

INTRODUÇÃO

O estudo estilístico-interpretativo da música nordestina tem sido foco de pesquisas anteriores. Antonio Cardoso, em sua tese, compara manuscritos das músicas originais analisadas carentes de informações interpretativas como: dinâmicas e articulações com as gravações das mesmas em CD's. Sérgio Godoy fundamentou seu trabalho em músicas gravadas e interpretadas pelos próprios autores ou por intérpretes de reconhecida representatividade em cada um dos estilos/gêneros da música nordestina apresentados, como, maracatu, ciranda e frevo. Ayrton Müzel Benck Filho em sua tese propõe uma interpretação do estilo/gênero musical nordestino puramente de Recife, *o frevo*, executado pelos trompetistas profissionais no Recife e expõe um estilo técnico-interpretativo dos trompetistas de frevo-de-rua.

Diante desses estudos, buscaremos neste trabalho mostrar as características de estilo e de interpretação musical na obra *Inventiva nº1 para trombone solo* do Maestro Chiquito, bem como as concepções musicais e as possibilidades técnico-interpretativas abordadas pelo compositor/executante, centrado na performance do trombonista, como também retratar a história de vida deste compositor.

Francisco Fernandes Filho, conhecido como Maestro Chiquito, nascido no interior do Estado da Paraíba, é um músico consagrado em seu meio de atuação pela busca em mostrar seu trabalho composicional na música instrumental e mais ainda, melhor compreender a performance do trombonista em sua obra. Maestro Chiquito escreveu, além da *Inventiva nº1* (2009) para trombone solo, três obras para trombone: *Ga-Gago* (2009) para trombone e piano, *Riacho do Fogo* (2009) para quarteto de trombones e *Biscoitão* (2010) para trombone e big band. Com isso, averigua-se que ele dedicou-se à música para trombone e assegurou sua contribuição composicional para este instrumento.

Portanto, a decisão de escolher uma destas obras, no caso a *Inventiva nº1 para trombone solo*, se deu por dois motivos relevantes. Primeiro, por ser uma música que retrata as tradições de uma região, transcrevendo o regionalismo musical da cidade do compositor acima citado, Santa Luzia-PB e do povo que lá vive. Segundo, pelo trabalho

que o Maestro Chiquito tem prestado não só para a formação profissional de muitos instrumentistas na Paraíba, especialmente da área de metais, mas também pela sua contribuição para o avanço e engrandecimento da cultura musical do nosso Estado. Concomitantemente, serão apresentadas as concepções musicais e estilísticas da obra e possibilidades de uma abordagem técnica em concordância com o compositor para a execução da mesma, ou seja, mostrar a performance do trombonista ao final de toda discussão no desenvolvimento desta pesquisa.

Apresentamos o primeiro capítulo em quatro momentos: o primeiro, com o início da carreira do Maestro Chiquito; o segundo, sua ascensão como músico profissional, bem como sua contribuição para o desenvolvimento da música instrumental em João Pessoa nos anos de 1980 – 1990; o terceiro momento trata de seu trabalho à frente da Orquestra Metalúrgica Filipéia, que em todos esses anos, desde 1984, têm colaborado para a sustentação do movimento musical na Paraíba, além de profissionalizar e revelar excelentes instrumentistas que atuam em todo País; por fim, no quarto momento, foi feita uma lista com todas suas composições e parcerias, como forma de registrar e divulgar a produção de criação do Maestro Chiquito, na tentativa de proporcionar que outras pessoas conheçam suas obras e possam ter acesso a este material.

No segundo capítulo, buscamos compreender o processo composicional da música para trombone, bem como os aspectos técnicos interpretativos num âmbito geral, sobretudo mostrar os caminhos que o compositor apresenta ao escrever a *Inventiva nº1 para trombone solo*. Para tanto, foram abordados alguns dados históricos sobre o trombone, os aspectos da performance da música no geral e dados da interpretação da música brasileira no trombone. Esta parte foi fundamentada em uma revisão bibliográfica com o objetivo de dar suporte para compreendermos o que foi abordado.

Para melhor desenvolver este capítulo, utilizamos de uma revisão de literatura na qual foram abordados assuntos que tratam da performance musical e da interpretação instrumental. Isso nos levou a perceber com mais clareza os problemas encontrados na composição para trombone solo do Maestro Chiquito. Essa revisão literária foi necessária no intuito de se conhecer não somente a história do compositor, mas também de como entender os aspectos interpretativos na música escrita para trombone com base na leitura de autores que tratam do assunto com mais afinidade.

O terceiro e último capítulo desta pesquisa se concentra tão somente na elaboração da performance, levando em consideração as concepções estilísticas-interpretativas apresentadas na *Inventiva nº1 para trombone solo*. No entanto, foram dadas sugestões de interpretação pelo o instrumentista após terem sido identificados e analisados os elementos musicais tais como: andamento, articulação, fraseado, dinâmica, ritmo, além do estilo, para a execução desta obra no trombone e atrelado a isso fizemos entender a importância da inserção da mesma para a literatura deste instrumento.

Fundamentado na teoria de Marieta Ferreira que trata da História, tempo presente e oral, onde poucos historiadores preservam a crença na capacidade da história de produzir um conhecimento inteiramente objetivo (FERREIRA, 2002). História oral condiz com o nosso objeto de pesquisa, pois fizemos uma investigação em vida do compositor aqui apresentado.

Para Verena Alberti o método de pesquisa da história oral é um meio de conhecimento e seu uso só se justifica no contexto de uma investigação científica, pressupondo sua articulação com um projeto de pesquisa previamente definido, com questões e perguntas que justifiquem a investigação (ALBERTI, 2005).

Para tanto, traçamos um esboço da história de vida do Maestro Chiquito com o objetivo de obtermos dados relevantes como aporte para a interpretação de sua composição para trombone, contemplando o contexto musical com seus personagens e eventos onde acontecem suas criações musicais, como também, mostrando sua produção como compositor e a sua importância para a música instrumental na Paraíba. Além de matéria de jornais e revistas, pesquisa na internet, fotografias e levantamento do acervo musical, contamos com a colaboração de alguns músicos contemporâneos do Maestro Chiquito, como Vicente Nóbrega e Adelson Machado, além de músicos instrumentistas como Heleno Feitosa Costa Filho, mais conhecido como Costinha e Rivaldo Dias. Seus depoimentos em entrevistas semi-estruturadas¹ foram fundamentais para a construção da história de vida do Maestro Chiquito, como também a colaboração do próprio Maestro Chiquito. Traçamos toda essa trajetória de vida, colhendo informações com pessoas que com ele conviveram e alguns profissionais em música que receberam seus ensinamentos.

Em relação à performance, que é um dos temas principais deste trabalho,

¹ Este tipo de entrevista possui um roteiro, mas dependendo do desenvolvimento da entrevista pode haver mudanças (PHELPS; FERRARA; GOOLSBY, 1993).

Jonathan Dunsby relata que se trata de um processo bastante demorado para que o músico intérprete consiga um bom domínio ou a perfeição na execução da partitura. Nesse sentido, uma boa performance integra todo um processo de produção e comunicação musical. Ressalta-se que ao executante, isto é, àquele que dá vida à música através da interpretação, é necessário a vivência de uma densidade existencial e de uma temporalidade específica (DUNSBY, 1996).

Robert Jourdain, em seu livro “Música Cérebro e Êxtase”, enfatiza o grau de complexidade presente no momento da performance musical e não teme em afirmar que:

... nenhuma tarefa humana é tão formidável quanto tocar um instrumento musical. Os atletas e dançarinos podem levar seus corpos a grandes esforços; os estudiosos podem lidar com hierarquias conceituais mais rebuscadas; os pintores e escultores podem projetar uma imaginação e uma personalidade mais rica. Mas são os músicos que precisam juntar todos os aspectos da mente e do corpo, fundindo atletismo com intelecto, memória, criatividade e emoção, tudo em maravilhosa harmonia (JOURDAIN, 1997, p.261).

Quando optamos por estudar performance em trombone, a *Inventiva nº1* composta para trombone solo, nos propomos a estudar a problemática dos procedimentos técnico-interpretativos deste instrumento, de modo a fornecer elementos que auxiliem a heterogeneidade dos mesmos em acordo com a heterogeneidade da música. O estudo interpretativo das composições contemporâneas, neste caso, para trombone, é, atualmente, tarefa premente para os trombonistas brasileiros. Mais que isso, importa o estudo das obras de compositores brasileiros para este instrumento.

Portanto, justifica-se compreender as concepções e expressões musicais do Maestro Chiquito, enquanto agente da cultura local, bem como entender sua obra musical para trombone, tendo em vista que ele foi trombonista. Isso posto, esta pesquisa se encaminha pela investigação das concepções conjuntas compositor/intérprete, buscando conceber as possibilidades técnicas e interpretativas na obra para trombone deste compositor, caracterizando-a estilisticamente.

Partindo destas informações, na busca por uma concepção interpretativa e estilística, além de uma excelente performance do trombonista, o trabalho ainda encontra

respostas relacionadas à originalidade da composição *Inventiva nº1 para trombone solo*, oriunda da relação entre recursos técnicos do trombone e linguagem composicional do Maestro Chiquito.

CAPITULO 1

O MAESTRO CHIQUITO E SUA TRAJETÓRIA MUSICAL

Apresentaremos neste capítulo, dados da história de vida do Maestro Chiquito que consideramos relevantes para a interpretação de sua obra *Inventiva Nº1 para trombone solo*. Para isso, percebemos que o conhecimento do contexto musical em que ele viveu com seus personagens, a influência da música da região e da cultura popular, a participação em diversos eventos e atividades, tudo isto contribuiu como reflexão para um melhor entendimento do estilo e influência que sua composição deva ter adquirido.

1.1. SANTA LUZIA: BERÇO MUSICAL

Francisco Fernandes Filho, Chiquito, como é conhecido, nasceu em 30 de setembro de 1953 e é natural da cidade de Santa Luzia, localizada na zona fisiográfica do Sertão do Seridó, na porção central do Estado da Paraíba.

Santa Luzia foi criada pela Lei Provincial Nº 410, de 24 de novembro de 1871, ocorrendo sua instalação em 27 de junho de 1872. Na ocasião, figurava somente como o Distrito-Sede. Sofreu reformulações administrativas, ganhando e perdendo distritos, voltando a figurar apenas como o Distrito-Sede.

Conhecida como "Veneza Paraibana", a cidade de Santa Luzia é cercada por três açudes, também é chamada de "Cidade Ilha". No seu calendário festivo destacam-se as festas de São João, de Nossa Senhora do Rosário e da Padroeira que recebe o mesmo nome da Cidade.



FOTO 1- Cidade de Santa Luzia- Sertão paraibano

Fonte:http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Santa_Luzia_PB.JPG. Acesso em 19/02/2012

Nos primeiros anos da fundação da cidade, um grupo de jovens representantes da sociedade, tendo como regente o Maestro Plácido César, cria a Banda do município, chamada de “Filarmônica 23 de Maio”, no dia 24 de novembro de 1874. Anos depois Théodulo Fernandes, assume o cargo regente por mais de vinte anos, que passa o comando para seu discípulo, o professor, musicista e compositor Ernani da Veiga Pessoa, em 1943.

O Maestro Sebastião de Jesus Machado, conhecido como Bá, assume a Banda em 1964, entregando a seu irmão João Fernandes Machado em 1980, que por sua vez em 1990, passa a batuta para o seu outro irmão, também maestro, José da Costa Machado. Todos eles eram filhos do músico Duarte Augusto Machado e netos do Maestro Ezequiel Fernandes². Com o falecimento do Maestro José da Costa Machado, quem assume a Banda é o seu sobrinho, o Maestro Anselmo Duarte da Nóbrega Machado, filho de João Fernandes Machado.

Dada a importância do senhor Duarte Augusto Machado, assim como de seus filhos e netos para o funcionamento da Banda, passando de geração em geração, foi

² Foi um autêntico autodidata, músico e professor, natural de Caicó-RN. Fez seus primeiros estudos em Santa Luzia-PB, terra que viria a ser sua por adoção. Era um poliglota, compositor, musicista e maestro da Banda de Música. Fonte:<http://sertao1.com>. Acesso em 05/06/12

sancionada pelo Poder Executivo a Lei Municipal Nº119/94³, de 20 de maio de 1994, em que a Banda passa a se chamar “Filarmônica Duarte Augusto Machado”. Em 2006, por sugestão do Maestro Chiquito, o então Prefeito Antônio Ivo, corrige o “erro técnico/histórico”, mudando o nome para “BANDA DE MÚSICA DUARTE MACHADO” (Lei nº 429/2006, de 27 de novembro de 2006).

Músicos importantes remanescentes da Banda de Música Duarte Machado estão propalados por todo Brasil, como: Ten. Dival Dias de Medeiros, Ten. Vicente Fernandes, Ernani da Veiga Pessoa Filho (Nandinho), Ten. João Batista de Moraes, Ten. Adelson Machado e Francisco Fernandes Filho (Maestro Chiquito), que retorna anos depois à Banda Duarte Machado como regente e desenvolve excelente trabalho à frente da mesma no período de 2005 a 2008, ganhando elogios de alguns músicos que definem que a Banda Duarte Machado está dividida em duas épocas: “antes de Chiquito e depois de Chiquito”



FOTO 2- Maestro Chiquito à frente da Banda de Música Duarte Machado- Santa Luzia-PB, 2008
Fonte:<http://bandademusicaduartemachado.blogspot.com>. Acesso em 23/07/2010.

³Lei Maria Creuza de Lima- Vereadora na época

José de Arimatéia Formiga Veríssimo (Teinha), em seu trabalho sobre a vida e a obra do Maestro Amâncio, diz que nas bandas de música a figura “*Maestro*” é, normalmente, aquele músico bem formado e reconhecido entre seus pares. Um músico vem a ser maestro quando, na maioria dos casos, domina os princípios básicos de execução de boa parte dos instrumentos da banda; porque tem, comprovadamente, um maior domínio da teoria musical; porque é um líder formado e reconhecido pela maioria dos músicos e pela comunidade onde se insere a banda. Nesse sentido, “É um respeitado interlocutor entre a banda e a cultura local, além de ser o arranjador, professor de teoria e de instrumento e, em muitos casos, o compositor da localidade” (VERÍSSIMO, 2005).

Com seu espírito de liderança, o Maestro Chiquito veio a fundar em meados dos anos 70, algumas bandas, como a Banda Marcial do Colégio Estadual de Santa Luzia, Banda Marcial do Colégio Ana Brito, Banda Marcial da cidade de Junco do Seridó, Banda Marcial do Centro de Treinamento de professores da cidade de Sapé, coral EmCanto Santaluziense, Grupo Musical Coro Curtido, além de ter sido co-fundador da Orquestra Sinfônica do Cariri, ora fundada pelo SEBRAE, tornando-se anos depois uma Fundação. Com isso, ele deixa um legado de seu o movimento musical no sertão paraibano que é lembrado por tantos que passaram pelos seus ensinamentos.

1.1.1. O início na música

Aos nove anos de idade, o Maestro Chiquito tocava com o instrumento zabumba-Melê⁴ nos forrós dos sítios com vários sanfoneiros, dentre eles: Zequinha do Equador, Ildebrando de Santa Luzia, Juraci de São José, além de tocar bailes com o Regional de Eguinaldo. Ainda moleque já havia formado vários grupos musicais com crianças da sua rua, dentre eles: Uma Orquestra de Latas, Bloco Ala-Ursa, grupos de teatro, times de futebol, charangas, escolas de samba e blocos carnavalescos. Ele é um homem telúrico e foi nas terras de Santa Luzia do Sabugi, que despontou para a música ainda menino, influenciado pelo forte e denso regionalismo da música nordestina. Foi na

⁴ Segundo o Maestro Chiquito é um instrumento de madeira, antecessor da zabumba, que, pelo seu formato revestido de câmara de ar de pneu, soava uma oitava abaixo. Ele explica em entrevista.

Banda de Música Duarte Machado que o Maestro Chiquito começou a solfejar as primeiras lições musicais com o Maestro Ernani Pessoa, passando a integrar a mesma como trombonista, e mais tarde como trompetista.



FOTO 3- Maestro Chiquito ao centro com o trombone, na Banda 23 de Maio, atual Banda Duarte Machado em Santa Luzia-PB, 1971

Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

1.1.2. O multi-instrumentista

Dentre os instrumentos que o Maestro Chiquito experimentou, tocando na Banda de Música de sua Cidade natal, podemos enumerar: surdo e bombo (instrumentos de percussão), trombone e trompete (instrumentos de sopro da família dos metais), identificando-se com o último.

Na década de 1970, como trompetista, além de ter participado da Banda de Santa Luzia, teve experiência em participar de outras bandas no estado da Paraíba e de Pernambuco, como podemos destacar a Banda 26 de Julho de Patos - PB, a Filarmônica Santo Antônio de Piancó - PB, a Banda 5 de Agosto de João Pessoa- PB, a Banda Santa Cecília de Sapé-PB e a Banda Saboeira da cidade de Goiana - PE.

No final dos anos 70, o Maestro Chiquito criou sua própria Escola de Música

em sua cidade natal e outra sediada na cidade de Junco do Seridó-PB, na gestão do Prefeito Teodoro Gambar, onde formou, na ocasião, uma Banda Marcial com os músicos da cidade de Junco do Seridó.

Sua primeira participação em outras formações foi no conjunto de baile “Os Gênios”, de Santa Luzia-PB, “Os Magnatas”, de Teixeira-PB, participou também de outros grupos como: Os Jovens, A Charanga do Povo, da cidade de Patos-PB, Os Satânicos de Santa Rita-PB, Orquestra Unidos do Vale e Zito e Orquestra de Itaporanga-PB, Orquestra Capibaribe do Frevo e Nandinho e Orquestra de Santa Luzia-PB, Vilor e Orquestra, Ninô e Orquestra e PB Jazz de João Pessoa-PB.



FOTO 4-Conjunto de baile “Os Gênios” Chiquito ao trompete, o primeiro da esquerda para direita, anos 70.

Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

Atualmente, o Maestro Chiquito é trompetista titular da Orquestra Sinfônica da Paraíba, Regente da Big Band Toque de Vida da Escola de Música Toque de Vida, Coordenador do coral Coros Sinfônicos da Paraíba e Produtor Musical.

1.2. JOÃO PESSOA: MAESTRO CHIQUITO, SUA ATIVIDADE CULTURAL NA CAPITAL E A IMPORTÂNCIA PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA PARAIBANA

A vinda do Maestro Chiquito para João Pessoa deu-se no início dos anos 1980, tornando-se aluno do Curso de Extensão do Departamento de Música da UFPB, que funcionava na rua das Trincheiras no centro da capital paraibana. Em 1981, ingressa no Curso de Bacharelado em Música com habilitação em trompete pela Universidade Federal da Paraíba, o qual concluiu em 1984. Neste mesmo ano ele assume a função de professor auxiliar de trompete nesta mesma Universidade, mantendo-se no cargo por dois anos. Neste período, ele proporcionou e contribuiu com grande influência para o movimento da música instrumental na Paraíba, da criação de vários grupos de metais e percussão que na época começavam a tocar música popular na Universidade, quando não existia essa modalidade.

No final dos anos 80, o Maestro Chiquito participou como instrumentista e arranjador em vários projetos culturais na cidade de João Pessoa como: Boca da Noite, realizado no Theatro Santa Roza, Projeto Araponga criado por Raimundo Nonato, jornalista e crítico musical, dentre outros, firmando assim seu compromisso com o movimento cultural nesta cidade e ao mesmo tempo dando sua contribuição como forma de gratidão às pessoas da Capital da antiga Filipeia, que o acolheu como um filho ilustre.

Segundo o crítico paraibano João Manoel de Carvalho, “Chiquito tem a música nas veias. É músico por vocação e tem fascínio pelas orquestras”. Isso o levou a se transformar num dos maiores maestros do estado, exercendo uma liderança significativa e uma influência marcante na vida musical paraibana. Em entrevista ao Jornal O NORTE, Maestro Chiquito diz que:

“Sempre fui fascinado por Orquestras, mesmo tendo nascido em Santa Luzia, naquele clima predominante de músicas juninas (o melhor São João do Mundo) e outras manifestações populares,

como o côco de roda, por exemplo.” (CHIQUITO apud CARVALHO, 1990)⁵.

Nesta mesma época, Maestro Chiquito recebeu elogios de importantes jornalistas e críticos musicais paraibanos, como Walter Santos, Carlos Aranha, João Manoel de Carvalho, e do jornalista e músico do Rio Grande do Norte, o Maestro Urbano Medeiros, como forma do reconhecimento no âmbito da música instrumental paraibana, nordestina e brasileira. Desse modo, o Maestro Chiquito torna-se na Paraíba, um dos mais importantes agentes culturais.

No início do ano de 2000, o Maestro Chiquito conheceu o professor Vicente Nóbrega⁶, que logo o chamou para trabalhar como professor de trompete colaborador na Escola Toque de Vida, uma escola sem fins lucrativos para atender a comunidade carente da cidade de João Pessoa-PB. É neste espaço que ele cria a Orquestra Toque de Vida, que leva o mesmo nome da Instituição. Podemos dizer que o Maestro Chiquito assume mais uma vez seu compromisso com aqueles jovens instrumentistas, todos eles iniciantes na música e com o mesmo propósito de crescerem musicalmente.

O professor Vicente Nóbrega comenta em entrevista que o Maestro Chiquito não teve boa atuação como educador, apesar dele ser um ótimo instrumentista e ter feito excelente trabalho a frente de grupos musicais. Vicente Nóbrega explica:

Olha! O problema de Chiquito como profissional, ele não tem se saído bem na profissão, essa é a realidade, porque ele é muito rigoroso como músico, como poeta, como pessoa sensível. Ele é um homem que não dá valor a certas coisas, principalmente a dinheiro, então como educador ele é um amador, mas mesmo assim ele criou grandes grupos musicais na Paraíba, não só em João Pessoa, e também em Pernambuco. Mas existe uma coisa chamada profissionalismo e Chiquito é muito exigente por uma parte e por outra deixa muito a desejar dada a sua posição de músico, de intelectual da música e como tal é um poeta, é um sonhador, é um visionário e por isso não se interessa pelas coisas materiais. Chiquito como educador pecou um pouco... Ele é um artista, tem pensamento de artista, sonho de artista... E como educador ele deixa um pouco a desejar

⁵Trecho da entrevista retirado do Jornal O NORTE com o jornalista e crítico musical João Manoel de Carvalho, 1992. As citações quando aparecerem como entrevistas serão apresentadas em itálico.

⁶Vicente Nóbrega é diretor da Escola Toque de Vida e professor aposentado do curso de Agricultura e Direito da Universidade Federal da Paraíba.

justamente por isso (NÓBREGA,2012)⁷.

Ao contrário do que pensa Vicente Nóbrega, o Maestro Adelson Machado⁸, contrerrâneo do Maestro Chiquito, afirma em entrevista que ele sempre foi excelente em tudo que exerceu, como profissional, como educador e principalmente como maestro, na maneira como o Maestro Chiquito conduz os grupos musicais que trabalha com tanta dedicação.

Adelson Machado lembra que conheceu o Maestro Chiquito ainda criança e comenta que ele sempre foi influenciado pela música. Segundo Adelson Machado:

Chiquito é um “monstro sagrado”... Ele formava as orquestrinhas, quando pequeno, de latas de doce. Às vezes eu acho que ele mesmo não dá muito valor ao que ele é. Ele é um grande profissional, é uma coisa fantástica. Eu assistindo algumas apresentações no tempo que ele tinha a orquestra Metalúrgica Filipéia, não sei se ainda tem. Muito boa a orquestra, muito bem ensaiada, ele faz com que o povo entenda alguma coisa que ele quer dizer (MACHADO, 2012)⁹.



FOTO 5: Maestro Chiquito com a Big band Toque de Vida, 2009
Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

⁷Entrevista com Vicente Nóbrega gravada em vídeo. Realizada em 04/01/2012.

⁸ Adelson Machado é Maestro da Banda 5 de agosto da cidade de João Pessoa.

⁹Entrevista com Adelson Machado gravada em vídeo realizada em 04 /01/2012,

Em meio a essas divergências de opiniões, o certo é que o Maestro Chiquito cumpre seu ofício como profissional, com seu trejeito extrovertido e um tanto radical em suas decisões, mas que foi de suma importância para o desenvolvimento e para abrangência da música instrumental na Paraíba. A prova disso é a criação da Orquestra Metalúrgica Filipéia como passo inicial para a alavancada desse movimento musical que perdura até os dias de hoje.

1.3. ORQUESTRA METALÚRGICA FILIPÉIA: UMA ESCOLA EM MOVIMENTO

A ideia inicial do Maestro Chiquito em relação à formação do grupo “Orquestra Metalúrgica Filipéia” era a de fazer um trabalho de música popular no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) com os músicos que vinham das Bandas de Música do interior do Estado. Tais músicos já chegavam na Universidade tocando, e possuíam uma certa prática nos instrumentos, como a flauta, a trompa entre outros. Foi a partir daí que chegou a um número elevado de instrumentos e, com isso, ficava difícil escrever pra tal formação. Dessa maneira, surgiu a ideia de construir uma big band clássica.

A Orquestra Metalúrgica Filipéia foi criada em 26 de setembro de 1984, pelo Maestro Chiquito, juntamente com outros músicos e todos os alunos do Departamento de Música da UFPB. Era um projeto informal do Curso de extensão do departamento e tinha como objetivo divulgar e resgatar a cultura regional através da música instrumental. Dos integrantes fundadores que contribuíram foram: Chiquito e João Luiz (trompetes), Joelson Raulino (trombone), Marcelo Vilor (sax-barítono), José Medeiros, o “Bobó” (sax-tenor), Heleno Feitosa, o “Costinha” (sax-alto), Sérgio Gallo (baixo-elétrico), Gera Muniz (guitarra), Glauco Andreza (bateria), Germanna Cunha, Geovando, o “Beleza”, Zé Guilherme, Mary Anne, a “Maria Fulô”, Patrícia Porto, o “Trubana”, Edson Batera, o “Saco” e Marcia Araújo (percussão). São mais de vinte e cinco anos pesquisando a música folclórica do nordeste brasileiro, enfatizando o maracatu, o caboclinho, o baião, a ciranda, o frevo e outros ritmos e estilos da música brasileira.

Com a criação da Orquestra Metalúrgica Filipéia, o Maestro Chiquito prestava um valor relevante à música popular da Paraíba, na medida em que o grupo passava a aglutinar uma plêiade de músicos interessados no estudo, no debate e no aprofundamento da discussão da questão cultural no estado da Paraíba e em todo o país (CARVALHO, 1992)¹⁰.

Big band é um grande grupo instrumental que está associado ao jazz, que consiste basicamente, de 12 a 25 músicos e contém, a princípio, quatro naipes de instrumentos: saxofones, trompetes, trombones, bateria e percussão. Predominantemente, quem executa a base harmônica do grupo são os instrumentos: guitarra, piano, teclado, baixo ou contrabaixo, completando os naipes. Os termos usados para denominar esse grupo são: Banda de Jazz, Orquestra de Jazz e Dance Band. É das big band's também que provém à expressão *band lead*, que é assim aquele que lidera toda a banda. Esse artista geralmente é o 1º trompetista, podendo citar a big band, do artista e trompetista Dizzy Gillespie, conhecida no mundo inteiro como uma das maiores. E no Brasil temos uma das melhores bandas do gênero, a Mantiqueira do saxofonista Proveta, que é outra referência nacional.

O nome dado a Orquestra Metalúrgica Filipéia é uma homenagem do Maestro Chiquito para a cidade de João Pessoa, que no início de sua fundação foi chamada de Filipéia de Nossa Senhora das Neves. Além disso, essa orquestra faz uma ligação com a indústria brasileira, intitulando-a “Orquestra Metalúrgica Filipéia Indústria Brasileira de Cultura”, marca registrada.

¹⁰ João Manoel de Carvalho- crítico musical do Jornal O NORTE. Trecho retirado da entrevista de Chiquito ao Jornal O NORTE, João Pessoa-PB, 1992.



FOTO 6- Orquestra Metalúrgica Filipéia- Músicos da primeira formação, JP, 1984.

Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

Segundo o professor Heleno Feitosa (Costinha)¹¹, um dos fundadores da Metalúrgica Filipéia, a Orquestra foi uma ideia muito feliz do Maestro Chiquito, e foi nela em que ele teve a oportunidade de vivenciar a música instrumental dentro de uma formação de big band. Esta contribuiu no aperfeiçoamento de alguns músicos, a exemplo do saxofonista Chico Lopes que hoje atua com destaque em todo Brasil, e isso influenciou em sua formação profissional. Nas palavras de Heleno Feitosa:

A Metalúrgica Filipéia sempre funcionou como uma escola e nela a gente vivenciava a música instrumental dentro de uma formação praticamente de big band, que de fato, no início a Metalúrgica era uma big band reduzido e foi sem dúvida uma grande escola nesse sentido... Essas aulas eram meio que um laboratório... Esse era o ponto forte da Metalúrgica, a gente pôr em prática aquilo que a gente via de teoria nas aulas do curso de extensão em música do Departamento de Música. Então a Metalúrgica no lado da música popular, no meu lado de saxofonista, foi um começo de tudo pra mim (COSTINHA)¹².

¹¹Heleno Feitosa Costa Filho (Costinha)- Professor de saxofone e fagote do Departamento de Música da UFPB

¹² Entrevista com Costinha gravada em vídeo. Realizada em 06/11/2011



FOTO 7- Orquestra Metalúrgica Filipéia no SESC-João Pessoa-PB, 1985

Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

Assim como Costinha, o saxofonista e produtor musical Rivaldo Dias, afirma que a Orquestra Metalúrgica Filipéia o lançou como profissional no cenário musical paraibano e brasileiro. Na época, Rivaldo Dias estava começando como instrumentista, o mesmo diz que foi uma experiência interessante e proveitosa, pois o aprendizado era prático e o ajudou na técnica de leitura, como também, foi de grande influência na sua formação como músico profissional e como ser humano. Ele permaneceu na Orquestra Metalúrgica Filipéia entre os anos de 1993 a 2004. Rivaldo Dias diz que:

Na questão de notoriedade eu passei a ficar conhecido no cenário musical graças a Metalúrgica Filipéia. Todo movimento musical que aconteceu na Paraíba no período de 89 até praticamente final dos anos 90 eu estava presente junto com a Metalúrgica. Tudo girava em torno do grupo. E falando tecnicamente a questão de naipe onde aprendi a tocar junto e também como solista e na questão de improviso que a gente tinha pavor em improvisar, não tínhamos referência na época, e Chiquito nos incentivou muito nessa questão. Não tem universidade que pague isso. Tanto é que, todos os músicos que conseguiram destaque no cenário paraibano, tiveram passagem pela Metalúrgica... “Não tem universidade que pague isso”... (DIAS, 2011)¹³.

¹³Entrevista com Rivaldo Dias gravada em vídeo. Realizada em 06/11/2011

Como um grupo bastante conhecido, a Orquestra Metalúrgica Filipéia produz arte e diversão desde 1984, ano de sua fundação foi assim que os músicos institucionalizaram o prazer de tocar um repertório de música popular brasileira para contrabalançar a erudição acadêmica, isso sem desprezar o aprendizado que aponta para a perfeição da execução. Tão logo começaram as apresentações, o grupo foi conquistando o público e, com isso, no meio musical surgiram composições e arranjos elaborados por músicos das mais diversas formações para que a orquestra executasse. Hoje, tem-se fãs e colaboradores da magnitude de Carlos Malta, Moacir Santos, Nelson Ayres, Roberto Sion e Proveta.

Vários músicos oriundos do interior do estado da Paraíba e alguns da capital paraibana passaram pela batuta do Maestro Chiquito que estava à frente da Metalúrgica Filipéia. Estes músicos, hoje, atuam como profissionais de música em todo país, os quais podemos citar, os instrumentistas Chico Lopes, José de Arimatéia (Teinha), Sandoval Moreno, Marcos Cartacho (Bibi), Edson Firmino (Mambo Jambo), Amilton Aguiar (Garrafa), Rivaldo Dias, Anor Luciano, Glaucio Xavier, Cícero Cordão, Radegundis Feitosa, Xisto Medeiros, João Linhares, Almir do Vale, Fábio Nanin, Betinho Muniz, Emanuel Uchôa (Zé Gotinha), Francisco Solano, Daniel Alan, Letinho Bandeira, Carlinhos Cocó, Aleudo Lopes, Rogério Borges, Rogério Lima (Burrin), Denilson Siqueira, Sérgio Lopes, Gualter Ramalho, Robson Bezerra (Bob), Marcos Carneiro, Erinaldo Dantas, Rubens Justino (Rubão), João Mendes (Azualdo), Antônio de Pádua, Otávio, Cristiano, Itamar Bezerra (Vilorzin), Herbert (Afrogildo), Hercílio Antunes, Emerson de Sousa entre vários outros. Além destes, podemos citar as cantoras Soraia Bandeira, Fátima Lima, Meves Gama, Rejane e Marlene Freire e os cantores, Alberto Nóbrega (Zéu), Lourival Rodrigues, Coutinho, Dal Veronese, Curió, Elhuca, Alessandro Demiro, dentre outros.



FOTO 8 - Orquestra Metalúrgica Filipéia-João Pessoa-PB, 1992.
Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

O desempenho técnico e artístico deste grupo resultou na gravação de um disco vinil intitulado “Metalurgiarte”, gravado no Studio Somax, em Recife, no ano de 1992 e teve a produção geral do jornalista Paulo de Tarso. Anos depois, veio o primeiro CD gravado no SG Stúdio Digital, em João Pessoa-PB, com distribuição pela gravadora universitária CPC-UMES - São Paulo, 1999. Este CD recebeu o mesmo título do disco de vinil, porém, com um repertório diferenciado, ressalta-se que a única que fez parte neste segundo CD foi a música “Metalurgiarte”, de autoria dos irmãos Gualter e Geber Ramalho. Além desta música, no repertório está registrado outra obra de arte, a música “Meu Sublime Torrão”, do compositor pernambucano Genival Macedo, música esta que é considerada o Hino Popular da Paraíba. A escolha do repertório foi tão somente do Maestro Chiquito, em que ele busca elevar a Paraíba na sua exuberância.

Este trabalho concretizou o reconhecimento do grupo, como também resultou em um convite para que a Metalúrgica Filipéia participasse do projeto Brasil 500 anos do FEMU- Festival de Música Universitário na cidade de Belfort- França, no ano de 2000. A Orquestra Metalúrgica Filipéia se apresentou na França para um público de músicos internacionais, e foi o único grupo que representou o Brasil, fruto de um trabalho consistente de muita responsabilidade e profissionalismo.



FOTO 9 - Capa do CD Metalurgiarte-1999

Fonte: <http://www.allmusic.com/album/metalurgiarte-> acesso em 09/02/2012

A Orquestra Metalúrgica Filipéia conta hoje com a participação de músicos que estão desde sua fundação, como também de novos talentos que surgiram no decorrer de sua existência. Todos sob a regência do Maestro Chiquito, são eles: Ranilson Farias, Zácáro Pinto, Gilmar Cavalcante e Claudio Ferreira “Cacá” (trompetes), Sérgio Madeiro, Gilvando Pereira, Jorge Brito e Joaz Delfino Júnior (trombones), Adailton Simplício, Niedja Monteiro, Farias Júnior, Isaac, Alisson Quirino (saxofones), Fabiane Fernandes (guitarra), Deivid “Fera Gorda” (baixo) e Marcelo Silva (teclado), Germanna Cunha (bateria), Marcia Araujo, Francisco Fernandes Neto, Flávio Medeiros (percussão), Naíma Vilor, Rinah Souto, Maquiavel e Lula Marinho.



FOTO 10- Orquestra Metalúrgica Filipéia- Formação atual, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal do Maestro Chiquito

São quase trinta anos de existência e a Orquestra Metalúrgica Filipéia tem sido responsável pelo incentivo e pela formação de jovens instrumentistas na capital paraibana, como também dos que chegam do interior do estado, estes jovens possuem um nível técnico instrumental coerente e uma concepção musical refinada graças ao empenho, dedicação e resistência do Maestro Chiquito que procura estimular com este trabalho o aprendizado desses músicos. Além disso, ele procura dar sequência na divulgação e na pesquisa da música instrumental não só em João Pessoa, mas em toda a Paraíba. O grupo sempre funcionou num sistema de “rodízio” dos músicos, no sentido de atender a todos que chegam com o interesse de desenvolver essa prática da música popular. Até o momento, o número de profissionais, inclui-se aqui instrumentistas e cantores, que passaram pela Metalúrgica Filipéia chega a uma quantidade superior a trezentos músicos.

Assim como a Orquestra Tabajara do Maestro Severino Araújo foi importante para a formação musical de grandes músicos na Paraíba nas décadas de 30 e 40, a Orquestra Metalúrgica Filipéia tem sido para uma geração de jovens talentosos desde 1984. Outra importância da Orquestra Metalúrgica Filipéia para a música da Paraíba é que

ela se tornou um equipamento de ações de música instrumental brasileira, que trabalha mais centrada na escola da música nordestina como um todo.

1.4. COMPOSIÇÕES E PARCERIAS

A produção musical e artística do Maestro Chiquito para os grupos e cantores do Nordeste, especialmente de João Pessoa e Recife, é bem relevante. Contém um número expressivo de composições para diversas formações e agrupamentos musicais, desde a Orquestra de latas de doce à Orquestra Sinfônica.

Pode-se falar da contribuição de toda sua produção musical, como material de estudo e pesquisa da música brasileira, especificamente na Paraíba, para vários grupos de renome, como podemos destacar o JP Sax, o Quarteto de Trombones da Paraíba, o grupo Oitavando, com seus arranjos e composições, além da produção artística dos cantores Flávio José, Chico César, Livardo Alves, Sérgio Túlio, as cantoras Cátia de França e Ladjá Betânia, o Grupo Clã Brasil. Contudo o Maestro Chiquito vem se destacando como diretor musical e arranjador, não só na Paraíba, como também, em Pernambuco, dando sua contribuição na gravação do LP (disco vinil) com vários artistas pernambucanos, entre eles o cantor Claudionor Germano, intitulado “Seleção do Frevo”, produzido pelo o compositor Benedito Honório, confirmando com isso sua grande influência com a música e os artistas brasileiros.

1.4.1. Sua primeira composição

Para o compositor escrever uma obra musical, é necessário que se tenha entendimento de como funciona alguns elementos relacionados à instrumentação, melodia, harmonia, dentre outros, além disso compreender concepções que são determinadas na música, como intensidade, ritmo, andamento, articulação e fraseado. “*Como surge um compositor*”? Chiquito se pergunta... “*Simplesmente eu ia escrevendo as músicas sem*

noção do que estava fazendo, daí vem os teóricos, e dão esse nome de compositor e explica o que se faz. É assim que surgem todos os compositores, eu acho” (CHIQUITO, 2011)¹⁴.

O Maestro Chiquito desenvolveu a prática de compor ainda jovem em sua cidade natal. Foi desde os sete anos de idade que ele fazia suas composições. Mesmo não sabendo que estava se tornando um compositor, mas foi exatamente dessa forma que ele compôs para seu grupo de latas de doce, escolas de samba e grupos carnavalescos, sem perceber a tamanha grandeza em que aquilo iria se transformar. Após esta fase de experimentação e compreensão melhor do mecanismo da composição, o Maestro Chiquito continua escrevendo seus frevos, baiões, toadas, maracatus, valsas, aboios e marchas carnavalescas.

Uma das pessoas que teve uma grande influencia e serviu de referência para o Maestro Chiquito foi o Sargento Amâncio, o “Toinho de Dorinha” como ele o chamava. Segundo o próprio Chiquito, o Sargento Amâncio foi referência não só para sua geração, mas também para a geração de José de Arimatéia (Teinha), João Inácio (João Farofa), Francisco Martins (Diá), bem como de todos aqueles músicos das cidades de Pombal-PB, Piancó-PB e Itaporanga-PB. É importante ressaltar que na cidade de Patos-PB ele foi de suma importância pelo seu trabalho a frente da Banda de Música daquela cidade. Todas essas pessoas tiveram uma influência muito boa do Maestro Antônio Amâncio, tanto como músico, quanto como amigo. Maestro Chiquito afirma que, *“Quando ele ia fazer os arranjos, me chamava pra casa dele e a gente escrevia junto suas composições e arranjos e eu aprendi muito com ele nesse aspecto”* (CHIQUITO).

Sua primeira composição foi um samba de enredo composto para a escola de samba “Os Andradas,” escola esta, fundada pelo próprio Maestro Chiquito, na sua cidade natal. Desde então não parou de escrever suas músicas para vários instrumentos e formações instrumentais e vocais como: clarinete solo, duos para trompete e clarinete, duos de clarinetes, duos de trompetes, trios de trompetes, quartetos de trombones, de trompetes, de saxofones, quintetos de metais, sexteto de trombones, octeto de saxofones, quarteto de tubas, tuba e piano, orquestra de frevo, big band, bloco de carnaval e grupo vocal.

Maestro Chiquito é um compositor que merece todo o respeito e atenção pela sua produção musical e artística na Paraíba, pois ele constrói uma configuração da música

¹⁴ Entrevista com o Maestro Chiquito gravada em vídeo. Realizada em 04/11/2011.

folclórica regional e brasileira, que teve como ênfase o resgate das raízes locais em que ele retrata o povo do sertão paraibano e seus costumes.

O quadro abaixo apresenta uma lista das composições e parcerias do Maestro Chiquito com músicos e personalidades importantes reconhecidas no cenário paraibano, como Livardo Alves e o jornalista e crítico musical Ricardo Anísio.

QUADRO 1

Composições e parcerias do Maestro Chiquito: Formação e data

COMPOSIÇÃO	FORMAÇÃO	DATA
BISCOITÃO-Frevo	Trombone e big band	11/05/2010
CABEÇA DE PAPEIRO-Frevo	Big band	06/12/1983
CABELEANDO-Frevo	Big band	05/02/2011
CAFUCETA- Frevo-canção	Big-band	05/02/1995
CANINGA-Frevo	Big band	17/03/1991
CARONETCAS DE N.S.	Big band	31/07/1997
DAS NEVES- Frevo		
CHIQUITODO-Frevo	Big band	20/12/1997
CUIDADO COM SANDOVAL-Frevo-canção	Orquestrinha de frevo	23/01/2007
CURRULEPO-Frevo	Big band	09/08/1991
CUSCUZ	Big band	12/03/1987
DISFARÇADO-Frevo		
DONA MARIA-Vaneirão	Banda show	11/06/2010
É CARNAVAL-Samba-de-enredo	Escola de samba	12/01/1974
É HOJE-Baião	Grupo de forró	17/01/2003
FREVO DIET	Big band	14/12/1995
GA-GAGO-Fantasia	Trombone e piano	08/07/2009
GALERA MASSA-Frevo-canção	Orquestrinha de frevo	10/01/2008
INCAICADO-Maxixe	Quinteto de metais	14/01/1998
INVENTIVA Nº1	Trombone solo	15/07/2009
INVENTIVA Nº2	Clarinete solo	30/10/2010
MARACATUBA	Quarteto de tubas	29/08/1994

MARIA BONITA-Baião	Grupo de forró	13/04/1999
PARAIBANO-Maracatu	Big band	01/07/1993
PIABOLANDO-Frevo- canção c/Livardo Alves	Big band	25/10/1999
PREFEITO ANTONIO IVO-Dobrado	Banda de Música	05/05/2010
RADICAL-Fox	Big band	27/01/1990
RA-RADEGA-Frevo	Quinteto de metais	01/10/2010
RIACHO DO FOGO- Galope	Quarteto de trombones	03/02/2009
O SABIÁ-Frevo-canção	Big band	02/12/2000
SE MAMÃE DEIXAR- Frevo-canção	Orquestra de frevo	07/11/2009
SINAL DE PERIGO- Maxixe	Octeto de saxofones	16/07/2007
TICO DO PISTON-Frevo	Orquestra de Frevo	15/12/2011
VALENTINA 519	Big band	03/08/1994
VIAGEM DE MATUTO- Suite	Big band	28/05/1992

Além do grande acervo composicional para diversas formações e agrupamentos musicais, o Maestro Chiquito tem contribuído para um elevado número de arranjos e adaptações de músicas de outros compositores para grupos de câmara, big band, orquestras de baile, orquestras de frevo, grupos de forró pé de serra e grupo vocal. É nesse âmbito que é visto sua versatilidade. Todo esse material está registrado no anexo II.

CAPITULO 2

PROCESSO COMPOSICIONAL DA MÚSICA PARA TROMBONE

Em qualquer composição é necessário que se faça o uso dos vários elementos essenciais, como, melodia, ritmo, harmonia, timbre, textura e intensidade, para que se reconheça o estilo da música, a ambiência do lugar e até mesmo o compositor.

Se observarmos os elementos composicionais utilizados pelo Maestro Chiquito nas suas obras escritas para trombone, poderemos verificar que ele resgata e mantém de forma natural, não somente seu referencial primário, mas também deixa transparecer com muita veemência suas raízes populares, como o côco de roda por exemplo, no jeito de viver do povo do Sertão do Nordeste, reveladas na abundância de suas melodias, dessa forma demonstrando sua identidade cultural.

2.1. ASPECTOS DA PERFORMANCE NA MÚSICA

A preparação da performance é um processo bastante demorado para que o intérprete consiga um bom domínio ou a perfeição na execução da partitura. Nesse sentido, um bom desempenho integra todo um processo de produção e comunicação musical (DUNSBY, 1996).

Reflexões de Leonardo Winter e Fernando Silveira sobre a prática musical mostram que a interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações e correções (WINTER e SILVEIRA, 2006).

Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas, realizadas pelo intérprete, cabe a ele investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra. A respeito do processo interpretativo, Luigi Pareyson afirma:

Pode-se, então, comparar a interpretação a um diálogo entre pessoas, feito de perguntas e de respostas, em que se trata não só de saber escutar, mas também saber falar, isto é, de formular as perguntas do modo mais compreensível ao próprio interlocutor de forma a dele obter as respostas mais acessíveis aos pontos de vista em que nos encontramos (PAREYSON, 1989, p.168).

Em relação a isso, no ano de 1995, Diana Santiago criou o Núcleo de Pesquisa em Performance e Psicologia com o objetivo de investigar os processos mentais, emocionais e físicos no ato da execução musical esclarecendo o ato da interpretação por parte dos músicos. Neste caso, a autora em sua pesquisa, recorre, para definir o que considera de performance ou interpretação musical, ao texto de John Sloboda.

No sentido mais amplo, performance cobre toda a extensão do comportamento musical mostrado. Uma canção de brincar improvisada de uma criancinha, o cantarolar de uma melodia popular, a participação em rituais corporativos tais como o cantar de hinos ou o cantar folclórico, e o dançar à música, são apenas alguns dos diversos modos de performance dignas do estudo psicológico. Num sentido mais estrito, porém, uma performance musical é aquela na qual o músico, ou um grupo de músicos, conscientemente apresenta música para uma plateia. Na nossa cultura ocidental, tal música é frequentemente escrita por alguém que não está envolvido diretamente na performance. Os músicos tornam real uma composição preexistente (SLOBODA, 1990, p.67)¹⁵.

Diante a definição de Sloboda, assegura-se que o estudo na área de performance levou pesquisadores a entender como são elaborados os planos de interpretação pelos músicos, por investigações que visem compreender os processos da execução musical.

¹⁵Texto retirado do livro *The Musical Mind* (SLOBODA, 1990).

Para Sônia Albano¹⁶, que é especialista em interpretação musical, o perfil histórico do homem ocidental evidencia que a valorização do pensar musical é maior que a do fazer musical e comporta reflexões das mais variadas. Além de separar o pensar do fazer música, o homem ocidental desqualifica a prática musical como atividade capaz de produzir conhecimentos (ALBANO, 2005).

No entendimento de Fernando Iazzeta, a análise ainda que superficial dos procedimentos musicais no decorrer dos tempos permite afirmar que a tradição oral vigente na antiguidade gradualmente cedeu espaço à tradição escrita, incorporando ao universo da partitura as múltiplas e variadas indicações interpretativas. A ideia de um registro musical preciso conferiu à música um sentido de materialidade e possibilitou o deslocamento cronológico entre a produção sonora e sua recepção (IAZZETA, 2001). Ele afirma ainda que:

Quando se pensa nas bases teóricas das relações sonoras estabelecidas por Pitágoras (c.560- c.470- a. C.) ou nas considerações sobre a função da música na República de Platão (c.428- c.348 a. C.), a música, tomada isoladamente, é encarada dentro de um contexto situado muito mais entre o que poderíamos chamar de ciência e cosmologia do que na prática musical como a entendemos hoje. Boécio (c. 480- c.524), pensador e estadista romano, via uma nítida separação entre a música mundana, espécie de harmonia das esferas celestes, inaudível aos homens, a música humana referindo-se à harmonia interior do homem e a música instrumental, a música executada pelo homem, numa imitação imperfeita das outras duas categorias. Essa classificação de Boécio vai se estender por toda a Idade Média e aponta para uma distinção entre o conceito de música enquanto ciência ligada à visão cosmológica da época e a música prática, aquela entoada nos coros da Igreja, cuja principal finalidade era a de auxiliar na difusão da fé religiosa. (IAZZETA, 1993, p.2)

O intérprete está cada vez mais subjugado pela escrita, a partitura, longe da prática de improvisar e da liberdade de expressão, como se vê na tradição oral. A notação musical que ao pórtico do séc. XVI se achava bastante desenvolvida à base do pentagrama não traduzia qualquer informação do compositor quanto à interpretação de sua obra. Nem

¹⁶Diretora e Coordenadora Pedagógica dos Cursos de Graduação e Pós Graduação lato senso da Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG). Especialista em interpretação musical.

indicação de andamentos, nem dinâmica, nem qualquer outro dado além da pura representação dos valores sonoros sobre a pauta.

Não havia também o costume de se gravar simultaneamente todas as vozes numa mesma partitura, de modo a permitir uma visão vertical e conjunta da obra. Nem mesmo se difundira o uso da barra de compassos. Mais ainda, a interpretação de cada uma das vozes era preparada separadamente, e muitas vezes sob a livre orientação dos respectivos cantores, tratasse de uma composição isolada. Isso, aliás, explica a coexistência, numa mesma obra, de melodias de características as mais diversas, escritas em diversos modos, e com os textos, não raro, em idiomas diferentes. (COUTO E SILVA, 1960, p.12).

Walter Bianchi vê a interpretação não pelo que o executante a faz e nem pelo que estão informando os gráficos da partitura, e sim por uma conjugação desses dois universos em ação constante. Sendo assim, mesmo considerando a sensibilidade fator importante para o desenvolvimento da interpretação musical, parte da sua metodologia está voltada para a resolução de problemas estritamente musicais, quais sejam: articulação, dinâmica, pontuação, andamento e fraseado (BIANCHI, 2003).

“O problema da interpretação será sempre na melodia. O segredo da boa interpretação é trabalhar bem a melodia. A beleza da execução musical está na melodia. A música começou no canto, depois vieram os instrumentos de percussão e mais tarde os outros instrumentos. O estudo minucioso da teia melódica resolve todos os problemas interpretativos. Na música de vanguarda, o problema da interpretação está sempre na melodia. É como um cientista que estuda a placa de sangue no microscópio, ele sabe o que é substancial e o que é acessório. [...] Via de regras, a melodia mais aguda é a principal, é a mais importante, mas existem exceções. Muitas vezes temos um contracanto, e nesses casos, necessariamente ele tem que está subjugado à melodia principal para florear a frase. Às vezes nós temos uma variação melódica que também tem que está subjugada à melodia principal. A melodia principal comanda tudo. Tudo o mais é acessório”. (BIANCHI, 2003, p.5-7)

Para Luigi Pareyson, a leitura de qualquer obra de arte se dá no momento da execução, mesmo sendo uma obra conhecida de quem vai executar, mas nem as pessoas, nem a independência da obra devem ser concebidas como realidades imóveis e fechadas

em si mesmas, pois de outro modo não seria jamais possível aquele ato em que a obra se revela ao intérprete ao mesmo tempo em que este a executa. A obra de arte, portanto, é uma forma, um movimento acabado; noutras palavras, um infinito recolhido em um ponto bem definido. Sua totalidade resulta de uma conclusão e, por conseguinte, exige ser considerada não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se fez inteiro recolhendo-se em uma forma. Tem a obra, portanto, infinitos aspectos, que não são apenas “partes” ou “fragmentos” da obra, pois cada um deles contém a obra toda inteira e revela em uma determinada perspectiva. (PAREYSON, 1993).

Na tentativa de elucidar o processo criativo da *Inventiva nº 1 para trombone solo*, o Maestro Chiquito foi capaz de apresentar um modelo de interpretação para a obra, visto esta, advir da criação de um compositor que, em toda a sua vida musical aliou-se genuinamente a contribuição da cultura musical local com as contribuições advindas de outras tradições, como o jazz e a música de concerto e, com isso, apresentar argumentos relevantes acerca da importância da obra para a literatura do trombone.

2.2. DADOS HISTÓRICOS DO TROMBONE

O trombone de vara, como hoje é conhecido, é originado da trompa primitiva importada do Egito. Projetado como instrumento que pudesse variar cromaticamente as séries harmônicas, o trombone é resultado da junção da campana com um tubo corrediço (a vara). Com o avanço na construção do trombone, hoje tem-se este instrumento em três tamanhos: o alto (afinação mib), o tenor (afinação sib) e o baixo (afinação sib/fa/re), sendo que os mais usados atualmente são o tenor e baixo. No século XVI, o trombone era peça regular de várias formações camerísticas, adotadas por Orlando Lassus (1532-1576) e Giovanni Gabrieli (1557-1612), em suas composições (SACHS, 1942).

Como o trombone é da família dos sopranos e baixos, não se tem provas concretas de sua existência, a não ser a partir do século XVI como era conhecido no período da renascença e barroco, de sackbut ou "Sacabucha", na Inglaterra. Na Itália era

chamado de "trombone a tiro" (trompa spezzata), na Alemanha "Zugpousane" ou "Pousane" e na França, "trombone à coulisse".

O trombone foi o primeiro instrumento de cobre que, mediante a vara móvel, dispôs dos harmônicos nas sete posições e, por conseguinte, da escala cromática, tal como, os atuais instrumentos com esses mecanismos. Por isso foi considerado como o mais perfeito instrumento de boquilha ou bocal, pois, colocando a vara em sete diferentes posições, segundo a ordem da escala cromática descendente, se obtém os sons harmônicos correspondentes a cada uma das sete longitudes assumidas pela vara. Parte dessa história está comprovada num quadro do Museu de Versailles, chamado de "A caçada de Philip, o Bom" (PALMER apud SANTOS, 1999).

O trombone soprano foi rapidamente abandonado, porquanto não era uma trompa talhada no registro agudo. Com o desuso do trombone soprano, logo em seguida foi a vez do trombone contralto e do trombone baixo, ficando somente o trombone tenor em sib que Hector Berlioz chama o melhor, em sonoridade, sem contradição. Sabe-se que o trombone contrabaixo ou "Cimbasso", de forma igual a do trombone tenor, a uma oitava inferior deste, foi solicitado por Giuseppe Verdi para sua composição, considerando a obtenção de uma maior homogeneidade sonora na família dos trombones.

Os compositores românticos consideravam que o trombone era capaz de expressar grande extensão de situações emocionais. Hector Berlioz, em seu Tratado de Instrumentação de 1843, afirma que:

Em minha opinião, o trombone é verdadeiramente o cabeça da família dos instrumentos de sopro. Denomino-o como épico, por possuir nobreza e grandeza em larga escala, grande potencial sonoro para a poética musical, tanto para a música religiosa, calma e serena como para a música com acentuações mais selvagens. O trombone pode cantar como um coral de sacerdotes, ameaçando totalmente os suspiros da escuridão com lamentos sinceros ou com brilhantes e gloriosos hinos, inspirando e acordando os mortos ou condenados para o clamor a Deus através de seus acordes (BERLIOZ, 1843 apud ELLMERICH, 1977, p. 63).

O inventor do saxofone, o francês Adolf Sax, elevou a seis o número de pistons, chamando "sistema dos instrumentos a seis pistons independentes", a fim de obter

melhor afinação, especialmente nas notas que requerem o emprego simultâneo de dois e três pistons. Mas a inovação não teve êxito, por seu complicado mecanismo que provocara um manejo muito incômodo dos instrumentos e logo foi abandonado.

Apesar de todas estas transformações e inovações, atualmente, o trombone à pistons é um instrumento indicado para fanfarras e orquestras militares. Há uma sub divisão desse instrumento, o trombonito (trombone mais curto). Salienta-se que o trombone tem sido um dos instrumentos de metais mais requisitados em orquestrações desde o período romântico (GROUT, 1997).

2.2.1. O trombone no Brasil

No Brasil, o trombone tem presença histórica nas primeiras e inúmeras bandas de música de cidades e de outras corporações, a exemplo dos agrupamentos intermediários semelhantes aos de chameleiros, “Bandas de barbeiros”, surgidas em meados do século XVIII no Rio de Janeiro e na Bahia, e nas atuais bandas de música (TINHORÃO, 1990). Por outro lado, assiste-se a partir da primeira metade do século XX a um surgimento crescente de big-bands no Brasil, como a famosa Orquestra Tabajara, da Paraíba.

É nesse tipo de agrupamento eivado pela tradição do jazz norte-americano, que o trombone desempenha um papel fundamental como solista e na orquestração (MARGENSTIRN, 1975).

Especificamente, nas últimas décadas têm sido retomados no Brasil, a partir da iniciativa de músicos, como Radegundis Feitosa, grupos formados unicamente por trombones, como quartetos, sextetos, octetos e mesmo orquestras de trombones onde todas as variações desse instrumento se fazem presentes (SILVA, 2000).

Para Renato Farias¹⁷, o trombone é um instrumento muito versátil, por isso compõe várias formações, como: orquestra sinfônica, banda sinfônica, big bands, quintetos de metais, quartetos de trombones, entre outras. Nesses termos, Renato define o trombone como uma extensão de nosso corpo. “Desta forma temos que pesquisá-lo, entendê-lo,

¹⁷ Professor de trombone da Universidade Santa Marcelina – São Paulo-SP

praticá-lo e utilizá-lo com a mesma liberdade de quando falamos” (FARIAS, 2002)¹⁸.

Poucos trombonistas, no Brasil, têm investido na necessidade de se aprimorar de forma mais abrangente, buscando assim outros estudos alternativos, sem se desvincular dos princípios básicos e primordiais da música.

2.2.2. Dados interpretativos da música brasileira no trombone

No momento em que novas sonoridades são inseridas na música instrumental, neste caso para trombone, passa-se a exigir do intérprete sua execução adequada. A uniformidade sonora em toda extensão do instrumento e o controle da afinação é uma exigência básica das mais respeitadas escolas do mundo. Com tantas possibilidades sonoras disponíveis para os trombonistas, a forma de interpretar uma obra musical inova a cada momento, cabendo ao executante descobrir onde e quando utilizá-las (SANTOS,1999).

Tratando-se da postura corporal dos trombonistas quando tocam uma música de concerto e quando tocam uma música instrumental numa orquestra de sopros, por exemplo, acontecem duas situações que direta ou indiretamente influenciam no som que é produzido pelo instrumentista. No primeiro caso, os trombonistas se postam quase sempre com o tronco parado ou com poucos movimentos. Já no segundo caso, que é uma marca registrada do mestre do trombone Radegundis Feitosa, ocorre uma intensa movimentação do tronco, e não se trata de uma encenação. Ao movimentar o tronco o trombonista pode cortar muitos sons, notas, mas, por outro lado, possibilita a ordenação de fraseados e a recursos de timbre e sonoridade que remodelam a música executada.

Os norte-americanos, por exemplo, têm todo um arcabouço teórico acerca de como se deve abordar o trombone tecnicamente, mas esses preceitos de teoria da técnica podem não ser úteis em se tratando da interpretação de um samba de gafieira. Da mesma forma, a técnica francesa para trombone foi forjada dentro de uma cultura e de uma música relativa à que deriva de concepções e comportamentos musicais específicos, mas, não é a

¹⁸ Trecho de um artigo publicada na Revista Weril nº128/2002.

única. Tendo em vista no Brasil, o problema é que, muitos trombonistas têm apenas um único procedimento de abordagem técnico-interpretativa para obras de conteúdos, estilos, gêneros e períodos histórico-culturais diversos. Com isso, a interpretação é homogeneizada causando a perda de muitas das peculiaridades da música.

Um dos objetivos dos instrumentistas de sopro no Brasil, especialmente os trombonistas, é sempre alcançar uma sonoridade agradável e de boa entonação, com clareza melódica no fraseado e precisão na afinação e na articulação. A construção de uma teoria da técnica para o trombone passa inevitavelmente, pela abordagem interpretativa da música brasileira.

CAPITULO 3

ELABORAÇÃO DA PERFORMANCE “*INVENTIVA Nº 1 PARA TROMBONE SOLO*”

De modo geral, a *Inventiva nº 1 para trombone solo* é tecnicamente simples e está escrita numa extensão cômoda do trombone, de forma a deixar o executante numa situação confortável ao tocá-la. Esta composição tende a explorar não somente o potencial sonoro deste instrumento, como também a revelar uma característica pessoal e inconfundível da vida do compositor, a maneira simples como ele escreve e, sobretudo fazendo entender sua cultura local.

3.1. ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS E CONCEPÇÕES MUSICAIS E ESTILÍSTICAS DA OBRA

O Maestro Chiquito compôs além da *Inventiva nº1 para trombone solo*, outras três obras para este instrumento, que são: “Riacho do Fogo” (galope), escrito para quarteto de trombones, “Ga-Gago” (fantasia) para trombone e piano e “Biscoitão” (frevo) para trombone e big band. Todas elas com característica composicional “regionalista”, pois ele afirma sua afinidade com a música folclórica do nordeste brasileiro, e com as pessoas das localidades que lá vivem.

Percebe-se na *Inventiva nº1 para trombone solo*, em sua totalidade, alguns temas que retratam a cultura do povo do Nordeste, precisamente do sertão paraibano, de forma a dar originalidade e veracidade aos fatos quando tocada no trombone.

O primeiro tema da obra é concebido como aboio, canto típico do nordeste

brasileiro. Na *Inventiva nº1 para trombone solo* o compositor se reporta ao vaqueiro Mané de Bia¹⁹ de Santa Luzia. Este tema se apresenta em movimento lento, soando na região média e aguda do trombone. Abaixo, segue o exemplo de como seja o aboio:



FIGURA 1- Idéia do aboio

Caracterizado em versos, também por ser um canto vagaroso, no ritmo do movimento dos animais, instigando a boiada de forma não cantada. No Piauí, existem dois tipos de aboio. A saber, o aboio pé-de-serra, cantado quase sempre sem versos, inicia o ê-boi, dando sequência a um vocalise com as notas semi-tonadas lembrando melodias orientais com a junção de lamento, desabafo e canto. O outro é o aboio com repente, cantado em versos pelo vaqueiro, sextilhas da tradição oral, em que os caboclos memorizam em conversas, das estrofes de cordel ou criam na hora como os cantadores de repente.

O segundo tema da *Inventiva nº 1*, como mostra o exemplo abaixo FIG. 2 retrata os cantadores de viola no interior paraibano nas variações de tempo e sonoridade na sua melodia. Desta forma, o executante deve tocar de forma recitativa.



FIGURA 2- Enfatizando os cantadores de viola ou violeiros

¹⁹Mané de Bia é um cantador de côco-de-roda muito famoso em todo o Brasil nos anos de 1970.

Os Cantadores de viola, na visão de Luis da Câmara Cascudo, são os “representantes legítimos de todos os bardos menestréis” - artistas que cantam e declamam poemas. Os cantadores de viola são poetas populares que vivem no interior do nordeste brasileiro (CASCUDO apud PEIXE, 1981).

O terceiro tema no próximo exemplo FIG. 3 é um trecho da música, no qual o compositor nesta passagem faz uma alusão à valsa, como apresenta a célula rítmica da melodia, às lavadeiras cantarolando no riacho do fogo de Santa Luzia, de maneira que isto é uma tradição que acontece no interior da Paraíba, uma vez que as senhoras donas de casa saem em direção ao riacho com trouxas de roupas na cabeça e cantarolando.



FIGURA 3- Idéia de valsa - Alusão ao Canto das lavadeiras no riacho

Escrito na maioria das vezes em compasso ternário facilitando sua leitura, a valsa surgiu na Áustria e na Alemanha. Esse gênero musical chegou ao Brasil em 1808, com a transferência da corte portuguesa ao país, sendo apresentada em Salões Nobres do Rio de Janeiro, onde eram frequentados pela elite carioca²⁰. Entre os compositores brasileiros que fizeram obras neste gênero estão: Villa-Lobos, Carlos Gomes, Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga, Zequinha de Abreu, Pixinguinha, Tom Jobim e Chico Buarque. Hoje, as valsas são interpretadas pelas orquestras mais importantes do mundo. A música sertaneja, a música regionalista e tradicionalista introduziram esse ritmo em suas canções, a exemplo do Maestro Chiquito na *Inventiva nº1 para trombone solo*, foco do nosso trabalho.

No quarto tema, exposto no exemplo abaixo FIG. 4 o Maestro Chiquito faz referência ao maracatu pernambucano que apresenta característica do maracatu tradicional,

²⁰ Fonte: Revista Samba Choro (Maio, 2003)

que serve de base para toda modalidade de maracatu. O ritmo é preciso e articulação acentuada.



FIGURA 4- Idéia do maracatu

Maracatu é um ritmo musical contagiante e frenético caracterizado pela percussão e é executado em variados tambores e agogôs. Um registro mais recente é que o maracatu é datado de 1711. Seus personagens principais são: rei, rainha, príncipe, princesa, vassalos e índios. A parte falada foi sendo eliminada aos poucos, dando lugar a música e a danças próprias para cortejar a coroação do rei: o Maracatu (PEIXE, 1980).

Os maracatus do carnaval do Recife, capital do estado de Pernambuco, são conhecidos como Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação. Existe também o Maracatu Rural, porém o mais antigo é o Maracatú Cambinda Brasileira, registro de 1898. Na Zona da Mata, existe o também conhecido Maracatu de Orquestra em que a parte musical é composta de instrumentos de sopro (trombone, corneta ou piston e saxofone, metais, incluindo o clarinete que faz parte dos instrumentos de madeira) e de percussão que é baseada em tambores grandes, conhecidos como “alfaías”, de caixas taróis, ganzás e um gonguê, com diferença no ritmo do Maracatu Nação, por ser mais acelerado e com o coro formado totalmente por vozes femininas (PEIXE, 1980).

Do mesmo modo acontece no quinto tema da *Inventiva nº1 para trombone solo* do Maestro Chiquito, com a conotação do frevo de rua, dada a sua estruturação. O frevo tem a característica de ter o compasso binário (dependendo da composição) e o ritmo acelerado, criado como uma música ligeira pelos compositores e feita para o carnaval. Veja na figura abaixo.



FIGURA 5- Idéia do frevo

José Tinhorão descreve que a partir da década de 1880 a música de rua na cidade do Recife-PE deixou de ser feita apenas por bandas militares. Segundo ele, nesta década, as fanfarras surgiram a serviço de humildes trabalhadores urbanos. As fanfarras eram constituídas por instrumentos de metais, seguindo a velha tradição das bandas do povo de Pernambuco. O ritmo conquistou o Brasil muito antes de ganhar o nome de frevo. Na verdade, o frevo é uma mistura da polca, do maxixe, do tango e das quadrilhas (TINHORÃO, 1978).

Segundo Pereira Costa, o termo “frevo” veio muito tempo depois da sua criação e vem do dizer do povo: “*eu frevo todo*”. Esta expressão popular significa dizer que ferve todo ao ouvir essa música. Ferver ou frever, sentido de efervecência, agitação, confusão, reboição, o apertão nas reuniões de grande massa popular no seu vai-e-vem em direções opostas, como o carnaval (COSTA, 1936)²¹.

Considera-se que, embora prevaleça em todo o nordeste, é em Pernambuco que o frevo tem uma expressão mais significativa. O frevo é dançado no carnaval pernambucano, individual (solto) nas ruas e salões, sem distinção de sexo, faixa etária, nível sócio-econômico. A denominação que é dada ao nome do frevo varia de acordo com os instrumentos que aceleram a música: frevo-coqueiro, frevo-de-encontro, frevo-ventania. Dependendo da estruturação, os frevos podem ser de três tipos: frevo de rua, frevo canção e frevo de bloco.

²¹Retirado do Vocabulário Pernambucano de Pereira Costa, 1936.

3.2. COMO INTERPRETAR A OBRA

Na obra *Inventiva nº1 para trombone solo* o compositor cria as melodias a sua maneira, com estilos e ritmos contrastantes, em que envolve tanto o cotidiano da cidade de Santa Luzia, como também dá ênfase aos elementos da música folclórica nordestina e apresenta de forma sucinta alguns gêneros da música brasileira, especificamente, do nordeste do Brasil.

3.2.1. Uma abordagem teórica

Buscamos analisar a obra do ponto de vista interpretativo e estilístico, da mesma forma que se faz com a música erudita, em que todos os elementos composicionais são discutidos e apresentados pelo executante antes de interpretá-la.

Diante dos vários elementos interpretativos referentes à música instrumental, tais como melodia, ritmo, afinação, fraseado, articulação, especificamente para trombone, entendemos que a discussão (interpretação) está muito além do campo de estudo da apresentação musical de uma obra grandiosa ou de uma simples peça, por conseguinte fica em função tão somente da intuição do intérprete, função esta que complementa as informações dadas pelo compositor. Nesse aspecto, Ayrton Benck cita Kraus (2001). Este afirma que:

[...] uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura caracteristicamente incompleta. Considerações extras partitura são requeridas para complementar a interpretação. Enquanto o que é especificado em uma partitura não é suficiente para uma interpretação desta, o que está especificado [na partitura] pode ser suficiente [...] para a identificação de uma obra. [...] Existe certa correspondência entre o que é interpretado e o que é anotado como instrução em uma partitura. A diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas (KRAUS, 2001 apud BENCK, 2002).

Como a partitura é composta de signos musicais que condicionam o intérprete a fazer sua análise no que tange aos elementos característicos nela encontrados, acreditamos que partindo desse contexto o intérprete terá inteira liberdade de dar a música um direcionamento a sua maneira, no momento de executá-la, dentro das possibilidades técnicas de seu instrumento.

O escritor Humberto Eco confirma os escritos do pensador e estadista romano Boécio ao falar de música como uma ciência matemática das leis musicais: “o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro. Enquanto o instrumentista, muitas vezes, é um escravo privado de perícia o compositor é um instintivo que não conhece a beleza encantadora que só a teoria revela” (ECO, 1989, p. 43).

Se inverter a direção da análise como sendo uma obra literária, a obra deixará de ser um motivo de avaliação estático. Os poderes da linguagem falada deverão recordar-nos um importante fenômeno, a fraqueza da linguagem escrita. Para Richard Palmer a interpretação oral de um texto literário é tarefa filosófica e analítica que nunca pode se divorciar da pré-compreensão (PALMER, 1969).

Sônia Albano relata que Igor Stravinsky, um dos compositores mais obstinados em defender a fidelidade ao texto musical, não ignorou os elementos característicos secretos que ocupam a partitura, independentemente de o compositor atribuir ou não uma precisão de escrita. Pois, “esta se processa em larga escala pela experiência, intuição e talento do intérprete e pelo cumprimento de certos procedimentos estéticos que se padronizam durante a história” (ALBANO, 2005, p.18).

Flávio Apro, em sua pesquisa sobre fundamentos da interpretação musical, coloca que sempre houve uma divisão lógica do conceito da prática interpretativa, se refere a discussão dos direitos e os deveres do executante enquanto ponte entre o compositor e o público. Seu papel é o de mero reprodutor ou de ativo criador (APRO, 2004).

O filósofo alemão Friedrich Hegel, em suas lições de estética, detectou que os modos de execução musical se orientavam em duas direções. Na primeira, o intérprete se identificava apenas com a expressão já contida na obra. Já na segunda, ele se encarregava não somente dessa expressão, mas também de si próprio. Sua relação com a arte musical é estabelecida com base na obra a ser executada, quanto mais objetiva a composição, mais passiva deverá ser a reprodução, e inversamente, quando a obra revelar a liberdade e o

arbítrio do compositor, tornam-se adequadas à ousadia, à virtuosidade e à genialidade do intérprete, que “em vez de se limitar à simples execução, pode um ponto em que começa a compor, a preencher lacunas, a aprofundar o que lhe parece demasiado superficial, enfim, a dar a impressão de um esforço independente e de um trabalho criador” (HEGEL, 1993, p.527).

Desta forma chegamos à conclusão que os elementos interpretativos contidos em uma música escrita, mesmo esta sendo previamente decifrada, permite diferentes concepções de modo a deixar o executante como mediador da mesma. A partitura servirá apenas como guia, até porque não existe uma só verdade, tudo depende do ponto de vista de como a observamos e como a entendemos.

3.4.2. Procedimentos para a interpretação da obra (Compositor)

A interpretação desta obra foi feita com base em arguições e procedimentos metodológicos, através de discursões e levantamentos de dados junto ao compositor, concernente a uma forma coerente para a execução da mesma.

Segundo o Maestro Chiquito, para interpretação da *Inventiva nº1 para trombone solo* o executante tem que ter certa afinidade com a região em que esse tipo de música e de evento acontece, não que um trombonista de outra região ou de outro país não consiga tocá-la, mas tem que vivenciar todo esse processo cultural do povo nordestino com a música regional na tentativa de elaborar um perfil que se adapte a tal contexto, uma vez que esta obra representa em suas melodias as tradições e festividades daquela Cidade, como o vaqueiro, as lavadeiras, os cantadores de viola, os sanfoneiros, o carnaval, as festas juninas e as vaquejadas.

Ainda nesses termos, o autor acrescenta que todo este contexto para a interpretação ocorre em qualquer obra a ser executada, mesmo que o intérprete não esteja pensando exatamente naquilo que acha o óbvio, acontece uma coisa intrínseca, baseada em toda sua vivência, para melhor fluir a música (CHIQUITO, 2011)²².

²²Entrevista com o Maestro Chiquito gravada em vídeo. Realizada em 04/11/2011.

A *Inventiva nº1 para trombone solo* é inédita e por este motivo tomamos a liberdade em fazer algumas observações no momento da interpretação desta obra, levando em consideração os elementos técnicos nela apresentados e, com isso, dando sugestões coerentes para melhor executá-la dentro de uma concepção que convenha com as situações e eventos que o compositor imaginou ao escrever. Nesse aspecto, o intérprete fica livre para utilizar sua expressão e criação dentro das possibilidades técnicas na execução da obra para trombone do Maestro Chiquito. O mesmo comenta que: “*A música na vida de um músico nasce com ele próprio*”. E acrescenta que a forma de tocar deve ser livre para o intérprete. “*Se sugerir ela não será interpretada, então ela tem que ser interpretada pelo instrumentista e ele tem que ficar a vontade*” (CHIQUITO)²³.

O Maestro Chiquito não segue um padrão composicional, apesar do mesmo ter conhecimento de todo processo. Simplesmente vai agrupando as notas e criando as melodias a sua maneira. Mesmo esta partitura da *Inventiva nº1 para trombone solo* tendo apresentado alguns elementos essenciais para o executante iniciar o procedimento da interpretação, fica a cargo de o intérprete, neste caso, o trombonista, dar seu toque pessoal no momento de apresentá-la. Esta é uma característica em todas as composições do Maestro Chiquito.

3.4.2.1. Tema 1- ABOIO

Esta sessão apresenta o aboio entre os compassos 1-22. É sugerido ao intérprete que a toque de maneira vagarosa, para que se produza o efeito desejado. A articulação é expressiva, em legato, com uma dinâmica em *p* (piano). Na *Inventiva nº1 para trombone solo*, o compositor usa uma ideia de *glissando* que aparece no início da música, no primeiro compasso em anacruse e no *compasso 9*, os dois com a ideia de glissando cromático (que passa por entre os semitons cromáticos).

²³Trecho da entrevista com o Maestro Chiquito gravada em vídeo. Realizada em 04/11/2011.



FIGURA 6- Sessão do tema 1 da Inventiva nº1 compassos 1-22

3.4.2.2. Tema 2- CANTADORES DE VIOLA

Na sequência, compassos 23-26, a sessão apresenta uma representação dos cantadores de viola com um acelerando pouco a pouco e o motivo em semicolcheias numa sequência de terças menores. Este trecho deve ser tocado de forma livre, em que o intérprete imaginará a situação e o lugar onde acontece este tipo de evento.



FIGURA 7- Sessão do tema 2 da Inventiva nº1 compassos 23-28

Na passagem dos compassos 29-31, aparece um cromatismo fazendo uma ponte ligando o tema cantadores de viola ao canto das lavadeiras de roupa que aparece logo em seguida.



FIGURA 8- PONTE compassos 29-31

3.4.2.3. Tema 3- VALSA- CANTO DAS LAVADEIRAS DE ROUPA

Nos compassos 33-37 representam, portanto, o canto das lavadeiras de roupa no riacho, apresentado em compasso ternário, no estilo de valsa e com a articulação menos acentuada e a dinâmica *mf* (meio forte). Esta sessão está escrita em uma frase de cinco compassos e andamento não muito lento.



FIGURA 9- Sessão do tema 3 da Inventiva nº1 compassos 33-37

3.4.2.4. Tema 4- MARACATU

O compositor divide a sessão do maracatu em duas frases, a primeira está entre os os compassos 38-39 e a segunda, nos compassos 40-44, que aparece como repetição. O motivo rítmico entre as semicolcheias e a colcheia deve ser bem acentuado para que se possa ter o balanço desta dança de andamento não muito rápido e de dinâmica em *ff* (fortíssimo).



FIGURA 10- Sessão do tema 4 da Inventiva nº1 compassos 38-44

3.4.2.5. Tema 5- FREVO

No trecho da música que vai do compasso 45 ao 67, o frevo é apresentado em duas partes. A primeira parte, compassos 45-55, com o motivo em semicolcheias, onde o trombonista deve tocar em staccato para dar mais clareza à articulação e à dinâmica em *p* (piano), seguindo com um *crescendo* acompanhando a melodia. Na segunda parte, compassos 56-58, o motivo aparece em mínimas e sincopado. A dinâmica deve ser de *f* (forte) e decrescendo para *p* (piano), fazendo um contraste com a primeira parte. O andamento é mais apressado, onde o intérprete deve ter bastante atenção no ritmo.



FIGURA 11- Sessão do tema 5 da Inventiva nº1 compassos 45-67

3.4.2.6. CODA

Nos compassos 68-71, aparece um motivo em semínimas, de modo a entender como *coda*, ou seja, o final da música. Se faz necessário tocar toda esta sessão bem lento e pesante de forma a soar com expressividade, separando cada nota, bem articulado, precisão rítmica e a dinâmica em *ff* (fortíssimo) como indica a partitura.



FIGURA 12- Sessão da coda compassos 68-71

É bem verdade que todas estas indicações dos procedimentos interpretativos aqui apresentados são entendidas como sugestões do compositor e discutidas com o executante que, neste caso, é o trombonista, dando uma possibilidade maior para performance no momento da apresentação da obra. Isso não significa dizer que o intérprete deva obedecer à risca todas as anotações da partitura, uma vez que, ela é apenas um guia e não uma fórmula única.

Portanto, o ideal seria demonstrarmos estas concepções de interpretação e de estilos apontadas na *Inventiva nº1 para trombone solo* mediante uma apresentação em público, como forma de elucidar os fatos e dar originalidade ao que o compositor transcreve da partitura para quem a escuta. Além disso, utilizarmos a obra como material de estudo para os alunos de trombone e mostrar o quão é importante e relevante a contribuição que o Maestro Chiquito credita nesta música para a literatura do trombone no Brasil.

3.4.3. Concepções, formal e estrutural da obra (Intérprete)

A *Inventiva nº1 para trombone solo*, do Maestro Chiquito foi composta em 2009, e constitui uma série de músicas solo para dois instrumentos de sopro (o trombone e o clarinete) com o objetivo de servir como obra de estudo interpretativo para os jovens instrumentistas de âmbito nacional.

No que diz respeito à *forma*, esta obra apresenta característica livre, uma vez que os temas não se repetem, contudo o material melódico foi pensado com base na escala nordestina, as notas são agrupadas de forma livre, e não pensadas em pólos tonais.

Para o entendimento desta obra é preciso vê-la como um todo, visto que ela se apresenta com vários temas do folclore nordestino. Pequenos motivos musicais são interligados, exigindo uma boa fluidez do intérprete. A dinâmica e o andamento criam uma atmosfera densa, ou seja, bem variada que vai de um momento mais tranquilo ao mais agitado dependendo da capacidade do instrumentista em produzir o efeito, de modo a transparecer a ideia de sair do lento *p* (piano) para o rápido *f* (forte).

Do ponto de vista *estrutural* podemos dizer que, esta obra para trombone está escrita de maneira livre. No entanto, podemos fazer apenas uma análise que descreva os eventos musicais que nela ocorrem, e que estão divididos em cinco partes.

Na primeira parte, os compassos 1-22, chamado de tema 1, o Maestro Chiquito firma a ideia em motivos cromáticos, mas com um tratamento melódico.

Na segunda parte ou tema 2, os compassos 23-28, o uso de grupos intervalares é o recurso composicional utilizado pelo compositor, em que notamos intervalos de terças menores. Em seguida, o cromatismo que aparece nos compassos 29-30 serve como ponte para o tema 3 e fecha com outro glissando cromático no compasso 31.

Na terceira parte, os compassos 33-37, o tema 3 apresenta-se em forma de desenvolvimento da obra, intercalando as ideias das partes anteriores.

Na quarta e quinta parte, ou seja, temas 4 e 5, compassos 38-44 e compassos 45-67, respectivamente, o material temático é apresentado com enfoque mais enérgico, determinado por uma articulação e ritmo bem marcados. Nota-se, ainda, que a apresentação desses grupos rítmicos mantêm uma relação motívica bastante parecida.

Na realidade, em relação a *Inventiva nº1 para trombone solo*, o melhor a ser feito é ouvi-la com atenção para que todo o material de interpretação utilizado venha a soar “música” independente da análise puramente técnica. A partitura completa pode ser vista e conferida no anexo I.

3.5. CONTRIBUIÇÃO DA OBRA PARA A LITERATURA DO TROMBONE

Os compositores do período romântico, como Gustav Malher, já tinham plena noção de sua capacidade técnica e expressiva ao escrever um dos mais significativos solos na história do trombone no 1º movimento de sua 3ª sinfonia. Outro compositor como Tchaikovsky utiliza o trombone com toda sua potencialidade de som em suas obras, desde o ápice *fff* (forticíssimo), aos dramáticos corais *ppp* (pianicíssimo). Robert Schumann, no início do quarto movimento de sua 3ª sinfonia, escreve um dos mais belos e difíceis solos

para trombone alto. Jean Sibelius utilizou o trombone para declamar o tema principal da sua 7ª sinfonia. E mais, Ferdinand David com o Concertino para Trombone e Orquestra, Rimysk Korsakov com o Concerto para Trombone e Banda e Erick Larsen com o Concertino para Trombone e Orquestra de Câmara, essas três obras, as mais executadas pelos trombonistas na atualidade.

Na contemporaneidade isso acontece com a crescente utilização nas novas formações instrumentais instauradas por compositores da vanguarda da música erudita ocidental, como Malcom Arnold na sua Fantasia e Luciano Bério, na Seqüência V, ambas para trombone solo (SALZMAN, 1970). Pode ser citada também de Jorge Antunes, “INUTILENFA”, também para trombone solo, uma obra de expressão para o repertório do trombone.

Nos últimos anos a música escrita para trombone tem ocupado um lugar de destaque no cenário musical brasileiro e ganhado certo respeito e atenção dos compositores modernos. O compositor paulista Gilberto Gagliardi (1922-2002), compôs choros, modinhas, peças para trombone e piano, quarteto de trombones, trombone e banda, entre estas obras está a “Valsa Brasileira” originalmente escrita para trombone e piano. É importante lembrar que Gagliardi, como compositor e trombonista, desempenhou um papel de suma importância para a classe de trombone, assim como para a amplitude da literatura desse instrumento. Sua carreira desenvolveu-se pela carência e necessidade de se obter material para lecionar suas aulas de trombone. Desta forma, ele começou a escrever exercícios, estudos, peças para trombone e piano e outras formações, onde o conteúdo era sempre necessário para suprir as dificuldades técnicas de seus alunos (CARDOSO, 2002).

Outros compositores brasileiros têm dado sua contribuição para a qualidade e ampliação do repertório para trombone em diversas formações e agrupamentos, a exemplo de, Oswaldo Lacerda com “Choro na Clave de Dó” para trombone e piano, Abdon Lira com “Fantasia” para trombone e Orquestra, Dimas Sedícias “4+Uns” para quarteto de trombones, José Siqueira com “Três Danças” para trombone e piano, Maestro Duda com a “Fantasia para Marquinhos” para trombone, trompete e piano, e mais Normando Carneiro com “Tributo aos Dantas” para trombone e banda e Alexandre Schubert que escreveu uma Sonata para trombone e piano ,e junto a estes nomes de destaques, está inserido o Maestro Chiquito com quatro obras inéditas para o repertório contemporâneo do trombone.

A *Inventiva nº1 para trombone solo*, que é uma, dentre as quatro obras para trombone que o Maestro Chiquito escreveu, apresenta uma série de argumentos acerca da importância para a literatura do trombone, já que esta obra representa para o repertório do trombone uma junção de estilos composicionais: “o erudito e o popular regional”, sendo de considerável importância para a compreensão através do estudo interpretativo, das maneiras de abordagem desse tipo de música, como também, apresentar um modelo de execução da mesma, visto esta, advir da criação de um compositor que, em toda a sua vida musical aliou-se genuinamente a contribuição da cultura musical local com as contribuições advindas de outras tradições, como o jazz e a música de concerto.

Compreendemos que obras brasileiras e de compositores locais, no caso da *Inventiva nº1 para trombone solo*, sejam importantes não apenas para a ampliação da literatura deste instrumento, a que terão acesso outros trombonistas e, principalmente, os alunos de trombone que podem se instrumentalizar técnica e interpretativamente a partir de obras de compositores brasileiros que não negam a tradição européia. Composições que podem lhes ser úteis em uma estratégia de ensino. Pois são mais acessíveis por estarem pautadas em conteúdos que são próximos àqueles vivenciados anteriormente em seus primeiros passos como músicos nas Bandas de Música do interior.

Contudo, o repertório para trombone vem a cada dia tomando uma dimensão qualitativa e quantitativamente, de maneira a despertar em outros compositores o interesse de compor para este instrumento no intuito de explorar cada vez mais seu potencial sonoro tornando sua virtuosidade mais desenvolvida tecnicamente, além de estimular a composição de obras novas por compositores vivos, que possam elucidar seu pensamento composicional, como foi o caso do Maestro Chiquito para esta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Maestro Chiquito tem prestado um serviço relevante à comunidade musical paraibana, com suas obras marcantes, desde a criação das bandas de latas, em Santa Luzia, no interior da Paraíba, à criação da Orquestra Metalúrgica Filipéia que é considerada como uma escola de grande valor para os jovens instrumentistas que se objetivam em desenvolver uma técnica instrumental e, com isso, se inserirem através da música no mercado de trabalho.

O levantamento de dados sobre sua história de vida, no primeiro capítulo, teve como objetivo compreender que tudo o que ele construiu na sua carreira musical foi no sentido de mostrar como se faz música com dedicação e competência, através da arte de compor.

No segundo capítulo fica claro como o compositor utiliza dos elementos técnicos e estilísticos a cerca da criação e construção da obra para trombone, bem como evidencia dados da história do trombone atrelado à história do trombone no Brasil. Isso em um breve relato. Nesse sentido, conseguimos identificar estes elementos na música do Maestro Chiquito, sobretudo na *Inventiva nº1 para trombone solo*, onde ele descreve de maneira simples e original o jeito de viver do povo do Nordeste, especialmente do interior do sertão da Paraíba, de forma a mostrar seus valores culturais através da música.

O resultado obtido no terceiro capítulo foi de termos chegado ao final deste trabalho com o objetivo central, a interpretação da obra, alcançado e com a certeza de que todo material abordado foi utilizado no sentido de facilitar o bom entendimento da mesma no sentido de dar mais originalidade a *Inventiva nº1 para trombone solo*, bem como, a obra ganhará credibilidade para que outros trombonistas venham a executá-la.

O Maestro Chiquito, em quarenta anos de vida artística, escreveu um total de trinta e quatro obras para diversas formações e agrupamentos, uma vez que, ele é dos poucos compositores vivos no Brasil que escreve para trombone fazendo um paralelo com a música de concerto. Concomitantemente, ele segue com suas inspirações expondo em todas suas composições seu estilo próprio, sempre valorizando suas raízes e o povo do nordeste, particularmente do sertão paraibano.

Espera-se, que de fato, trabalhos dessa magnitude sirvam de inspiração para

outros compositores e que surjam novos talentos escrevendo não apenas para trombone, mas para diversos outros instrumentos, de maneira a difundir e divulgar este tipo de música (música instrumental), no intuito de incentivar novos pesquisadores a direcionar seus trabalhos de cunho qualitativo, de forma a dar uma sustentabilidade e credibilidade à música instrumental de autores brasileiros, não apenas paraibanos.

De certo, é válido a importância que a *Inventiva nº1 para trombone solo* representa, de forma relevante para o repertório do trombone, no que se refere à inclusão e a aplicação da mesma para a música instrumental nos diferentes gêneros da música brasileira, sobretudo nordestina, em que foram compreendidos os elementos que são passíveis da análise e da interpretação, tornando possível transparecer os efeitos apresentados na obra com a execução da mesma no trombone.

Na tentativa de elucidar o processo criativo da *Inventiva nº 1 para trombone solo*, o Maestro Chiquito foi capaz de apresentar um modelo de interpretação para a mesma, visto que esta advém da criação de um compositor que em toda a sua vida musical aliou-se genuinamente a contribuição da cultura musical local com as contribuições advindas de outras tradições, como o jazz e a música de concerto.

Com todo o arcabouço que foi feito desta obra para trombone do Maestro Chiquito, é fato que se tornará acessível para os instrumentistas, neste caso os trombonistas, compreenderem com mais clareza todo esse processo de criação, no entanto, valorizar de forma a dá originalidade a todos os recursos e elementos necessários para obter um bom desempenho na performance.

Concluimos então, que, através de uma apresentação em público da obra *Inventiva nº 1 para trombone solo* deixará claro que tudo que foi apresentado e analisado nesta obra torna-se original pela forma de como foi elaborada e ao mesmo tempo deixando transparecer a identidade do compositor como peça principal no enredo, uma vez que, esta obra retrata uma parte importante da sua história vivida no interior da Paraíba, mais precisamente em Santa Luzia.

REFERÊNCIAS:

ALBANO, Sônia de Lima. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo. Musa Editora, 2005.

ALBERTI, Verena. *Manual da História Oral*. FGV Editora, 2005.

ALLORTO, Ricardo. *ABC da Música*. Convite à Música. Lisboa. Edições 70, 1989.

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: Aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. São Paulo- 2004. Dissertação de Mestrado do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2004.

BIANCHI, Walter. *Interpretação Musical baseado na Lei do Universo*. 113 p. São Paulo. Editor: autor, 2003.

BRAGA, Breno. *Introdução à Análise Musical*. São Paulo: Ricordi, 1975.

BORBA, Tomás e GRAÇA, Lopes. *Dicionário de Música*. Porto. Mário Figueirinhas Editor, 1996.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1954.

CARDOSO, Antonio Marcos Souza. *O Grupo Brassi'l e a Música do Maestro Duda para Quinteto de Metais Uma abordagem Interpretativa*. Dissertação de Mestrado em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 2002.

CARNEIRO, Josélio. *Tabajara 65 anos: A Rádio da Paraíba*. João Pessoa: A União, 2002.

CARVALHO, Nelly; MOTA, Sophia K; BARRETO, José R. P. *Dicionário do Frevo*.

Recife. Editora Universitária da UFPE, 2000.

COPLAND, Aaron. *Como Ouvir e Entender Música*. Rio de Janeiro. Art Nova, 1974.

COSTA, Francisco Pereira da. Vocabulário Pernambucano, 1936. Reeditado pela Editora Massangana, 2001.

COUTO E SILVA, Paulo. *Da interpretação musical*. 117 p. Rio de Janeiro. Ed. Globo, 1960.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo. Martins Fontes, 1990.

DUNSBY, Jonathan. *Performance: Role of the Performer*. Interpretation.htm. 1996.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa. Tradução Antonio Guerreiro. Presença, 1989.

FARIAS, Ranilson Bezerra. Maestro Duda: a vida e obra de um compositor na terra do frevo. 180 p. Dissertação de Mestrado em Artes – Música – UNICAMP/UFRN. Natal, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “História, tempo presente e história oral”. In: *Topoi. Revista de história*. Programa de Pós-Graduação em história social da UFRJ/ 7 Letras, setembro. Nº. 5. Pp. 314-332. Rio de Janeiro, 2002.

FILHO, Ayrton Müzel Benck. “O Frevo-de- Rua no Recife: Características sócio-histórico musical e Esboço Estilístico-Interpretativo. Tese de doutorado em Execução Musical, Universidade da Bahia. Salvador, 2008.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. “A Abordagem Sócio-Histórica como Orientadora da Pesquisa Qualitativa”. In Coelho, Jonas G.; Broens, Mariana C.; Lemens, Sebastião

(Orgs.). *Pedagogia cidadã: cadernos de formação: Metodologia de Pesquisa Científica e Educacional*. São Paulo. UNESP, Pró-Reitoria de Graduação, 2004.

FUBINI, Enrico. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona. Barral, 1971.

GALPIN, F.W. "*The Sackbut its Evolution and History*". Proceedings of the Musical Association, 1906

GROUT, Donald e Claude Palisca. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

GASPAR, Lúcia. Fundação Joaquin Nabuco. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Aboio>. Acesso em 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa. Guimarães Editores, 1993.

IAZZETA, Fernando. *Representação e Referencialidade na linguagem musical*. Manuscrito. 16p. 1993.

_____. *Reflexões sobre a Música e o Meio*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 2001. Anais. Belo Horizonte, 2001.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro. Objetiva, 1998.

KRAUS, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation. *The Interpretation of Music: philosophical essays*. New York. Clarendon Michael Kraus (ed.), 2001.

LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. O Piano Mestiço: Composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas. Dissertação de Mestrado em Artes

da UNICAMP. Campinas – SP, 2005.

LEONIDO, Levi. *Gênero, Forma e Estrutura*. Tu Revista de Musica Clasica y Reflexion Musical. Cuarto aniversario. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/>. Acesso em 2011.

MARGENSTIRN, Dan. “Swing” In: BERENDT, Joachim-Ernst. *História do Jazz*. São Paulo, 1975.

MEYER, Leonardo B. *Style and Music*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1989.

NICÉAS, Alcides. *Aboio: um ritual agreste*. Recife. Fundaj, Inpso, Centro de Estudos Folclóricos, 1979.

NUCKELS, Brian. *History of the trombone*. <http://www.geocities.com/vienna/1452/history.html>. Acesso em 2011.

PALMER, Michael. The history of the slide trombone. <http://www-ts.cs.oberlin.edu/wt94/palmer.history.html>. Acesso em 2011.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*, 1969. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Petrópolis. Vozes, 2001.

PARAFITA, Alexandre. *A Mitologia dos Mouros*. Porto. Gailivro, 2006.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Traduzido por Maria Helena Garcez, 2ªed. São Paulo. Martins Fontes, 1989.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo-Rio de Janeiro, Brasil. Irmãos Vitale S/A. Ind. e com, 1980.

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*, London, J.M. Dent and Sons Ltda, 1942.

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro. Zahar, 1970.

SANTOS, Alciomar Oliveira dos. *O Trombone na Música Brasileira*. Dissertação de Mestrado em Música. UFG, Goiânia, 1999.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo. Edusp. 3ª edição, 1996.

SLOBODA, J. *The musical mind; The cognitive psychology of music*. Oxford. Iarendon, 1990.

SILVA, Luceni Caetano da. *Fatos e afetos: Quarteto de trombones da Paraíba*. João Pessoa. EDUFB, 2000.

SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa. [s.n.], 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa. caminho, 1990.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo. Atlas, 1987.

VERÍSSIMO, José de Arimatéia Formiga. *Maestro Antonio Amâncio e seus chorinhos para clarineta*. Dissertação de Mestrado em Execução Musical. UFBA, Salvador. 2005.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Belo Horizonte. Per Music, n.13, p. 63-71, 2006.

ANEXO I

TROMBONE SOLO *Inventiva nº 1*

LENTO *ABOI* *TEMA 1. CHIKUITO*

9 *Re expor...*

17 *2. PAN FADO DE VIOLA*

24 *PORTER...*

30 *LE RAN DO* *LENTO* *3. LIVAPEIRA*

35 *4. MARACATU*

40

43 *5. PREVO*

48

53

59

65 *6. PAZ* *ESCRITURA FINAL*

PARTITURA "INVENTIVA Nº1 PARA TROMBONE SOLO" 15/07/2009

ANEXO II

ENTREVISTAS:

ENTREVISTA COM O MAESTRO CHIQUITO

Francisco Fernandes Filho (Maestro Chiquito)

Gravada em vídeo - 04/11/2011

1-Qual seu contato com a música erudita?

Chiquito: Bom, eu sou músico da Orquestra Sinfônica, sou bacharel em música, então esse contato foi naturalmente inevitável. Desde 1980 que eu tenho esse contato com a música erudita.

2-Desde quando a música popular e folclórica foi percebida por você como compositor?

Chiquito: Bom, em nível de estudo não houve muito essa percepção, realmente eu sou de uma região em que a gente faz muita música folclórica e música popular intuitivamente, não teve, assim, esse contato, essa percepção em nível de estudo e naturalmente a gente vai fazendo as coisas.

3-Até que ponto a música erudita influenciou em suas composições e especificamente nestas peças para trombone? Ou elas são puramente de caráter popular?

Chiquito: Só em nível de elaboração. Eu comecei a perceber que a música brasileira, aliás, que a música erudita também tinha forma como a música popular. Na realidade eu percebi o inverso, que fazia música popular depois quando entrei em contato com a música erudita, principalmente a música de Beethoven eu comecei a perceber, assim como, o choro, a valsa, o dobrado, o frevo... A música erudita também tinha sua forma. Então a relação foi essa, inversa aos outros alunos. _ Sim, popular e folclórica. Mas tem a influência erudita em nível da elaboração no que diz respeito às formas.

4-Qual o estilo ou gênero musical que você mais gosta? Quais se destacam em suas composições?

Chiquito: Da música brasileira. O frevo, o caboclinho, o maracatu, o xaxado, o baião.

5-Existe algum compositor europeu que você se espelha?

Chiquito: Não

6-Para compor a peça para trombone “Inventiva nº1” você utilizou que elementos da música popular e folclórica brasileira?

Chiquito: Geralmente os elementos da música nordestina... É! A gente quando vai compor nunca pensa especificamente numa forma, eu penso na escala nordestina, na escola nordestina, é uma preocupação, mas nem sempre a gente usa aquilo que tá pensando.

7-Como você analisa essa música do ponto de vista de estilo? Qual a estrutura formal da mesma?

Chiquito: Bom, é exatamente isso. Usando esses elementos da música nordestina, mas eu prefiro ficar mais solto, né? Eu prefiro fazer com a inspiração. Então, como eu tenho uma influência popular e mais folclórica aí naturalmente fluem essas influências, essas formas.

8-Para interpretá-la você sugere ao instrumentista ou o deixa livre para tal?

Chiquito: Se sugerir ela não será interpretada. Então ela tem que ser interpretada pelo solista e ele tem que ficar a vontade.

9-Você compara sua composição a de algum compositor brasileiro?

Chiquito: Não

10-Você participou de algum evento ou projeto de música brasileira como compositor?

Chiquito: Também não

11-Como você avalia hoje o movimento de música instrumental na Paraíba.

Chiquito: Bom, tem sido sempre um crescente, realmente a partir dos anos 80 quando nós fundamos a Orquestra Metalúrgica Filipéia, uma das idéias era justamente essa, dar projeção a música instrumental e a partir daí surgiram vários grupos e tá um movimento muito bom nesse sentido.

ENTREVISTA COM ADELSON MACHADO

Maestro da Banda 5 de Agosto da cidade de João Pessoa-PB

Gravada em vídeo – 04/01/12

1-FALE DE SUA RELAÇÃO COM CHIQUITO

Adelson: Olha! a minha relação com Chiquito é interessante porque eu o conheci antes dele nascer. O pai de Chiquito era uma espécie de arquivista da banda de música de Santa Luzia, então infelizmente, antes de Chiquito nascer, uns dois meses ele faleceu, e foi a primeira vez que eu toquei em minha vida foi no sepultamento do pai dele tocando tuba. Depois disso Chiquito foi crescendo e demonstrava ter uma grande força pro lado musical, num sabe! Ele formava a orquestrinha dele... Com lata de doce... Quando pequeno. Quando eu vim embora pra João Pessoa Chiquito ainda era criança e quando retornei a Santa Luzia, eu conversando com minha noiva na praça e observando Chiquito com a orquestrinha dele. Ele tinha aquele instinto musical e depois meu irmão assumiu a direção da banda de música e chiquito começou a estudar música e logo, logo começou a tocar trombone e tocando bem. Como ritmista ele era sem igual, era um ritmista fora de sério. Depois eu encontrei Chiquito aqui em João Pessoa, estudando. Ele fez parte da Banda 5 de Agosto da Capital e da banda de Sapé-PB sempre com grande aproveitamento. Eu fiquei surpreso quando o vi tocando trompete, é que ele tocava trombone muito bem, mas fez diferente no trompete. Quando ele ensaiava a Orquestra do maestro Vilor eu cheguei ao ponto de dizer: maestro Vilor, Chiquito foi um dos maiores ensaiador que eu passei na minha vida, claro que tem algumas coisas que não agrada a todo mundo, como todo ser humano. Eu o chamava de meu filho e ele respondia que era seu filho preto.

2-FALE DE CHIQUITO COMO PROFISSIONAL

Adelson: Rapaz! Chiquito como profissional é um monstro sagrado. Às vezes eu acho que ele mesmo não dá muito valor ao que ele é. Ele é um grande profissional, é uma coisa fantástica. Eu assistindo algumas apresentações no tempo que ele tinha a orquestra Metalúrgica Filipéia, não sei se ainda tem! Muito boa a orquestra, muito bem ensaiada, ele faz com que o povo entenda alguma coisa que ele quer dizer. Eu acho Chiquito muito bom como profissional.

3-CHIQUITO COMO EDUCADOR?

Adelson: Como professor eu não tive muito contato com ele, mas tenho certeza que ele era bom. Em Santa Luzia mesmo ele formou um bocado de gente, indagou sua esposa. Chiquito voltou a Santa Luzia quando o saudoso Antônio Ivo, Prefeito da cidade na época, levou-o pra lá e eu até achei que poderia não dá certo. Dias depois ou meses depois, os meninos de lá... “Ele é bom demais”... No entanto ele provou, deixando a banda de Santa Luzia uma banda fantástica, num sabe! Eu tava em Santa Luzia no início de uma festa e a banda tocou alguns dobrados lá na alvorada e eu fiquei impressionado. Quer dizer que ele como professor, eu só encontrei pontos positivos.

4-DO MOVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NA PARAÍBA?

Adelson: Fantástico. Essa turma nova aí, essa nova geração, todos tocando muito bem. Então é fantástico. João Pessoa é uma coisa de dar orgulho a gente. Eu fico muito feliz no desenvolvimento da música hoje em João Pessoa, porque em 1963, exatamente no dia 06 de janeiro, dia Reis, a gente ia tocar um baile no ASTREA (clube) e reuniu-se ali no Ponto de Cém-réis 18 músicos com a finalidade de formar uma banda de música civil, aquilo ali era só o amor pela música, ninguém pensava em ganhar nada com aquilo e a banda passou tempos difíceis, época difícil pela falta de músico porque não existia escola de música aqui em João Pessoa, só tinha a Anthenor Navarro, estudava muito pouca gente, os músicos que tinham aqui eram os músicos da ativa do exército e da polícia militar e os reformados. O interessante é que nós conseguimos passar por tanta coisa difícil, mas na nossa banda passou gente como Chiquito, Sandoval, dentre outros. Então hoje eu vejo como desenvolveu a música na Paraíba. Lembro-me muito bem que um Padre José de tal, “José Sinfrônio”, que levou um maestro pra Itaporanga, Severino Ferreira, isso nesses anos de 63/64 e chegou a ser criticado por ter levado aquele negócio e hoje você ver o mundo que existe de músicos vindo dessa iniciativa do Padre. Acho que Radegundis partiu daí e tantos outros como você (referindo-se a minha pessoa), como meus amigos Rogério, Rivaldo e muitos. Se eu for falar aqui vou me cansar. O Tarcísio Burity foi uma pessoa muito importante na música da Paraíba. Com ele veio o desenvolvimento grande, é tanto que hoje é um orgulho... Eu vi um professor dizer que não esperava encontrar aquilo no Nordeste, tanta coisa boa que nós temos aqui em João Pessoa.

ENTREVISTA COM VICENTE NÓBREGA

Prof^o da Universidade Federal da Paraíba- Curso de Agricultura e Direito e Diretor da Escola Toque de Vida- João pessoa-PB

1- FALE DE SUA RELAÇÃO COM CHIQUITO

Vicente: Bom, o maestro Chiquito é meu conterrâneo, infelizmente eu vinha a conhecê-lo... é, a muito tempo depois aqui já através da Escola de Música Toque de Vida. Então eu criei a Escola e saí procurando músicos que pudessem colaborar comigo, já que minha formação musical é muito pouca e não dava pra ministrar um curso de música sozinho e foi aí quando conheci Chiquito, disse a ele do projeto e ele então imediatamente veio a aceitar e colaborar conosco, uma colaboração muito boa como arranjador, como professor de trompete e como maestro regente da nossa Orquestra. Quanto ao aspecto de conhecimento, assim, é, nós ficamos muito amigos e essa amizade veio trazer um grande benefício pra a Escola, onde dá uma colaboração estimável ao trabalho de música que nós fazemos aqui.

2-FALE DE CHIQUITO COMO PROFISSIONAL

Vicente: Olha, o problema de Chiquito como profissional, ele não tem se saído bem na profissão, essa é a realidade! porque ele é muito rigoroso com certas coisas. Como músico, como poeta, como pessoa sensível, ele é um homem que não dá valor a certas coisas, principalmente a dinheiro. Então como profissional ele é um amador, mesmo assim ele criou grandes grupos musicais aqui na Paraíba, não só em João Pessoa e até em Pernambuco, mas existe uma coisa que se chama profissionalismo, e Chiquito é muito exigente por uma parte e, por outro lado ele deixa muito a desejar dada a sua posição de músico, de intelectual da música. Como tal ele é um poeta, é um sonhador... É visionário e por isso não se interessa muito pelas coisas materiais, como podemos assim dizer, é nisso aí que ele peca um pouco na sua condição de profissional. Chiquito trabalhou em Sertânia-PE , logo era convidado quase sempre para fazer gravações em Recife e em outros Estados dado a sua grande capacidade como instrumentista, arranjador, maestro, etc...

3-CHIQUITO COMO EDUCADOR?

Vicente: Veja bem! O problema educador, isso é uma questão mais ou menos inata. Eu acho que o educador ele não precisa de muita formação, ele precisa muito da dedicação e nesse ponto Chiquito peca um pouco, como eu disse anteriormente, ele é um artista, tem pensamento de artista, sonho de artista e como educador ele deixa um pouco a desejar justamente por isso, porque eu considero o educador aquele que faz com que o aluno aprenda, não é só ensinar. Chiquito é muito bom pra ensinar, agora o resultado da aprendizagem que ele ensina é que a gente encontra certas deficiências dadas ao caráter, à formação, ao aspecto de professor meio a antiga que ele encarna e muita vez assombra um pouco, desagrada o seu aluno porque ele é muito intransigente e nessa intransigência eu acho, na minha modesta opinião que ele podia fazer assim, como se diz, um meio termo ou mesmo na expressão mais vulgar, ter mais jogo de cintura para que o aluno viesse a saborear bem o conteúdo programático que ele determina para a sua missão de professor. Por isso que eu digo, o educador é de formação, mas também tem que ter um pouco de formação.

4-DO MOVIMENTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL NA PARAÍBA

Vicente: Olha! Vou dizer uma coisa. Eu conheço alguns estados, já tive por aí, quando na qualidade de professor eu tive fazendo vários cursos, não de música, mas na área de agricultura, na área de direito, na área de formação profissional de agricultores, na área de formação de advogados, etc... Na de música, realmente eu conheço pouco em relação a outros estados por aí, agora aqui na Paraíba, eu vou dizer uma coisa, eu fico impressionado. Tivemos aqui certos grupos musicais criados na Universidade Federal da Paraíba e criados fora da própria universidade, de músicos que concluíram o curso Bacharelado e de licenciatura na universidade, de outros que não estudaram, mas são autodidatas, as bandas de música aqui das guarnições militares são muito boas também, além da orquestra sinfônica jovem, orquestra sinfônica principal, os grupos, a exemplo desse Grupo de Trombones que “você mesmo” (referindo-se ao entrevistador) é um dos participantes que já encantou o mundo inteiro, o JPSax que também é outro grupo de referência musical na Paraíba, de maneira que muitos e muitos outros. Sanfoneiros, forrozeiros, artistas relacionados com a música, tudo isso me dá a certeza em dizer que a

Paraíba é um celeiro de grandes músicos, a exemplo do que foi o nosso grande Maestro Sivuca, Jackson do Pandeiro, Radegundis. Hoje temos nesse restante que graças a Deus ainda está conosco, por exemplo, o meu interlocutor, o professor Gilvando conhecidíssimo pelo cognome de “Azeitona” que é dos maiores trombonistas que a Paraíba tem no momento e inclusive é professor da Universidade do Rio Grande do Norte e nos orgulha muito, principalmente a mim na qualidade de diretor aqui da Escola, ele fazer parte também de nosso grupo, onde é um consultor, um orientador nosso e ficamos muito felizes por ele está galgando mais essa posição no cenário profissional e científico da música popular brasileira.

ENTREVISTA COM MÚSICOS CONTEMPORÂNEOS DO MAESTRO CHIQUITO: Gravada em vídeo

HELENO FEITOSA COSTA FILHO (COSTINHA)- Fagotista e Saxofonista- Professor da Universidade Federal da Paraíba- Departamento de Música.

1-Qual a sua formação musical?

Heleno. Eu comecei a estudar música ainda na minha cidade, Itaporanga, na Banda de Música do Colégio Diocesano Dom João da Mata, que a gente chamava de Ginásio, colégio onde cursei todo o 1º grau. Depois, é... Acompanhando aos meus irmãos, meu pai perguntou se eu queria estudar música em João Pessoa e eu vim pra João Pessoa e entrei no conservatório de música, no departamento de música da UFPB que ainda era nas trincheiras e dei continuidade aos estudos fiz curso de extensão, depois fiz vestibular pra música fiz o bacharelado e essa é basicamente minha formação musical, academicamente falando né?

2-Qual seu primeiro contato com a música instrumental?

Heleno. Meu primeiro contato foi em 1984, quando meu pai fez uma orquestra de frevo pra tocar um carnaval em Itaporanga e na ocasião ele fez essa orquestra principalmente pra dá oportunidade pra mim e pra meu outro irmão Bobó pra gente ter a oportunidade de tocar carnaval, eu tava começando a tocar saxofone, Bobó também, e aí ele montou essa orquestra e esse fez nosso primeiro contato, assim, com a música instrumental, foi com o frevo basicamente.

3-Como você conheceu o Maestro Chiquito?

Heleno. Exatamente nesse momento, quando meu pai teve a idéia de formar essa orquestra ele foi até João Pessoa, ou melhor, veio pra João Pessoa, e contratou exatamente o Maestro Chiquito pra dirigir essa orquestra lá em Itaporanga. Chiquito fez uma porção de arranjos, ensaiou a orquestra e esse foi meu primeiro contato com Chiquito.

4-Como você analisa a didática do Maestro Chiquito junto a Metalúrgica Filipéia? E como foi essa experiência?

Heleno. A idéia da Metalúrgica Filipéia foi uma idéia muito feliz que Chiquito teve, que ajudou a formar uma porção de músicos que hoje atuam na cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba e até em outros estados mesmo. A Metalúrgica Filipéia sempre funcionou como uma escola e nela a gente vivenciava a música instrumental dentro de uma formação de big band, praticamente, que no início a Metalúrgica era uma big band reduzido, nós tínhamos 3 saxofones, 1 trombone e 2 trompetes, esse era o nípe de metais da big band acompanhado de baixo, bateria e tal, mas essa formação era de uma big band reduzida e na época os arranjos de Chiquito, ele fez os arranjos exatamente pra essa formação, né? E pra gente que tava começando tanto eu como os colegas, meu irmão e tal era muito interessante porque nos ajudava no aprendizado de leitura pra gente, por exemplo, a gente já tava fazendo um curso de extensão na universidade, mas a Metalúrgica nos ajudou exatamente nesse sentido, a gente tinha as aulas de teoria no curso de extensão e a gente praticava... Essas aulas eram meio que um laboratório. Esse era o ponto forte da Metalúrgica e aí é onde entra a didática do Maestro Chiquito, ele tinha toda uma maneira de nos conduzir nessa direção, a gente pôr em prática aquilo que a gente via de teoria nas aulas lá do curso de extensão.

5- Em quais aspectos a Orquestra Metalúrgica Filipéia influenciou na sua carreira musical?

Heleno. Olhe! A Metalúrgica praticamente foi quem me deu a formação, por exemplo, a gente não tinha professor de saxofone na época, o Departamento de Música não oferecia. Então o que ocorre é que a gente aprendeu tocar saxofone na big band, na Metalúrgica, obviamente, que eu tive outras experiências como a orquestra do Maestro Duda como de outras orquestras que a gente acabou formando em João Pessoa e tal, mas a Metalúrgica em meu caso foi a grande escola, pra mim porque eu aprendi a tocar saxofone ali, eu era garoto, tinha Teinha que já era mais experiente e depois Chico Lopes, e por exemplo, me passaram muitas dicas de sonoridade, de afinação, de tocar junto em naipe e tal. Então a Metalúrgica no lado da música popular, no meu lado de saxofonista, foi um começo de tudo pra mim basicamente.

6-Como você avalia hoje o movimento de música instrumental na Paraíba?

Heleno. Se compararmos com a década dos anos de 1980, que foi a década que eu cheguei a João Pessoa, eu diria que nós demos um paço muito grande, avançamos muito, mesmo por que na década de 1980 nós não tínhamos as facilidades que temos hoje, bem como a gente também não tinha o ensino sistematizado de música popular como temos hoje. Então, por exemplo, pra fazer a Metalúrgica nos anos de 1980 era muito difícil, a gente fazia porque realmente queríamos e porque Chiquito trabalhava muito em função daquilo e a gente se entregava naquele trabalho pra poder ajudar a manter esse grupo e que era onde a gente poderia aprender a tocar neste estilo, né? Então era muito complicado. Hoje não... Hoje o movimento musical na Paraíba é muito grande. Por quê? Porque nós já temos hoje uma escola que já de certa maneira já ensina esse lado da música, não é só uma escola de música erudita a gente hoje tem uma escola de música popular também. Então, os grupos de música erudita que sempre existiram em João Pessoa, eles ainda continuam existindo, porém nós temos hoje diversas outras formações que se originam exatamente desse movimento de música popular que se criou hoje na Paraíba, música instrumental. Então o movimento musical paraibano hoje é muito, mas muito maior do que nós tínhamos na década de 1980/90.

RIVALDO ARAÚJO DIAS- Saxofonista e Produtor musical

1-Qual a sua formação musical?**Rivaldo.** Eu sou bacharel em saxofone pela Universidade Federal da Paraíba e trabalho com música popular aqui na Paraíba desde 1988 praticamente.

2-Qual seu primeiro contato com a música instrumental?

Rivaldo. Em Itaporanga com as orquestras de frevo, com a Banda Filarmônica Cônego Manoel Firmino que eu era integrante... Comecei lá também, que era a banda Padre e a Banda já é uma formação musical, já começa daí. Formação marcial, mas instrumental. Na época de política nós montávamos os grupos que na época eram chamados de charanga lá no interior prá tocar nos comícios, geralmente era só o instrumental não tinha cantor até porque não tinha som apropriado pra isso na época. Era saxofone, trombone, trompete e percussão.

3-Como você conheceu o Maestro Chiquito?

Rivaldo. No primeiro contato com Chiquito na verdade foi meio casual. Chiquito tocava com Pinto do Acordeon entre 88/89, que foi fazer um show em Patos-PB e o saxofonista que tocava com ele na época era Jurandir do Sax (do bolero de Ravel), que deu um cano nesse show. Então ligaram pra eu fazer o show e aí me encontrei com Chiquito lá e ele gostou de meu trabalho e a partir daí ele me chamou pra integrar ao grupo, Metalúrgica Filipéia em 1989.

4-Como você analisa a didática do Maestro Chiquito junto a Metalúrgica Filipéia? E como foi essa experiência?

Rivaldo. Bem, falar de Chiquito didaticamente pra mim é mais fácil porque eu convivi com ele muito tempo, além da Metalúrgica, da parte musical Chiquito sempre foi um professor tanto da parte rítmica como da questão de harmonia dentro do estilo que a Metalúrgica tinha, estilo de big band voltado pra música popular brasileira e a parte de naipe que foi onde eu aprendi a tocar, com a Metalúrgica. Eu fui adotado por Chiquito, só não morava com ele. Eu ia pra Recife gravar com ele, fazia guia de gravações, enfim, quase todos os trabalhos de música instrumental ele me chamava. Isso já é aprendizado e

ele viu que eu tinha essa facilidade e o talento pra desenvolver e mim jogava na fogueira, mas ficava dando as dicas dele e ali eu ia desenvolvendo. A gente teve uma relação muito forte, não só no profissional como também no pessoal.

5- Em quais aspectos a Orquestra Metalúrgica Filipéia influenciou na sua carreira musical?

Rivaldo. Eu acho que em todos. Na questão de notoriedade eu passei a ficar conhecido no cenário musical graças a Metalúrgica Filipéia. Todo movimento musical que aconteceu na Paraíba no período de 89 até praticamente final dos anos 90 eu estava presente junto com a Metalúrgica. Tudo girava em torno do grupo. E falando tecnicamente a questão de naipe onde aprendi a tocar junto e também como solista e na questão de improviso que a gente tinha pavor em improvisar, não tínhamos referência na época, e Chiquito nos incentivou muito nessa questão. Não tem universidade que pague isso. Tanto é que, todos os músicos que conseguiram destaque no cenário paraibano, tiveram passagem pela Metalúrgica.

6-Como você avalia hoje o movimento de música instrumental na Paraíba?

Rivaldo. Hoje as coisas estão muito mais fáceis do que antigamente, né? Quando eu cheguei aqui já tinha uma semente plantada. Peguei essa semente já brotando, vamos dizer assim. Mas hoje tá muito fácil, com o auxílio da internet a gente tem acesso a técnicas, a vários grupos com outras formações. Antes não tínhamos nada disso a gente saía experimentando. Não tinha esse movimento todo de grupo de câmara aqui em João Pessoa que tem hoje. Tinha o Quarteto de Trombones que foi oriundo da Metalúrgica, o Quinteto Brass'il. Hoje você tem mais chão pra desenvolver a música instrumental. O Departamento de Música está mais desenvolvido nessa área com a criação do Curso de Música Popular. O movimento hoje tá muito mais atuante, vamos dizer assim.

ANEXO III

Lista com os arranjos e adaptações do Maestro Chiquito de várias músicas para outras formações instrumentais.

BIG BAND BAILE	DATA
ANOS DOURADOS-Tom Jobim/Chico Buarque	18/09/1993
POT-POURRI DE ADILSON RAMOS-Vários	05/03/1996
FREE XOTE-Vários	25/08/1997
ANA MARIA-Jurandy Finizola	11/04/2007
FRUTIFICANDO-Flávio Leandro	13/04/2007
SELEÇÃO DE RUMBAS-Vários	12/08/1995
EL MANISERO-Moisés Simons	15/05/1991
CUBANACAN-Moisés Simons	17/05/1991
MENINA DO LIDO-Geraldo Azevedo/Carlos Fernando	28/11/1998
CARIOCA-G.Karn/E. Elisu/V. Yomans	02/09/1989
AY COSITA LINDA-Pancho Galan	06/01/2001
SERENATAS-Várias	21/12/2004
SUMMERTIME-Heywood/gershwin	21/10/1995
EMOÇÕES-R. Carlos/E. Carlos	21/08/1996
EU SEI QUE VOU TE AMAR-Tom Jobim/V. Morais	15/12/2003
PERERÊ-Augusto Conceição	20/02/2001
FESTA-Anderson Cunha	27/12/2003
GUANTANAMERA-J. Fernades/H. Marti/Julian	18/01/2001
NEW YORK,NEW YORK-John Kander/Fred Ebb	23/09/1993
SELEÇÃO DE FORRÓS-Várias	24/09/1997
CONFIDÊNCIAS-Jorge de Altinho/P. Amorin	08/05/2007
PARÁIBA-Luís Gonzaga/H. Texeira	08/04/2007
MEU SUBLIME TORRÃO-Genival Macedo	16/07/1995
FLOR DE LIS-Djavan	10/05/1998
ISSO AQUI O QUE É-Ari Barroso	08/12/1993

AQUARELA DO BRASIL-Ari Barroso	26/03/1996
GARÇON-Reginaldo Rossi	13/11/1999
MON AMOUR MEU BEM MA FEMME-Cleide	04/03/1997
AS QUATRO ESTAÇÕES-Reginaldo Rossi	02/03/1997
DIANA/OH CAROL-Paul Anca/Greenfield/Sedaka	03/03/1997
ESTÚPIDO CUPIDO/FESTA DO AMOR-N.Sedaca/H.Greenfield/Paulo Massadas	07/09/2000
BANHO DE LUA/FILME TRISTE-P de Filipe/F.Migliacci/J.D.Loudermilk	11/08/2000
K-XOTE-Vários	21/09/2000
MAMBO EM ESPAÑA-Ramon Marques	09/04/2001
MAMBO JAMBO-Perez Prado	04/09/1990
TEMPERO LATINO-Michael Sullivan/P.Massadas	03/06/1998
PANAMERICANA-Betão Aguiar/Ari Morais/Fefê Gurman	30/12/2003
C'EST SI BOM-Henri Betti	29/04/1998
TIJUANA TAXI-Coleman	10/05/1998
TRIBUTO A RAY CONNIFF-Várias	28/12/2004
ESPAÑA CAÑI-Pascual Marquino	07/03/1986
GAVIÃO CALÇUDO-A.Rocha/E. dos Santos/Cicero Almeida	27/04/1998
GOSTO QUE ME ENROSCO-Sinhô JURA-Sinhô	24/11/1994
RIO ANTIGO-Altamiro Carrilho	23/03/2001
SUCESSOS DO REI-Vários	17/09/1994
COLEÇÃO DE VALSAS-Strauss	21/07/1998
ROYAL CINEMA-Tonheca Dantas	15/04/1986
TARDE EM LINDÓIA-Zequinha de Abreu/Pinto Martins	14/05/1996
AL DI LA-Mogol/donida/Rapetti	28/03/1999
AMOR SINCERO-Benedito Honório/Jairo Aguiar	01/10/1994
AMIGOS PARA SEMPRE-Andrew LLoid Webber/Black	08/12/1993
ANDANÇA-P.Tapajós/E. Rosa Souto/D. Caymmi	25/11/1998
BAILA BIEN-Ewin Gomez	18/09/1991
BARRACOS-Gilberto Gil	06/03/1998
	31/05/1986

BORBULHAS DE AMOR-José Luis Guerra	04/11/1991
CANCIONEIRO POTIGUAR-Vários	13/11/2001
CEREJEIRA ROSA-Lowiguy/Jaques Larue	25/11/1994
CORTA JACA-Chiquinha Gonzaga	07/04/1999
FAZ PARTE DO MEU SHOW- Renato Ladeira / Cazuza	07/10/1994
GAROTA DE IPANEMA- Tom Jobim	01/05/1995
HELLO DOLLY- Jerry Herman	06/02/1885
LA CUCARACHA-D.P	05/03/1999
MARAMBAIA- Rubens Campos / Henricão	26/09/1998
METALÚRGICA FILIPÉIA- Antonio Gladstone	29/10/1997
MINHA NAMORADA- Carlos Lira / Vinicius de Moraes	27/02/1998
MAMÃE- Herivelto Martins / David Nasser	04/05/1992
NATHALIE	18/04/2001
NO TABULEIRO DA BAIANA- Ari Barroso	27/06/1989
PARABÉNS PRA VOCÊ- Mildred J. Hill, vers.:Léa Magalhães	21/11/2005
PATRÍCIA DUARTE-Adelson Machado	14/12/1985
A RISADA DA CHIQUINHA-Jair Pimentel	10/10/1997
SELEÇÃO RENATO-Vários	11/01/2001
SE VOCÊ DISSER QUE SIM- Moacir Santos / Vinicius de Moraes	05/12/1997
SOMEWHERE IN TIME- John Barry	02/02/2001

BIG BAND INSTRUMENTAL	DATA
ALSO SPRACH ZARATHUSTRA-	14/03/1992
ASA BRANCA-Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira	14/05/2000
ASSUM PRETO- Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira	02/07/2001
BEBÊ-Hermeto Pascoal	25/07/1994
BOLERO- Maurice Ravel	01/01/2000
D'ELINEANDO-Elino Julião	12/08/2006
D'ELINEIO-Elino Julião	27/11/2010
DOMINGUINEANDO-Dominguinhos	30/07/2009
FANTASIA SIVUQUIANA-Sivuca	22/05/2009
FASCINAÇÃO	12/05/1986
JACKSOLÂNDIA- Jackson do Pandeiro	11/02/2008
JAZZINHO INVOCADO- Geber Ramalho/Carlos Pimenta	14/05/1988
JUSTAMENTE-Jairo Pessoa	22/05/1989
MEU SUBLIME TORRÃO-Genival Macedo	02/05/2009
MILK CHEID-Teinha	17/08/1998
NANA FOI NA FEIRA-Pedro Osmar	25/05/1989
OLIMPIC FANFARRE- John Willians	25/08/1990
O POETA DA GAROA-Adoniram Barbosa	26/01/2011
ROLANDO ESCADA ABAIXO- Geber Ramalho / Carlos Pimenta	07/06/1988
SAUDADE DE NÓS-Vários	06/12/2000
SEM GANZÁ-Chico Cesar	09/02/2002
SELEÇÃO DE CANTIGAS DE RODA- D.P	09/10/1993
TEMA DA VITÓRIA- Eduardo Souto Neto	05/12/2004
THE ENTERTAINER- Scott Joplin	22/11/1984
WALTHEME- Walter Albuquerque	12/10/1987
ACÁCIA AMARELA- Luiz Gonzaga / Orlando Silveira	19/05/1995
AS TIME GOES BY- H. Hupfeld	06/08/1995
CHORINHO PRA ELE-Hermeto Pascoal	27/03/1992
CHICLETE COM BANANA- Gordurinha / Almira Castilho	12/08/1992
CORAÇÃO DE BARRO- Carlos Moura / Ronaldo de Andrade	17/11/1994
JÁ DE SAÍDA-João Linhares	01/09/1990
METALURGIA-Tom K	05/06/1992

METALURGIARTE- Gualter Ramalho /	07/09/1990
Geber Ramalho	
MULTINACIONAL-Bocato	06/10/1993
PRO ZECA-Vitor Assis Brasil	30/10/1991

FREVO CANÇÃO	DATA
Ô ABRE ALAS- Chiquinha Gonzaga	20/12/1997
ACORDE MIRAMAR- Kennedy Costa / Florismá	02/02/2001
BARRIL DE CHOPP- autor desconhecido	29/12/1990
BATE-BATE COM DOCE- Alex Caldas	17/06/2001
BICHO MALUCO BELEZA- Alceu Valença	20/01/1996
BLOCO DO PRAZER- Moraes Moreira / Fausto Nilo	21/01/1997
CARA A CARA-Salvador Alcântara	18/02/2006
CARNAVAL CARIOCA- Vários	22/01/1995
CARNAVAL DO LIVARDO- Livardo Alves	21/10/1993
CARNAVAL NAS PRAIAS- Antonio Gladstone	13/07/1995
CARNAVAL	25/11/2000
PERNAMBUCANO-Vários	
CHEID PAZ-Vários	20/01/1999
DEMÉTRIO DIAS DE	08/01/2010
FREVO- Anacleto Carvalho	
ESTAÇÃO DA LUZ-Alceu Valença	26/11/1995
EVOCAÇÃO Nº1-Nelson Ferreira	13/01/1997
E VIVA O FREVO-Benedito Honório	12/07/1990
FESTA DO INTERIOR- Moraes Moreira/Abel Silva	09/02/2010
FREVO E CIRANDA-Capiba	01/01/2010
FREVO DESPERTADOR- Paulo Montezuma / Benedito Honório	10/01/1990
FREVO MACHO- Joaquim Neto	22/04/1995
FREVO MULHER-Zé Ramalho	11/02/2003
GALO DOIDO- Paulo Montezuma	06/08/1990

HINO DE CEROULA- Milton Bezerra de Alencar	21/01/2010
HINO DO AUTO-ESPORTE- Benedito Honório	21/12/1983
HINO DO GALO- José Mário Chaves	03/01/2004
HINO DOS BATUTAS DE SÃO JOSÉ-João Santiago	26/06/2001
HOJE É DIA DE FOLIA- Nando Cordel	07/12/1991
LIBERAÇÃO- Paulo Montezuma / Benedito Honório	29/08/1990
JÁ SEI NAMORAR- Monte/C. Brown / Arnaldo Antunes	17/12/2003
MADALENA-Gilberto Gil	10/12/1992
MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI-Capiba	21/12/2009
MEU PERU- José Eugênio	08/08/1990
MICRÓBIO DO FREVO- Genival Macêdo	19/01/2002
MODELOS DE VERÃO- Capiba	24/01/1987
MURIÇOCAS DO MIRAMAR-Fuba	06/10/1992
MURIÇOQUINHAS-Fuba	02/10/1995
ÓI NÓIS AQUI TRÁ VEIS- Geraldo Blota / Joseval Peixoto	11/02/2003
ONDE ESTÁ O DINHEIRO- José M.de Abreu / Fco Mattoso / P. Barbosa	04/01/1997
AS PASTORINHAS- Noel Rosa / João de Barro	28/12/2009
POR QUE PAROU, PAROU PORQUE?-Moraes Moreira	29/12/1992
POT-POURRI DE	08/01/1989
MARCHAS-RANCHO-Vários	
PRINCESINHA DO	03/01/2010
MOXOTÓ-Anacleto Carvalho	
QUERO MAIS-Nando Cordel	16/01/1988
ROCK DO JEGUE- Célio Roberto / Bráulio de Castro	01/02/2000
SASSARICANDO- Luiz Antonio / Zé Mário	12/01/1998

SAUDADE DE NECO BELO- Luiz Holanda	15/12/1997
TIÊTA-Luiz Caldas	12/10/1989
TOURADAS EM MADRID- Alberto Ribeiro / João de Barro	28/03/1998
TROMBONE DE PRATA- Capiba	16/02/2006
TUDO VAI BEM-Vital Farias	09/02/1993
VAI QUEM QUER- Paulo Montezuma / Fernando Azevedo	12/08/1990
VARADOURO- Artur Silva	04/02/2006
XÔ APERREIO-Flávio Leandro	30/12/2009

FREVO DE RUA	DATA
ABERTURA	09/01/1990
CARNAVALESCA-Vários	
ABERTURA 40 GRAUS- Vários	12/11/2009
ABERTURA ABRE ALAS- Vários	30/03/1999
CAPENGA-Eugênio Fabrício	16/06/2001
CORISCO-Lourival Oliveira	10/01/1998
ENVENENADO-Alcides Leão	12/03/2000
FERNANDA NO FREVO- Adelson Machado	15/01/1991
FOGÃO-Sérgio Lisboa	22/11/2004
FOLIÃO AUSENTE-Sivuca	14/02/2004
FREVO SANFONADO- Sivuca	20/12/2001
MEXE COM TUDO-Levino Ferreira	12/11/1989
MORDIDO-Alcides Leão	05/07/2001
ONZE DE ABRIL- Domingunhos	13/08/2008
OTACÍLIA-Antonio Benedito	23/04/2002
PATRICIA NO FREVO- Adelson Machado	28/01/1990
3 DA TARDE-Lídio Francisco	24/08/1989

GRUPO CLÃ BRASIL	DATA
ABERTURA-2010	02/01/2012
ACELERANDO O CORAÇÃO	15/12/2002
AMIGO VELHO TOCADOR	28/10/2008
AMOR ANTIGO	18/07/2001
AQUARELA	18/04/2011
NORDESTINA	
ASSUNTO NOVO	12/09/2011
AVE RARA	16/12/2002
BAIÃO DA GAROA	26/03/2010
BEM QUERER	09/08/2001
BOI CAVALO DE TRÓIA	01/04/2010
BOTA SEVERINA PRA ROER	30/09/2008
BRINCADEIRA NA FOGUEIRA	20/05/2008
CABELO DE MILHO	28/08/2001
CANTA LUIZ	28/10/2008
CAIR NA BRINCADEIRA	17/12/2002
CAVALO CRIOULO	13/05/2010
CHAMEGUINHO	30/09/2008
CLÃ BRASIL 10 ANOS	28/12/2011
COCO DO N ORTE	26/04/2011
COCO NA BEIRA DO MAR	17/12/2002
COCO SOCIAL	27/04/2011
COISAS DA MENTE	18/12/2002
DE ONDE VEM O BAIÃO	17/01/2003
ELE GOSTA DE MIM	24/12/2011
A FESTA DO MILHO	19/04/2011
FORRO DO CACHORRO DOIDO	10/09/2001
FORRÓ DO QUEM QUER	01/10/2002
FORRÓ DO TICO-TICO	13/04/2002
FORRÓ NA GAFIEIRA	20/04/2011
FORRÓ NA PARAÍBA	24/08/2001
FORRÓ NO CANTINHO	08/09/2001
FORRÓ QUENTINHO	23/07/2010
FUXICO	18/03/2010
GAIOLA DA SAUDADE	30/03/2010
GOSTOSO DEMAIS	29/09/2010
MEU SUBLIME TORRÃO	28/11/2008
OFERENDAR	20/03/2010
Ô VÉIO MACHO	10/09/2011

PAIXÃO PRIMEIRA	20/01/2003
PANELA NA BRASA	16/01/2003
PARAÍBA, MEU AMOR	17/01/2003
PISA NA FULÔ	19/03/2010
QUANDO CHEGA O VERÃO	10/05/2003
SALÃO DE BARRO BATIDO	28/10/2008
SAMBAIÃOZAR	28/03/2010
SANFONA SENTIDA	30/09/2008
SANFONA VELHA	14/01/2003
SAUDADE DE CAMPINA GRANDE	27/04/2011
SAUDADES DO GONZAGÃO	13/09/2001
SEBASTIANA	13/09/2001
SEDUÇÃO	31/08/2001
SELEÇÃO DE LUIZ GONZAGA	09/05/2001
SELEÇÃO DE MARCHAS	14/06/2001
TÁ COM RAIVA DE MIM	19/06/2001
TEM QUE SER PRA SER	28/08/2001