chat Baker e Arnold Jamal. No Brasil, lançou-o em Teresina, na Academia Piauiense de Letras; em Fortaleza, no Centro Cultural do Banco do Nordeste; em Brasília, no Hotel Metropolitan. Na França, o lançamento ocorreu em Paris, na sala Vila Lobos, da Embaixada Brasileira (RAMOS, Entrevista, 2020).

Perante a análise auditiva deste CD, foram percebidos aspectos como variações de estilos musicais, como samba, samba funk, *traditional jazz*, *latin jazz*, funk/pop, bem como músicas com compassos alternados e andamentos bem pulsantes, como o exemplo da música “Nós”, que é uma canção de Garibaldi Ramos gravada no LP “Geléia Gerou”, com arranjos do musicista Antônio Adolfo (essa obra reuniu, dentre os intérpretes, o cantor Rubens Lima). Tal música de Garibaldi é uma concepção de saberes no mínimo inusitados, tendo em vista que é concebida em ritmo de samba, variando entre os compassos 7/8 e 3/4 – não comum, se pensarmos no estilo em formato de canção. Além disso, o ritmo harmônico do arranjo, bastante sincopado, remete à música “Madalena”, de Ivan Lins e Ronaldo Sousa.

Conforme as variações percebidas nessa produção, mas que se alinham às obras jazzísticas vistas e analisadas nesta seção, bem como ao estudo dos sujeitos em questão, cabe explicitar que esse

[...] tipo específico de música popular executada primeiramente no continente americano difere da música popular mais recente, necessariamente cantada, com maciça divulgação nos meios de comunicação. Trata-se de gêneros musicais basicamente instrumentais, semieruditos no sentido estrito do termo, sofisticados e provenientes do continente americano: o Ragtime nos E.U.A, o Choro no Brasil, o Tango instrumental argentino e uma diversidade de ritmos caribenhos conhecidos por Salsa, identificados hoje por “música Afrocaribeña”, que apesar de ser tocada em vários países como Porto Rico, República Dominicana, Colômbia e Venezuela, tem sua origem em Cuba. Esses estilos, gêneros, ou ainda idiomas, como tem sido recente chamados por alguns autores, têm em comum a peculiaridade de terem transcendido ao aspecto ligeiro e dançante de suas origens, graças ao empenho de alguns compositores em elevá-las a um patamar mais erudito, possibilitando então sua apreciação em ambientes mais propícios à audição, sem vínculos com a dança. Dentre esses autores podemos citar: Ernesto Nazareth, Duke Ellington, Astor Piazzolla, Tom Jobim e George Gershwin (ALBINO, 2009, p. 86).

Alinhada ao citado, uma outra contribuição sobre este fazer musical pode orientar-se na perspectiva que aponta a percepção de que a música concebida, desenvolvida e praticada por esses sujeitos estabelece saberes que a colocam em um ambiente transitório, que se apropria dos mais diferentes universos musicais. Ademais, faz-se referência a essa música como um quarto gênero

musical – a “Música das Américas” –, que, por sua vez, oferece “um alto grau de ineditismo harmônico e rítmico, improvisação e uma gramática própria, afastando-a do gênero tido como popular, justamente por não ser tão popular e aproximar-se da música erudita” (SUZIGAN, 1986 apud ALBINO, 2009, p. 88). Desse modo, pode ser considerada uma música que dispõe de momentos que ora levam o ouvinte a reconhecer padrões, ora transitam pelos caminhos da espontaneidade e do processo performático criativo, contornando possíveis padronizações.

Sobre a atuação de Garibaldi Ramos no mercado artístico piauiense, em especial na capital do estado, ele “participou ativamente do movimento cultural do Piauí, tendo colaborado também com movimentos do Ceará e Maranhão” (VILARINHO, 2011). Por conta dessa contribuição, o pianista participou da “Noite das Estrelas” em Fortaleza, no Ceará, sendo homenageado na 23ª edição do prêmio, ao lado de músicos de alguns estados que também tiveram influências no meio artístico (VILARINHO, 2011). Além disso, Garibaldi coloca que realizou, em 1984, o “primeiro show de Teresina totalmente de música instrumental chamado Garibaldi Instrumental, tendo o realizado por muito tempo” (RAMOS, Entrevista, 2020).

No viés do processo formativo educacional, ele se formou em Direito, mas nunca exerceu a profissão. Sobre sua educação familiar, relata:

[...] meu pai incentivou demais, quando eu tinha oito anos ele comprou um piano que era do escritor Fontes Ibiapina, e com dez, ele comprou outro piano, e quando eu fiz doze anos ele comprou mais um, aí ficamos com três pianos (risos). Eram quatro irmãos, então quando um ia ao piano todos acompanhavam. Acho que a nossa casa era a única casa no mundo que tinha três pianos na sala (risos). Além disso tinham quatro violões. Nós estudamos piano com a professora Dorila Carvalho e violão com a professora Teresinha Oliveira que era uma das melhores daqui. Meu pai é piauiense e tocava muito pouco, mas incentivou muito. Minha mãe é maranhense filha de árabe da Síria e tinha muito músico na família dela. Ela incentivou muito a mim e a meus irmãos e ainda hoje incentiva. É considerada a mãe dos artistas do Piauí e a casa dela é a casa dos artistas, pois todo mundo já foi lá, rua Lizandro Nogueira 1352 [...] (RAMOS, Entrevista, 2020).

Esse relato pode viabilizar a percepção de que sua relação com a música desde a infância pode ter motivado e impulsionado as suas possibilidades artísticas como profissional da música, bem como, talvez, ter semeado no músico um senso mediador. Conforme essas relações sociais são estabelecidas mais precocemente, elas podem dar vazão a uma série de novas redes de sociabilidade por meio da relação cotidiana “comum”, não desmerecedora de qualquer aspecto da mediação, mas sim percebendo-se o ato de mediar de maneira internalizada na educação daquele ser social, mais especificamente musical. Tudo isso alinha-se à percepção de que

[...] a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma "intenção" subjetiva e objetiva, de um projeto: a noção sartriana de "projeto original" somente coloca de modo explícito o que está implícito nos "Já", "desde então", "desde pequeno" etc. das biografias comuns ou nos "sempre" ("sempre gostei de música") das "histórias de vida". Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma *ordem* cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de *razão* de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo [...] (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Além disso, no que versa sobre a sua atuação profissional, Garibaldi Ramos expõe que, no contexto do ensino, atuou ministrando aulas de piano e violão quando tinha quinze anos, por um bom tempo, e que posteriormente parou de dar aulas e não as retomou (RAMOS, Entrevista, 2020). Ressalta também que passou dez anos trabalhando na FUNDAC (Fundação Cultural do Piauí), na área de música, sendo esta uma experiência que pode ter fortalecido nele um viés mediador. Sobre esse trabalho, menciona: "lá tinha o departamento de artes, mas que ele, Ana Miranda, Rosinha Amorim, Edvaldo Nascimento e Rubeni Miranda criaram o Departamento de Música e fizeram muitos projetos de música" (RAMOS, Entrevista, 2020).

De fato, todas essas experiências vivenciadas por Garibaldi Ramos ao longo de sua trajetória profissional, somadas aos seus estímulos e oportunidades familiares, bem como aos processos de naturalização dessas oportunidades, podem ter instigado no musicista relações que, além de influenciarem sua vida profissional como músico e principalmente como mediador, também podem ter contribuído nas suas relações sociais.

Conforme o decorrer desta seção, nos tópicos sobre os educadores e mediadores, foram analisadas as produções fonográficas daqueles profissionais do cenário musical jazzístico de Teresina, que, com base em estudos, estão mais diretamente relacionados ao perfil de educadores ou ao de mediadores, mas contribuindo para os saberes musicais uns dos outros, tanto por parte dos educadores quanto nas relações de mediação e vice-versa. Com isso, torna-se possível elencar apontamentos sobre os saberes e sua circulação por meio das obras estudadas. Tudo isso soma-se às suas respectivas biografias, CDs e vivências trazidas a este estudo, viabilizando a identificação de um ponto em comum.

Os sujeitos caracterizados pelos dois perfis estabeleceram redes de sociabilidade através de suas produções fonográficas. Essas redes se deram por ações como as de convidar musicistas de outras realidades regionais e musicais para participar das obras e, por consequência, somar nessas produções seus respectivos conhecimentos. Dessa maneira, além de contribuir e somar com sua vivência e performance, foi possível também difundir as músicas, sendo o próprio artista detentor dos direitos de criação da produção.

Outra questão alinha-se à intenção dos musicistas de perfil educador em institucionalizar os saberes dessas obras através do estudo de um repertório que não tivesse, nesse tipo de produção, a determinação de ponto de “partida” ou de “chegada”, mas sim considerando-o algo necessário na busca de uma suposta “qualificação”. Cabe ainda pontuar que, nesta seção, foram analisados dados de onze produções fonográficas definidas através do recorte temporal que vai de 1992 a 2002, no total de 121 músicas, sendo 77 destas em formato instrumental e 44 em formato de canção (música e letra). Além disso, foram abordados os encartes de todas essas produções e as biografias dos sete sujeitos proponentes dessas obras.

Por fim, pude, por via do estudo e da análise das fontes auditivas (fonogramas), identificar saberes sobre os sujeitos, suas composições e suas relações no cenário jazzístico, além de, nos documentos iconográficos, buscar as relações destas composições com saberes, dentre eles, interesses, formação e influências afetivas e musicais dos partícipes dessa expressão artística.

5 CONSIDERAÇÕES

No decorrer destas laudas, com o objetivo principal de colaborar com o desenvolvimento da educação, mais especificamente com sua história, linha na qual me propus a cursar o Mestrado em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPI, investiguei, por meio do estudo do jazz no Piauí, os saberes que circularam em torno dessa temática em Teresina, oportunizados pelas redes de sociabilidade dos sujeitos nas viagens, nos eventos e nas produções fonográficas. Com base nas fontes trazidas para este estudo, cuja análise foi baseada nos recursos da história oral, com as entrevistas, bem como na investigação de fontes hemerográficas, por via dos jornais e documentos impressos; auditivas, pelos CDs; e audiovisuais, por vídeos, foram expostos elementos a fim de cumprir o objetivo de subsidiar e fundamentar a história da educação musical no Piauí, visando à difusão dos saberes contidos nas experiências dos sujeitos.

Acerca das viagens, diferentes vieses foram trazidos para o processo organizacional da história dos saberes, que se basearam nas memórias dos sujeitos, tendo recursos hemerográficos e audiovisuais como ponto de partida para o seu reacender. Desse modo, essas fontes, ao mesmo tempo em que oportunizam o vigor dessas lembranças para os sujeitos, contribuem como suporte para aqueles que buscam elementos que subsidiem sua manutenção, tendo em vista que

[...] a música acompanha a História e os registros dessa expressão artística é um suporte para memória. As partituras guardam e retratam em suas páginas, pela musicografia, as paisagens sonoras de experiências e manifestações de um indivíduo, de uma comunidade, de um povo, de uma nação; os selos dos seus editores apontam os vínculos dos compositores e suas instituições, as marginais indicam as datas dos ensaios e apresentações de quem as manusearam; entre os pentagramas, as claves, as notas e as figuras rítmicas, encontram-se muitas poesias que conservam dados das alegrias e vitórias conquistadas, das dores de significativas perdas, das reivindicações de militantes inconformados com o governo, com um regime ou manifestações a seu favor. Além disso, esta arte também interfere nos rumos da História na medida em que se articula política e pedagogicamente com a cultura [...] (MONTI, 2015, p. 239-240).

Sendo assim, no que concerne às viagens estudadas neste trabalho, a arte da música interferiu diretamente nesses rumos históricos, como colocado por Monti na citação anterior. Esses deslocamentos pedagógicos viabilizaram o aperfeiçoamento dos musicistas da cidade, nos vários caminhos seguidos pelos seus sujeitos. Especificamente sobre as viagens, foi possível identificar que essas oportunidades foram importantes momentos de ensino e

aprendizagem dos que foram, dos que vieram, dos que estavam; além de permitirem a criação de novas redes de sociabilidade para os sujeitos e para a cidade de Teresina. Além disso, essas articulações políticas e pedagógicas desencadearam novos elementos e experiências para a vida dos atores principais e coadjuvantes dessa história, o que, por sua vez, termina por consolidar a circulação de novos saberes.

A respeito do estudo dos eventos relacionados com o jazz em Teresina, os jornais impressos se apresentaram como fontes de extrema valia, que, junto às entrevistas com os sujeitos, de forma integrada aos recursos orais e hemerográficos, trouxeram luz acerca de registros específicos, como os relativos a datas, programações e outras especificidades que a memória dos sujeitos não pôde nos trazer. No estudo desses eventos, uma das principais características percebidas sobre os aspectos de idealização, criação, realização e continuidade não está diretamente ligada ao aspecto musical, mas sim às redes de sociabilidade, tendo seus proponentes uma série de possibilidades de articulação política. Eles as utilizaram no intuito de dar viabilidade e visibilidade às suas ideias.

Outro ponto importante a ser colocado versa sobre essa rede de estabelecidos, que não se dá apenas pelo aporte financeiro, mas também por meio da aproximação de gostos e valores culturais, o que, por sua vez, juntou, em um mesmo grupo, pessoas que talvez nunca tivessem se aproximado, em virtude das diferenças econômicas. Além disso, esse caminho não apenas estabeleceu redes de sociabilidade, mas também viabilizou a percepção do papel de cada sujeito nessas realizações. Desse modo, esses eventos, embora tenham seus mediadores como expoentes, só existiram por uma ação coletiva, tendo cada um de seus personagens as suas respectivas contribuições, sejam elas políticas, financeiras, pedagógicas e/ou culturais.

Destaco também duas questões: a racial e a de gênero. Foi possível acompanhar, ao longo deste estudo, a tímida participação de mulheres e de sujeitos que apresentam predominância de traços raciais não brancos. Acerca das mulheres, apenas a atriz Vera Leite e a cantora Carol Costa participaram mais ativamente das relações do fazer, sendo a primeira na mediação e a segunda na performance. No que versa sobre o viés da raça, apenas um dos sujeitos, o cantor Rubens Lima, tem características físicas afrodescendentes que me permitem, como pesquisador, colocá-lo como uma pessoa negra. Embora o intuito principal desta pesquisa não tenha ligação direta com essas questões, reflexões sobre isso se fazem pertinentes, na medida em que podem subsidiar outros estudos sobre essa temática, permitindo indagações e/ou provocações que possam instigar uma maior participação destes grupos no âmbito do jazz em Teresina, além de poder contribuir para a solução de possíveis relações conflituosas na disputa por esses espaços.

Ressalto ainda que, embora tenha sido identificada a presença de poucas mulheres e raças de traços predominantemente não brancos no viés jazzístico em Teresina, no período do recorte temporal estabelecido, não identifiquei, como pesquisador, qualquer vestígio de desvalorização ou detrimento de qualquer que fosse o participante, seja por raça, gênero ou qualquer outra classificação. Exponho ainda que os entrevistados demonstraram o mesmo respeito e admiração pelas suas influências, sejam elas John Coltrane e Ella Fitzgerald, pessoas negras, sejam Tom Jobim e Toninho Horta, pessoas brancas.

Retomando a estrutura da pesquisa, uma das sessões foi dedicada ao estudo dos CDs, especificamente a parte mais diretamente ligada à análise dos saberes musicais. Para tal investigação, foram utilizadas as músicas (fontes auditivas), seus respectivos encartes (fontes hemerográficas), bem como as entrevistas (fontes orais), a fim de chegar ao máximo de assertividade na relação desses recursos. A análise partiu de uma divisão em dois grupos, um dos mediadores e outro dos educadores, sendo a classificação feita conforme a atuação de seus proponentes quanto ao objeto de estudo. Assim, com base na análise dos CDs por meio de seus áudios e encartes, identifiquei saberes rítmicos que estão diretamente ligados à fusão do jazz com música brasileira, com uso de alternância de compassos, principalmente nas produções de Márcio Menezes e Luizão Paiva.

Sobre as composições utilizadas nessas obras, foram identificadas predominâncias de músicas compostas pelos próprios sujeitos, sozinhos ou em parceria, com algumas regravações rearranjadas no viés rítmico, harmônico ou melódico, como no caso do CD “Is the top”, de Rubens Lima, com um repertório completo de músicas de Cole Porter. Constatei também um maior número de músicas em formação instrumental, sendo algumas dessas obras produzidas totalmente dessa forma, como “CD Brasil”, de Reginaldo Menezes e Luizão Paiva; “Avoante”, de Luizão Paiva; “Bumba Jazz” e “Bumba Jazz ao Vivo”, de Márcio Menezes, além de “Garibaldi Ramos”, de Garibaldi Ramos.

Desse modo, tornou-se possível perceber que não houve apenas uma divisão de sessões no intuito de manter uma sequência organizacional da pesquisa, mas sim uma divisão de predominâncias de focos, que ao final se integram, tendo a educação como um quesito mais presente na sessão das viagens; a figura dos mediadores protagonizando o estudo dos eventos; e, por fim, o momento de junção entre educadores e mediadores na sessão das produções fonográficas.

Ainda acerca das produções fonográficas no viés quantitativo dentro do recorte temporal de 1992-2002, foram produzidos onze CDs para os onze anos analisados, o que gera uma média de uma produção por ano. Além disso, entre todas as obras analisadas, apenas “Is

The Top”, de Rubens Lima, “Fábula de um Arquiteto”, de Júlio Medeiros, “Mar Acatou”, de Geraldo Brito, e uma parte de “Piauí”, de Luizão Paiva foram gravados em Teresina, sendo as demais obras realizadas em outras regiões brasileiras e/ou fora do Brasil.

Num olhar mais amplo no que concerne a viagens, eventos e produções fonográficas, os rumos desta pesquisa trazem à tona que os musicistas de jazz de Teresina reconhecem, nessas redes de sociabilidade estabelecidas por meio dessas oportunidades de deslocamento, realização e produção, o caminho para a circulação dos saberes.

REFERÊNCIAS

A IMPORTÂNCIA de ser plateia. **Fritz Dobbert**, [s. l.], 2017. Disponível em: <http://blog.fritzdobbert.com.br/tecnicas/importancia-de-ser-plateia/>. Acesso em: 05 de jul. de 2020.

AGUIAR, M.; BORGES, C. As raízes do jazz e a original dixieland jazz band. **Revista Millenium**, [s. l.], n. 29, p. 123-135, jun. 2014.

ALBERTI, V. Histórias dentro da História: fontes históricas. *In*: PINSKY, C. B. *et al.* (orgs.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155-202.

ALBERTO TAVARES E SILVA. *In*: DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. São Paulo: CPDOC-FGV, 2016. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/alberto-tavares-e-silva> acesso em: 10 de jun. de 2020.

ALBINO, C. A. C. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

ANDRADE, S. Feliz na cidade. **Revestrés**, [s. l.], 26 maio 2017. Disponível em: <https://www.revistarevestres.com.br/entrevista/feliz-na-cidade/>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ARRANJO – Método prático. **Free Note**, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.freenote.com.br/produto.asp?shw_ukey=37475150534AZA0CHB. Acesso em: 20 jan. 2021.

ARTES de Março 2015 terá Marcelo Bonfá, As Severinas e Quinteto da Paraíba. **Cidade Verde**, Teresina, 03 mar. 2015. Disponível em: <https://cidadeverde.com/playlist/66412/artes-de-marco-2015-tera-marcelo-bonfa-as-severinas-e-quinteto-da-paraiba>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ARTES de Março faz homenagem à década de 90. **Shoppeando**, Teresina, 02 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pi/piaui/especial-publicitario/teresina-shopping/shoppeando/noticia/2020/03/02/artes-de-marco-faz-homenagem-a-decada-de-90.ghtml>. Acesso em: 19 jul. 2020.

BARBOSA, F. S. Um modelo conceitual de megaeventos musicais. **Cultur**, [s. l.], n. 2, p. 135-150, jun. 2015.

BARRETO, J. A. M. **Diversidade cultural na música: o popular e o erudito**. 2012. Dissertação (Mestrado em Gestão de Projetos Culturais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARROS, J. D'A. A Nova História Cultural – considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 12, n. 16, jan./jun. 2011.

BATIDA Diferente - Leny Andrade. [S. l.: s. n.], 27 jul. 2012. 1 vídeo (6 min 49 s). Publicado pelo canal Music Brokers. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=9x2UA_fouWI. Acesso em: 05 jul. 2020.

BEZERRA, V. A. Jazz: história, estilos... **EJAZZ** – o site do jazz e da música instrumental brasileira, [s. l.], 2001. Disponível em: <http://www.ejazz.com.br/default.asp>. Acesso em: 9 jul. 2020.

BOMFIM, W. F. **Nelson Faria**: desafios iniciais na sua formação como músico e professor de guitarra. 2016. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In: CATANI, A. M. (org.). **Escritos de Educação**. 2. ed. Tradução de Magali de Castro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (orgs). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-192.

BRITO, G. **[Perfil de Geraldo Carvalho de Brito]**. São Paulo, 2020. Facebook: @geraldo.carvalhodebrito. Disponível em: <https://www.facebook.com/geraldo.carvalhodebrito>. Acesso em: 07 set. 2020.

CABRAL, T. **Quatro prelúdios para piano de Luizão Paiva**: cruzamentos entre análise e contexto à luz de um Perfil Composicional. 2009. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

CALDEIRA, J. Relação professor-aluno: uma reflexão sobre a importância da afetividade no processo de ensino-aprendizagem. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – EDUCERE, 11., 2013, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: PUC-PR, 2013.

CAMPÊLO, V. [Prefácio do CD Is the Top]. In: LIMA, R. **Is the Top**. Teresina, 1992. 1 CD, son.

CARDOSO, S. F. **Viajar é inventar o futuro**: narrativas de formação e o ideário educacional brasileiro nos diários e relatório de Anísio Teixeira em viagem à Europa e aos Estados Unidos (1925-1927). Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CARVALHO, C. *et al.* Mediação cultural: aproximação com a arte regional. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – EDUCERE, 12., 2015, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: PUC-PR, 2015.

CAVALCANTE, A. Sem intervalos, um piauiense que é música. **Revestrés**, [s. l.], 8 jul. 2019. Disponível em: <http://www.revistarevestres.com.br/revs/cultura/sem-intervalos-um-piauiense-que-e-musica/>. Acesso em: 03 abr. 2020.

CENA artística piauiense perde o ator e músico Rubens Lima. **Portal O Dia**, Teresina, 11 abr. 2016. Disponível em: <https://www.portalodia.com/noticias/piaui/cena-artistica-piauiense-perde-o-ator-e-musico-rubens-lima-265538.html>. Acesso em: 03 mar. 2020.

CHARTIER, R. **História cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, J. M. Análise: Cole Porter era um dos raros no musical a ser sólida formação. **Estadão**, São Paulo, 20 jun. 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,analise-cole-porter-era-um-dos-raros-no-musical-a-ter-solida-formacao,70002880884>. Acesso em: 03 mar. 2020.

COLE PORTER is the Top (Rubens Lima). **Piauí Cult**, Teresina, 11 out. 2018. Disponível em: <https://piaucult.com.br/?p=album&id=60>. Acesso em: 04 abr. 2020.

CORTÊS, A. O uso do “formato Chorus” para fins de improvisação na prática atual do choro. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Unirio, 2010. p. 1390-1399.

COSTA, F. M. **Nas margens da modernidade**: Música e percursos de memória em Teresina (Anos 80). 2019. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

CROONER. **Expresso das Ilhas**, São Vicente, [2020?]. Disponível em: expressodasilhas.cv/tópico/crooner. Acesso em: 06 jul. 2020.

CRUZ, F. V.; JUSTO, J. S. O jazz e a educação musical do século XX. **Colloquium Humanarum**, [s. l.], v. 9, n. 26, p. 1122–1128, 2012.

DOMINGUES, P. Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 66-98, jul./set. 2018.

DIÁRIO DO POVO. Teresina, 25 abr. 2000. Original. Localização: Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina.

DIÁRIO DO POVO. Teresina, 12 dez. 1996. Original. Localização: Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina.

DIÁRIO DO POVO. Teresina, 5 ago. 1999. Original. Localização: Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina.

DRAGASSAKIS, A. Guitarpedia: A carreira de um músico de apoio. **Whiplash**, [s. l.], 28 fev. 2016. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/239326-instrumentos.html>. Acesso em: 26 mar. 2020.

ECLIPSE (Márcio Menezes). **Piauí Cult**, Teresina, 2020. Disponível em: <https://piaucult.com.br/?p=album&id=160>. Acesso em: 20 abr. 2020.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

- FABRIS, B.; BOREM, F. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 5-28, 2006.
- FARIA, A. G. Harmonia Tradicional, Harmonia Funcional e Música Popular: uma reflexão motivadora. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: UNI-RIO, 2006.
- FILHO, J. **História e memória da educação musical no Piauí**: das primeiras iniciativas à universidade. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.
- FORA DO PALCO entrevista Luizão Paiva, pianista consagrado do estado do PI. [S. l.: s. n.], 17 set. 2011. 1 vídeo (7 min 46 s). Publicado pelo canal Rádio Cidade Verde. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hMtVq2EMF1A>. Acesso em: 07 maio 2020.
- FREITAS, S. P. R. A memória e o valor da síncope... **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 127-149.
- FUKS, R. Teoria e prática: aparente dicotomia no discurso na Educação musical. **Revista da Abem**, Porto Alegre, n. 2, p. 27-34, jun. 1995.
- FURLANETTO, B. H. O bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais. **Ra'e ga**, Curitiba, n. 20, p. 107-113, 2010.
- GADELHA, R.; BARBALHO, A. Políticas públicas de cultura e o campo da produção cultural. **Revista Pensamento & Realidade**, São Paulo, v. 28, n. 4, p. 70-84, 2013.
- GILLER, Marília. **O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940**: um estudo da obra O Sabiá, Fox Trot Shimmy de José da Cruz. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- GOMES, M. S. **Samba-jazz aquém e além da bossa nova**: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- GRIPPA, D.; GEKAS, P. D. Criação do songbook de Carlinhos Niehues. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 21., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: UFRN, 2013.
- GROSMAN, M. A atuação da família no desenvolvimento das habilidades do futuro músico. **Revista Música em Perspectiva**, [s. l.], v. 4, n. 2, set. 2011.
- GUEDES, M. O que se espera de um clube de jazz. **Diário do Povo**, Teresina, ano 13, 27 ago. 1999. Caderno Galeria.
- GUEST, I. **Arranjo 1 – Método Prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.

HATCH, M. J. Explorando os espaços vazios: jazz e estrutura organizacional. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 42, n. 3, jul./set. 2002.
DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75902002000300003>.

HOBBSAWM, E. J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Parque Nacional Serra da Capivara. **Iphan**, Brasília, 25 maio 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Parque%20Nacional%20Serra%20da%20Capivara.pdf> acesso em 12 de jul. de 2020.

JÚLIO Medeiros lança “Notas e Croquis”. **Meio Norte**, Teresina, ano 4, n. 1603, 25 maio 1999.

KUPIEC, A.; NEITZEL, A. A.; CARVALHO, C. A mediação cultural e o processo de humanização do homem. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 6, n. 11, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2565>. Acesso em: 15 jul. 2020.

LAZZARIN, L. F.; ALVARES, F. B. Aprender a ser músico: circularidade entre formação e atuação profissional no cenário de Santa Maria-RS. **Revista da Abem**, Porto Alegre, v. 22, n. 32, p. 117-129, jan./jun. 2014.

LENY Andrade. **Portal Geledés**, [s. l.], 12 nov. 2008. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/leny-andrade/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

LIMA, J. G. **Memórias afetivas de Teresina: tensões entre tradição e modernidade no processo de modernização da cidade (1970-2000)**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. Fotografias: usos sociais e historiográficos. *In*: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015.

LOPES, D. R. G.; SILVEIRA, M. A. P. Troca de informação e ações conjuntas desenvolvidas pelo grupo de Big Bands Movimento Elefantes. **Revista Pretexto**, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 84-98, jan./mar. 2015.

LOPES, R. C. S. **A relação professor-aluno e o processo ensino-aprendizagem**. Ponta Grossa: Secretaria de Estado da Educação do Paraná; Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2011.

LUIZÃO Paiva, um piauiense notável no mundo da música. **Medplan**, Teresina, 29 nov. 2010. Disponível em: <https://www.medplan.com.br/retrato-3x4-de-uma-pessoa-100x100/luizao-paiva-um-piauiense-notavel-no-mundo-da-musica,16012>. Acesso em: 07 set. 2020.

LUSTOSA, L. Geraldo Brito e a história da música no Piauí. **Entrenewsmento**, Teresina, 4 dez. 2009. Disponível em: <https://entrenewsmento.wordpress.com/2009/12/04/geraldo-brito-e-a-historia-da-musica-no-piaui/>. Acesso em: 11 out. 2020.

LUZ, G. M. R.; MONTI, E. M. G. Escola de música Adalgisa Paiva: o social em pauta na universidade. *In: SEMANA DA MÚSICA, LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA DO IFPI*, 1.; SEMINÁRIO DO NÚCLEO DE EDUCAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA – NEHME – UFPI, 8., 2019, Teresina. **Anais** [...]. Teresina: UFPI, 2019. p. 16-18.

LUZ, S. Estrela da bossa nova, Leny Andrade exalta vida no Retiro dos Artistas: 'Tem piscina e seis refeições'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 jan. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/estrela-da-bossa-nova-leny-andrade-exalta-vida-no-retiro-dos-artistas-tem-piscina-seis-refeicoes-23399788>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MÁRCIO MENEZES. *In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Cravo Albin, 2020. Disponível em: Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/marcio-menezes/dados-artisticos>. Acesso em: 07 mar. 2020.

MARTINS, N. Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM*, 2014, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Unirio, 2014.

MEDEIROS, J. Conheça Ian Guest, testemunha privilegiada da história da MPB. **Carta Capital**, São Paulo, 10 mar. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/conheca-ian-guest-testemunha-privilegiada-da-historia-da-mpb/>. Acesso em: 11 de out. 2020.

MEIHY, J. C. S.; HOLANDA, F. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2010.

MELO, A. Com liberdade e elegância!!! **Diário do Povo**, Teresina, ano 13, 25 ago. 1999.

MELO, J. J. M.; ARAÚJO-MACIEL, A. P.; FIGUEIREDO, S. J. L. Eventos culturais como estratégia de fomento do turismo: análise do Festival Folclórico de Parintins (AM). **Revista Brasileira de Ecoturismo**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 251-272, maio/ago. 2015.

MENDES, M. **Jazz desclassificado**: reflexões para a construção de narrativas musicais emancipatórias. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Arte) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.

MENEZES, J. O Contexto social no ensino do jazz: a “jam session”. *In: LOPES, E. (ed.). Perspectivando o ensino do instrumento musical no séc. XXI*. Évora: Universidade de Évora, 2011.

MENEZES, M. Entrevistas: Márcio Menezes. [Entrevista concedida a] Antonio Carlos da Fonseca Barbosa. **Ritmo Melodia**. [s. l.], 2012. Disponível em: https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/marcio-menezes/#01_ritmomelodia_qual_a_sua_data_de_nascimento_e_a_sua_cidade_natal. Acesso em: 07 mar. 2020.

MENEZES, M. **Jogral ao Vivo (Projeto Artes de Março/The-PI)**. [S. l.: s. n.], 12 nov. 2015b. 1 vídeo (3 min 50 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ba74jdXuyQg>. Acesso em: 09 jul. 2020.

- MENEZES, M. **Márcio Menezes "Projeto Instrumental Sesc Brasil" SP-SP.** [S. l.: s. n.], 30 nov. 2015a. 1 vídeo (15 min 15 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5icbajGEkkU>. Acesso em: 08 set. 2020.
- MENEZES, M. **Retirantes #9.** [S. l.: s. n.], 16 ago. 2015c. 1 vídeo (7 min 14 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=khjXb3EWBF0&list=PLgQ9PZZ2vmOr5_BjbT4FiWSwTyh1v4nfR&index=10. Acesso em: 10 mar. 2020.
- MONGIOVI, A. G. **Chord-melody:** investigação e arranjos para guitarra. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Educação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.
- MONTI, E. M. G. Horizontes pedagógicos e pianísticos nas escritas autobiográficas de Magda Tagliaferro. **Revista Linhas**, Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 150-171, set./dez. 2015.
- MURRAY, J. W.; BOREM, Fausto. O Jazz de Bill Evans: formação, influências, obras e estilo composicional. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 21-34, dez. 2013.
- NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2015.
- NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY C. B. (org.) **Fontes históricas.** 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- NAPOLITANO, M. **Para uma história cultural da Música.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NASCIMENTO, M.; DELANGELO, E. H. L. Entre a obrigação e o prazer de criar: uma análise psicodinâmica do prazer sofrimento o trabalho artístico. **REAd**, Porto Alegre, v. 24, n. 2, p. 135-166, maio/ago. 2018.
- NELSON SARGENTO. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Cravo Albin, 2020. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/nelson-sargento>. Acesso em: 07 set. 2020.
- NICODEMO, T. L. **Terra dos Pássaros:** uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khour. **Projeto História**, São. Paulo, n. 10, p. 7-28, dez.1993.
- NOTAS e Croquis (Júlio Medeiros). **Piauí Cult**, Teresina, [2020?]. Disponível em: <https://piaucult.com.br/?p=album&id=79>. Acesso em: 06 abr. 2020.
- NÓVOA, A. Carta a um jovem historiador da educação. **Historia y Memoria de la Educación**, [s. l.], v. 1, p. 23-58, 2015.
- NUNES, J. H. Músicos de jazz em atividade: interação, performance e construção do repertório. **Contemporânea:** Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 2, n. 1, p. 257-263, jan./jun. 2012.

O DIA. Teresina, 19 mar. 2002. Original. Localização: Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina.

O DIA. Teresina, 21 mar. 2002. Original. Localização: Hemeroteca da Casa da Cultura de Teresina.

O QUE LHE FALTA para acender o sol do seu dia? **Revestrés**, [s. l.], 22 out. 2017. Disponível em: <https://www.revistarevestres.com.br/reves/homenageado/o-que-lhe-falta-para-acender-o-sol-do-seu-dia/>. Acesso em: 11 de out. de 2020.

OLIVEIRA, M. P. As Transformações do mercado musical e as plataformas de crowdfunding e licenciamento musical. **Revista Sonora**, Campinas, v. 6, n. 12, p. 1-16, 2017.

OLIVEIRA, R. **A representação do *Self* nas salas de bate-papo na internet e a noção bakhtiniana de carnavalização**: uma perspectiva dialógica. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Cognitiva) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

PAIVA, L. Pauta musical: o talento de Luizão Paiva. [Entrevista concedida a] Laura Macedo. **Musicaria Brasil**, [s. l.], dez. 2017. Disponível em: [https://musicariabrasil.blogspot.com/2017/12/pauta-musical-o-talento-de-luizao-paiva.html#:~:text=%E2%80%9CMinha%20bisav%C3%B3%2C%20m%C3%A3e%20da%20minha,trouxe%20seu%20aprendizado%20pra%20c%C3%A1](https://musicariabrasil.blogspot.com/2017/12/pauta-musical-o-talento-de-luizao-paiva.html#:~:text=%E2%80%9CMinha%20bisav%C3%B3%2C%20m%C3%A3e%20da%20minha,trouxe%20seu%20aprendizado%20pra%20c%C3%A1.). Acesso em: 11 de out. de 2020.

PEDRASSE, C. E. **Banda de Pifanos de Caruaru**: uma análise musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PIANISTA piauiense que fez parte da banda de Chico Buarque comemora prêmio conquistado pelo cantor. **Portal AZ**, [s. l.], 25 maio 2019. Disponível em: <https://www.portalaz.com.br/noticia/entretenimento/13890/pianista-piauiense-que-fez-parte-da-banda-de-chico-buarque-comemora-premio-conquistado-pelo-cantor>. Acesso em: 11 jul. 2020.

PINHEIRO, R. Aprender fora de hora: a jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz. **Acta Musicologica**, Leipzig, v. 83, p. 113-134, 2011.

PINHEIRO, R.; BIVOL, F. O ensino do jazz: uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos. **RILP – Revista Internacional em Língua Portuguesa**, Lisboa, n. 37, p. 173-190, 2020.

PORTUGAL, S. Contributos para uma discussão no conceito de rede de uma teoria sociológica, **Oficina do CES**, Coimbra, n. 271, p. 1-36, mar. 2007.

RAIMUNDO Mendes de Carvalho Filho. **Consulta Sócio**, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://www.consultasocio.com/q/sa/raimundo-mendes-de-carvalho-filho>. Acesso em: 15 jul. 2020.

RODRIGUES, I.; HERSCHMANN, M. Música e desenvolvimento: os agenciamentos do jazz & blues em Rio das Ostras. *In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, 29., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2016.

SALOMÉ, J. S. **A desumanização dos sentidos**: um estudo sobre a arte na educação escolar brasileira nas últimas décadas do século XX. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SAMPAIO, W. Reflexões sobre fontes hemerográficas na produção do saber histórico: sugestões para o trabalho historiográfico. **Revista Bilros: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s)**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 149-165, jan./jun. 2014.

SANTOS, E. C.; DOURADO, D. C. P. Investidas do management no campo da cultura em Pernambuco: o caso dos produtores culturais. **Cadernos EBAPE.BR**, São Paulo, v. 12, p. 178-198, jan./mar. 2014.

SANTOS, F. P. O processo de formação do músico popular profissional: investigação sobre experiências, competências e suas atuações na cadeia produtiva da música. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, 5, 2018, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Unirio, 2018. p. 111-122.

SANTOS, R. N. L. **Praticando espaços, entre acordes, letras e máscaras**: História, memória e sociabilidades em espaços culturais de Teresina nas décadas de 1980 e 1990. 2016. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SEGNINI, M. P. **Prazer e sofrimento no trabalho artístico**. Paris: CNAM – Conservatoire National des Arts et Métiers; INETOP – Laboratoire Institut National d’Etude du Travail, 2006.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC). A década instrumental. **Sesc**, [s. l.], 01 mar. 2000. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/587_MUSICAA+DECADA+INSTRUMENTAL. Acesso em: 08 set. 2020.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DE SÃO PAULO (SESC-SP). Projeto Instrumental Sesc Brasil completa vinte anos como polo difusor de músicos consagrados e jovens talentos. **Sesc São Paulo**, São Paulo, 02 mar. 2010. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/5113_MUSICA. Acesso em: 08 set. 2020.

SHIPTON, A. **A new history of jazz**. New York: Continuum, 2001.

SILVA, A. L. Ideias em movimento: viagens como horizonte na historiografia da educação. **Roteiro**, Joaçaba, p. 109-126, 2013.

SILVA, C. J. N. **Contracultura e cultura negra**: resistência à cultura ocidental no Brasil. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, J. **Casa de Sons** – Escola de Música de Teresina (1981-1991): sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020.

SILVA, W. M. Zoltán Kodály: Alfabetização e habilidades musicais. *In*: MATEIRO, T.; ILARI, B. (org.). **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba-PR: Intersaberes, 2013.

TERESINA Shopping investiu R\$ 500 milhões no processo de ampliação. **180graus**, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://180graus.com/geral/teresina-shopping-vai-concluir-este-ano-ampliacao-que-custou-r160-mi>. Acesso em: 05 de jul. de 2020.

TERESINA. Prefeitura Municipal. Lei A. Tito Filho investe cerca de R\$ 700 mil em projetos culturais de Teresina. **Prefeitura Municipal de Teresina**, Teresina, 19 set. 2019. Disponível em: <https://pmt.pi.gov.br/2019/09/19/lei-a-tito-filho-investe-cerca-de-r-700-mil-em-projetos-culturais-de-teresina/>. Acesso em: 27 mar. 2020.

UM ENCONTRO entre o jazz e os ritmos regionais. **Suplemento Cultural**, [s. l.], 23 out. 2012. Disponível em: <https://suplementocultural.blogs.sapo.pt/1387366.html>. Acesso em: 05 mar. 2020.

VERMELHO, S. C.; VELHO, A. P. M.; BERTONCELLO, V. Sobre o conceito de redes sociais e seus pesquisadores. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. 4, p. 863-881, dez. 2015.

VILARINHO, M. Pianista piauiense recebe homenagem no Ceará. **O Dia**, Teresina, 27 dez. 2011. Disponível em: <https://www.portalodia.com/noticias/art-gente/pianista-piauiense-homenageado-no-ce-127888.html>. Acesso em: 03 mar. 2020.

WAIZBORT, L. Sacrifício e liquidação do sujeito: notas sobre a sociologia da música de Adorno. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 20, p. 145-164, jul./dez. 1990.