

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA

MISAEAL DANTAS MACENA

**PROJETO JAZZ PANORAMA: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO JAZZ E SEU
CARÁTER EDUCACIONAL**

Maceió - AL

2022

MISAEAL DANTAS MACENA

**PROJETO JAZZ PANORAMA: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO JAZZ E SEU
CARÁTER EDUCACIONAL**

Artigo apresentado ao Curso de Música Licenciatura da
Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à
obtenção do título de Licenciado em Música

Orientador: Prof^o Dr. Milson Casado Fireman.

Maceió - AL

2022

RESUMO

O presente artigo apresenta uma descrição do projeto Jazz Panorama, realizado em Alagoas, que possui uma dinâmica que compreende apreciação musical e prática criativa, utilizando-se da riqueza do jazz. Em seguida, propõe a possibilidade de utilizar o jazz como instrumento de educação musical, nos mais diversos ambientes e para os diversos públicos. Ao final, reflete-se sobre a relevância de se estudar e compreender o jazz, bem como sobre a importância do projeto Jazz Panorama para o público em geral e para os músicos que se envolvem.

Palavras-chave: jazz; criatividade; Jazz Panorama.

ABSTRACT

This article presents a description of the Jazz Panorama project, carried out in Alagoas, which has a dynamic that includes music and creative practice, using the richness of jazz. Then, it proposes the possibility of using jazz as a musical education instrument, in the most diverse environments and for different audiences. In the end, it reflects on the Christian of studying and understanding jazz, as well as on the importance of the Jazz Panorama project for the general public and for the musicians involved.

Keywords: jazz; creativity; Jazz Panorama.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A HISTÓRIA DO JAZZ: UM RESUMO NECESSÁRIO	8
3 O PROJETO JAZZ PANORAMA	17
4 A CRIATIVIDADE E O JAZZ: UM CAMINHO POSSÍVEL	21
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS	25
APÊNDICE	27

1 INTRODUÇÃO

O jazz é um gênero musical que nasceu em solo norte-americano e possui raízes na música tradicional africana, que foi levada às Américas pelos escravizados transportados aos Estados Unidos da América (AIDAR, 2022). O estilo passou por diversas mudanças no decorrer dos anos, incorporando traços de outras culturas, como a espanhola, a francesa e a anglo-saxã, mas sempre temperado com a complexidade rítmica e as escalas alternativas das culturas africanas (HOBSBAWM, 1990, p. 51-59).

Hobsbawm (1990, p. 51) destaca a forma como o jazz rapidamente se expandiu, de maneira “(...) extraordinária, praticamente sem paralelo cultural em termos de velocidade e abrangência”. De 1900 até 1917, em apenas dezessete anos, o gênero já se tornava a “linguagem musical da música popular negra em toda a América do Norte” (HOBSBAWM, 1990, p. 51-59).

A marca do improvisado se via *pari passu* com o surgimento e a expansão, isso porque, como já mencionado, o jazz era executado, inicialmente, por pessoas que foram escravizadas e/ou seus descendentes (CRUZ; JUSTO, 2012, p. 1222-1228). Por isso, improvisar — em sentido amplo — era comum e necessário à sobrevivência. Como se vivia a vida, assim foi cantado, tocado e vivido o jazz, com criatividade e improvisado.

Da origem à definição, o jazz tem essa peculiaridade de ser incontido e nada indelével, muito porque, reiterar-se, a característica de ser diverso em influências não deixa espaço para a imutabilidade do estilo, tampouco para que se tenha uma definição exata do que é o jazz, do que foi, e do que virá a ser. Nesse contexto, cabe bem a famosa frase atribuída a Louis Armstrong, que quando questionado sobre o que é o jazz, assim respondeu: "Se você pergunta o que é jazz, você jamais saberá o que é" (NASSIF, 2009). Nesse mesmo sentido, Hobsbawm explica que “não existe uma definição precisa ou adequada de jazz, a não ser em termos muito genéricos ou não musicais, que de nada ajuda quando o objetivo é reconhecer a música escutada” (HOBSBAWM, 1990, p. 41).

Nessa síntese delineada até aqui, vê-se a importância do estudo da história do gênero, fundamental para entender suas origens histórica e musical. Pretende-se, adiante, apresentar um breve mergulho nesse conteúdo, partindo-se da pré-história até o jazz moderno, exatamente para compreender as nuances do gênero e o contexto dos diversos estilos, de New Orleans até o jazz pelo mundo, inclusive, no Brasil.

Ademais, descreve-se o projeto Jazz Panorama, criado pelo músico Felix Baigon e pelo peruano radicado no Brasil, Juan Maurer. Para tanto, utiliza-se informações constantes na internet, bem como outras obtidas em entrevistas realizadas pelo autor.

O Jazz Panorama começou como um programa de rádio, com a intenção de aproximar a música jazz e todas as suas riquezas do público alagoano. Em um momento seguinte, passou a integrar a pauta do Teatro Deodoro e anexos, unindo-se ao Clube do Jazz, com apresentações ao vivo que levaram o gênero a todos os públicos, com detalhamento sobre as composições, a história da música e outras tantas informações nem sempre facilmente acessíveis.

O presente trabalho, ao tempo em que descreve o surgimento do Jazz Panorama e o coloca como uma possibilidade coadjuvante de difusão do jazz em várias escalas, presta uma merecida homenagem ao projeto e aos músicos e amantes de jazz que o integram, que muito contribuíram — e ainda contribuem — com a ampliação do repertório musical da sociedade alagoana, em todos os aspectos.

2 A HISTÓRIA DO JAZZ: UM RESUMO NECESSÁRIO

De acordo com Berendt (1987, p. 17), a história do jazz “(...) compõe um todo tão bem arrematado, que, se alguém pretender destacar este ou aquele elemento, como particularmente importante ou desinteressante, estará destruindo ou ignorando a sua unidade”. Neste trabalho, todavia, tendo em vista a sua dimensão, faz-se imperioso sintetizar as informações destacadas — mas sem dispensá-las inteiramente.

Nessa esteira, como descreve Humberto Paim (2009, p. 07), deve-se observar que as influências multiculturais ao jazz, bem como a forma como tais influências foram se inserindo na construção do novo gênero, trouxeram à história bastante incerteza e imprecisão. Nesse sentido: “Quando se fala nas origens do Jazz, o panorama com o qual se depara é bastante confuso e incerto” (PAIM, 2009, p. 07).

Diz-se que a pré-história do jazz se deu por volta dos idos de 1880 a 1900 (HOBSBAWM, 1990, p. 63). Foi nesse período que as músicas africanas entoadas pelos descendentes de pessoas escravizadas, já há muito tempo presentes na cultura americana, as chamadas *worksongs* e *spirituals*, uniram-se a outros gêneros, especialmente advindos da

música europeia. Antes disso, conforme leciona Hobsbawm (1990, p. 63), as músicas de trabalho tinham cunho religioso, no sentido de que os trabalhadores da colheita (ex-escravizados e seus descendentes) cantavam como forma de lamento e alento, ante a dureza do trabalho braçal. Essas músicas eram blues, a espinha dorsal do jazz, e, posteriormente, do rock, do soul e do funk (BERENDT, 1987, p. 35).

Dando sequência à narrativa, importa mencionar o surgimento do *ragtime*, que nasceu das influências da música erudita europeia, em cotejo com a novel musicalidade americana advinda das culturas africanas, como descreve Berendt:

O *ragtime*, como forma, possui, em geral, as características da música para piano do século passado. Muitas vezes tem a forma-trio, típica do minueto, noutras congrega, em sequência, diferentes formas da época, como acontecia da valsa de Strauss, por exemplo. Na técnica pianística do rag se encontravam também elementos da música de Chopin, Liszt e Schubert, assim como de marchas e polca, tudo dentro de um novo conceito rítmico, o do negro, como o próprio nome diz: *ragtime* — *ragged time* — ‘tempo destruído’ ” (BERENDT, 1987, p. 20).

Hobsbawm (1990, p. 58) aponta o *ragtime* como “o primeiro estilo identificável de jazz”, e reforça a influência da música europeia: “(...) era quase que exclusivamente um estilo de pianistas solistas, treinados em música europeia e muitas vezes com grandes ambições musicais”.

Nessa mesma linha, leia-se o que Guilherme Misina e Eliana Sulpício (2017, p. 30-58) escrevem sobre o *rag*, sua linha melódica e as influências originárias:

Este gênero, conhecido pela linha melódica sincopada, acompanhada por um baixo de caráter militar e por uma harmonia simples, teve fortes influências da música praticada pelos negros norteamericanos e seus descendentes, tornando-se um gênero híbrido gerado pela junção desta música, somada a aspectos da música erudita europeia e ao “espírito” estadunidense da época (MISINA; SULPÍCIO, 2017, p. 30-58).

Após isso, deve-se ater à história do jazz em *New Orleans*, por várias razões. A uma, pois, o imaginário popular destaca a cidade supracitada como o berço originário único do jazz¹ (BERENDT, 1987, p. 21; HOBBSAWM, 1990, p. 58-59); a duas, porque o nome do lugar passou a ser também conhecido como um estilo de jazz, mais livre e inventivo que o

¹ Note-se que é verdade que a efervescência de New Orleans contribuiu bastante para a popularização do jazz, contudo, não é possível emplacar que a cidade deve ser tida como o “único” berço do jazz. A literatura disponível sobre o assunto aponta que o gênero tem nascedouros múltiplos. (BERENDT, 1987, p. 21 e ss; HOBBSAWM, 1990, p. 58-59).

ragtime (BERENDT, 1987, p. 21-22), ainda que com a devida guarda das características da música das bandas militares, com a instrumentação característica de marchas (HOBBSAWM, 1990, p. 58-59).

É certo que *New Orleans*, cidade portuária do delta do *Mississippi* (EUA), reunia pessoas de todas as partes e ficou internacionalmente conhecida por esse motivo. Berendt (1987, p. 22) bem destaca que a cidade em comento era uma “cidade-notícia”, e que foi lá que as *worksongs* — os cantos de trabalho entoados pelos negros, os *spirituals* — cantos comuns às celebrações religiosas. e “a música instrumental (...) contribuíram decisivamente para a formação do jazz” (BERENDT, 1987, p. 22).

Das características do jazz em New Orleans, pode-se destacar, de acordo com Berendt (1987, p. 22-23), o ritmo que se aproxima do ritmo das marchas europeias: “nele a acentuação cai, como na marcha, no primeiro e terceiro tempos do compasso — mais tarde, no segundo e quarto tempos do compasso”. Outra característica relevante, segundo o autor retromencionado, são as três linhas melódicas que se complementam, executadas por uma corneta (pistão), um trombone e uma clarineta (BERENDT, 1987, p. 23). Ademais, ainda consoante as lições de Berendt (1987, p. 23-24), observa-se que o instrumento “líder nesse conjunto, já pelo seu maior brilho, é o pistão. Baseado em suas improvisações, o trombone orienta o seu contraponto. A clarineta ornamenta o toque de ambos com uma ágil condução melódica”. Além desses instrumentos melódicos, a base rítmica era conduzida pelo “contrabaixo ou tuba, bateria, banjo ou guitarra e piano” (BERENDT, 1987, p. 23-24).

Dando sequência à história, uma variação do estilo *New Orleans*, conforme Hobsbawm (1990, p. 58-59), foi o chamado *Dixieland*, que, em síntese, foi uma adoção praticada pelas bandas brancas da cidade do estilo negro. Entretanto, era um jazz tocado de forma menos comovente e atraente (HOBBSAWM, 1990, p. 58-59). Todavia, Berendt (1987, p. 24) informa que se o ‘jazz branco’ era “às vezes considerado menos expressivo do que os dos negros, tecnicamente era mais bem-acabado. As melodias eram menos rebuscadas, as harmonias mais limpas e a sonoridade menos original”.

O estilo seguinte, denominado de Chicago — em alusão à cidade homônima —, com registro nos idos de 1920, é, na verdade, o estilo *New Orleans* em Chicago. Segundo Berendt, com a entrada dos EUA na Primeira Guerra Mundial, o primeiro point do jazz nos Estados Unidos se tornou um ponto de guerra, de localização estratégica para os americanos. Com

isso, a efervescência cultural da cidade (*New Orleans*) era vista como perigosa para as tropas estadunidenses. O autor, inclusive, textualmente, cita que “o Ministro da Marinha via no excitante bairro de diversões da cidade um verdadeiro perigo para a moral de sua tropa, razão pela qual ‘*Storyville*’² foi fechado por decreto oficial” (BERENDT, 1987, p. 27).

Com o fechamento dos bares e cabarés, as pessoas que trabalhavam na noite, incluindo algumas centenas de músicos, ficaram desempregadas e “em busca de trabalho, se transferiram (sic) para outras cidades — sobretudo para Chicago” (BERENDT, 1987, p. 27). Foi lá, inclusive, que o estilo *New Orleans* viveu os seus grandes momentos. Isso é destacado como um fato curioso por Berendt, pois foi na Chicago de 1920 que o *New Orleans-jazz*, foi gravado pela primeira vez depois da guerra (BERENDT, 1987, p. 27).

Como consequência dessa chegada dos músicos de New Orleans a Chicago, a cidade também ganhou ares de centro cultural, especialmente da cultura afro-americana, o que acarretou o desenvolvimento de um “novo Storyville”, o Southside. Berendt menciona que foi lá — em Southside — que se desenvolveu o que se passou a chamar de “estilo Chicago” (HOBSBAWM, 1990, p. 26).

Berendt completa a narrativa histórica apontando que o estilo Chicago nasceu da curiosidade de jovens brancos e músicos amadores que, ao assistirem o nascer musical do *Southside*, entusiasmaram-se com a música recém-chegada e tentavam imitar aqueles tocadores. Contudo, ainda de acordo com Berendt, “a imitação não era perfeita e a complicada estrutura contrapontística do estilo New Orleans (...) havia sido abrandada. A melodia fluía mais tranquilamente e, quando sobreposta, de maneira mais simples e clara” (BERENDT, 1987, p. 27).

Foi essa suavização da complexidade que promoveu, de acordo com Berendt (1987, P. 27), o destaque do toque individual. Por isso, “muitas gravações do estilo Chicago são uma sucessão de solos ou, como se diz em linguagem técnica, *chorus*”.

A seguir, surge o *swing*, identificado no início dos anos de 1930, mais precisamente por volta de 1928/29 (BERENDT, 1987, p. 27). O estilo une a bagagem das experiências dos músicos de Chicago e New Orleans, numa nova “(...) caravana de música e músicos da

² O distrito de Storyville, em New Orleans, ficou bastante conhecido por ser um ponto de bares e cabarés, nos quais havia músicos tocando diversos estilos, dentre eles o jazz, principalmente no final do século XIX e início do século XX. A literatura destaca que além da música havia a exploração de outros setores, como a prostituição (FRANA, 2017; HOBSBAWM, 1990, p. 264; (BERENDT, 1987., p. 26).

história do jazz, desta vez de Chicago com destino a Nova Iorque, onde surgiria o swing” (BERENDT, 1987, p. 28).

No tocante às características, importa mencionar que o swing começou a ser denominado de Four Beat Jazz, isso porque, aqui, “os quatro tempos do compasso levam uma batida regular. O segundo e quarto tempo são levemente acentuados” (BERENDT, 1987, p. 28). Assim também explica Hobsbawm: “com o swing, no entanto, entramos em um período de jazz de “quatro tempos”, com compassos marcados de maneira uniforme, mas ainda com uma tendência instintiva de acentuar os off-beats” (HOBSBAWM, 1990, p. 123).

Hobsbawm (1990, p. 123) menciona o uso do termo — swing — como uma maneira de identificar o balanço, a levada, etc. Berendt (1987, p. 29), nesse contexto, assim também verifica. Acrescenta, ainda, a constatação da evolução técnica dos músicos de jazz nesse período.

Destarte, malgrado se notar a evolução técnica de muitos músicos de jazz e, de igual modo, a evolução da criação de públicos mais expressivos, notadamente desse novo estilo, o swing, Hobsbawm constata que parte do público encontrava nos traços modernos adicionados ao jazz uma possibilidade de a música se transformar em um estilo apelativo às massas. Todavia, segundo o autor, “o jazz moderno (...) estava longe de ter como objetivo o apelo de massa. Ao contrário, foi o primeiro estilo de jazz a virar deliberadamente as costas para o público comum e criar música apenas para iniciados e experts” (HOBSBAWM, 1990, p. 124).

Ao final dos anos 30, na década de 1940, nasce o *bebop*. Berendt (1987, p. 30) afirma que o estilo surgiu logo após o *swing* ter se transformado no maior sucesso comercial de todos os tempos, à época. Isso fez com que o *swing* — tanto o estilo, quanto a própria palavra — se tornasse símbolo propagandístico de diversas áreas. Ao mesmo tempo, porém, a comercialização gerou bastantes clichês musicais, o que, segundo o autor, “tendia também a frear a evolução constante do jazz”.

Bezerra (2001, p. 05) também assevera que “o *bebop* privilegia os pequenos conjuntos e os solistas de grande virtuosismo”. Acrescenta, ainda, que “talvez o elemento que sofreu a maior modificação dentro da revolução tenha sido o ritmo, com a proliferação de síncopas e de figuras rítmicas complexas”.

Após os anos de sucesso do nervoso e agitado *bebop*, o estilo passou a ceder espaço para “uma música aparentemente tranquila e meditativa” (BERENDT, 1987, p. 31). Parte da Literatura assevera que foi exatamente o amplo sucesso do bebop que cansou o estilo, abrindo o caminho para dois outros, “o *cool jazz* e o *hard bebop*. Ambos, a seu modo, evitariam as dificuldades técnicas do *bebop*, mas manteriam as inovações que o estilo tinha trazido ao gênero, como por exemplo, a ênfase no virtuosismo do solista” (MARTINS, 2019).

Quanto às características, Muggiati também ressalta a natureza tranquila do *cool*, e explica que “ser *cool* significava distanciar-se das coisas, deste insensato mundo em geral, algo como um apelo do tipo ‘cabeça fria, irmão...’” (MUGGIATI, 2019, p. 53).

Nesse mesmo período, sobrepõe-se o estilo *hard bop*. Que pode ser entendido, de acordo com Bezerra (2001, p. 04), “como um desenvolvimento e uma radicalização do *bebop*, (...) que nasce de uma ação de dois movimentos opostos: um em direção a uma maior elaboração e complexidade, e outro em direção a uma certa simplificação”. Todavia, o autor alerta que o “fato de ser um estilo que abrange um período de tempo relativamente longo, sofrendo transformações ao longo desse tempo, também contribui para dificultar a captação de seus traços fundamentais” (BEZERRA, 2001, p. 04).

Nessa direção, Berendt (1987, p. 34) ilustra a expansão do novo estilo, concentrado em músicos que tocavam em Nova Iorque, muito embora a maioria tenha chegado à cidade vindos de Detroit e da Filadélfia. Sobre a música que faziam, o autor destaca que “era um bebop mais evoluído, (...). O *hard bop* era o jazz vital que se fazia no fim dos anos 50”, ele continua aduzindo que “o *hard bop* conseguiu conjugar a vitalidade do autêntico jazz com o elevado nível de execução instrumental, o que nem sempre acontecia”.

Com efeito, Hobsbawm adiciona que o *hard bop* pode ser interpretado como uma retomada dos estilos mais radicais, no sentido de retornar às raízes do gênero, com várias novas experimentações unidas às experiências pretéritas (HOBSBAWM, 1990, p. 130).

Com o despontar da década de 1960, surge o *free jazz*. Como o próprio nome sugere, o estilo é dotado de liberdade (*free* = livre) para os que se aventuram por ele. Conforme informa Berendt (1987, p. 36), com o *free jazz*, “os pontos de apoio auditivos tradicionais haviam sido desfeitos e os resultados iniciais chocavam incrivelmente o grande público”. A seguir, o autor atribui adjetivos: “uma música violenta, duramente agressiva (...), deixava perplexo o público acostumado a saborear Oscar Peterson e <Modern Jazz Quartet>” (BERENDT, 1987, p. 36).

Para mais, Berendt (1987, p. 34-35) aduz que “o novo jazz representava uma libertação, um desligamento total de forma e fórmulas que se repetiam automaticamente, um radical rompimento com clichês e convenções que faziam parte do mundo da tonalidade”.

No *free jazz*, consoante explica Bezerra (2001, p. 06), “a ênfase está na improvisação coletiva. Os músicos não estão presos a temas, nem a padrões de fraseado convencionais, nem à harmonia tonal”; o autor acrescenta que, por ter uma estrutura extremamente livre e atonal, o *free jazz* é uma música que nem sempre se deixa escutar facilmente (BEZERRA, 2001, p. 06).

A literatura aponta que após os anos 1940, a partir da era da exponencial expansão do *bebop*, conforme já exposto em outro ponto deste trabalho, o jazz passou a ser reconhecido como jazz moderno (HOBBSAWM, 1990, p. 121-129). Desse momento em diante, com exceção do que ocorreu de singular até a era do *free jazz* (1955-60), surgiram diversos estilos musicais relacionados, e que nele (no jazz) buscaram influências, muito porque a internacionalização do gênero levou a música a diversos locais do planeta, criando fusões notáveis, a exemplo do *latin jazz* ou *cuba jazz*, *third stream*, jazz brasileiro, entre outros (BEZERRA, 2001, p. 06-11).

Diante de tantas transformações, fusões, dimensões e estilos, Muggiati (2019, p. 66) sugere, inclusive, na sua obra “O que é jazz”, um questionamento relevante, pergunta-se se o jazz, a partir dos anos 60, é de fato jazz ou música improvisada contemporânea. Sugere-se, no livro, uma possível crise na música jazz.

Logo em seguida, o autor leciona que, mesmo diante de tantas transformações — e também por isso mesmo — há muito em comum entre o jazz tocado em Nova Orleans e o forró progressivo de Hermeto Pascoal, conforme se transcreve abaixo:

Muitos jazzistas modernos se rebelam contra os rótulos. Alguns não gostam sequer de ver seu trabalho catalogado como jazz ou qualquer outra coisa. As possibilidades hoje são tão amplas, nesta arte sem fronteiras – argumentam – que o termo mais adequado para o que fazem talvez fosse o de “música improvisada contemporânea”. E onde fica o jazz em tudo isso? Das primeiras notas que soaram há oitenta anos às margens do Mississipi até o último grito rebelde de um saxofone do *free bop*, o jazz passou por uma infinidade de mutações, englobando os mais diversos tipos de música. O que existe de comum, por exemplo, entre a improvisação coletiva dos pioneiros de Nova Orleans e o forró progressivo de Hermeto Pascoal, nascido em Lagoa da Canoa, nas Alagoas? Na verdade, muito mais do que a gente imagina. E esta é a chave da impressionante perenidade do jazz: sua capacidade de tudo absorver, sem deixar de ser fiel à sua essência. Mesmo se propondo como música instantânea, descartável, para ser consumida no ato, o jazz tem conseguido se eternizar nos discos, acumulando camada sobre camada de uma rica aventura

musical. Assim, as diferentes manifestações de jazz (ou música improvisada) que ouvimos hoje por toda parte são na verdade diferentes ramos da mesma árvore frondosa, com suas raízes fincadas na tradição afro-americana que deu, em 1900, o jazz de Nova Orleans (MUGGIATI, 2019, p. 68).

Por fim, enfatizando a parte que importa ao trabalho, faz-se indispensável traçar uma síntese da história do jazz no Brasil. De acordo com Renan Ruiz (2022, 53), “a relação do Brasil com o jazz transformou-se nas décadas de 1950 e 1960”. Entretanto, o autor ressalta que já em 1920, ao final da Primeira Guerra Mundial, “a ideia de *jazz-band* se insere de maneira expressiva no país” (RUIZ, 2022, p. 54).

Tem-se que no entreguerras, o “jazz era compreendido como uma das principais formas de acesso à modernidade (...)” (RUIZ, 2022, p. 54). É nesse mesmo período, que os EUA despontam como um ator econômico de relevância internacional, e isso faz com que a indústria cultural também se expanda consideravelmente. De acordo com Hobsbawm (1990, p. 159), a partir de 1920, “talvez tenha sido praticamente impossível crescer no mundo ocidental sem ouvir algo influenciado pelo jazz”.

Em 1930, no Brasil, nota-se o crescimento de *big-bands*, que passaram a circular bastante nas rádios de sucesso, seguindo o mesmo fenômeno que ocorreu nos EUA, quando as *jazz-bands* perderam espaços para as bandas com mais integrantes, na era do *swing* (RUIZ, 2022, p. 59).

Todavia, de acordo com Ruiz (2022, p. 51-59), muito embora as orquestras da época tocassem, principalmente, o ritmo “choro de orquestra”, outras canções já populares entre o público — dentre elas, as canções de jazz — eram executadas pelas *big-bands* orquestrais, nas rádios e em shows ao vivo, cada vez mais amparados em tecnologias que faziam a música viajar pelo país para além do momento da execução.

Consoante menciona Paim (2009, p. 14), a música brasileira sempre foi reconhecida como bastante rica, desde os primeiros registros das produções locais, comungando junções e influências “da música europeia, negra e indígena”. O autor aduz, porém, que “mesmo com tantos atributos, (...) a música do Brasil se apoiou na cultura estrangeira para se ampliar”.

Logo em seguida, o autor mencionado enuncia o que seria a semente essencial da fusão do jazz com a música brasileira, o que se convencionou chamar de jazz-samba e, no Brasil, de samba-jazz. Nesse sentido:

A semente dessa fusão foi plantada em abril de 1953 pelo violonista Laurindo Almeida e o saxofonista Bud Shank com a gravação do disco "Brazilliance", em Los Angeles. Nesse disco experimental, o violonista brasileiro e o saxofonista de jazz introduziram uma inovação inusitada: as improvisações de Shank tocando repertório brasileiro em linguagem jazzística. Shank estabeleceu os alicerces do que na década seguinte chamariam de jazz-samba, mas no Brasil ficou conhecido por samba-jazz. O impacto daquele disco em nosso meio musical foi descomunal e abriu caminhos para um estilo completamente novo. Coincidentemente, na mesma época, um conhecido saxofonista brasileiro declarou que era impossível improvisar sobre música brasileira. Entretanto, algum tempo depois, adotou a improvisação jazzística na temática brasileira dos seus discos. "Brazilliance" foi editado no Brasil pela Musidisc e ganhou a simpatia imediata de uma nova geração de músicos que seriam ícones da bossa nova e, posteriormente, do samba-jazz.

Uma centena de discos de bossa nova e samba-jazz foram editados nos Estados Unidos, Europa e Japão. Essa valorização no exterior causou uma mudança repentina de opinião no meio musical brasileiro, com a volta do samba-jazz ao repertório dos músicos mais jovens (PAIM, 2009, p. 15).

Como o autor adianta, a bossa nova, que surgiu nos anos de 1950-1960, nasceu com influência jazzística. Assim:

Certamente a bossa nova sofreu outras influências, inclusive na sua origem, como o impressionismo de Ravel e Debussy e da própria música popular brasileira urbana das décadas anteriores. Todavia, não se pode negar que o Coll Jazz e o Bebop foram grande fonte inspiradora, moldando a música brasileira que se transformou a partir daí.

O novo gênero ficou consagrado em agosto de 1958, quando chegou às lojas o compacto de João Gilberto com a música "Chega de Saudade" de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (PAIM, 2009, p. 16).

A bossa nova muito bem se estabeleceu e, nos anos seguintes, também abriu espaço para a valorização do samba-jazz instrumental, com destaque para acontecimentos como os festivais de jazz de São Paulo, em 1978 e 1980, e do Rio Jazz Festival, no Rio de Janeiro, em 1980. Sobre isso, Paim destaca que "esses três eventos, acontecidos nas duas maiores cidades do país, influenciaram as novas gerações de músicos a partir dos anos 80/90 e despertaram novos talentos para o samba-jazz" (PAIM, 2009, p. 15).

Finalmente, observe-se a análise que Bezerra faz da evolução do jazz, dos anos 80 até os dias atuais — no Brasil, com atenção à qualidade musical brasileira e para as características criativas dos músicos do país:

Dos anos 80 do século XX para cá, pudemos presenciar uma considerável valorização do Jazz Brasileiro, embora o destaque dado pela mídia àqueles artistas ainda esteja aquém do que seria desejável. Mas tem crescido no público e na imprensa a percepção de que os músicos brasileiros foram e são capazes de criar uma música elaborada, coerente, tecnicamente bem realizada, que sem dúvida pode

se equiparar ao que de melhor o jazz norte-americano já produziu. E com uma qualidade adicional: trata-se de uma música vital, que traduz as melhores características da civilização brasileira. Na medida em que acreditamos que existe algo na brasilidade que é de algum modo relevante para o restante do mundo, e para a humanidade como um todo, o Jazz Brasileiro é um canal aberto para a difusão dessa coisa boa que trazemos dentro de nós (BEZERRA, 2001, p. 06-11).

3 O PROJETO JAZZ PANORAMA³

No ano de 1987, Juan Maurer, um peruano radicado no Brasil, amante de jazz e ouvinte da rádio alagoana Educativa-FM, por entender que a emissora possuía uma programação bastante repetitiva, sugeriu ao amigo e presidente da rádio, Nelson Ferreira, a inserção de uma nova programação, para executar clássicos do Jazz internacional, intercalados com falas explicativas, curtas e dinâmicas, logo após a reprodução.

Nelson, por sua vez, pediu dez amostras iniciais do projeto sugerido. Depois disso, o programa passou a ser transmitido de forma fixa, uma vez por semana, e, posteriormente, chegou a três vezes por semana.

Assim nasceu o Jazz Panorama, cuja programação Juan construiu lançando mão de discos de vinil da época, junto ao seu amigo Imanoel Caldas, que também possuía uma coleção invejável e um extenso conhecimento no assunto. Em seguida, criaram um texto-base para o programa, faziam a mixagem e gravavam em máquinas de rolos de fita, para posterior reprodução na rádio.

No programa, as músicas eram reproduzidas, e, ao seu término, Juan Maurer falava sobre o tema executado, incluindo seus compositores, o ano da composição, os artistas executantes, os arranjos e outras considerações.

Em Maceió, sabe-se que existem músicos que fazem jazz de maneira independente. Entre eles, está Felix Baigon, baixista, produtor musical e cultural. Baigon — sempre inquieto e dedicado aos projetos musicais, especialmente, da cena instrumental — teve a iniciativa de criar o Clube do Jazz, em 2015, que não é uma banda fixa, mas, sim, encontros de músicos (*Jam Session*)⁴, durante os quais vários músicos podem participar.

³ As informações que constam neste tópico foram extraídas, em sua maioria, das entrevistas realizadas com os idealizadores do projeto, disponibilizadas no endereço constante no apêndice.

⁴ Entende-se por *Jam Session*, objetivamente, os encontros de músicos, que não possuem compromissos fixos entre eles, que se reúnem para tocar jazz, predominantemente, de forma improvisada.

Inicialmente, o projeto foi levado para bares e hotéis da capital alagoana, porém, não obteve o sucesso esperado, no que se refere a público. Foi então que, em 2018, Felix Baigon procurou o diretor da Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas — DITEAL, Alexandre Holanda, e lhe pediu uma pauta no Teatro Deodoro. Alexandre percebeu um certo descontentamento do músico, pois seu produto não tinha alcançado público suficiente nas apresentações acima mencionadas (em bares e hotéis), dessa forma, não tinha retorno financeiro que o sustentasse.

O projeto de Felix Baigon, sob a ótica do Alexandre, só teria êxito se houvesse continuidade para que se formasse um público específico. O diretor ponderou a situação, considerando a trajetória artística do requerente e decidiu que o Clube do Jazz teria uma pauta contínua na DITEAL, com uma programação de, pelo menos, uma apresentação no mês, na qual, além dos músicos locais, haveria uma atração de fora do Estado, criando, assim, um intercâmbio entre músicos alagoanos e outros profissionais com carreiras de níveis nacional e internacional. Ademais, o projeto contemplaria *workshops* realizados pelos músicos convidados.

Registre-se que o Clube do Jazz, inaugurado por Felix Baigon, realizava apresentações ao vivo, enquanto o Jazz Panorama, idealizado por Juan e Imanoel, tratava-se de um programa de rádio, até então, sem ligação direta entre eles.

A primeira apresentação do Clube do Jazz no teatro de Arena foi em comemoração ao dia internacional do Jazz, em 28 de abril de 2018, mas ainda não se tratava do Jazz Panorama ao vivo, pois não contou com a participação do Juan nem de convidados. Na ocasião, 73 pessoas apreciaram essa primeira apresentação.

O músico Felix Baigon já acompanhava o trabalho de Juan Maurer e como uma forma de homenageá-lo, convidou-o para participar das apresentações ao vivo.

Após isso, marcaram encontros para ajustar essas apresentações, decidiram que a idéia central seria tocar os discos clássicos do jazz, como *Kind of Blue* de Miles Davis e *Time Out* de David Brubeck. Depois perceberam que essa ideia poderia limitar o público. Em razão disso, adotaram a estratégia de variar o repertório, a fim de popularizar não só o jazz, mas, também, a música instrumental.

Ajustados os pontos, ocorreu a primeira apresentação do Jazz Panorama ao vivo, também no Teatro de Arena, no dia 27 de Julho de 2018. O formato foi o mesmo do que era

executado na rádio, porém, com muitas pessoas envolvidas na produção e bastante divulgação anterior.

O programa inaugural contou com a seguinte banda base: Felix Baigon (contrabaixo), Jarlandson Araújo (bateria), Jailson Brito (saxofone), Giuliano Gomes (piano). Além dos convidados: Beto e Roni Ferreira, Everaldo Borges e Bili Magno. O público da primeira edição foi de 94 pessoas.

Lista-se na tabela abaixo, para melhor compreensão da dimensão e do alcance do projeto em debate, algumas das apresentações e alguns *workshops* realizados pelo Jazz Panorama:

APRESENTAÇÕES — JAZZ PANORAMA⁵				
Data	Convidados	Local	Público	Público no <i>workshop</i>
01/09/2018	Amaro Freitas (pianista)	Teatro de Arena	50	15
30/10/2018	Antônio Adolfo (pianista)	Teatro de Arena	99	20
11/04/2019 ⁶	Sem convidados	Teatro de Arena	180	não houve
02/05/2019	Cristóvão Bastos (pianista)	Teatro Deodoro	311	8
04/06/2019	Nelson Faria (guitarrista)	Teatro de Arena	180	42
09/07/2019 ⁷	Sem convidados	Teatro de Arena	180	não houve
10/09/2019	Joatan Nascimento (trompete)	Teatro de Arena	180	25
03/10/2019	Duofel (violões)	Teatro Deodoro	311	não houve
10/12/2019	Kiko Freitas (baterista)	Teatro de Arena	180	30

⁵ Na tabela, constam algumas das apresentações do Jazz Panorama ao vivo, bem como alguns *workshops* decorrentes do programa, realizados pelos convidados. Com efeito, as informações foram adquiridas por meio do contato com a DITEAL, que forneceu os dados aqui expostos. A íntegra do conteúdo repassado se encontra disponível no endereço cujo link consta no apêndice..

⁶ Em 2019, no dia 11 de Abril, o Jazz Panorama homenageou os 60 anos do álbum *Kind of Blue*, de Miles Davis, o evento conseguiu a façanha de lotar o Teatro de Arena com 180 pessoas.

⁷ No dia 09 de Julho de 2019, o Jazz Panorama fez homenagem ao álbum *Time Out*, de Dave Brubeck e também lotou o Teatro de Arena com 180 pessoas.

04/02/2020	Renato Bandeira Trio	Teatro de Arena	102	sem informação
12/10/2021	Derico (saxofonista)	Teatro Deodoro	340	8
13/10/2021	Marcelo Martins (saxofonista)	Teatro Deodoro	226	15
15/11/2021	Nelson Faria (guitarrista)	Teatro Deodoro	310	20

Frise-se que os dados apontam que, por várias vezes, o Teatro de Arena ficou lotado, inclusive, em alguns eventos nos quais não havia convidados, o que demonstra a evolução do alcance do projeto e os efeitos da formação de plateia. O mesmo se observa nos eventos realizados no Teatro Deodoro, que, muito embora não tenha havido lotação máxima, atingiu um público substancial.

Outra ótica a ser considerada é a realização dos *workshops*, que reuniram muitos músicos, o que, sem dúvidas, proporcionou incrementação no repertório dos artistas participantes. Nesse ponto, observa-se que o projeto serviu como incentivo ao aprimoramento técnico-musical, como possíveis repercussões na formação dos partícipes.

Note-se que em decorrência da pandemia do Sars-CoV-2, que disseminou a COVID-19, algumas apresentações foram canceladas e outras foram realocadas para um momento de melhor controle da doença. Como se pode apurar dos dados que constam nos anexos i e ii, as apresentações de Jett Gardner, Toninho Ferragutti, Jurassic Quarteto e Marcelo Martins, anteriormente programadas, não ocorreram. Com isso, verifica-se uma lacuna nas datas das apresentações, dos meses iniciais de 2020, até o terceiro trimestre de 2021.

Outro detalhe do Jazz Panorama é a preocupação em apresentar a música instrumental, nacional e internacional, para a juventude. O diretor da DITEAL, Alexandre Holanda, explicou que nas apresentações é destinada uma cota de assentos para crianças de escolas públicas. Acrescentou que a formação desse público é bastante relevante, para que elas possam desenvolver críticas artísticas que fomentem a criatividade musical, na intenção de criar não só um novo público, mas, também, possibilitar o afloramento de habilidades relacionadas com a música e a arte de forma ampla. Em seguida, Alexandre refletiu que é muito possível que esse novo público ocupe os palcos dos teatros no futuro.

O músico Felix Baigon também detalhou um desses momento de apresentação só para crianças, na qual ele falou um pouco sobre os instrumentos, sobre o jazz, “que é um gênero muito usado no cinema e nas propagandas”, e detalhou que elas ficaram encantadas com tudo isso.

4 A CRIATIVIDADE E O JAZZ: UM CAMINHO POSSÍVEL

Numa breve digressão necessária, pode-se observar que a criatividade sempre fez parte da realidade humana, posto que, no início, tudo havia de ser criado, ou seja, o exercício da criação foi — e ainda é — uma constante na vida das pessoas. Para além do óbvio, a ciência também tratou de registrar o fenômeno da criatividade e sua evolução conceitual, que perpassa as primeiras concepções sobre ser oriunda de uma graça divina, até a contemporaneidade, na qual vigora a compreensão de que a criatividade pode ser aprendida e exercitada (BASTOS, 1998, p. 89-99), o que não seria diferente na música.

De acordo com um estudo específico publicado na revista *Plos One*, desenvolvido por pesquisadores da Escola Médica da Universidade John Hopkins, ao se improvisar, em um instrumento ou canto, utiliza-se a mesma região do cérebro usada na fala. Ou seja, assim como o ser humano constrói frases, com vírgulas e seguindo uma lógica, também se pensa na música na hora de improvisar. O estudo ainda propõe que em um grupo com vários músicos improvisando, a seção de improviso funciona como uma roda de conversa, na qual as frases seguem o motivo musical — que é uma célula — e se desenvolvem a partir dele (LIMB; BRAUN, 2008).

Charles Limb e Allen Braun (2008), na análise das alterações que a improvisação provoca no cérebro, expõem que “(...) a coativação de múltiplas áreas sensoriais também sugere a intrigante possibilidade de que a espontaneidade musical esteja associada a uma intensificação generalizada da atividade em todas as modalidades sensoriais”⁸, o que significa imaginar, assim, a interação entre a improvisação musical e o melhor desenvolvimento de outras habilidades, para além daquelas somente utilizadas na aprendizagem e execução de obras musicais.

⁸ No original: “ (...) co-activation of multiple sensory areas also suggests the intriguing possibility that musical spontaneity is associated with a generalized intensification of activity in all sensory modalities”.

Um outro relevante estudo sobre música e criatividade, especialmente direcionado à educação musical, foi o desenvolvido por Keith Swanwick, qual seja: a teoria espiral do desenvolvimento musical, na qual o autor citado assevera que a aprendizagem musical é construída em etapas, como um espiral (SWANWICK, 1979, p. 51-58).

O modelo imaginado por Swanwick, o C(L)A(S)P, pode ser sintetizado da seguinte forma, nas palavras de Cecília Cavalieri França e do próprio Keith Swanwick, leia-se:

Em *A Basis for Music Education*, Swanwick (1979) propõe uma fundamentação abrangente para a integração das atividades através do Modelo C(L)A(S)P. No modelo, Swanwick enfatiza a centralidade da experiência musical ativa através das atividades de composição - C -, apreciação - A - e performance - P , ao lado de atividades de “suporte” agrupadas sob as expressões aquisição de habilidades (*skill acquisition*) - (S) - e estudos acadêmicos (*literature studies*) - (L). Os parênteses indicam atividades subordinadas ou periféricas - (L) e (S) - que podem contribuir para uma realização mais consistente dos aspectos centrais - C, A e P. Conhecimento teórico e notacional, informação sobre música e músicos e habilidades são meios para informar (L) e viabilizar (S) as atividades centrais, mas podem facilmente (e perigosamente) substituir a experiência musical ativa (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 05-41).

Considerando o modelo acima, vê-se evidente a relação das atividades centrais propostas por Swanwick, quais sejam: aquelas representadas por C [composição], A [apreciação] e P [performance], com o jazz, considerando sua gênese histórica e musical. Senão vejamos.

É certo que, como exposto no tópico sobre a história do jazz, o gênero em comento nasceu da criatividade, tendo a improvisação como uma constante presença nos vários estilos que se sucederam. Swanwick, ao propor que a composição [C] faz parte desse modelo ativo de aprendizagem, direciona o educador musical à compreensão de que a criação musical [improvisação], constante e estimulada, deve ser a tônica da experiência do contato direto com a música, seja com o instrumento ou a voz. Assim, para Swanwick, “as atividades de criação também passam a ter suma importância na formação musical dos alunos, e deve fazer parte de suas experiências musicais desde o início do aprendizado” (CRUZ; JUSTO, 2012, p. 1225-1226), tendo como base a concepção de que composição é qualquer “atividade em que se tem alguma liberdade para escolher e organizar os sons, com ou sem notação, a fim de formar um sentido musical a ser apresentado” (SALGADO E SILVA; NAVARRO, 2011, o. 678).

Ainda sobre isso, Cecília Cavalieri França e Swanwick atestam que “a composição é uma oportunidade para a assimilação prevalecer” (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 21).

Nessa mesma linha, vê-se que Vygotsky (1978, p. 102-103 *apud* FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 21) propõe que o fazer musical pode levar as pessoas estimuladas ao jogo imaginativo da composição livre, a superarem seus limites esperados. Para mais, Cavalieri e Swanwick, ao referenciarem Lillard (LILLARD, 1993, p. 367 *apud* FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 21-22), escrevem que no jogo é possível “atingir uma compreensão mais sofisticada”, e concluem assim: “é possível, portanto, que a composição possa promover um nível de pensamento musical mais refinado”.

Quanto à apreciação [A] e a performance [P], sabe-se — como se expõe alhures, especialmente na parte de que trata a história do jazz, que o gênero é bastante rico e diversificado, no sentido de que pode propiciar aos ouvintes e/ou executantes uma melhor compreensão acerca das estruturas musicais básicas, como ritmo, harmonia, melodia, altura de notas, etc. Isso com o incentivo à apreciação crítica do que se ouve, executa ou compõe, que nada mais é que uma escuta ativa, como explicam Cruz e Justo (2012, p. 1223), bem como com a busca pela execução de ritmos, melodias e harmonias mais complexas.

Ademais, é preciso ter em mente que a educação musical deve integrar um complexo de saberes de ordem cultural, social e histórico, de modo que importa à aprendizagem interdisciplinar, ou seja, não significa aprender música e só, mas, sim, ter contato com a produção cultural, que contribui na formação social do indivíduo e na compreensão da realidade compartilhada e todos os seus fenômenos (DÖRING, 2017 p. 28).

Nesse contexto, não se pode olvidar de que a literatura [leitura], também proposta por Swanwick (L) (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 21), ganha destaque quando se fala na educação musical auxiliada pelo estudo do jazz, posto que o conteúdo histórico e social que o gênero engloba proporciona o acesso a diversas outras informações. Assim, contribui para o desenvolvimento de habilidades sociais e melhor apreensão do conteúdo musical, isso também é interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, conceitos relevantes quando se fala em educação musical nos tempos modernos, conforme destaca Katharina Döring (2017, p. 21).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vê-se que a rica história do jazz, que envolve dilemas sociais, étnicos, culturais e muitos outros, possui caráter transdisciplinar de relevância considerável. Por essa razão, estudar o gênero importa a melhor compreensão da sociedade como um todo, suas nuances, linguagens, etc. A importância estritamente musical do jazz, no sentido técnico, por evidente,

como também se demonstra neste trabalho, não pode ser esquecida, posto que a qualidade das composições, a inventividade intrínseca ao gênero, em todos os estilos, assim como nos estilos decorrentes dele e por ele influenciados, têm — e merecem ter — destaque na literatura musical.

Outrossim, não se pode ignorar que a criatividade é o combustível do desenvolvimento humano, e foi com ela que o jazz nasceu e, em razão dela, é que ele é bastante mutável, de modo que se reinventa a todo tempo, como movimento cultural e musical.

O presente trabalho visita o jazz em várias acepções, tendo o gênero como um importante adjuvante na difusão de conhecimentos e conteúdos históricos e musicais.

O projeto Jazz Panorama, por sua vez, nos moldes como se apresenta, tem um papel de difusor de conhecimento importante, pois leva conteúdo de altíssima qualidade sobre história, repertório e técnica, demonstrando a capacidade de o jazz ser utilizado como instrumento de melhor aplicação de métodos de aprendizagem para públicos diversos.

Ao público que não é musicista, por exemplo, destaca-se a ideia de apreciação ativa, tendo em vista que após as execuções se discute os temas, seus detalhes e história; para aqueles que tocam algum instrumento, com a realização de *workshops*, o projeto proporciona o exercício prático da criatividade musical para músicos que, por vezes, tiveram uma formação distante do gênero.

Observa-se, portanto, que a manutenção do projeto Jazz Panorama é de suma importância para a manutenção da cultura do jazz em Alagoas, e pode ser reproduzido em vários outros locais. Vê-se, também, com base no que se dissertou até aqui, que é possível que o projeto funcione como um poderoso coadjuvante na popularização de uma educação musical mais abrangente, popular e interdisciplinar.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Laura. Jazz. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/jazz/>. Acesso em: 5 fev. 2022.

A HISTÓRIA DO JAZZ PANORAMA. **Jazz Panorama**. Disponível em: <https://jazzpanorama.com/sobre/>. Acesso em: 05 fev. 2022.

BASTOS, Mayara. Neurociência e Criatividade. **Liga Acadêmica de Neurociência - UFJF**. Disponível em: <https://www.ufjf.br/lanc/2021/01/07/neurociencia-da-criatividade/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

BERENDT, Joachim E. **O Jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BEZERRA, V.A. **Jazz: história, estilos**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, 2001. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bezerra-Jazz-historia_estilos.pdf. Acesso em: 26 nov. 2022.

CRUZ, Fernando Viera da; JUSTO, Joana Sanches. Jazz e a Educação Musical do Século XX. **Colloquium Humanarum**, vol. 9, n. Especial, jul–dez, 2012.

DÖRING, Katharina. Ouvindo a Diversidade Musical do Mundo – Para Uma Educação Musical Cognitiva “Além das Fronteiras”. Rev. **FAEEBA – Ed. e Contemp.**, Salvador, v. 26, n. 48, p. 27-46, jan./abr. 2017, p. 28.

FRANA, Andrieli Paula. Storyville e a Prostituição Através das Imagens de E. J. Bellocq (1912 - 1916). In: Encontro de Pesquisa em História, IV, 2017, Pelotas. **Anais**. Porto Alegre: PUC/RS. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2017/arquivos/39.pdf>. Acesso em: 15/11/2022.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em Pauta**. v. 13, n. 21 (2002), p. 05-41.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMB, Charles; BRAUN, Allen R. Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance: An fMRI Study of Jazz Improvisation. **PLoS ONE**. University of Southern California, United

States of America. v. 3(2): e1679. fev. 2008. Disponível em:

<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001679>. Acesso em: 16 jun. 2022.

MISINA, Guilherme Massao; SULPÍCIO, Eliana C. M. Guglielmetti. Ragtime: breve história, características e principais compositores. **Revista da Tulha**; Vol. 3 Núm. 1 (2017); p. 30-58.

MUGGIATI, Roberto. **O Que é Jazz**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

MARTINS, Mariana. **Bebop**. 2019. Disponível em:

<https://knoow.net/arteseletras/musica/bebop/>. Acesso em: 26 nov. 2022.

NASSIF, João Umberto. **Traditional Jazz Band**. 2009. Disponível em:

<https://historiasdenassif.com.br/2009/11/14/traditional-jazz-band/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

PAIM, Humberto. **A Influência do Jazz na Cultura Brasileira**. Orientadora: Soledad Galhardo. 2009. Trabalho de Conclusão de Pós-graduação. Curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo — USP, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/pt-br/celacc-tcc/334/detalhe>. Acesso em: 10 nov. 2022.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou Jazz Brasileiro? Um Balanço Histórico Sobre o Jazz Durante o Longo Modernismo (1920 - 1980). **História e Cultura**, v. 10, n. 2, ISSN: 2238-6270, p. 51-81, dez. 2021.

SALGADO E SILVA, José Alberto; NAVARRO, Leon dos Santos; GAGLIARDI, Ana Cristina; CAVALCANTI, Lara Lacerda. Práticas de Criação e Pesquisa em Música Durante a Formação Docente - Análise de Uma Experiência de Curso. *In: I Encontro Nacional de Formação Docente em Artes*. **Anais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 675-689.

SWANICK, K. **A Basis For Music Education**. London: Routledge, 1979.

WECHSLER, Solange Muglia. Avaliação multidimensional da criatividade: uma realidade necessária. **Psicologia Escolar e Educacional**. v. 2, n.2. p. 89-99, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-85571998000200003>. Acesso em: 15 jun. 2022.

APÊNDICE

Entrevistas e documentos citados no texto colhidos pelo autor. Disponíveis em:

[https://drive.google.com/file/d/1WS0X43CSzvES7pZmp3iaBR20xjJDa_B/view?usp=share_1
ink](https://drive.google.com/file/d/1WS0X43CSzvES7pZmp3iaBR20xjJDa_B/view?usp=share_link)