



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA – EXECUÇÃO MUSICAL**

**MAESTRO ANTONIO AMÂNCIO E SEUS CHOROS
PARA CLARINETA**

JOSÉ DE ARIMATÉIA FORMIGA VERÍSSIMO

Salvador

2005

JOSÉ DE ARIMATÉIA FORMIGA VERÍSSIMO

**MAESTRO ANTONIO AMÂNCIO E SEUS CHOROS
PARA CLARINETA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música – na área de concentração em Execução Musical - Clarineta

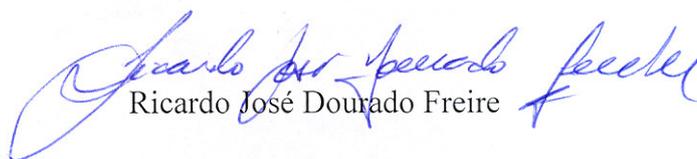
SALVADOR

2005

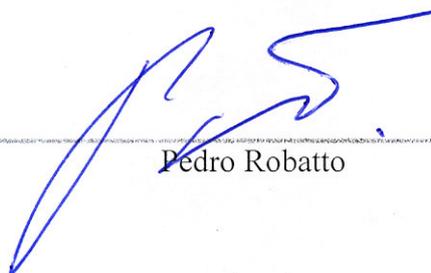
A Dissertação de José de Arimatéia Formiga Veríssimo foi aprovada



Joel Luis da Silva Barbosa
Orientador



Ricardo José Dourado Freire



Pedro Robatto

Salvador, 31 de maio de 2005

Ao meu avô, maestro Eliseu Veríssimo, pela música

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e da música.

Aos meus pais e toda minha família.

Aos meus amores: Sineide, Tássio, Thiago e Vanessa.

Ao maestro Antonio Amâncio de Oliveira e família.

Em especial, ao meu orientador Dr. Joel Barbosa.

A Agostinho Lima e Sônia Chada.

A todos os meus amigos, especialmente aos do JPSax, a João Paulo e Liana, Anor Luciano, Maísa Santos, Carlos Anísio, Radegundis Feitosa, Gláucio Xavier, Vanildo Marinho, José Henrique Martins, Rogério Borges, Gilberto Lucena, Dedé, Vânia, Ed, Lú e aos da “Neca de Vagi”.

Aos amigos e músicos de Piancó/PB, em especial a Ulisses, Liduína, Sandro e Cid Ventura, Rivelino, Nêgo Lula e Yurick.

À UFPB (Departamento de Música), UFBA (PPGMUS), Orquestra Sinfônica da Paraíba e CAPES.

A todos que paciente e generosamente contribuíram para realização deste trabalho.

“Aos artistas compete antes de tudo, criar obras belas...

E a beleza nunca é fácil.”

Ariano Suassuna

RESUMO

Esta dissertação aborda a história de vida, obra musical e cinco choros para clarineta do maestro paraibano Antonio Amâncio de Oliveira. Assim, buscamos traçar um perfil de suas atividades culturais como clarinetista e saxofonista, como maestro de bandas e orquestras de frevo, como professor de teoria musical e de instrumento e como compositor.

Neste amplo leque de possibilidades, direcionamos os nossos esforços para um estudo compreensivo de cinco choros para clarineta compostos pelo referido maestro. Focamos mais diretamente estes cinco choros no intuito de discutir os problemas técnicos e interpretativos inerentes a uma abordagem deles por um clarinetista; verificar elementos que justifiquem a sua importância para o repertório da clarineta e de apontar algumas possibilidades e procedimentos para a sua aplicação no processo de ensino-aprendizagem da clarineta.

ABSTRACT

This work presents the life, the musical work and “choros” for clarinet of the conductor paraibano Antonio Amâncio de Oliveira. It delineates a profile of his cultural activities as clarinetist and saxophonist, as conductor of bands and carnival dance orchestras, as teacher of musical theory and instrument, and as composer.

In this wide fan of possibilities, it addresses its efforts for an understanding of five “choros” for clarinet composed by the referred conductor. It concentrates on them more directly in the intention of discoursing the technical and interpretative problems inherent to an approach of them by a clarinetist, in order to verify elements that justify their importance for the repertoire of the instrument and to pointing out some possibilities and procedures for their application in the process of teaching-learning of the clarinet.

SUMÁRIO

Resumo	vii
Abstract	viii
Sumário	xix
Introdução	1
Capítulos	
1. As bandas de música e os maestros paraibanos.	3
1.1. Um breve relato da história das bandas de música no Brasil.	3
1.2. As bandas de música na Paraíba e seus mais importantes maestros.	6
2. Maestro Antonio Amâncio: história de vida, presença na cultura paraibana e sua obra musical.	13
2.1. Um pouco da sua biografia e do contexto cultural-geográfico onde ele nasceu.	13
2.2. A trajetória musical do maestro Antonio Amâncio como instrumentista.	15
2.3. A iniciação e percurso de Antonio Amâncio como maestro.	20
2.4. Antonio Amâncio: o professor de música.	25
2.4.1. Sua atividade como professor de teoria e seu método de solfejo.	26
2.4.2. Seus procedimentos como professor de instrumento.	32
2.5. O compositor e arranjador Antonio Amâncio.	36
2.5.1. O compositor e sua obra: uma visão geral.	36
2.5.2. O ofício como arranjador.	41
3. Os Choros para Clarineta de Antonio Amâncio de Oliveira.	44
3.1. Um breve relato sobre o choro.	44

3.2. Entre os chorões paraibanos encontramos Antonio Amâncio.	47
3.3. A visão do compositor sobre os seus choros.	50
3.4. Uma análise formal dos choros.	52
3.4.1. “Com Zé Neves em Campina”.	53
3.4.2. “Conclusão”.	55
3.4.3. “Que tempo!”.	57
3.4.4. “Rua velha”.	60
3.4.5. “Luvas de seda”.	62
3.5. Uma análise informal dos choros: profissionais e alunos de clarineta discutem aspectos dos choros de Antonio Amâncio.	64
3.6. Aspectos técnicos e interpretativos na abordagem dos choros.	70
3.7. A importância dos choros para o repertório e elementos para uma aplicação no ensino da clarineta.	77
Conclusão	82
Anexos	83
1. Relação dos músicos, professores e alunos entrevistados.	84
2. Transcrição da entrevista com o maestro Antonio Amâncio.	86
3. Transcrição da entrevista com um clarinetista profissional.	101
4. Transcrição da entrevista com um ex-aluno de Antonio Amâncio.	103
5. Carta do doutor Radegundis Feitosa Nunes.	105
6. Catálogo da obra musical de Antonio Amâncio.	107
7. Manuscritos dos cinco choros para clarineta de Antonio Amâncio.	113
7.1 “Com Zé Neves em Campina”.	114

7.2 “Conclusão”.	115
7.3 “Que tempo!”.	116
7.4 “Rua velha”.	117
7.5 “Luvas de seda”.	118
8. Transcrição dos cinco choros conforme a interpretação do clarinetista Antonio Amâncio.	119
8.1 “Com Zé Neves em Campina”.	120
8.2 “Conclusão”.	121
8.3 “Que tempo!”.	122
8.4 “Rua velha”.	123
8.5 “Luvas de seda”.	124
9. Relação das músicas contidas no CD.	125
10. Cópia do manuscrito do método de solfejo de Antonio Amâncio.	126
Bibliografia.	134

Introdução

Neste trabalho, é abordada a vida musical, a obra e, mais diretamente, cinco choros para clarinete do clarinetista, maestro e compositor Antonio Amâncio de Oliveira. Trata-se de uma história de vida onde se busca entender a personagem Antonio Amâncio a partir de suas ações culturais e suas obras musicais e de apreender o sentido destas obras na história deste homem inserido em um determinado contexto.

Como, até o momento, não há nada escrito sobre a vida e obra de Antonio Amâncio, o que não diminui a sua importância para a música paraibana, fizemos algumas entrevistas abertas, semi-estruturadas, com o maestro, com músicos e pessoas que conviveram e convivem com ele, com ex-alunos seus e com clarinetistas profissionais.

Posteriormente ordenamos e classificamos estas entrevistas com a finalidade de elaborar um material básico e significativo sobre o assunto pesquisado que nos desse uma base para o nosso trabalho de reflexão, análise e construção de um discurso interpretativo sobre esta vida aqui historiada.

Em se tratando da história de vida de um maestro de banda e compositor de choros, realizamos, paralelamente, uma pesquisa e leitura de diversas fontes bibliográficas que tratavam do assunto bandas de música, choros e maestros.

Como partimos da premissa de que a história de vida do maestro se revela, também, em suas obras musicais, fizemos uma catalogação e classificação de suas composições. E, como objetivávamos realizar um estudo sobre os choros para clarinete deste compositor, fizemos, isoladamente e em parceria com o compositor, uma análise prévia do

conjunto dos choros e, dentre eles, escolhemos, a partir de uma série de critérios que são expostos no decorrer deste trabalho, os cinco choros que aqui serão abordados.

Para conseguirmos, metodologicamente, uma análise estrutural que desvelasse as visões múltiplas e diversificadas de um só objeto, os cinco choros, e fosse coerente com o próprio fenômeno deste gênero em nossa cultura – o fato do choro se deixar sempre aberto a múltiplas interpretações –, distribuimos partituras deles entre professores e alunos com diversos níveis de formação e, posteriormente, lhes entregamos alguns questionários para que eles emitissem opiniões acerca do objeto de estudo, o que foi muito prolífico para que pudéssemos, nesta dissertação, expor não apenas o nosso ponto de vista, mas a de muitos outros clarinetistas.

Buscando uma visão aberta na abordagem metodológica, realizamos gravações dos choros com o maestro Antonio Amâncio, para que o leitor tenha uma informação auditiva da obra, e fizemos uma edição desses choros a partir desta interpretação.

No primeiro capítulo desta dissertação, é realizado um breve relato da história das bandas de música no Brasil e, especificamente, na Paraíba; ressaltando, também, os seus maestros mais importantes.

A história de vida, sua presença na cultura paraibana e a obra do maestro Antonio Amâncio de Oliveira são abordadas no segundo capítulo.

No terceiro capítulo enfocamos diretamente os choros. Fazemos um breve relato do choro no Brasil e um esboço da visão do compositor sobre sua obra; analisamos os cinco choros sob o ponto de vista formal, estético e estrutural, combinando isto com uma discussão analítica dos mesmos, a partir de opiniões de clarinetistas profissionais e alunos. Também, abordamos os aspectos técnicos interpretativos inerentes à execução dos choros. Por fim, traçamos uma série de argumentos, baseados em tudo o que foi discutido nos itens anteriores,

acerca da importância desses choros para o repertório da clarineta e apontamos algumas possibilidades para a sua aplicação no ensino deste instrumento.

Capítulo 1

As bandas de música e os maestros paraibanos

1.1. Um breve relato da história das bandas de música no Brasil.

As bandas de música são um importante núcleo da tradição musical em nosso país, desde os primórdios da colonização pelos portugueses. Registros de bandas civis no Brasil colônia datam do século XVI, já havendo em 1690, na Bahia, registros de bandas de música com trinta participantes. Conjuntos musicais antecessores das atuais bandas de música foram, conforme TINHORÃO (1991), criados e mantidos pelos padres jesuítas com o intuito de auxiliar na educação religiosa dos pagãos; conjuntos estes que gradativamente aumentam sua importância nas festas religiosas e nas do Cristianismo Lusitano, e em outras atividades cotidianas das nascentes cidades em nosso país.

Tais conjuntos tinham uma participação social diversa, que incluía portugueses, negros advindos da África e mesmo índios nativos. Denominadas na época como grupos de “chameleiros”, devido à grande importância que tinha a charamela¹ em sua formação, estes predecessores das bandas de música eram, segundo GRANJA (1984: 28), mantidas por confrarias, ordens religiosas ou por proprietários rurais. Os músicos participantes destes

¹ A Charamela é um instrumento de sopro de palheta dupla, de origem européia e um dos antepassados do oboé (Cf. HARNONCOURT (1988.)), possuindo um timbre estridente e áspero. Para FERREIRA (1986: 186) é um instrumento pertencente à família da flauta, dotado de palheta simples que fazia o ar vibrar depois de percorrer um tubo cilíndrico, posto acima do corpo sonoro do instrumento, sendo, assim, um antecessor da clarineta.

agrupamentos eram, em sua maioria, negros escravos ou pessoas das camadas populares da sociedade da época.

Além da herança dos portugueses no processo de consolidação de nossas bandas musicais, é necessário considerar a contribuição de outros povos, como imigrantes, que tiveram uma considerável influência neste segmento de nossa música, como os italianos, alemães e holandeses. Influências estas que podem ser observadas até os dias atuais nas manifestações culturais destes segmentos de nossa sociedade, conforme observa FARIAS (2002: 53).

Os antigos conjuntos de chameleiros foram sendo gradativamente substituídos pelas bandas de barbeiros, que se desenvolveram consideravelmente com a chegada do príncipe regente e sua corte (Cf. TINHORÃO, 1990). Para MARCONDES (1998), as “bandas de barbeiros”, surgidas em meados do século XVIII no Rio de Janeiro e Bahia, são os agrupamentos intermediários que mais se assemelham às antigas bandas de chameleiros e as atuais bandas de música².

Com a instauração da República, as bandas aumentaram consideravelmente seus efetivos e com o Estado Novo e o processo de modernização urbana na primeira metade do século XX. Citado em PEREIRA (1999), as bandas militares são instituídas no Brasil, no início do século XIX, a partir de um decreto de vinte de agosto 1802, que estabelece a sua criação nas corporações militares do país e torna obrigatória a existência de banda de música em todo o regimento de infantaria. Conforme NASCIMENTO (2003: 5), as bandas militares foram gradativamente sendo liberadas das apresentações públicas e suas funções se definiram prioritariamente às atividades e festejos militares – o que pode, também, se dever ao crescente número de bandas civis que se verifica no Brasil, neste período da história.

² Uma curiosidade exposta por (GRANJA, 1984: 29) é que essas Bandas de Barbeiros eram, geralmente, formadas por negros libertos, que, no passado, também tinham algumas funções médicas, como a de realizar as habituais sangrias, aplicação de “sanguessugas” e extração de dentes.

A atividade das bandas militares foi paulatinamente assumida pelas bandas civis de amadores, que proliferaram em cidades de todo o país, se espalhando pelo interior do Brasil. Os regentes e instrumentistas destas bandas civis eram, em boa parte dos casos, militares reformados.

Atualmente as bandas de música mantidas pelas prefeituras e corporações militares são as principais mantenedoras dessa tradição musical (Cf. SILVA, 1998). Em todos os grandes centros urbanos de cada Estado brasileiro temos uma banda de música e, nas cidades interioranas, as bandas de música são, na maioria dos casos, os principais ou únicos equipamentos musicais que a cultura local dispõe para as suas atividades culturais mais amplas, ou para a formação de seus músicos³.

Núcleo musical com funções cívica, social e religiosa, entre outras, as bandas de música sempre tiveram um papel importante na divulgação da cultura brasileira e, mais especificamente, na preservação de diversos gêneros musicais como o dobrado, polca, valsa, schotisch, quadrilha, choro, frevo, maxixe, bolero, etc. Conforme observa o pesquisador IRMÃO (1970).

Também, as bandas de música se configuram com um amplo e consolidado lastro onde uma considerável parcela de cidadãos de nosso país encontram uma estrutura básica para o início da aprendizagem musical. Pela sua forte presença na cultura de cada cidade e, em muitos casos por ser o equipamento musical que através dele a sociedade de uma região recebe novas informações musicais advindas dos grandes centros musicais (no que se refere a determinados gêneros musicais que não são divulgados em rádios e televisão como: a rumba, merengue, blues, fox, rag-time, etc); quando possibilitam a formação de novos compositores, arranjadores e músicos que cuidam da consolidação, manutenção da memória musical,

³ Considerando, obviamente, que há nestas cidades interioranas do Brasil, uma enormidade de agrupamentos musicais de caráter folclórico e com longa tradição, mas que têm uma ação restrita a determinadas manifestações culturais ou uma ligação mais forte a determinados segmentos da sociedade, como são os casos dos reisados, congos, pontões, cavalo-marinho, bandas de pífano, etc.

divulgação e renovação da cultura musical de determinadas localidades, as bandas de música e seus músicos, maestros, arranjadores etc, no seu processo histórico tiveram, e ainda têm, uma enorme importância na tradição musical de nosso país.

A tradição musical brasileira está fortemente ligada às bandas de música. Grande é o número destes agrupamentos musicais em nosso país, assim como também é significativa a quantidade de instrumentistas profissionais que tiveram seus primeiros contatos formais ou informais com a atividade musical a partir deste organismo.

1.2. As bandas de música na Paraíba e seus mais importantes maestros.

Historicamente, o Estado da Paraíba tem sido um importante ambiente cultural onde proliferaram diversas bandas de música e, provavelmente por este fato, hoje tenhamos uma consolidada tradição no campo da música instrumental com grupos musicais diversos e instrumentistas nacionalmente e internacionalmente reconhecidos, como deixa claro CARNEIRO (2002).

O historiador Irineu Pinto, citado em RIBEIRO (1993), relata que na Paraíba o primeiro conjunto musical mais semelhante a uma banda de música foi criado em 1801, com o decreto real nº 25, de setembro de 1762. Este predecessor das bandas musicais pertencia ao Corpo de Infantaria Paga e era composto por um tambor mor (mestre), dois pífanos, dois tambores e, mais tarde, exatamente em 1809, foi ampliado com a incorporação de clarinetas e fagotes e o primeiro mestre foi Manoel de Vasconcelos Quaresma. A partir de então foram surgindo, em nosso Estado, outras bandas de música criadas e mantidas por instituições e segmentos diversos da sociedade⁴.

⁴ Faz-se necessário observar que, ainda, são escassas as referências bibliográficas com alguma consistência em relação às bandas de música na Paraíba, o que nos remeteu à busca de depoimentos de vários maestros e músicos mais idosos, como Manoel de Donária, maestro Tié, Sr. Adelson, Joaquim do clarinete, maestro Zé da trompa, Ismael Pedrosa, Maestro Chiquito, Ezequiel Peixoto e José Aparecido. Em nosso trabalho de pesquisa, tivemos o

Em 1847, na cidade de Areia (interior da Paraíba), Manoel de Cristo Granjeiro e Melo, renomado compositor de música sacra e regente de orquestra, organizou uma banda que era subordinada à Guarda Nacional. Na cidade de Sousa, em 1860, foi criada a “Banda de Música de Nazaré” e em 1888, nesta mesma cidade, é fundada a banda de Música “União Souseense”, conforme relata RIBEIRO (1995: 41).

Em maio de 1865 o jornal “O Tempo” traz, conforme RIBEIRO (1995: 43), informações relativas ao embarque do primeiro “Corpo de Voluntários da Pátria⁵” “... levando à frente uma banda de música e acompanhado o presidente da província, oficialidade da Guarda Nacional, algumas autoridades e concurso do povo”. Sendo esta banda dirigida, à época, por Pedro de Alcântara Cezar: “Pedro Músico”, como era chamado popularmente reconhecido.

A banda de música do corpo policial da Paraíba, atualmente denominada “Banda de Música da Polícia Militar da Paraíba” foi criada em 1867 através da Lei nº 291 de 8 de outubro, promulgada pelo então presidente da Província, o Barão de Marauí; porém as atividades desta banda apenas se iniciam no ano de 1870. Nesta banda de música já se fizeram presentes vários músicos consagrados nacionalmente e internacionalmente, como: Severino Araújo, Moacir Santos, Joaquim Pereira, Tonheca Dantas, Capitão Zé Neves, Antonio Amâncio de Oliveira, etc. Banda esta que está em plena atividade, sob a regência do “Maestro Paz”.

Em Campina Grande, a segunda maior cidade do Estado da Paraíba, foram fundadas, em 1890, as bandas de música “15 de Novembro”, pertencente ao partido

privilegio de contar com a grande contribuição de depoimentos informais de maestros e músicos com idade avançada. Estes depoimentos foram bastante importantes para que pudéssemos traçar, a partir de suas lembranças e referências a fatos e acontecimentos do passado; em muitos casos, eles não haviam presenciado estes fatos – que eles informavam terem sido relatados por antecessores seus nas bandas de música – mas, incrivelmente, esta memória cultural ainda é muito forte e sensível entre estes personagens de nossa história musical.

⁵ O Corpo de Voluntários da Pátria consistia, conforme FERREIRA (1986), em batalhões organizados, a partir de 1865, para suprir a necessidade de homens nas tropas brasileiras que, a esta época, se encontravam empenhadas na “Guerra do Paraguai”.

conservador, e a “Euterpe Campinense” do Partido Liberal⁶. A primeira sob a regência do maestro João Borges da Rocha e a segunda regida pelo maestro Balbino Benjamim Andrade. Com o passar do tempo, e das desavenças políticas, estas bandas se fundiram, em 1925, e atualmente recebe a denominação de “Filarmônica Epitácio Pessoa”. Até os dias atuais, a filarmônica teve diversos regentes, como os renomados: João Artur, José Fernandes, Cerso Carvalho, José Baltazar, Alfredo Macena, Severino Lima, Nilo Lima e Alfredo Macena⁷.

Segundo RIBEIRO (1993: 5), os dados não são precisos, mas é nos idos de 1890 que é criada na cidade de Piancó – terra natal do Maestro Amâncio, personagem desta pesquisa – uma banda de música. A criação desta banda se deveu, em muito, aos interesses artísticos do Dr. Felizardo Leite, mandatário do poder naquela cidade, nos fins do século XIX e início do XX. Com a chegada do Padre Aristides Ferreira da Cruz à cidade, essa banda teve um grande impulso e, posteriormente, passou a ser denominada “Filarmônica Santo Antonio”, em homenagem ao padroeiro – como queria o padre, talvez com mais força que o político. Maestros importantes participaram da construção e preservação dessa entidade musical, como Eliseu Veríssimo de Souza, Pedro Lima de Azevedo (Pedroca), Severino Rosalino, Augusto Romão e Antonio Amâncio de Oliveira.

Citado em RIBEIRO (1995), em 1891, na pequena cidade de Pombal – terra natal deste pesquisador - são curiosamente criadas duas bandas de música: a primeira dirigida por Francisco de Assis, conhecida por “Filarmônica dos Assis” e a outra dirigida por Nestor Aurélio Arnaud. Como era inevitável, e visto a cidade não poder comportar duas instituições musicais deste porte, e com o fim das desavenças políticas e religiosas, com o passar dos anos as duas fundiram-se em uma, tendo como regente o maestro Vicente Nazaré. Essa Banda teve

⁶ Isto demonstra que as atividades das bandas de música estiveram, em graus diferentes a cada época ou região, relacionadas às atividades políticas de cada localidade. As funções de uma banda de música em uma cidade são muitas: vão desde as de cunho religioso, passando pelas suas funções de representação política da prefeitura local até à de propor momentos de diversão e prazer musical aos cidadãos.

⁷ Os sobrenomes indicam que, na passagem do cargo de maestro, o parentesco familiar tem seu peso. Embora saibamos que é a qualidade musical do instrumentista e sua capacidade de liderança que mais influencia na escolha de um novo maestro pelos músicos – apesar da enorme interferência de prefeitos, vereadores, fazendeiros, etc.

várias denominações ao longo de sua história: Em 1920, era denominada de “Ricardo Wagner” e estava sob a direção do maestro João Alfredo de Souza e, posteriormente, do maestro Francisco Ribeiro; em 1934, o poder era mais religioso e passa a ser chamada de “Filarmônica Santa Terezinha”; em 1975, torna a mudar de nome agora sendo chamada “Filarmônica João Alfredo de Souza”, estando sob a regência do maestro Eliseu Veríssimo de Souza.

Em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, acontece, em 1898, um fenômeno peculiar no que se refere ao tipo de instituição ou de poder que cria, mantém ou sustenta uma banda de música. É o caso da criação da banda do clube Astréa, conhecida por “Banda dos Caixeiros”. Isto é importante visto que uma associação civil, um clube dedicado ao lazer e festas da “alta” sociedade da cidade, assume para si a estruturação e manutenção de um equipamento musical que, de certa forma, está independente de instituições religiosas, políticas ou de governos, mas é instituída como uma entidade privada para servir ao lazer de um segmento social que comporta pequenas diferenças políticas ou religiosas entre si, mas que determina que sua maior diferença está para com o povo, as classes populares às quais a banda não deve servir – como tão bem serviam as outras bandas públicas. Composta por “... trinta e seis rapazes da nossa melhor sociedade”, como relata ALMEIDA (1978: 43), a “Banda de caixeiros” tinha à frente o mestre Manoel Maneleu e, quando era o caso de se apresentar em solenidades de maior “responsabilidade”, a ela eram incorporados instrumentistas de cordas, no prelúdio de uma futura orquestra sinfônica.

Dados da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e, mais especificamente, da Coordenação de Música e do Programa de Apoio às Bandas de Música Cívica, a Paraíba possuía, no ano de 1974, cerca de vinte bandas musicais e em 1984 tinha vinte e oito; em 1999, trinta e oito bandas, (cf. PEREIRA, 1999: 55). A mesma instituição (FUNARTE), registrou em 2004, a existência de oitenta e oito bandas de música, dentre as quais se constata

a referência ao maestro Antonio Amâncio de Oliveira como diretor artístico e musical da banda de música do município de Coremas.



O maestro Antonio Amâncio à frente da banda de música do município de Coremas/PB, formada, em sua maioria por crianças e adolescentes.

A Paraíba é um celeiro de grandes maestros de banda, muitos deles compositores, que na sua maioria são desconhecidos e este estudo tenta minimizar esta lacuna, trazendo à tona uma figura representativa no cenário musical paraibano, o maestro Antonio Amâncio e, especificamente, suas composições para clarineta. O estudo a partir de seus agentes culturais, enquanto uma importante base de nossa cultura musical, torna-se urgente e necessário a fim de resgatar, ampliar e aperfeiçoar a prática e o ensino da música nas bandas de música e criar meios que possibilitem uma conexão da prática musical e de ensino nas bandas com as atividades musicais empreendidas por outras instituições públicas de ensino.

Antonio Amâncio se destaca entre os mestres de bandas da Paraíba por ter formado diversas bandas de música, ter sido professor de vários músicos que hoje atuam profissionalmente e, além de tudo, pela sua extensa e relevante obra composicional para bandas, orquestras de frevo, clarineta e saxofone, para conjuntos carnavalescos, etc. Obra esta que abrange uma gama significativa de gêneros musicais, como pode ser observado no catálogo em anexo nesta dissertação. (V. ANEXO 6).

Como são “obrigados” a criar um repertório musical para as bandas, os maestros gradativamente vão assumindo o papel de compositores e arranjadores. As muitas composições destes maestros estão, na maioria dos casos, dispersadas entre muitas cidades, nas mãos de pessoas desconhecidas, ou simplesmente perdidas. É preciso urgentemente estimular pesquisas que visem o resgate, ordenação e classificação deste manancial composicional, antes que ele se perca definitivamente. E este é um dos humildes propósitos deste nosso trabalho de pesquisa.

Considerando que na região nordestina, onde há uma escassez de escolas de música, uma parcela significativa de músicos profissionais teve seus estudos iniciais em bandas de música. Outros, que encontram nas bandas a oportunidade de trabalho, e outros que mesmo se formando em bacharelados, permanecem nesses organismos musicais tentando entre outras coisas, sobreviver, ou manter o vínculo empregatício.

Grandes músicos e maestros paraibanos, de bandas de música ou de orquestras sinfônicas, como é o caso de José Siqueira, Severino Araújo, Moacir Santos, Sivuca e Radegundis Feitosa, se projetaram nacionalmente e internacionalmente. Em sua grande maioria, eles têm uma importância enorme na construção de nossa tradição musical, mas, infelizmente, ao passo que se mantêm vivos na história oral e na memória de suas cidades, se encontram em um quase absoluto anonimato na história academicamente escrita acerca de nossa cultura musical.

Estudos realizados na área da performance, como são os casos de NASCIMENTO (2003), e FARIAS (2002), têm focado os mestres de bandas enquanto agentes culturais em sua ampla complexidade como compositores, professores, arranjadores, etc, mas ainda há muito que fazer neste campo em nosso Estado.

Estudos que, a partir de um conhecimento das realidades das bandas, podem fornecer elementos para que se possa, através de políticas públicas, ampliar e melhorar a atividade de instrumentistas, professores e maestros inseridos em determinadas localidades que, às suas maneiras, são portadores de uma sólida e peculiar tradição de fazer e saber musical, que deve ser considerado como sendo uma das bases da cultura musical de nosso país.

Em particular, a abordagem que faremos no próximo capítulo acerca da vida e obra do maestro Antonio Amâncio, traz à tona uma figura representativa no cenário musical paraibano, tentando mostrar a sua contribuição para a performance e ensino da clarineta, a partir de uma visão geral de sua obra para este instrumento e, mais especificamente, de seus choros.

Capítulo 2

Maestro Antonio Amâncio: história de vida, presença na cultura paraibana e sua obra musical.

2.1. Um pouco da sua biografia e do contexto cultural-geográfico onde ele nasceu.

O compositor, clarinetista e maestro, Antonio Amâncio de Oliveira nasceu em dois de setembro de 1939 na cidade de Piancó, Estado da Paraíba⁸. É o filho mais jovem do casal José Rosas de Oliveira e Umbelina Amâncio Cordeiro. Conforme relatos de amigos que compartilharam a infância e adolescência com o maestro Amâncio, como Rossilvan Alencar, na intimidade, Nanan (tio deste pesquisador), devido às dificuldades financeiras, “... os pais de Amâncio deixaram ainda bem menino com a tia, D. Dourinha Amâncio, lá no sítio Riacho da Cruz [Município de Piancó]. Eu acho que é por isso que ele carrega até hoje o apelido de Toinho de Dourinha”⁹.

Para o historiador Clodoaldo Brasilino, o nome dado à cidade é derivado de um vocábulo indígena, como é o caso da maioria das cidades interioranas da Paraíba. Ele observa que:

... Piancó é um vocábulo indígena cujo significado é tristeza, assombro, pavor. Foi tradição corrente entre os nativos de que Piancó foi um valente chefe da tribo dos Coremas, tão valente e despótico que por onde passava deixava as outras tribos assombradas. Os primitivos habitantes de Piancó foram os índios cariris, subdivididos em várias tribos. Entre estas, a dos

⁸ Piancó está localizada a 380 Km de João Pessoa, capital da Paraíba, na meso-região do sertão e micro-região denominada Vale do Piancó. A sua emancipação política foi conquistada em 1831, recebendo o nome de Vila Constitucional de Santo Antonio de Piancó. (LUCENA, 2002: 1).

⁹ É muito comum, no sertão nordestino, a adição ao nome de uma pessoa do nome do seu pai ou, principalmente, da sua mãe ou mulher que o criou. Muitos são os nomes como: Manoel de Donária, Zé de Dozim, Inácio de Lourdes, Luizinho de Toinho, Chica de Jotão, Cicho de Bembém etc.

Coremas, que resistiram aos invasores e não foram vencidos. (BRASILINO, 2003: 11).

Antonio Amâncio iniciou seus estudos numa escola da zona rural, tendo como professora a senhora Iracy Azevedo. Posteriormente, veio a residir em Piancó onde concluiu os estudos de primeiro grau com as professoras Chiquinha Azevedo e Maria Diniz¹⁰.

Sem condições financeiras para continuar os estudos, Antonio Amâncio abraçou o trabalho de forma humilde, como a maioria dos sertanejos, e foi, ainda jovem, servente de pedreiro, ajudante de padeiro, marceneiro, enfim, como ele mesmo afirma, “... todo trabalho pra mim é digno se for honesto”. Mas a sua grande vocação, o trabalho com a música, estava para ser revelada e em gestação e seria, somente no fim de sua adolescência lapidada.

Um fato marcante da história da Paraíba, Segundo LUCENA (2002: 3), ocorreu na cidade de Piancó: o massacre de 1926, durante a passagem da coluna Prestes, onde atearam fogo contra o patrimônio público e assassinaram um dos seus maiores chefes políticos, o Padre Aristides Ferreira. Atualmente, a cidade, embora pequena, é muito conhecida por sua história política e é um dos pólos culturais do Estado da Paraíba.

Embora RIBEIRO (1993: 5) mencione a fundação de uma banda no município de Piancó por volta de 1890, LUCENA (2002: 16) observa que só encontrou registros sobre uma banda de música, nesta cidade, que datam de 1910 – a denominada Banda Santo Antonio. É mais provável que o musicólogo Domingos de Azevedo Ribeiro tenha obtido dados a partir de relatos orais ou de documentos do seu arquivo pessoal, que não foram acessados pelo historiador Damião Lucena.

Este último historiador observa que “... os músicos da época eram os responsáveis pela animação das celebrações católicas e atos oficiais da política”. As tradições musicais e o fato de possuir uma banda de música centenária – apesar do pouco incentivo dado atualmente pelo poder constituído – que, além de participar ativamente de eventos sociais e culturais

¹⁰ As referências a estas professoras se devem ao fato de que o maestro Antonio Amâncio demonstra uma forte gratidão a elas, como as pessoas que lhe ensinaram os primeiros e mais importantes passos na sua educação.

importantes, também funciona como instituição de ensino musical, por onde passaram músicos que hoje atuam em diversas bandas, orquestras e outros conjuntos musicais na Paraíba, são motivos de orgulho e estima para muitos cidadãos de Piancó.

2.2. A trajetória musical do maestro Antonio Amâncio como instrumentista.

A vocação musical de Antonio Amâncio manifestou-se inicialmente na sua juventude, quando ele gostava de “brincar” de cantar e interpretar canções, imitando artistas famosos da época de ouro da radiodifusão, sendo Jamelão o seu cantor predileto.

A primeira projeção musical de Antonio Amâncio aconteceu em 1956, quando ele ganhou, como cantor, um concurso de música popular, realizado na sorveteria “Flor de Anay”, em Piancó, e patrocinado pelo então prefeito Elzir Nogueira Matos; sendo então convidado pelo maestro Eliseu Veríssimo de Sousa¹¹ a participar da orquestra “Vale do Piancó” como “crooner” – uma designação “americanizada” da época do rádio para os cantores.

A partir destas “brincadeiras” ele foi tomando, posteriormente, contato com instrumentos como o cavaquinho e o violão. Em entrevista, ele nos relata que:

Quando moço, rapaz, jovem, eu como admirador da música e não havia ainda escola de música aqui em Piancó. Eu adquiri um cavaquinho e fui aprendendo uns tons, com meu irmão, tornei-me um cavaquinista, até centro de uma orquestra, do meu próprio maestro que me ensinou: Eliseu Veríssimo (...); depois eu adquiri um violão e não tive dificuldades.

Conforme ele próprio relata na entrevista em anexo, o seu maior desejo era aprender música, ou seja, queria tocar algum instrumento da banda, apesar de já tocar um pouco de cavaquinho e cantar várias músicas. Isto indica que para pessoas desta cultura e época, a banda de música era o referencial mais importante do que se possa entender como

¹¹ Eliseu Veríssimo de Sousa, nascido em 1909 e falecido em 1995. Foi Trompetista e maestro de diversas bandas do interior da Paraíba, entre elas, a de Piancó e Pombal.

atividade musical, e que alguém só era amplamente aceito como músico quando tocava um instrumento de banda ou estava engajado em uma instituição como esta.

Perseguindo intuitivamente o caminho da música, que lhe consagraria posteriormente, o jovem Antonio Amâncio inicia seus estudos musicais em 1957, aos dezoito anos, na cidade de Piancó com o mestre Elizeu Veríssimo, da banda filarmônica Santo Antonio. Após algumas lições de solfejo através do “Método Rodolphe”, ele conseguiu a permissão para iniciar o estudo de seu primeiro instrumento de banda: a requinta e, posteriormente, a clarineta.

Este método foi, provavelmente, o mais utilizado por maestros de bandas de música no processo de iniciação musical de um pretendente a músico da banda. O método consiste em lições de solfejo onde são utilizadas as diversas figuras rítmicas e melódicas constantes no sistema de notação musical predominante em nossa cultura ocidental, e visava, basicamente, preparar o aluno para a leitura de partituras através do instrumento (Cf. CARDOSO, 2003). Uma peculiaridade, que se estabeleceu entre os maestros de nossa região, é que o aprendiz somente deveria iniciar a aprendizagem direta do instrumento, depois de passar pela “lição 35” (cf. RODOLPHE, S/D: 21) que era tida como uma espécie de “prova de fogo”, ou de que aquele aprendiz tinha alguma vocação para “pegar” num instrumento e continuar as outras lições de solfejo.

É um método completamente diferente, por exemplo, do Suzuki, onde o aluno já inicia seus estudos diretamente com o instrumento.

O fato é que, apesar de todos os seus limites ou de suas falhas na aplicação pelos mestres de bandas, este método foi eficaz para a iniciação musical de uma significativa parte de instrumentistas profissionais, principalmente os de sopro, que começaram em bandas de músicas. Para uma melhor avaliação da sua eficácia seria necessário, entre outros

procedimentos, que se verificasse, também quantos alunos talentosos foram excluídos da atividade musical por causa do uso deste método de ensino¹².

Antonio Amâncio recebeu suas primeiras orientações práticas, com o instrumento, com Pedro Lima de Azevedo o saudoso “Pedroca”¹³, e em poucos meses passou a integrar a banda de música, tocando requinta e clarineta. A respeito de suas primeiras lições de solfejo e as práticas com o instrumento, ele diz que:

Graças a Deus eu encontrei uma linha, um caminho, um trilho, um tudo. Porque nada era difícil pra mim dentro das primeiras lições que eu batia e concluindo um pequeno conhecimento, eu recebi uma requinta, o meu primeiro instrumento de sopro, e fui aprender a escala com Pedroca. Eu fiquei muito feliz quando aprendi umas três ou quatro escalas e já tava querendo tocar uma coisinha aí ele disse: o menino já tá tocando um negocinho mestre Eliseu! (...) depois recebi os elogios do maestro Eliseu e ele me deu um clarinete e o repertório da Banda¹⁴.

Com o maior envolvimento com a música e o interesse na descoberta de novos horizontes, Amâncio partiu, em 1959, para Campina Grande/PB em busca de melhores oportunidades e amadurecimento profissional. Em pouco tempo já integrava a banda de música daquele município (a filarmônica Eptácio Pessoa) como clarinetista, sob a regência do Mestre Artur.

Durante os primeiros anos em Campina Grande, Antonio Amâncio participou ativamente da vida musical daquela cidade. Além das atividades exercidas com a banda de música tocando alvoradas, desfiles cívicos e militares; acontecimentos político-religiosos, retretas, etc, ele também vivenciou novas experiências musicais, exercidas em boates, restaurantes, nos clubes sociais e em orquestras de frevos. Acerca de sua vivência como músico de boates, ele assim relata:

... Toquei uns vinte anos em boates de Campina Grande¹⁵. Foi muito trabalhoso, era muito esforço, mas me valeu muito porque nessa época a

¹² Um estudo que aborda mais diretamente esta problemática foi realizado por ALVES (1999).

¹³ Pedro Lima de Azevedo, “Pedroca”, (1910-1975) foi clarinetista e saxofonista da cidade de Piancó e músico muito respeitado em toda a Paraíba.

¹⁴ Antonio Amâncio em entrevista ao autor, em 25/07/2004.

¹⁵ É necessário observar que àquela época o termo boate designava, aqui no Nordeste, não somente as casas de shows frequentadas pela elite local. Também, a maioria das “casas de recurso”, atualmente denominadas cabarés, era, respeitosa, chamadas de boates e tinham orquestras e conjuntos que tocavam boa música ao

polícia ganhava muito pouco... era irrisório o pagamento da gente e esse quebra-galho era quem ajudava, completava o orçamento familiar.

Nessa época, ele fez seu primeiro e único curso de música, com o maestro Nilo

Lima, ao qual é muito grato por ele ter incentivando e estimulado enfaticamente a sua carreira musical como compositor e arranjador¹⁶. O importante maestro de banda José de Sousa Neves, o “capitão Zé Neves”, ao falar sobre a facilidade que Antonio Amâncio tinha como instrumentista, diz que “... Amâncio era um bom clarinetista; é um músico dotado e eu conheci poucos com a facilidade que ele tinha para dominar um instrumento, tocar com expressão e dum jeito muito pessoal”.

Nesse mesmo período, obtive, através de concurso, uma vaga como clarinetista da banda da Polícia Militar da Paraíba. A data não é bem lembrada pelo maestro, mas parece que o emprego era bom, pois ele diz que:

Eu acho que foi em 1966... aí foi quando aumentou o gosto pelo caminho da música, depois fui para a polícia. Fiz o concurso em João Pessoa, passei e no mesmo ano que fui incluído na polícia (...). Fiz o concurso para sargento, fui aprovado, fui promovido e voltei pra Campina de novo.

Na sua atuação como clarinetista em bandas de música, a sua presença na cidade de Campina Grande foi muito importante, pois foi a partir de lá que ele se projetou profissionalmente, conquistou novos espaços, ampliou seus conhecimentos musicais, atuando não somente na banda, mas, também, em outros tipos de conjuntos e, interessadamente, foi neste período que Antonio Amâncio começou o aprendizado de um novo instrumento que veio a ser importante na sua profissão, o saxofone. Ele entende que o saxofone é um instrumento mais fácil de se lidar que a clarineta, quando fala que:

Eu peguei a primeira vez no saxofone em Campina Grande, na Banda da polícia (...). Um certo dia um rapaz me vendeu um saxofone, era parado, ninguém quis comprar, eu comprei. Não achei dificuldade. Achei mais fácil que o clarinete. Era um sax alto e logo em seguida eu troquei num sax tenor, é que eu gostava do som do tenor e fui tocar nas boates de Campina Grande. Não tive dificuldades.

vivo, com tudo que o cliente tem direito. Conforme MOURA & VICENTE (2001), em Campina Grande existiam inúmeras boates nas décadas de 40 a 60, as quais ofereciam trabalho a muitos músicos, entre eles o famoso Jackson do Pandeiro.

¹⁶ Nilo Lima foi maestro da filarmônica Eptácio Pessoa em Campina Grande – PB, nos períodos de 1932 a 1948 e de 1962 a 1973.

Nessa época não existiam escolas de música direcionadas ao ensino de instrumentos de sopro e ele, teve que, com o seu enorme talento musical, se virar sozinho para dominar as “manhas” do novo instrumento.



O clarinetista Antonio Amâncio tocando na Banda da polícia militar em Campina Grande/PB.

Com o tempo, vai ampliando seu leque de possibilidades musicais como cantor, violonista, clarinetista e saxofonista, em todo e qualquer lugar que se precisasse escutar uma boa música – independente do gênero musical. Sobre sua atividade como multi-instrumentista e atuação em diversos ambientes e conjuntos musicais, ele comenta que:

... às vezes tinha uma seresta e eu ia tocar o violão e gostava de cantar umas músicas velhas. Sei que tirei a minha vida assim... no sacrifício da música, trabalhando de dia e de noite, na banda e nas boates, fazia frevo, seresta... fazia de tudo. E [se reportando à banda da polícia militar] fiquei lá até me reformar.

As músicas que eles tocavam nos bailes e festas eram, segundo o Maestro Amâncio, aquelas que mais tocavam no rádio. Repertório este composto por “... boleros, sambas, samba-canção, choros, principalmente choro lento para sax tenor. (...) O povo pedia...

gostava de dançar (...). Eu tocava mais o saxofone e às vezes, tocava um chorinho no clarinete para descansar”.

Um outro fator marcante na carreira artística de Amâncio, como instrumentista, foi a sua participação como saxofonista em orquestras de frevos. Primeiramente, na Orquestra Campinense de Frevos do Maestro Manoel Israel que ele relembra com felicidade, pois foi justamente neste tipo de agrupamento musical que ele começou a desapontar para uma outra atividade musical, a de arranjador:

Por volta de 1967/68, toquei o primeiro alto na orquestra Campinense de Frevos de Manoel Israel. Em 1970, eu toquei no Clube Astréa em João Pessoa, na orquestra preparada por Genival Macedo e o capitão Heraldo e eu fazia o primeiro alto (...); no sertão, eu toquei em Patos na Orquestra Paraibana de Frevos do maestro Hermes Brandão, toquei sax tenor na orquestra do Major Adatao. Essas orquestras todas tocavam meus arranjos (...). Depois eu pensei: se eu tenho os meus arranjos, por quê não formar minha própria orquestra? Aí formei!

2.3. A iniciação e percurso de Antonio Amâncio como maestro.

A partir deste momento, a carreira artística e musical de Amâncio toma um novo rumo. Sua primeira experiência como regente se deu com sua própria orquestra de frevos, formada inicialmente em Campina Grande e que, desde o princípio, levou o nome de “Amâncio e sua orquestra”, como ele conta:

A minha primeira, que se chamava ‘Amâncio e sua Orquestra’. Esse sempre foi o nome das minhas orquestras. Preparei o repertório, formei o grupo e fizemos a estréia em Campina Grande (...). Um amigo meu indicou essa orquestra para o carnaval do clube Astréa em João Pessoa e, para esse grupo, eu trouxe três músicos de Piancó: Lula, Keka, Enizevaldo e Chiquito de Santa Luzia (...). O então presidente desse clube, João Batista Mororó, disse: além da sua, temos mais quatro orquestras que pedem pra tocar o carnaval aqui no Astréa. Vamos fazer um concurso entre as cinco e a vencedora fará o carnaval do clube, mas os jurados é que vão decidir.

A partir de então, na sua orquestra, suas intervenções como saxofonista só aconteciam em momentos de solo, principalmente no consagrado frevo Vassourinhas, que foi

imortalizado pelo saxofonista pernambucano Felinho¹⁷. Mas, o agora maestro Antonio Amâncio, até por necessidades financeiras, não deixou de ser um instrumentista atuante, seja em bares, em estúdios de gravação, etc.



O maestro Antonio Amâncio à frente de sua orquestra de frevos

A formação do grupo era sempre a mesma: 4 saxofones (2 altos e 2 tenores), 3 trombones e 3 trompetes, a base rítmica com bateria e percussão, os instrumentos de harmonia (baixo, guitarra e teclado) e os cantores. Com esse grupo Amâncio passou a experimentar e desenvolver, como autodidata, seus arranjos, composições e exercitar o novo ofício da regência, pois esse era o seu laboratório de pesquisa e de aprimoramento musical – embora essa orquestra se apresentasse, principalmente, no período carnavalesco.

Durante o tempo que ficou em Campina Grande, Amâncio conseguia reunir esse grupo que compunha a sua orquestra e dava oportunidade, também, aos músicos do interior da

¹⁷ Felinho (Félix Lins de Albuquerque), compositor e saxofonista pernambucano ficou famoso pelas inimitáveis variações que criou no saxofone para o frevo “Vassourinhas”, considerado o hino do carnaval nordestino. Informações recolhidas no site ([www: Memorialpernambucano.com.br/2dagema_musica_felinho.htm](http://www.Memorialpernambucano.com.br/2dagema_musica_felinho.htm)) acesso em 23/03/2005.

Paraíba. Com sua orquestra, ele participou de carnavais em grandes centros urbanos como Campina Grande, João Pessoa, Natal e em diversos municípios do interior do Nordeste.

Posteriormente, com sua volta para o interior, ele continua sua atividade com as orquestra de frevo, difundindo o estilo musical e tipo de formação instrumental, pelo sertão adentro. Melancolicamente, ele comenta que:

... depois, por conta de alguns elementos que tinham problemas, eu fui deixando. Voltei para o sertão, formei três grupos pequenos. Formei uma orquestra aqui em Piancó, outra em Pombal, da qual, você [se referindo a este pesquisador] participou, tocando saxofone alto, lembra? E outra em Itaporanga. Passei vários anos trabalhando com essa equipe.

Como regente de bandas, a sua história começa a partir de um convite que recebeu da prefeitura da cidade de Pedra Lavrada (interior da Paraíba), em 1968, para iniciar uma escola de música, sendo ele o único professor, e a sua tarefa era formar uma banda de música o mais rápido possível – coisa típica de prefeito mal acostumado com a atividade cultural: paga-se pouco, a exigência é grande e se quer resultados imediatos. Sobre esta sua iniciação como maestro formador de bandas Antonio Amâncio fala que “... eu sempre tive o desejo de ensinar, mas não ia me oferecer. Quando foi um belo dia, me chamaram para ensinar música em Pedra Lavrada (...). Eu ia dois dias na semana e consegui formar uma banda de música muito antes do que eles esperavam”. No que é reconhecido por um ex-aluno seu nesta banda, o trompetista Allan Fagner de Oliveira, ao observar a capacidade de Antonio como maestro e professor quando diz:

... eu tenho como exemplo de Amâncio, a garra e a determinação que ele sempre teve. Poderia ilustrar o trabalho que ele fez em Coremas (banda Manoel Rodrigues dos Santos) com mais de trinta músicos, ensinando todos os instrumentos e fazendo a banda tocar em três meses. É impressionante!

A partir desse episódio, Amâncio passa a vivenciar uma nova experiência musical, agora como regente de banda. Suas composições e arranjos passaram a ser direcionados para essa nova formação e através desse laboratório. A partir de então, ele aumentou significativamente a sua produção musical, direcionando tanto para a geração de um

repertório para bandas de música ou instrumentos solistas, como, para a formação de novos músicos.

Apesar de nunca ter feito cursos de regência de bandas, Antonio Amâncio foi um maestro bem sucedido em todas as bandas de música que trabalhou. Sua trajetória como maestro tem a seguinte ordem cronológica:

. Entre 1968 e 70, teve a sua primeira experiência como professor e maestro de banda de música, na cidade de Pedra Lavrada/PB.

. Entre 1972 e 1974 ele foi professor e maestro da banda de música na cidade de Serra Branca, na Paraíba.

Um ex-aluno seu e hoje músico profissional, o saxofonista Francisco Abimael de Sousa Cabral, ao falar sobre a sua experiência musical sob a regência de Antonio Amâncio, comenta que:

... Amâncio é um mestre de música fabricante de bandas e a Paraíba está bem servida. Quero colocar pra você, que foi justamente através de Amâncio que eu passei a ter uma profissão na vida e hoje me orgulho em dizer que hoje sou músico da banda da polícia militar da Paraíba, graças a Deus e a ele que era um maestro espetacular. Amâncio é uma pessoa muito carinhosa com seus alunos, faz de tudo para que a pessoa possa se sentir bem na banda.

É necessário observar que as funções de maestro e de professor – de teoria e de instrumento – estão indissociavelmente relacionadas na vida de um músico que assume a direção de uma banda. É uma realidade bastante diferente, por exemplo, da que vivenciamos nos grandes centros urbanos e em outras instituições, onde temos um professor de teoria, outro de instrumento; ensaiamos nossos primeiros passos na prática em conjunto com outro professor.



O maestro Antonio Amâncio tocando sax em uma das poucas bandas que ele não foi maestro oficial... a de sua cidade natal, Piancó/PB.

O estudo da vida e obra de mestres como Antonio Amâncio, nos é bastante útil para compreender como funciona este tipo tradicional de atividade musical – que, sem sombra de dúvidas, é o marco inicial na formação de grande parte dos músicos atuantes em nosso país, principalmente os de sopro – onde todos os processos inerentes à atividade musical estão intimamente interligados.

Músicos profissionais, como o clarinetista e saxofonista João Leite Ferreira (da Orquestra Sinfônica da Paraíba e do “JP Sax”), que conviveram e tocaram sob a batuta desse maestro e agente cultural, Antonio Amâncio¹⁸, comentam enfaticamente sobre sua atividade como regente, ao dizer que:

... na época Amâncio foi um referencial para mim. Ele tinha uma maneira particular de regência de banda: quando ele fazia alguns sinais, a gente ficava entusiasmado com a sua maneira de reger; isso era um elemento novo na nossa rotina de trabalho. Fazia movimentos de regência muito interessantes que caracterizavam aquilo que ele queria, ou seja, a interpretação de uma frase, um estado de dinâmica, de um trecho musical (...). Enfim, ele personalizava esses movimentos e exercitava em laboratório com a gente.

E, sendo o maestro Amâncio um multi-instrumentista, regente, compositor, arranjador, professor de teoria e instrumento, autor de um método próprio para a iniciação

¹⁸ Utilizamos a denominação de agente cultural para designar a pessoa de Antonio Amâncio, visto que, em sua história de vida, ele teve uma atuação e influência mais ampla e profunda, na sua cultura e região, que a que tem um instrumentista ou um professor isoladamente. Ele foi verdadeiramente um agente de sua cultura.

musical de alunos de banda, cantor, etc, temos a certeza de que ele, na sua história de vida, é um personagem importantíssimo na nossa cultura e o estudo de sua história de vida pode, em muito, colaborar para a compreensão desta realidade musical em nosso Estado e em nosso país.

. De 1978 a 1980, ele foi professor e maestro da banda de música de Patos, a terceira maior cidade da Paraíba. Atuando no ano de 1982 à frente da banda de música na cidade de Conceição/PB.

. Durante o período de 1983 a 1987, ele esteve dirigindo a banda de música da cidade de Bonito de Santa Fé na Paraíba, e nos anos de 1985, 1989, 1990, 1993, 1995, 1998 e 2002, ele esteve à frente, no Estado da Paraíba, das bandas musicais de Aguiar, Diamante, Itaporanga, Brejo do Cruz, Pocinhos, Coremas e Catingueira, respectivamente.

Ele foi maestro e professor em, praticamente, todas as principais bandas de música de nosso Estado, o que comprova que é um músico respeitado, competente e importante na história das bandas de música da Paraíba. Relembrando sua trajetória nestas bandas, ele comenta:

... no entanto, eu fiz mais de dez Bandas. Fiz: Serra Branca, Pocinhos, fiz Pedra Lavrada [que foi a primeira], fiz Bonito de Santa Fé, São José de Piranhas, Diamante, São Bento de Brejo do Cruz (...), fiz Coremas, né? Reestruturei a Banda de Conceição que tava acabada e a de Itaporanga do colégio Diocesano, do padre José Sinfrônio de Assis, estruturei, passei um ano como maestro dela, deixei ela boa, viu? E Patos também fui maestro dois anos. Deixei a Banda, que nós fizemos (...). Foi a única vez que ela disputou um concurso e foi segundo lugar... isso por volta de 1979, 80, ano que eu regi essa Banda.

2.4. Antonio Amâncio: o professor de música.

Como falamos anteriormente, a grande maioria dos maestros de banda é também o professor de diversos instrumentos e de teoria, mas no caso de Antonio Amâncio, optamos por esboçar uma discussão acerca da sua atividade como professor, visto que, em todos os

depoimentos que recolhemos nas entrevistas realizadas, esta face, a do professor de música, do maestro, é bastante ressaltada por todos os que conviveram com ele: sejam ex-alunos ou colegas de profissão.

Também, faz-se necessária esta breve discussão acerca de sua atividade pedagógica, pelo fato de que ela pode, de alguma maneira, contribuir para o entendimento de como procedem os maestros de bandas no artifício do ensino de diversos instrumentos – sim, eles, na maioria dos casos, são os únicos da cidade, e têm de ensinar do “tarol” à requinta, o que é um sobre-esforço louvável – e de teoria. Sobre esta realidade o trombonista Arnaldo Lucena Clemente, ex-aluno de Antonio Amâncio, diz que “... ele me ensinou o trombone de piston. Ele desenhava os três pistons e dizia onde era dó, ré e assim sucessivamente. Às vezes ele tocava nos instrumentos de metais (trompete, trombone, trompa e tuba) e mostrava o som e as alturas das notas”.

Como justificativa a mais para este breve momento, temos o fato de que Antonio Amâncio tinha maneiras bem peculiar de ensino e, o que é muito importante, teve a preocupação de escrever um pequeno “método” de solfejo para as suas aulas de iniciação.

O fator predominante é a sua vocação, entre tantas, para o ensino e sua capacidade de transmitir os conhecimentos de uma forma muito peculiar. Talvez o fato de ele nunca ter, infelizmente, freqüentado uma escola de música ou ter tido alguma orientação pedagógica, tenha felizmente lhe ajudado a desenvolver um jeito pouco “padronizado” de ensino.

2.4.1. Suas atividades como professor de teoria e seu método de solfejo.

Esta inclinação para o ensino da música deve ter se formado gradativamente em sua vida, a partir das suas próprias necessidades de, como autodidata em muitas áreas, ter que “inventar” soluções para resolver seus próprios problemas de aprendizagem musical. Percebe-

se, também, que ele se inspirou em maestros com quem conviveu, como: Eliseu Veríssimo, Pedroca, Nilo Lima, Major Aauto, Capitão Zé Neves, etc.

A partir das entrevistas realizadas com alunos, ex-alunos, músicos e amigos que conviveram com Antonio Amâncio, é que poderemos conhecer também um pouco da sua história como professor de música, seja em orquestras de frevos ou bandas de música.

Ele afirma que, no início de suas atividades como professor, utilizava – assim como os seus mestres anteriores – o “Método Rodolphe” e que, posteriormente, criou o seu próprio método para a aprendizagem da leitura rítmica e melódica progressivas, o qual passou, a partir de então, a aplicar em todas as bandas de música por onde passou. Sobre a criação deste método ele observa:

Foi minha primeira experiência como educador musical [...] eu preparei umas lições e dava aula de manhã, à tarde e à noite. O aluno que estudava de manhã, vinha à tarde e à noite; quem estudava à tarde, vinha pela manhã e à noite e assim, eu consegui. (...) São sessenta lições e acredito que se o aluno conseguir vencer esse método, o restante ele vai na prática e aprende. Um método com sessenta lições, mas não está editado. Esse eu usei sempre. Foi criação da minha cabeça mesmo. Depois fui para Serra Branca, fiz outra banda e, posteriormente, em outras cidades do interior da Paraíba.

Denominado “Noções preliminares para aprendizagem de música”, este método composto de sessenta lições, mas em nosso manuscrito consta apenas cinquenta e três (V. anexo 10), tem sua importância por consistir em um material alternativo ao famoso “Método Rodolphe” (RODOLPHE, S/D); por ter sido elaborado como algo que servisse como um guia para alunos que, na maioria dos casos, moravam em cidades que não tinham sequer uma própria edição deste método.

Antonio Amâncio, em uma edição manual do seu método no ano de 2004, indica que ele começou a esboçar estas lições na década de 70. Elas, paulatinamente, se configurariam em um método que ele entende consistir em um “... plano mínimo para formação de alunado para uma pequena e média filarmônica” (OLIVEIRA, 2004: 7). E parece demonstrar que obteve resultados com a sua utilização, pois afirma que o método tem “... efeito comprovado desde 1970”.

O que não fica muito claro, nem nas entrevistas realizadas com o maestro, é o motivo de uma indicação do método para “... fazer uma pequena e média filarmônica”. Este argumento parece estar muito mais condicionado aos contextos que o maestro trabalhou, pois, em si, o método apenas propõe, direta e indiretamente, um tipo de abordagem do aprendizado da teoria e uma visão de como o ensino da música deve ser empreendido. No método Suzuki, por exemplo, tem-se uma necessidade de trabalhos coletivos com pequenos grupos e, posteriormente, trabalhos individuais que são inerentes à própria concepção metodológica (cf. PENNA, 1990: 63).

Sua estrutura é muito semelhante à dos métodos tradicionais no que se refere ao aprendizado da leitura de partituras (V. anexo 10). Todas as lições de solfejo estão na tonalidade de dó maior, divididas em grupo temáticos compostos cada um por cinco exercícios, e tem a seguinte ordenação:

- . As primeiras cinco lições dão ênfase ao estudo do compasso quaternário, da semibreve e de suas pausas.
- . Da sexta à décima lição é focado o estudo da semibreve, mínima e suas pausas.
- . Da décima primeira à décima sexta é abordado o estudo das semibreves, mínimas, semínimas e suas pausas. Todas estas lições se encontram organizadas no espaço melódico do dó 3 ao dó 4.
- . Das lições 17 à 20 “lições em escala aguda”, Amâncio realiza o trabalho com as figuras anteriores, mas a uma oitava acima.
- . As semibreves, mínimas, semínimas e colcheias, com suas respectivas pausas, são abordadas entre as lições de número 21 a 26.
- . A partir da lição 27 até a de número 32, ele busca trabalhar com quiáteras regulares e irregulares.

. Todos estes elementos anteriormente estudados são, a partir da lição 33 até a 40, agora em compasso binário e, como indicam as anotações do professor Amâncio, “... expressando agudos e graves”.

. As lições 41 a 44 tratam da leitura de colcheias, semicolcheias e suas pausas.

. A abordagem de ligaduras rítmicas e notas pontuadas é realizada nas lições 45 a 49.

. A lição 50 trata da leitura de notas escritas nas linhas suplementares e as de número 51 e 52 tratam da leitura no compasso ternário¹⁹.

É um método bastante semelhante a outros que conhecemos nesta área, mas que tem suas qualidades justamente por ter sido empreendido para resolver a falta de recursos materiais no trabalho educativo nas cidades do interior e, mais significativamente, está a sua aplicação no trabalho diário de Antonio Amâncio. A seguir, vislumbraremos este professor e executor de seu método, a partir dos depoimentos de músicos profissionais e ex-alunos.

Seu ex-aluno, Arnaldo Clemente diz que “... as lições eram escritas por ele mesmo. Pegava um papel pautado e ele mesmo elaborava as lições”. E sobre a relação entre as aulas de teoria e a prática instrumental ele observa que “... após dar 36 lições, ele entregou o instrumento e começou a dizer como faria para aprender a tocar de imediato, *porque precisava colocar a banda de música na rua* [grifos do autor]”.

É interessante grifar este aspecto da necessidade de colocar a banda na rua, visto que, nas atividades das bandas de música e, em nosso caso, do maestro Antonio Amâncio, as aulas de teoria deviam ser as mínimas necessárias para que o indivíduo possa, o mais breve possível, aprender a tocar o instrumento e ser encaminhado para a prática de conjunto na própria banda.

Para responder às necessidades locais, esta parece ser uma boa postura metodológica, e historicamente tem dado certo O mercado de trabalho para músicos do

¹⁹ Não conseguimos encontrar o restante das lições entre o material pesquisado na casa do maestro.

interior está aberto principalmente para os instrumentistas de sopro como trompetistas, trombonistas, saxofonistas, clarinetistas etc.

Como conhecia bem essa realidade dos sertões, o maestro Antonio Amâncio sempre cuidou de facilitar e acelerar o processo de ensino de forma que o aluno, que tivesse “jeito” para a música, ingressasse o mais rápido possível na atividade musical.

A quantidade de aulas de solfejo que cada aluno tinha que estudar antes de pegar no instrumento, também variava de acordo com o desenvolvimento do aluno. Como observa seu ex-aluno Domingos Sávio “... Primeiramente, ele copiava as lições, a partir da semibreve, ensinava a bater o compasso e após você decorar, aprender as notas, saber a duração de cada uma, ele ia passando pra próxima e aí sucessivamente. O método utilizado era dele mesmo. *Eu acho que foram mais de 20 lições* [grifos do autor] e a partir daí peguei o instrumento”. E outro ex-aluno José Jansen Furtado, diz que “... ele mesmo escrevia as lições. *Após 35 a 40 lições* [grifos do autor], os alunos começavam a pegar no instrumento”. E Francisco Abimael, relatando sua experiência como aluno, observa que “... aprendi música com Amâncio na cidade de Coremas. *Trabalhei cerca de cinqüenta lições com solfejos melódicos e rítmicos* [grifos do autor], depois é que eu peguei o saxofone. O método era dele”.

Ora, isto demonstra que Antonio Amâncio desenvolveu, com o passar do tempo na experiência como professor, uma postura pedagógica flexível e diferente de alguns maestros de banda do interior da Paraíba, que só entregavam o instrumento ao aluno quando ele passasse da lição 35 do método Rodolphe, independente de seu maior ou menor potencial para a música²⁰. Que o seu objetivo era suprir de bons instrumentistas as bandas do interior e de formar novas bandas, no que ele teve muito sucesso. Como bem o diz o capitão Zé Neves ele “... é um fabricante de músicos no interior (...). É um mestre de música, fabricante de bandas, e a Paraíba está bem servida”.

²⁰ Esta “lição 35” era tão temida que, para passar a perna no maestro, a gente decorava ela. O sufoco era tão grande que até hoje este pesquisador não esquece do correr das semicolcheias cantarolando... dó, si,dó, ré, mi, ré,dó mi, ré, dó, si, dó, ré mi, fá, ré, mi, fá mi, ré, dó, ré... (cf. RODOLPHE, S/D: 21)

Um outro aspecto a se ressaltar no trabalho pedagógico de Antonio Amâncio é a sua posição entre o aprendizado “de ouvido”, como no caso do método Suzuki, e o aprendizado por partitura. Embora ele tenha vivido em uma região onde temos grandes músicos que tocam “de ouvido”, não sabem ler uma partitura, ele é da posição de que o aprendizado do músico de banda deve ser por partitura, e comenta:

Eu nunca gostei que de pegar um cara que diz que ‘eu não toco não, quero tocar aqui na banda’. Eu disse não, aqui não. Agora se passar por mim aí você toca, se não passar não, né? Não é desfazendo do músico que não lê música de jeito nenhum, é porque se é uma escola de aprendizagem, eu vou ensinar até aquelas lições que eu tenho o meu método, aí não vou aceitar, né?

Mas, ele também demonstra flexibilidade em relação ao estudo direto a partir da partitura e da sua importância inicial no processo de ensino, mas que depois, quando tiver mais conhecimentos, o músico deve ter uma postura mais livre em relação à partitura, ao afirmar que:

Não, eu sempre acompanhei as partes. Eu, eu desdobrava uma parte quando era difícil, sem bolir na linha melódica, sem bolir no ritmo, mas eu fazia um jeitinho que o aluno aprendia a dizer umas notinhas, entendeu? Dentro do padrão daquele trabalho (...). O cabra depois de tá mais ou menos prático pode tocar de ouvido, fazer o que quiser; o importante é tocar certo. Agora, é fundamental conhecer música, né verdade?

Neste depoimento, ele demonstra que não seguia rigidamente o que estava escrito, mesmo sendo o seu próprio método de lições, mas que buscava adequações para facilitar o aprendizado, o que, mais uma vez indica sua postura flexível como professor. E de que tem um grande respeito pelos músicos que não sabem ler uma partitura, mas que tocam bem, o que realmente importa.

Mas, o seu grande “segredo” para o ensino e para tornar a aprendizagem dos alunos mais prazerosa e eficaz estava no fato de que ele gostava muito do que fazia. E, por isto, procurava passar com alegria e satisfação os seus conhecimentos para os outros músicos mais jovens. Assim, ele relata com alegria:

Olha, o método de ensinar é sempre o mesmo, só que eu sempre fui, modéstia à parte, mais responsável do que os outros, porque eu dava aula de manhã, à tarde e à noite, (...) e o cabra dando aula com essa dedicação, com três meses ele deixa o aluno mais ou menos já com um certo conhecimento

das lições. O aluno não podia assistir às três aulas porque um turno ele ia pro colégio, mas assistia pelo menos a duas aulas de música todo dia. *Mas eu tinha gosto...* olhe se eu for passando na rua e o aluno estiver estudando uma lição e sentir dificuldade, pode me chamar que eu entro na sua casa e lhe ensino, no meio da rua e eu me esforçava mesmo, eu dava prazer a meus alunos. *O segredo está aí: o gosto que o maestro tem, o professor tem de dar esse carinho e ver o aluno desenvolver.* (...) Assim era o gesto mais fácil que eu achei pra ensinar e logo, rápido. [Grifos do autor].

2.4.2. Seus procedimentos como professor de instrumento.

Uma de suas características é a forma particular e espontânea de ensaiar os naipes da banda e orquestras de frevos, começando pelos metais, percussão e principalmente os clarinetes e saxofones, que ele domina com destreza, passando informações técnicas e interpretativas importantes para o aprimoramento e desenvolvimento dos instrumentistas que ele dispõe.

Sobre a sua didática na abordagem da prática instrumental, o professor Antonio Amâncio dá sua própria opinião. Ele comenta que:

Primeiro, eu tentava, via se o aluno soprava no instrumento e se saía som. Aí quando saía som, eu dizia vá treinando pra ficar mais seguro o som. Quando o som do instrumento saía direitinho, eu ensinava a ele. Olhe não morda aqui, vamos fazer um jeitinho, você vai se adaptar e vai sair uma sonoridade perfeita. Aí eu ia ensinando devagarinho o dó, ré, mi... a escala, num sabe, de dó a dó. Quando ele aprendia, voltava, aí a segunda, sabe, e assim por diante. Quando ele fazia três escalas tipo: dó, ré, eu não botava nem mi que já pegava quatro sustenidos. Eu botava: dó, ré, fá e sol ... aí ele seguia, num instante aprendia. O primeiro dobrado, o segundo dobrado, eu dizia: aprenda o resto, vamos “simbora” ... aí ele aprendia como se formava o tom e seu relativo, era o que eu fazia.

Conforme depoimentos dos próprios ex-alunos, Antonio Amâncio era inventivo na hora de ensinar a tocar o instrumento. Ele se pautava na tradição dos maestros de bandas, mas criava seus próprios recursos. O clarinetista Domingos Sávio, discorrendo sobre o método de ensino do Maestro Amâncio, comenta que:

Era um clarinete de 13 chaves. Ele me ensinou as escalas (naturais, bemóis, sustenidos). O método era dele mesmo. Ele é quem explicava como era e quando a pessoa estava tocando um solfejozinho o qual ele mesmo escrevia lá, ele passava um dobradozinho ou dois, dos mais fáceis que tinha e após você tá tocando aqueles dobrados, ele encaixava agente com o pessoal da

banda e todo mundo tocava junto. Em 1991 ingressei na Banda Polícia Militar da Paraíba e tive que me adaptar a um clarinete de 17 chaves.

O saxofonista Francisco Abimael de Sousa Cabral relata que no ensino dos instrumentos, o professor Antonio Amâncio era muito dedicado no trato do dedilhado. Ele diz que:

... com relação à clarineta e o saxofone, ele passava aspectos técnicos do instrumento, ou seja, resolvia passagens mecânicas de ambos os instrumentos, por ser um bom instrumentista [...] ele tocava, dava exemplo e mostrava os melhores caminhos da digitação do instrumento dentro do contexto do arranjo que fazia.

Com relação ao ensino de instrumentos de metais (trombones, trompetes, bombardino, etc), Antonio Amâncio entende que são instrumentos mais difíceis e que a maior dificuldade está no “jogo de lábios” que estes músicos tem que ter para tocar notas graves e agudas. Ele explica:

Os metais a mesma coisa. Metais, vamos soprar aqui ... sobre baixinho ... metais deu mais trabalho, sempre deu mais trabalho do que palheta, porque os metais têm o jogo de lábios para fazer as notas graves e agudas, né? Tem notas que as posições mudam e quando isso acontece, o aluno já sente dificuldade pra fazer o grave e o agudo né? ... eu ensinei até recurso a vários pistonistas, trombone de pistons, bombardeios, que às vezes diminuem aquela dificuldade de execução ... eu acho que o instrumento de metal, de piston, por exemplo, pra mim ele é um instrumento difícil. É porque um elemento nasce com o dom daquele instrumento, nada é difícil, mas que a verdade seja dita. O jogo de notas: agudas e graves sempre tem uma diferença pra ele.

E ele ratifica a situação de todos os outros maestros de banda, que se vêm na obrigação de conhecer um pouco de todos os instrumentos, para que possam repassar aos alunos os seus manejos básicos. Ele assim diz:

Tocava. Eu fazia as escalas no instrumento. Trompa, bombardino, baixo etc. Só teve um instrumento que eu não fiz a escala, mas se fosse hoje e eu tivesse os dentes normais, eu faria, era o trombone de vara ... *nunca tive dificuldade pra ensinar música, a dificuldade que eu tive era os prefeitos pra me pagar.* [Grifos dor autor].

Esta última menção de Antonio Amâncio aos salários dos maestros de bandas é algo muito sério e tem que ser considerado pelos poderes públicos. É muito comum que as prefeituras tenham nas bandas de músicas um forte equipamento para uso político, em todos os sentidos, mas que não dão o devido tratamento que merecem a estes músicos. Na maioria dos casos, os músicos são os funcionários que recebem o menor salário da prefeitura – isto

quando são contratados como funcionários – ou recebem apenas cachês esporádicos pelo seu trabalho diário. Maestros têm que ficar “correndo” atrás de prefeitos e deputados para conseguir instrumentos e para receber seu salário.

Ultimamente, com o programa federal de apoio às bandas, a Paraíba tem realizado em algumas cidades do Estado, com sucesso, fórum de bandas de música sob a coordenação dos professores Carlos Rieiro e Sandoval Moreno de Oliveira. Essa iniciativa vem dando certo, visto a carência de informações e despreparo técnico por parte de alguns músicos de bandas do interior. O movimento está se fortalecendo e despertando interesse aos prefeitos destas cidades e, pelo menos, o fornecimento de instrumentos tem melhorado; mas ainda há muito que fazer para uma melhoria na qualidade de trabalho destes profissionais.

Um outro aspecto a ser considerado, refere-se ao processo de escolha do instrumento que o aprendiz irá se dedicar. É muito comum, conforme REIS (1962), entre os maestros de banda, e Antonio Amâncio não fugiu desta regra, que eles escolham o instrumento que o aluno vai tocar; convencendo-o, posteriormente, de que o instrumento ideal para ele é aquele que o indicado pelo maestro. Isto, na maioria dos casos, tem dado certo. É o caso do clarinetista Domingos Sávio Feitosa Pinto que, em entrevista, nos diz como foi que ocorreu com o seu primeiro contato com o instrumento. Ele fala que “... o instrumento foi Amâncio que escolheu. Tinha eu e mais dois colegas meu e após a gente ter dado essas lições, chegamos lá um dia e ele entregou um instrumento a cada um... no meu caso foi o clarinete”.

É de se entender que a própria experiência de cada maestro já o permite intuir, a partir de um breve conhecimento do aluno em suas qualidades com os solfejos e nas conversas, qual instrumento ele possa ter um melhor desempenho. Um maestro sensato jamais

entregaria a um pré-adolescente franzino uma tuba para tocar; ou observando que o aluno tem mais problemas com divisões rítmicas, lhe encaminharia para tocar um instrumento de percussão.

De outra parte, para a “escolha” do instrumento também interfere o fato de ele estar disponível na banda e das próprias necessidades de formação dos naipes do conjunto. Se há uma falta de trombonistas, então o maestro procura alguém que estude este instrumento, e assim por diante. O trombonista, internacionalmente respeitado, Radegundis Feitosa relata que, por exemplo, ele não teve muitas opções na escolha do instrumento que ia tocar, mas que isso se deveu a uma briga de seu pai com um maestro da banda. O maestro dizia que o menino não tinha jeito nenhum para o instrumento, mas o pai se “enfezou” e disse que o menino ia ser trombonista custasse o que custasse... e, nesse caso, o maestro não acertou na aposta.

Nas orquestras de frevos, ele utiliza como métodos de ensino seus próprios arranjos e composições e também de outros arranjadores e compositores como Severino Araújo, Moacir Santos, Capiba, Levino Ferreira, etc. Referindo-se a este aspecto dos procedimentos de ensino de Antonio Amâncio, o clarinetista João Leite observa:

Amâncio trazia de Campina Grande os seus e outros arranjos para ensaiar com a Banda Filarmônica Santo Antonio em Piancó e fazia laboratório com suas músicas (...). Ele discutia aspectos da composição e do arranjo, abordando tonalidades, fraseados, interpretação e outras características técnicas das obras.

E o trompetista Allan Fagner de Oliveira diz que “... ele sempre gostava de simplificar as músicas, os seus arranjos, facilitando para os alunos. Ele me ensinou o trompete da seguinte forma: escreveu algumas escalas (dó, ré, etc) e tínhamos que tocar perfeitamente”.

Outra qualidade sua era o fato de utilizar seus próprios arranjos para o trabalho na banda de música, adequando-os, dentro dos limites possíveis, às habilidades técnicas dos músicos iniciantes. O trombonista José Jansen, comenta que “... Amâncio pra mim é um grande maestro, exatamente pelas pequenas coisas que ele fez e bonitas, porque todos os arranjos dele, todo aluno toca”. E o saxofonista Francisco Abimael observa que:

... o repertório que ele usava era basicamente com suas composições e arranjos. Lembro-me da primeira música que ele fez para nossa banda: uma seleção de músicas natalinas..., depois tocamos um dobrado, Dois Corações, e assim vieram outras obras, aumentando o nosso acervo.

Era um professor que, mesmo ante todas as dificuldades de equipamento e estrutura, buscava soluções alternativas e dar o máximo de si para formar músicos no interior. Para ampliar seus horizontes de vida. Sobre o que seu amigo, o capitão Zé Neves, comenta que “... Amâncio é um fabricante de músicos no interior”. E o seu ex-aluno José Jansen diz que... “Amâncio é uma pessoa muito carinhosa com seus alunos, faz de tudo para que a pessoa possa se sentir bem na banda. Minha vida hoje tá bem, graças a Deus. Tudo o que eu consegui, tudo o que eu sou, agradeço à música e a Amâncio”.

2.5. O compositor e arranjador Antonio Amâncio.

2.5.1. O compositor e sua obra: uma visão geral.

Antonio Amâncio é compositor de muitos estilos e gêneros musicais. Compôs canções, hinos, dobrados, frevos, choros e valsas, todos estes para diversos tipos de agrupamentos instrumentais, para o canto acompanhado ou para instrumento solo.

Foi compositor antes de ser arranjador, o que indica que ele, como muitos dos compositores de bandas e de música popular em nosso país, entende o ato de compor como sendo, principalmente, o de criar uma melodia que pode ser “acompanhada” por um ou mais instrumentos; como um procedimento de caráter mais intuitivo que técnico.

Também, é um indicativo de que o ofício do arranjador era por ele entendido, como sendo algo que exigia um conhecimento mais amplo de todos os instrumentos de um determinado agrupamento musical, e de como eles poderiam ser combinados para que se obtivesse um resultado musical satisfatório.

Em entrevista ele fala que sua primeira composição foi um chorinho, e relata:

Isso foi em 1957 mesmo. (...) um chorinho, o povo gostou, aí eu fui fazendo outros né? A primeira música que eu compus foi um choro, aí quando eu toquei para o Pedroca que era um grande saxofone daqui, aí ele disse: ou Toinho, que coisa bonita! Aí ele tocou também, aprendeu logo, começou a tocar (...). Aí eu fui ao maestro da banda, mestre Eliseu, nosso professor e maestro e ele disse (me lembro como se fosse agora): vou contar os compassos, contou. Ele disse: tá certo, aí cantou (...), aí ele disse: tá tudo certinho Toinho, bonitinho. Aí ele foi pegou o piston, tocou e eu fui acompanhar até no cavaquinho.

No catálogo, em anexo, das obras de Antonio Amâncio não há referência a este choro, mas entendemos que ele deva existir, pois, muitas das obras deste compositor se encontram nas mãos de outras pessoas ou, talvez, estejam definitivamente perdidas. O fato é que, entre a maioria dos compositores/maestros de banda da Paraíba, é muito comum que se componha uma obra e se dedique a um amigo ou a uma personalidade importante da localidade e, com a dedicação, infelizmente, na maioria das vezes segue a partitura original.

Isto é um problema para todos aqueles que precisam realizar estudos e catálogos das obras dos mestres de banda. A localização e organização sistemática destas obras. Mas, este esforço de resgate deve continuar a ser empreendido para que se possa compreender mais apuradamente esta importante face da composição musical em nosso país. É preciso evidenciar o grande trabalho que está sendo realizado por instrumentistas, normalmente ligados a programas de pós-graduação, como são os casos de FARIAS (2002), FIGUEIREDO (1996), ALVES (1999), SALDANHA (2001), GORITZKI (2002), entre outros, que estão realizando esta empreitada musicológica. Antonio Amâncio sente na pele, quando fala do seu acervo:

... só teve uma coisa que eu fui irresponsável dentro da música, isso aí eu posso lhe afirmar: é que, eu fazia as músicas, escrevia e deixava pra lá, num sabe? Entendeu? Não arquivava. Hoje eu tô sofrendo pra conseguir minhas partituras que estão perdidas por aí. Tô fazendo um acervo e tenho trabalhado muito com isso, mas eu completo, se Deus quiser. Eu vou ter tudo em mãos.

Em entrevista, Antonio Amâncio aborda algumas concepções acerca da criação musical, e nos diz que:

Eu só quero dizer que a inspiração de compor só vem pelo *desejo que a pessoa tem de ser*, de se apresentar, de fazer, de deixar. Nasce, nasce mesmo. *Deus parece que coloca na mente da pessoa pra pessoa fazer (...).*

Eu creio que um *compositor de choro* é o único que imagina o choro todinho na sua cabeça. Já *pra compor música popular com letra*, eu fiz diferente. Eu começo duas palavras, daí chega a inspiração pro resto e termino. Sou diferente, né? Faço a letra e já vou com a música, letra e música, simultâneo. Quando termino aqui, já tá pronto a letra e a música. [Grifos do autor].

Ao longo da sua carreira, o maestro Antonio Amâncio compôs diversas canções (xotes, baiões, marchas de carnaval), fazendo o arranjo, para algumas delas, para um conjunto com baixo elétrico, guitarra, teclado, bateria, etc. Parte destas canções (V. anexo 9, faixas 6 e 7) foi registrada no CD “Coisas da Natureza” – no qual, o próprio maestro canta algumas canções e, em outras, executa solos ao saxofone (OLIVEIRA, 2002). Com isto, além de ser um maestro profundamente inserido na vida das bandas musicais e orquestras de baile de nossa região, ele, também, contribuiu para o cancioneiro popular ampliando sua participação e inserção na cultura local.

Um vislumbre do catálogo de obras de Antonio Amâncio permite observar que ele seguiu a tradição dos maestros de banda da Paraíba, no que se refere, por exemplo, a composição de dobrados para banda de música. Títulos como “Capitão Duarte”, “Cel. Guimarães”, “Capitão Zé Neves”, demonstram a relação do maestro com as corporações militares de nosso Estado, onde trabalhou, e o seu apreço pelos seus superiores. Outros títulos como “Dr. Sinval Timóteo”, “Dr. Genival Caju”, “Pref. Sabino Dias” e, “Governador Cássio Cunha Lima” (atual governador da Paraíba) demonstram que, como a maioria dos maestros da Paraíba, ele dedicava algumas de suas obras a políticos, como forma de carinho, amizade e respeito por esses personagens, que com certeza sempre valorizaram o seu trabalho junto às bandas de música. O compositor se explica:

Sim! Olha, nada mais justo do que você fazer um dobrado, por exemplo, e oferecer a uma pessoa que você tem o maior respeito por ele, ele fez algo por você ou por alguém da sua família e você tem aquela consideração na sua memória. Sempre me olha, me tem atenção, é um homem que tem destaque naquela cidade. (...). Eu mesmo só ofereci meus dobrados a pessoas que tem alguma coisa, que já fez. São vários prefeitos que eu trabalhei, não vou negar que foram bons pra mim, minha família, me deram trabalho. Só o trabalho que me davam pra mim já é gratificante. Então eu fazia os dobrados e dedicava aos prefeitos. Aí teve os meus amigos da polícia; esse primeiro dobrado que eu fiz, “Capitão Duarte” e outros como

‘Tenente Kléber’, que é oficial mais novo da polícia e que foi meu aluno. Me disse um professor, que você oferecer um dobrado ou uma música a qualquer pessoa é tal qual convidá-la para ser padrinho de um filho. Era a mesma consideração.

Esta última frase demonstra que o compositor homenageava não apenas pessoas importantes, mas, também, os amigos sinceros como “Afonso Bacalhau”, “Edvaldo Vicente” etc.

Seus dobrados são estruturalmente organizados à maneira de todos os outros que se conhece nesse gênero, mas a explicação do modo como ele percebe a forma musical deste gênero é muito peculiar, pois ele diz que “... quando eu comecei a tocar os dobrados, senti que eles tinham: a introdução, primeiro canto (A), voltava (A), o forte (B), depois voltava ao primeiro canto (A) uma vez e tinha o pulo de coda para se fazer uma preparação para entrar para o trio (C); comumente o dobrado é assim”.

Os seus frevos para orquestra são obras tecnicamente mais difíceis que os dobrados. Isto se fez possível devido ao fato do próprio gênero “propor” ao compositor uma formatação rítmico-melódica mais complexa. Também, é necessário considerar que os músicos de orquestras de frevo são selecionados entre os melhores das bandas de música, e isto possibilita ao compositor ou arranjador um melhor uso da sua “caneta”.

Nos frevos para orquestra catalogados neste trabalho é possível observar que Antonio Amâncio é um músico importante para a nossa região. Neles observa-se um Amâncio mais relaxado, mais ligado ao povo e ao cotidiano como nos frevos “Saudade”, “Manhã em despedida”, “Casa velha e trombone suado”; homenageando os amigos músicos que trabalharam com ele como são os casos de “Chiquito no frevo”, “Lula no frevo”, “Keka no frevo” e “Homenagem a Costa”.

Também, como é comum a muitos compositores de frevo, Amâncio, neste segmento de sua obra, tece “comentários” musicais sobre a festa, o ambiente e época cultural em que se insere este gênero, nos nomes que dá a frevos como “Na folia do Astréa”,

“Frevando em Serra Branca” e “Esquentando o salão”²¹. E, como não poderia fugir à norma, seus frevos são, também, uma espécie de desafio do compositor aos músicos que, ele o bem sabe, são competentes. Então, títulos como “Toque se souber”, “Inspirando meu sax” e “Caráter musical”, comentários musicológicos sobre o próprio gênero musical, suas dificuldades técnicas, expressivas, etc, que se assemelham neste tipo de concepção ao “A brasa é frevo” do maestro Duda²² e “Não tem moleza” do Maestro Josué²³.

As valsas, foram escritas e distribuídas para a formação de banda de música. Na sua delicadeza, escondem amores secretos e também são dedicadas a uma filha e uma neta (V. anexo 6).

Na obra de Antonio Amâncio também constam quatro hinos de cidades paraibanas. Ora, isto demonstra que ele é um compositor e maestro talentoso, pois, para compor o hino de uma cidade, não basta apenas escrevê-lo e dedicá-lo, é preciso ser compositor reconhecido para que a cidade e os que nela cultural e politicamente mandam aceitem a obra musical que, a partir de então, ficará sendo um dos símbolos identificadores da cidade.

É necessário observar que de um modo geral, afora os hinos que compôs para cidades, a obra de Antonio Amâncio é marcada por um aspecto muito comum a todos os compositores com sua formação musical: o de possuir um caráter descritivo, figurativo; é como se ele, que representa significativamente um segmento de compositores das camadas populares de nosso país, mantivesse a herança cultural de uma geração de compositores românticos do século XIX, que, na Europa, faziam música descritiva, programática, etc. (cf. GROUT, 1997).

²¹ Para uma melhor compreensão acerca das peculiaridades dos compositores de frevo de nossa região, indicamos a leitura das obras de TELES (2000) e OLIVEIRA (1971).

²² José Ursicino da Silva (Duda), um dos principais compositores pernambucanos.

²³ Antonio Josué Filho, compositor e mestre de banda, hoje radicado em São Paulo.

Buscar compreender a obra de Antonio Amâncio e sua história de vida é importante para que possamos entender um pouco de como se processa as atividades musicais em uma região e cultura que com muita tenacidade manteve uma longa, rica e histórica tradição cultural, como afirma o genial Ariano Suassuna (cf. DIDIER, 2000).

É preciso mais dedicação ao estudo de músicos como Antonio Amâncio (que não contam com bibliografia nenhuma sobre eles, mas que são emblemas vivos e extremamente significativos na história oral de nossa cultura), para que possamos traçar metas que permitam diminuir as distâncias entre estes “brasis” musicais.²⁴

2.5.2 O ofício como arranjador.

Se, em seu processo composicional, Antonio Amâncio se sentia completamente livre para dar asas à sua imaginação criativa, no caso do ofício do arranjo ele demonstra entender que precisou de uma orientação de músicos mais experientes no assunto. Pois, a atividade do arranjo envolvia um desenvolvimento de habilidades na área da harmonia, do conhecimento dos recursos de cada instrumento, das combinações possíveis e mais adequadas para cada gênero musical e tipo de agrupamento e, muito importante para ele enquanto maestro, da capacidade técnica e interpretativa de cada músico das bandas ou orquestras de frevo que ele trabalhava.

Antonio Amâncio relata que começou a estudar as técnicas de arranjo e orquestração com o maestro Nilo Lima, músico formado na escola técnica do Rio de Janeiro. Criatividade, harmonização adequada, boa distribuição da música entre os naipes e

²⁴ Com isto queremos dizer que a falta de referências bibliográficas que justifiquem a importância de Antonio Amâncio e um estudo sobre sua história de vida, vem a ser uma justificativa a mais para este nosso trabalho de pesquisa, buscando compreender o outro lado da história que ainda está para ser contada.

combinação de duas linhas melódicas simultâneas, são requisitos que ele procurou desenvolver no seu processo de aprendizagem com o Maestro Nilo Lima. Assim, ele comenta:

... olhe, o arranjo é a criatividade que nasce em você e você vai ter a condição de fazer. ‘Agora você vai ter de saber distribuir os naipes, né? Você procure a música mais ingênua que tiver, você vá imaginando’, ele dizia (...). Aí eu peguei uma música, fiz, preparei direitinho aí eu disse: Capitão, passe esse negocinho que eu fiz; aí ele disse: pois não! Aí quando passou ele disse: não toinho, foi tu que fez?! Não acredito não! Aí eu levei pra lá e Nilo Lima disse: tá bem distribuído, a harmonia tá bem perfeita, você chega lá! Aí eu continuei. Tentei ainda fazer um arranjo, que são duas melodias, um fazendo uma e outro fazendo a outra, depois dá tudo certo [...] eu sei que fui bem.

Um outro requisito importante que Antonio Amâncio observa para o mestre de banda que faz seus arranjos, deve ser o do reconhecimento do nível de seus músicos. Sobre os arranjos para as bandas, ele diz que:

Sempre eu fiz de acordo com o nível da orquestra, da banda. Eu vou fazer uma música pra uma banda de música nova, é claro que eu faço um trabalhinho mais lento para que eles possam tocar. E, no entanto, eu gostaria de dizer que eu nunca fiz música pra ninguém não tocar. Todas elas tocam, mas é que eu fazia conforme o padrão. Eu já conheço, é claro que eu conheço minha banda. Eu sei que ela está se fazendo, é nova e eu não vou fazer um arranjo difícil, né? Então, toda música que eu fiz eles tocaram. (...) Eu já fiz gradativamente, a mesma música, quatro arranjos. Fiz aqui, quando os meninos estavam começando, quando eles estavam melhores, eu fiz o mesmo já diferenciado e assim fiz os outros com níveis diferentes.

Acerca dos arranjos feitos para as orquestras de frevo que, normalmente, eram compostas por “... músicos escolhidos a dedo”, e, assim eram mais “tarimbados”, Antonio Amâncio diz que ficava mais livre para colocar o que melhor conviesse na concepção do arranjo. Ele comenta que:

... soltava a caneta, quer dizer em termos da orquestra eu sapecava o que conhecia, podia e achava que tava bonito. eu usava todo o meu potencial. Eu tinha que partir pra isso mesmo, né? (...) Os músicos já eram tarimbados, ... porque um músico aprendiz não vai tocar um carnaval, né? Aí eu já fazia um *comerzinho* pra sax, pra metais (piston, trombone). Sempre foi mais fácil, porque trabalhar com uma massa de músicos já pronto é uma coisa e com aprendiz, é outra. (...) Agora da banda não, da banda é como eu já lhe disse, tem as classificações Se você botar um arranjo pesado para um aprendiz, ele pode desestimular, pode deixar até de tocar.

Sobre esta qualidade de Antonio Amâncio como arranjador o maestro Capitão Zé Neves diz que ele “... tem um dom poético; os seus arranjos são de qualidade”; e o músico João Leite comenta que:

Uma coisa era os arranjos para a Banda (um grupo maior, mais complexo) e a outra coisa era o arranjo que ele fazia para as orquestras de carnavais, onde ele caracterizava a linguagem do frevo da marcha-rancho, enfim, criávamos uma expectativa muito grande em trabalhar com ele, pois ele já tinha umas nuances e detalhes que facilitavam e enriqueciam o trabalho.

Antonio Amâncio é um desses sertanejos que, entre suor e lágrimas, se fez músico

e de si fez a muitos outros. È como diz o trombonista Radegundis Feitosa em carta a este pesquisador:

Foi exatamente através desse trabalho de garimpar músicos, realizado pelo maestro Antonio Amâncio, que realizei minha primeira experiência profissional como 1º trombone da orquestra de frevos contratada para tocar o carnaval do clube Astréa. Ele conhecia o meu pai e num encontro casual onde se falava de música e músicos, solicitou que meu pai me trouxesse para fazer um teste nessa orquestra de carnaval.

Esta experiência aconteceu num momento muito importante da minha vida, e serviu, sem dúvida alguma, como grande estímulo para o amadurecimento da minha decisão de tornar-me músico profissional, numa época em que isto não era lá muito fácil.

Citei este caso, o meu caso, para ilustrar de forma direta e simples, a importância que uma personalidade como o Antonio Amâncio de Oliveira tem no descobrimento e na formação musical de muitos jovens talentosos no Estado da Paraíba. É preciso que se reconheça, estude e documente a atuação profissional e histórica da vida de pessoas como Amâncio, para que se possa aperfeiçoar, cada vez mais, a educação musical em nosso país; tomando como base os costumes locais, regionais e nacionais (V. Anexo 5).

È com este sentimento que, no próximo capítulo, abordaremos os choros do

maestro Antonio Amâncio.

Capítulo 3

Os choros para clarineta de Antonio Amâncio de Oliveira

3.1. Um breve relato sobre o choro.

O choro não surge propriamente como um gênero, mas como uma maneira abasileirada de tocar alguns gêneros musicais de origem européia, principalmente a polca, misturando-os com elementos de tradição afro-brasileira. Para KIEFER (1983: 23) “... as origens do choro, invenção carioca, situam-se na década de 1870 (...). Surgiu não ainda como gênero, mas como forma de tocar que os músicos do Rio de Janeiro imprimiam às danças urbanas na segunda metade do século XIX”. O maestro Batista Siqueira. (citado em TINHORÃO, 1986: 103), faz observar que em suas primeiras formações instrumentais, o grupo de choro, que à época não tinha esta denominação “... era formado por dois violões e um cavaquinho (1870), sendo que o cavaquinho se adestrava na melodia e os violões iam atrás”.

Posteriormente, com Joaquim Antonio da Silva Callado, mais um instrumento solista é incorporado a este conjunto instrumental, a flauta, assume a função da condução melódica. É a partir da formação desse conjunto, denominado “choro de Callado”, o quarteto ideal, que Batista Siqueira entende que o gênero choro tem nascimento, no Rio de Janeiro.

Em seu livro “O Choro: reminiscências dos chorões antigos” o cronista de época Alexandre Gonçalves Pinto, citado em TINHORÃO (1986), retrata o perfil do tipo do cidadão da baixa classe média, de onde saíam os chorões antigos, em versos que relatam:

Alto, já bem grisalho e urucungado,
fisionomia alegre e sempre brincalhão;
é sincero e leal, e por todos estimado,
governava sua vida, com o próprio coração.

Bom chefe de família, funcionário honrado,
tocador de cavaquinho, e cuera [sic] violão;

(...)

conhecedor de toda gíria de cidade

é o protótipo extremo da bondade

Eis aqui traçado *o perfil do animal* [grifos do autor].

Este “animal” a que carinhosamente se refere o poeta é o chorão, aquele cidadão

que participava das rodas de choro. O citado escritor também recorda o ambiente onde se realizavam estas rodas observando: os “... chorões do luar, os bailes das casas de família, aquelas festas simples onde imperava a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de ideais e a uniformidade de vida”.

Acerca da condição social dos primeiros componentes dos choros faz menção que advinham de segmentos da camada média baixa, onde se encontravam funcionários dos Correios, soldados de polícia, componentes das bandas de corporação, feitores de obras, pequenos empresários do comércio e burocratas. As profissões dos chorões no fim do século XIX, eram, na maioria, funcionários públicos de telégrafos e correios, além de existirem os empregados das alfândegas. Depois dos correios, ele observa, a instituição de onde mais saíam músicos para os choros cariocas eram as bandas militares.

Em um tempo em que ainda não havia nem disco nem rádio, os conjuntos de tocadores de flauta, violão e cavaquinho eram as orquestras que os pobres podiam escutar em festas em segmentos da camada populares se misturavam e eram tomados como iguais. Os chorões não surgiram das camadas mais baixas da sociedade, visto que as atividades meramente braçais – como eram então as profissões populares de assentadores de trilhos da Central, carregadores de sacas do Cais de Porto, cavoqueiros, etc – eram incompatíveis com as noitadas em claro dos chorões, que, invariavelmente, voltavam para casa ao amanhecer, só podendo assim resistir fisicamente devido à relativa suavidade dos seus misteres e horários como servidores públicos e pequenos burocratas.

O mesmo Alexandre Gonçalves Pinto relata que, já no início do presente século XX, os pequenos conjuntos formados por conhecidos de bairro ou colegas de repartição eram

tantos que as festas em determinadas casas começavam a ficar mais afamadas, bem como alguns pontos da cidade ou dos bairros entravam a ficar conhecidos como pontos de chorões. Como primeiro passo para a profissionalização, os chorões começavam a se reunir em pontos certos, no Catete, no Botequim da Cancela, no Matadouro, no Estácio de Sá, na Confeitaria Bandeira, no Andaraí, no Gato Preto e no botequim Braço de Ouro, no Engenho Velho, no Botequim do Major Ávila, no Portão Vermelho, no centro da cidade, numa vendinha que existia no Largo de São Francisco, esquina da Rua dos Andradas, e na Confeitaria do Chico.

A maioria dos compositores de choro escreveu originalmente para os seus respectivos instrumentos, e são eles os próprios intérpretes, quando, posteriormente, instrumentos como o bandolim, clarinete, trombones, etc se juntaram a esta família. São os casos de Joaquim Callado (flauta), Jacob Bittencourt (bandolim), Waldir Azevedo (cavaquinho), Ernesto Nazareth (piano), Pixinguinha (flauta e sax) e Abel Ferreira (clarineta). Todos esses músicos eram também chamados de chorões e, partindo desta premissa, CAZES (1998: 19) acredita que “... a palavra choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas”.

Mais amplamente, o choro é o gênero que mais expressa a brasilidade musical no campo da música instrumental – com o que concordam músicos e estudiosos como CANZIO (1996).

Apesar de o choro ser considerado carioca, hoje se manifesta fortemente em quase todo o país e a contribuição dos “chorões” nordestinos tem sido muito relevante. Além de João Pernambuco e Luperce Miranda, outros instrumentistas do nordeste enriqueceram o repertório do gênero e sua história, entre eles se destacam Luis Americano, K-Ximbinho, Severino Araújo, Moacir Santos, que são clarinetistas, Hermeto Pascoal, João Juvanklin, Felinho, maestro Duda, Edson Rodrigues etc. conforme relata BARROS (2002).

3.2. Entre os chorões paraibanos encontramos Antonio Amâncio.

Dentre os paraibanos, podemos mencionar Ratinho, Sivuca, Canhoto da Paraíba, com destaque nacional e, dentre os clarinetistas paraibanos que foram chorões, podemos citar os contemporâneos de Antonio Amâncio como Pedroca, Manoel de Donária, José Gonçalves da Silva (Zito) e Antonio Matias de Brito (Tota), todos eles compositores e intérpretes do choro.

Entendemos que a realização de um estudo interpretativo e pedagógico dos choros de Antonio Amâncio pode ser um dos meios para uma possível ampliação do repertório da clarineta, podendo trazer uma parcela de músicas que contêm especificidades que podem ser úteis para a performance e ensino desse instrumento.

Considerando que muitos alunos de clarineta tiveram as suas primeiras lições com os mestres de bandas, o reconhecimento, através de uma pesquisa, da obra de um deles pode ser bastante útil na aplicação de estratégias de ensino do instrumento, partindo de realidades vivenciadas pelos próprios alunos, mas com vistas à ampliação dos seus horizontes musicais; num processo de aceitação acadêmica das diferenças de identidade musical dos alunos, mas buscando que eles vislumbrem a sua igualdade na condição humana e musical mais ampla e comum a todos nós. Incorporando suas peculiaridades, mas motivando-os para um reconhecimento de outras possibilidades musicais.

No trabalho de pesquisa, a partir do levantamento feito sobre a obra de Antonio Amâncio, pôde-se observar a forte ligação da mesma com o universo musical popular, com a presença de gêneros como as canções, valsas, frevos, xotes e, principalmente, o choro. A opção pelo estudo dos seus choros foi feita a partir de fatores como:



O compositor Antonio Amâncio fazendo anotações em um de seus choros.

- Em um estudo prévio da obra de Antonio Amâncio, pôde-se constatar que seus choros consistem em uma parte bastante significativa do total de sua obra. Para esta pesquisa, conseguimos catalogar vinte e três choros que ele compôs para clarinete, em sua maioria, e para saxofone (V. Anexo 6), sem contar, obviamente, aqueles que se encontram perdidos, mas que o compositor afirma a sua existência.
- No que se refere à composição para instrumento solo, Antonio Amâncio, que era clarinetista e saxofonista, mantém a tradição dos velhos chorões (escrever para os instrumentos que tocam), e suas peças solo estão escritas apenas para clarineta e saxofone.

- Numa abordagem mais ampla do repertório para clarineta, é possível observar que, afora os gêneros de tradição erudita européia, os choros têm um espaço privilegiado, pelas peculiaridades expressivas ou técnica-instrumental que comportam.

Mais especificamente, a escolha dos choros “Com Zé Neves em campina”, “Conclusão”, “Que tempo!”, “Rua velha” e “Luvas de seda” foi realizada considerando os seguintes aspectos:

- Em conversas informais, a opinião do compositor acerca dos choros que melhor representavam sua obra foi considerada. A opinião do compositor acerca de sua obra tem relevância neste trabalho, visto que, em nossa postura metodológica, não priorizamos apenas a nossa visão enquanto pesquisador, mas buscamos gerar um diálogo entre informantes/entrevistados – de diversos tipos, como professores de clarineta, alunos e ex-alunos em diversos níveis de formação, pessoas e músicos que conviveram com Antonio Amâncio – para que pudéssemos obter uma ampla e aberta compreensão de sua história de vida e de sua obra, no caso em voga, de seus choros.
- Como este trabalho tem como um de seus objetivos, a contribuição para a geração de um repertório para clarineta, que possua qualidades de aplicabilidade na atividade performática e no ensino do instrumento; que após uma análise exaustiva de todos os choros de Antonio Amâncio que tivemos acesso, escolhemos cinco que contivessem mais elementos, e significativos, para uma abordagem com os propósitos de geração de conhecimento musical.
- A escolha dos cinco choros, e não de dez, vinte ou um, deveu-se a questões de ordem metodológica, como a viabilidade para um estudo desta natureza e, ao mesmo tempo, a amostragem de um material qualitativa e quantitativamente significativa, considerando os dois caminhos deste trabalho: a performance e o ensino da clarineta.

3.3. A visão do compositor sobre os seus choros.

Antonio Amâncio em seu processo de criação e de instrumentista, se inspirou em vários chorões do Brasil. Interessado em ampliar seus horizontes musicais, ele sempre esteve em dia com os acontecimentos musicais no mundo do choro. Sobre estas audições musicais que lhe influenciaram, ele comenta:

Eu escutava os choros de Waldir Azevedo, que eu toquei cavaquinho, né? Eu gostava. Pixinguinha, Abel Ferreira, K. Ximbinho, os clarinetistas e os flautistas Altamiro Carrilho, Pitanga... O grande Pitanga. A primeira vez que eu ouvi um clarinete sorrir, dar gargalhada, como cristão, eu fiquei louco, louco, louco, pra mim era mentira, mas é verdade. Luis Americano! Aquilo era um sabor de sax [...] ouvia muito, até hoje eu ainda escuto.

Mas, não apenas os chorões famosos serviram de inspiração para Antonio Amâncio. Ele diz que na Paraíba havia compositores importantes como Dedé, Moacir Santos, Severino Araújo e Moacir Silva. E sobre as rodas de choro na Paraíba, observa:

Eu andava muito. Chegava em João Pessoa, ouvia Dedé tocando uns choros no sax tenor, a coisa mais linda que eu já vi na minha vida! (...) Ele tocava em uma boate, eu chegava lá, olhava e dizia: meu Deus, que coisa linda! Às vezes ele mandava três ou quatro partes de choros praqui [Piancó], pra Pedroca, aí Eliseu cantava, Pedroca executava e eu também aprendia. Me lembro de muito choro que toquei naquela época; choros bonitos, coisas impressionantes.

Com relação ao fato de escrever choros apenas para clarineta e saxofone ele enfatiza que são os instrumentos que ele melhor domina e que, portanto, assim fica mais fácil para compor este tipo de música tão complexa. É preciso entender que o fato de que o choro seja um gênero musical aberto à improvisação, é aceitável que, se o compositor é, também, instrumentista, ele escreva mais choros para aquele instrumento que toca.

Desta forma agiram muitos compositores de choro no Brasil. Como Antonio Amâncio toca clarinete e sax, ele compõe choros para estes instrumentos; apenas fazendo a destinação de um choro para um ou outro instrumento em acordo com a extensão abrangida por cada choro, pois ambos os instrumentos possuem diferentes extensões. Observa-se, assim,

que o compositor não estava preocupado com outras peculiaridades composicionais, como as possibilidades timbrísticas, de densidade sonora, possibilidades técnicas de digitação, etc.

Acerca do fato de seus choros terem uma estrutura formal binária, A/B, ele, interessantemente, se refere a esta opção por uma questão de modernização, ao comentar que:

É... os compositores de choro antigamente faziam com três partes, mas eu fui me adaptando no seguinte: o tempo foi se modernizando, foi aumentando o conhecimento e alguns músicos diziam: choro é muito grande, pra que três partes? E força muito pra fazer três partes. Aí então, eu sempre concluía com duas partes... Gostei! Faço uma primeira e uma segunda bem feita e me sinto muito feliz com esse estilo.

Um dado importante nos choros de Antonio Amâncio está no fato de que ele não coloca nenhum tipo de harmonização e não estabelece nenhuma instrumentação para acompanhamento. Embora sejam choros para instrumento solo, são choros! E, para quem entende um pouco da existência deste gênero no contexto dos músicos populares, sabe que ele até pode ser tocado como peça solo, mas que incita uma boa roda com outros chorões.

Quanto ao fato da inexistência de uma harmonização ele observa que:

É porque eu confio no acompanhante: seja cavaquinho, violão... Choro é pra o elemento que vai acompanhar... Passa uma vez, duas, quando joga, toca o que vem à mente. Eles têm essa facilidade. O executante da melodia direto e eles acompanham: o acordeom, o violão, o cavaquinho, que nasceram pra isso. É tanto que tem deles que dava inspiração para você criar o choro (...). A tradição é o músico tocar a melodia e o bom acompanhante colocar a harmonia que ele sente... A gente faz um choro, eu, você ou outro executa o choro e o cavaquinho, violão, acordeom acompanha divinamente, às vezes até melhor do que você escreve. Pra mim, *o choro não morre nunca, sou louco pelo choro* [grifo do autor].

Esta boa impressão que Antonio Amâncio nos passa de que o choro não morre nunca, deve-se, provavelmente, ao fato de que este gênero se permite a uma maior abertura interpretativa e colaboração mais ampla no ato da sua concepção: desde as possibilidades de improvisação, aos atos criativos dos acompanhantes e harmonizadores.

Com relação ao estilo dos seus choros, Antonio Amâncio entende como sendo o jeito pessoal que cada um tem de compor, e nisso a sua veia sertaneja não poderia deixar de levar, mais uma vez, para o lado da divinização da qualidade que um sujeito possuía. Então, quando ele fala que, "... sei que cada pessoa que é músico, que *tem o dom da música*, ele tem

seu estilo (...). E sobre compositores que compõem no estilo de outros diz: “Se o plágio é dele mesmo *não há pecado* por causa disso, mas tem gente por aí que se alia a um estilo que o camarada faz. Fica em cima dele fazendo uma cela. Eu nunca gostei”. Com isto ele está evitando uma abordagem estritamente técnica sobre o assunto estilo [grifos do autor].

Uma concepção estritamente técnica de estilo é, por isto, reduzida, por Antonio Amâncio, a um único aspecto musical, o do andamento da melodia. Assim ele diz:

...Os choros são de dois estilos: um lento e um mais rápido e eu sempre gostei do lento, no entanto eu tenho alguns rápidos como “Zebaduzando” e outros, mas os meus choros são sempre de cadência lenta. (...) se você botar uma música difícil, muito rápida, se torna feia. O andamento é que amplia muito uma melodia.

Em contraposição à visão aberta de Antonio Amâncio, traçaremos a partir de agora um esboço estritamente técnico dos seus choros.

3.4. Uma análise formal dos choros.

Com vistas a uma visão geral dos choros de Antonio Amâncio, utilizamos uma abordagem das obras a partir de seus componentes estruturais. Assim, optamos por uma consideração dos componentes formais, das partes constituintes dos choros e suas disposições. Dos harmônicos – tonalidades, modulações nas partes, progressões, etc e dos componentes melódicos e rítmicos – motivos recorrentes, característicos, anacrústicos, desenhos e extensões. Com base nesta estruturação, elaborou-se uma tabela comparativa desses componentes.

Todos os cinco choros de Antonio Amâncio são estruturados na forma A-B-A, com cada seção ordenada em dezesseis compassos – com exceção do choro “Conclusão”, que tem a segunda seção com dezoito compassos - sendo estas subdivididas em períodos que possuem um considerável equilíbrio em sua concepção, pois são estruturados em tamanhos aproximados e com uma pequena diferença no número de compassos entre os mesmos. Os

segundos períodos de cada seção são, normalmente, desenvolvimentos melódicos do material dos primeiros períodos, mas mantendo uma configuração rítmica similar (V. Anexo 7). Apenas no choro “Que tempo”, há uma introdução - que não está no manuscrito mas Amâncio coloca na sua gravação - antecedendo as seções (V. Anexo 8.3). Uma curiosidade percebida na análise, aparece na segunda seção de cada choro, onde arpejos de dominante da dominante, surgem como uma característica do compositor, e serão respectivamente mostrados nos exemplos específicos.

A seguir faremos uma descrição de cada um dos choros, considerando os seus aspectos estruturais e morfológico.

3.4.1. “Com Zé Neves em Campina”.

Escrito em 1979, período em que Antonio Amâncio estava em Campina Grande (PB) e quis homenagear seu grande amigo e maestro da Banda de Música do 1º Batalhão da Polícia Militar da Paraíba, em João Pessoa, o então Tenente José Neves (Ver manuscrito, Anexo 7.1).

A primeira parte é composta em tonalidade de sol maior e a segunda na sua tonalidade relativa mi menor. Neste caso Antonio Amâncio segue uma tradição de boa parte dos choros escritos em duas seções onde o tom da primeira seção determina o tom principal da música e a tonalidade da segunda seção, disposta num tom relativo ao principal.

O motivo gerador deste choro é anacrústico e à base do acorde de tônica arpejado (V. Exemplo 1), o que vem estruturar uma linha melódica com movimentos ascendentes e descendentes de semicolcheias, de modo que a melodia se confunde com a harmonia, e ao mesmo tempo a fortalece – o mesmo acontecendo na segunda seção onde o motivo se apresenta com a anacruse de semicolcheia no arpejo do acorde de mi menor (V. exemplo 2)

Exemplo 1: motivo na seção A do choro

Clarinete - sib



Exemplo 2: motivo na seção B do choro (compassos 18 e19).



Não há grandes variações rítmicas, sendo a estrutura de semicolcheias predominante, e a extensão explorada pelo compositor vai do ré 5 (compasso 29) ao mi 2 (compasso 31). E, na segunda seção do choro, o compositor coloca intervalos descendentes, maiores que duas oitavas, exigindo do intérprete um domínio razoável na passagem do registro agudo ao grave da clarineta, conforme pode ser observado no exemplo abaixo retirado dos compassos 18 e 19.

Exemplo 3: dos registros explorados



As frases estão estruturadas em quatro compassos com uma terminação de semínima, ligada à colcheia pontuada ou semicolcheia, o que indica uma certa rigidez na sua estruturação, ao passo que corresponde a uma necessidade de gerar expressivamente, espaços de respiração para o clarinetista – para isto, se observe os oito primeiros compassos da seção A deste choro.

estrutura melódica, pois guia o motivo rítmico/melódico da obra: a anacruse seguida do grupo de quatro semicolcheias e uma colcheia pontuada.

Assim, a estrutura das frases que se concluem a cada quatro compassos está inevitavelmente subordinada à aparição do motivo por duas vezes (V. compassos 1 a 4, 9 a 12) conforme exemplo abaixo.

Exemplo 5: o motivo gerador



Outro importante fator neste choro reside na sua segunda seção, onde o compositor, apesar de manter a sua anacruse estilística, inverte a ordem rítmica do motivo, dispondo uma longa semínima no tempo forte do compasso e, assim, acentuando ainda mais a intenção a que se propôs. Isto é demonstrado no exemplo abaixo.

Exemplo 6: reordenação rítmica do motivo.



Em “Conclusão” o compositor emprega uma progressão pouco comum entre chorões, mesmo que mantido o sentido tonal da harmonia – girando em torno do II, V, I. No início do choro ele apresenta o motivo temático com um acorde de quarta aumentada, o que é pouco encontrado entre compositores deste gênero. Na segunda parte da obra, ele faz uso de uma outra progressão que consiste na variação harmônica com I, V menor, Vdom, V, que acontece nos compassos, 23, 24, 25 e 26. É justamente no compasso 25/26 que reaparece uma das características do compositor, conforme exemplo.

Exemplo 7: arpejo de dominante da dominante



O tratamento harmônico é constituído da seguinte progressão:

Seção A (sol maior)

I, I com 4 aum / II / I / V7 / I / V
/ III / V7 / I, I com 4 aum / II / I
/ II / IV / I / V7 / I

Seção B (mi menor)

I / IV / VI / V7 / I / I / Vm / III / V7 / I / IV /
VI / V7 / I / IV / I / V7 / I

3.4.3. “Que tempo!”

É um choro melancólico (V. Anexo 8.3). Desde os vibratos labiais que o compositor propõe como uma marca na sua interpretação (V. faixa 3 do CD em anexo), ao motivo que, neste caso, mantida a anacruse estilística, se esboça em um salto descendente, diferentemente dos outros motivos onde o salto é ascendente e por todo o trajeto melódico que, mesmo com tentativas de ascensão, sempre retorna à região grave.

Este é o único choro em que o compositor mantém a melodia entre a região média seguindo para o grave do instrumento, com a extensão não ultrapassando o La 4 da clarineta (V. compassos 22 e 29).

Nele o caráter descritivo, tão comum a compositores como Antonio Amâncio, é tão bem expresso quanto no choro “Conclusão”. A lenta e pausada cadência em que o choro se desenrola só poderia ser afirmação de um apego a um memorável tempo passado, que flui mansamente na memória e na melodia do compositor.

Este choro foi escrito para clarineta solo em 1982, e apresenta a forma A-B-A, mas, diferentemente da maioria de suas obras, foi composto em uma tonalidade menor (mi menor), uma característica incomum do compositor.

O motivo gerador se esboça na anacruse de semicolcheia que segue em passo descendente de semicolcheias e se estabiliza, sempre, numa semínima pontuada, pausada e bem ressaltada pelo vibrato do maestro na sua interpretação. É o que demonstra o exemplo abaixo.

Exemplo 8: exposição do tema



Embora no manuscrito ele não coloque nenhuma indicação para o choro, na sua interpretação, ele faz uma introdução (V. faixa 3 do CD em anexo). Isto, também, põe em evidência que Antonio Amâncio sabe que choro não é só partitura; que a partitura é apenas um guia básico para a imaginação criativa no momento da performance. Abaixo transcrevemos a introdução.

Exemplo 9: introdução ao choro “QueTempo!”.



Na segunda seção do choro, Antonio Amâncio consegue explorar mais dramaticamente o tema musical quando impulsiona a música para frente através, agora, de uma anacruse de três semicolcheias. Eis o exemplo abaixo:

Exemplo 10: início da segunda seção do choro, no compasso 22 com anacruse.



A elaboração harmônica da primeira seção se pauta em torno dos acordes de IV, V e I graus. E, na segunda seção, o compositor insinua harmonias, circulando pela tonalidade

relativa maior, mas resolve, sensivelmente, no IV / V / e I menor, reforçando mais uma vez o caráter tonal. Nesta mesma seção, acontece fenômenos interessantes: nos primeiros compassos ele insinua uma modulação para a relativa maior (compassos 22 e 23), usando o V / I dessa tonalidade,

Exemplo 11: pequena modulação para a tonalidade relativa



Em seguida, ele volta à tonalidade de origem, usando o mesmo V / I,

Exemplo 12: retorno à tonalidade menor (compassos 24 e 25).



E no compasso 28, vemos o velho arpejo de dominante da dominante

Exemplo 13: repetição da dominante da dominante



A harmonização de cada compasso das seções deste choro, segue a ordem:

Seção A (Mi menor)

I / I / I / V7 / V7 / V7 / II / I / I / I
/ I M7 / IV V7 / I / V7 / I

Seção B (Mi menor)

VII / III / V7 / I / IV / III / IV M / VII / VII /
III / V7 / I / V I / V7 / I

3.4.4 “Rua velha!”

Escrito para clarineta em 1973 (Ver manuscrito, Anexo 7.4), com “Rua velha” Antonio Amâncio quis homenagear a rua em que ele morou na infância, no bairro Alto do Belo Horizonte, em Piancó/PB. Como a maioria dos seus choros, Este também se apresenta na forma A-B-A, com as partes A e B sendo simetricamente estruturadas em dezesseis compassos, cada uma. A primeira seção é escrita em lá menor e a segunda na sua tonalidade relativa maior, ou seja, dó maior.

O que ressalta neste choro é o fato do seu tema – que é exposto nos primeiros compassos, como é próprio ao estilo composicional de Amâncio – ser construído a partir de uma estrutura rítmico/melódica/anacrústica. O desenho do tema principal tem a seguinte estrutura:

Exemplo 14: exposição do tema.

Clarinete - sib



E o segundo fragmento do tema se apresenta com uma seqüência de colcheia pontuada seguida de um grupo de semicolcheias:

Exemplo 15: segundo fragmento do tema.



Comparando internamente o desenrolar melódico das seções é possível observar um caráter melódico heterogêneo, onde as melodias se compõem de motivos que alternam fragmentos em graus conjuntos e outros em graus disjuntos; fragmentos estruturados em arpejos de acordes ou outros que se esboçam em saltos melódicos. São dois motivos

geradores, que no decorrer da primeira seção passam por pequenas alterações e, assim, dão origem a outros muito semelhantes, mas diferentes.

Nos compassos 7 e 11, (V. Anexo 8.4), aparecem variações rítmicas destes motivos, da seguinte maneira:

Exemplo 16: variação rítmica 1



E no compasso 11 temos:

Exemplo 17: variação rítmica 2



Mas, toda esta fragmentação na primeira seção de “Rua velha” caminha para uma ordenação mais regular na segunda seção, onde predomina a estruturação a partir de semicolcheias que combinam arpejos de acordes com seqüências em grau conjunto, sempre buscando um apoio na semínima. Assim se inicia este processo de ordenação melódica:

Exemplo 18: exposição da segunda seção (compasso 19, com anacruse)



No compasso 23, o compositor expõe mais uma variação rítmica, onde acrescenta às semicolcheias, um grupo de quatro fusas:

Exemplo 19: variação rítmica 3



E nos compassos 25 e 26, surge o arpejo de dominante da dominante

Exemplo 20: compassos 25 e 26 de "Rua Velha"



Faz-se necessário ressaltar que é neste choro que o compositor distribui a estrutura melódica da maneira mais equilibrada e proporcional, entre as regiões aguda e grave da clarineta.

A harmonia da primeira seção está baseada na progressão IV, V, I, e na segunda seção, o compositor expõe o arpejo de dominante da tonalidade relativa maior. Tendo sua harmonização completa, o seguinte esquema:

Seção A (La menor)

I / I / IV / I / I / I / IV / V7 / I / I /
/ IV / I / IV / I / V7 / I

Seção B (Dó maior)

V7 / I / III M7 / VI / IV / I / II M / V7 / V7 / I /
III M7 / VI / II / I / V7 / I

3.4.5. "Luvas de seda".

Em 1996, Antonio Amâncio escreveu "Luvas de seda" (Ver manuscrito, Anexo 7.5). Na forma A-B-A, e respeitando a mesma simetria estilística na conjugação das seções em dezesseis compassos, ela foi tecida na tonalidade de mi menor, e tendo suas seções

igualmente iniciadas com a anacruse de três semicolcheias, seguida por duas colcheias, si/si, em salto de oitava.

Vejamos o início de cada uma:

Exemplo 21: início da seção A.

Clarinete - sib



E a seção B,

Exemplo 22:



Neste choro, Antonio Amâncio usa de um artifício harmônico bem interessante: qual seja o de colocar o início da seção A sobre um arpejo do acorde de tônica, baseado na progressão IV, V, I, e o início da seção B sobre um arpejo de sua dominante com sétima, si, ré suspenso, fá suspenso, lá, (CP. 18), prepara o contraste com o mi maior com sétima no compasso dezanove e em seguida, repete-se o caminho harmônico dos choros anteriores, conforme exemplo.

Exemplo 23: dominante da dominante



A estrutura harmônica mais ampla deste choro segue o seguinte percurso:

Seção A (Mi menor)

I / V7 / V7 / I / I / VII / VI / V7 / I /
IV / V7 / I / IV / I / V7 / I

Seção B (Mi menor)

V7 / I / I M7 / IV / IV / I / V7 / V7 / V7 / I / I
M7 / IV / IV / I / V7 / I

No próximo segmento deste trabalho, alunos e professores de clarineta discutirão aspectos dos choros de Antonio Amâncio. É um tipo de abordagem analítica mais subjetiva, mas, nem por isto, menos importante, ou que não traga elementos importantes para uma compreensão destes choros, do chorão e de sua história de vida.

3.5. Uma análise informal dos choros: profissionais e alunos de clarineta discutem aspectos dos choros de Antonio Amâncio.

Aqui apresentamos as opiniões, comentários, argumentos, etc de alunos e profissionais de clarineta em diversos níveis de instrução, no vislumbre de questões estilísticas, interpretativas e pedagógicas. Assim, para que não haja uma forte interferência da opinião deste pesquisador na amostragem das informações colhidas e para que os depoimentos possam ser aqui apresentados o mais próximo possível de como eles nos foram relatados²⁵.

A respeito do choro “Com Zé Neves em Campina”, o aluno Eduardo Paulo Barbosa Filho observa que “... este choro serve como excelente método de estudo. Não tem execução difícil e mostra outra forma de estudar a clarineta”. A aluna Aynara Dilma Vieira da Silva comenta que “... é bem melhor estudar tecnicamente uma música nossa do que um método quadrado”. E a respeito da sua utilização pedagógica ela observa que “... gostaria que

²⁵ Esta é uma das nossas preocupações metodológicas: a de deixar claro o que é o argumento do pesquisador e quais são os argumentos dos pesquisados, para que possamos esboçar um amplo leque compreensivo da vida e obra do maestro Antonio Amâncio. Fazemos isto, entendendo que pequenas contradições discursivas são próprias e inerentes a uma postura metodológica como a nossa, onde, no decorrer do texto, diversos personagens contracenam e não apenas a voz e a opinião do pesquisador são enfatizadas.

esse choro fizesse parte do nosso programa escolar, por ser um bom estudo de percepção melódica”.

Comentando sobre as peculiaridades dos choros em relação a outros métodos o aluno Fredson Luis da Silva coloca que “... sua linha melódica é bem interessante e encontrei vários intervalos e arpejos para o meu estudo diário” e ainda que “... tem passagens para se estudar que não encontramos em métodos”.

Já o aluno Paulo Pereira Gomes filho ressalta a importância deste choro para o repertório clarinetístico e afirma:

Gostaria que fizesse parte do programa da minha escola, porque além de tocar uma música agradável o indivíduo está aprendendo com ela e desta forma, o estudo do seu instrumento se torna menos cansativo. Esse choro é de nível médio e ótimo como estudo, pois ajuda o aluno a conhecer e controlar a mecânica e a coluna de ar do seu instrumento.

O professor Amandy²⁶ comenta que “... suas frases simétricas facilitam também a interpretação... Este choro seria uma ótima oportunidade para trabalhar arpejos e progressões diatônicas e variantes”. Com relação à interpretação, o clarinetista Maracajá observa que o compositor deveria colocar ligaduras nos arpejos de cada compasso. A respeito do caráter descritivo do choro, ele diz que conhece o maestro Zé Neves e que a composição retrata sua personalidade. Já o professor Enoque Neto, coloca que aplicaria didaticamente este choro “... pelo fato dessa música pertencer à cultura regional e mostrar possibilidades de desenvolvimento com o instrumento”. O clarinetista da Orquestra Sinfônica da Bahia, João Paulo, coloca que:

... O choro é idiomático para a clarineta, portanto bem escrito; apesar de não apresentar uma edição cifrada, o que é um hábito de antigos mestres de Bandas. (...) Lembra muito os choros de Severino Araújo, onde os saltos são utilizados com muita maestria e ousadia, exigindo do intérprete um bom treinamento em intervalos maiores que uma oitava. Outro aspecto é a utilização das regiões do instrumento com um bom conhecimento pelo compositor. Considero um choro importante para o repertório clarinetístico.

Para o clarinetista João Leite, da Orquestra Sinfônica da Paraíba, reforça que a composição está dentro do padrão, gênero e forma clássica do estilo dos choros. É uma

²⁶ Ver relação dos entrevistados no anexo 1.

melodia tonal assimilável e que “... o aspecto técnico está caracterizado pela forma arpejada da melodia, o que constitui um estudo técnico-interpretativo para o músico e/ou estudante”. Ele diz que aplicaria este choro em suas aulas, “... pelo fato da composição ter em seu conteúdo, aspectos técnicos, melódicos, harmônicos e rítmicos, que ajudam no desenvolvimento geral e perceptivo do aluno. A música expressa um sentimento próprio do compositor, ligando-o à suas raízes culturais”.

A respeito do choro “Conclusão” o comentário dos alunos parece não ser muito consistente. Algumas observações, porém, foram extraídas destas entrevistas, como, por exemplo, o por demais enfático depoimento de Leomir da Costa Soares, que coloca “... é esse tipo de repertório que enriquece uma escola, uma banda e até uma orquestra” e Paulo Pereira Gomes Filho acrescenta:

... gostei porque as divisões dos compassos 3, 6 e 34 fazem com que o indivíduo crie uma boa mecânica. [e ainda:] O choro é excelente para alunos que têm dificuldades no controle da afinação do instrumento pois é repleto de ligaduras e intervalos.

A já citada aluna Aynara observou duas questões acerca do estilo e interpretação do choro. “Ela afirma que gostou ... só da primeira parte porque a segunda quase não tem diversidade rítmica e alguns intervalos mais complicados... é um choro fácil, simples e repetitivo”.

O professor Amandy comenta que “...o choro possui uma melodia cativante apesar da tonalidade não ser clara mas que agrada facilmente o ouvinte, e que na interpretação dessa obra devem-se levar em conta as células rítmicas que se repetem para não tornar a execução monótona”. O professor Maracajá percebeu o mesmo problema com relação à repetição da célula rítmica nas duas partes, caracterizando a monotonia, e acrescenta que “... raramente toco choro que me dá uma sensação de momentos tristes. Acredito que o compositor concluiu, que realmente não existe mais nada entre ele e alguém.”

Comentado sobre a estrutura do choro e questões para a sua interpretação, Enoque Neto, numa observação crítica, diz que:

... as frases deveriam ser escritas para outra tessitura da clarineta. A música apresenta características de música seresteira. A condição de interpretação pode ser a que está escrita e para buscar coerências com as frases ligadas às outras seriam articuladas.

Já o clarinetista João Paulo envereda pelas questões da técnica e interpretação e considera este “... um bom choro e também idiomático para clarineta; podendo ser executado no saxofone, por ter extensão possível (a nota mais grave: ré3)”. E enfatiza que “... mesmo tendo a indicação de ‘choro lento’, requer do intérprete um bom domínio técnico principalmente na região aguda da clarineta. O choro apresenta uma característica mais expressiva do que virtuosística e oportuniza ao aluno aspectos de fraseado e expressão”.

Acerca do choro “Que tempo!”, o aluno Eduardo Paulo coloca que encontrou dificuldades em controlar a emissão do ar e que tem alguns compassos difíceis de serem interpretados. Já a aluna Aynara Dilma, que sempre se refere com mais seriedade às questões de aplicabilidade dos choros no processo de ensino/aprendizagem, diz que é uma peça que já faz parte dos seus estudos e que este choro serve como excelente método de estudo para um aluno de nível médio. Aqui já temos um elemento novo, que é a classificação dos choros para uma aplicabilidade em acordo com o nível de instrução dos alunos.

O professor Amandy comentou que o choro não apresenta muitas dificuldades, que é repetitivo, porém melodioso... e até dramático em alguns pontos. Ele observa que, com exceção do segundo tempo do terceiro compasso, onde o intérprete deve ter atenção com a digitação C – B – C# - D# - B, ele “... pode ser usado didaticamente, pois tem uma condução fraseológica que pode ajudar o aluno na consciência interpretativa”.

Para Maracajá, o choro tem uma “...excelente linha melódica caracterizando o choro tradicional. Não apresenta dificuldades técnicas, mas o executante deve observar com atenção os locais corretos para respirar”. O professor se refere ao enxerto dos compassos 22 ao 25, que colocamos no exemplo abaixo:

Exemplo 24: observações de respiração.



E observa que nos compassos 26, 27 e 28 é necessário tocar sem respirar.

Exemplo 25: atenção na respiração.



Ele comenta que “... tocando esse choro, percebi a simplicidade do compositor e a facilidade para expressar o sentimento humano”. Enoque Neto diz que gostou do choro mas acrescenta que na construção das frases poderia ser explorada a região aguda do instrumento e alerta para a digitação do terceiro compasso (como foi colocada pelo professor Amandy).

João Paulo observa que “... apesar de ser muito subjetivo, não acho a linha melódica tão interessante quanto aos choros anteriores, mas também é idiomático para clarineta”. Quanto às questões técnico-interpretativas ele nota a inexistência de ligaduras no manuscrito original, “... o que deixa o intérprete livre para executá-lo e adicionar a articulação que lhe for mais confortável”, e que “...os compassos 26, 27 e 28 têm um bom trabalho na região grave do instrumento e podem ser bem utilizados como treinamento para jovens iniciantes nesse estilo”.

Este é um outro aspecto importante a se ressaltar, que é a indicação de elementos de cada choro e sua aplicação em cada um dos momentos do ensino/aprendizagem da clarineta: respiração, fraseado, digitação, etc.

A observação dos alunos Leomir da Costa Soares e Eduardo Paulo Barbosa Filho, que têm seis meses de estudo da clarineta, sobre o choro “Rua Velha” é de que ele tem um nível de execução elevado e bastante difícil, pois os arpejos dificultam muito, mas é ótimo

para estudar o domínio dos graves. Aqui já temos alguns elementos que nos orientam para a sua aplicabilidade com alunos com um amadurecimento maior na prática instrumental.

Já a aluna Aynara, que tem mais de 2 anos de estudo, não encontrou dificuldades técnicas, considerando um choro de nível médio e expressivo e “... o mais belo de todos”.

Para o professor Amandy, o choro é agradável e prende a atenção do ouvinte, com o que concorda Maracajá que achou “... uma melodia agradável, porém de difícil execução pois foi elaborado alternando os registros”. Ele ainda comenta que:

“Apresenta um alto grau de dificuldade rítmica, dificultando a interpretação, com acentuação métrica feita no tempo fraco”. Aplicaria didaticamente apenas aos alunos mais avançados porque exige uma boa leitura e domínio técnico-instrumental (...). Quando toquei esse choro lembrei dos meus tempos de criança. A sensibilidade musical desse compositor não deixa a desejar diante de Pixinguinha, Waldir Azevedo e outros compositores desse gênero.

“Para João Paulo, este “..é um daqueles choros que logo no começo desperta interesse ao ouvinte. Possui uma linha melódica bem construída. A parte A apresenta uma boa utilização dos registros médio/agudo, e na parte B o compositor faz uma breve viagem à região grave do instrumento; enfim, ele reúne qualidades para fins didáticos, com uma boa utilização dos registros da clarineta”.

O choro “Luvas de seda” foi aquele ao qual a menor quantidade de considerações foram feitas por alunos e professores. Aqui colocamos apenas as rápidas considerações dos professores.

Sucintamente o professor Amandy comenta que o choro possui uma melodia interessante mas a repetição dos temas o torna monótono, já o professor Maracajá é mais prolixo e diz que “... nesse choro existe uma conexão harmônica e melódica entre as frases que nos dá uma sensação de repouso. De todos os choros que eu toquei, posso até dizer que esse já faz parte do meu repertório”. Parece que os dois professores têm opiniões completamente diferentes sobre a importância deste choro para o repertório da clarineta.

Complementando, João Paulo enfatiza que o choro está escrito com muita maestria e conhecimento das possibilidades idiomáticas da clarineta... embora não entra nas considerações críticas nem aponta para onde devemos orientar a aplicação do choro.

3.6. Aspectos técnicos e interpretativos na abordagem dos choros.

Agora, a partir dos argumentos fornecidos pelo próprio compositor sobre seus próprios choros, no item 3.3, das análises estruturais realizadas no item 3.4 e dos comentários de alunos e professores, faremos uma abordagem das questões técnicas e interpretativas destes choros, considerando a interpretação do próprio Antonio Amâncio (V. Anexo 8 e as faixas do CD indicadas no anexo 9).

De um modo geral, buscaremos apontar tópicos na interpretação de Antonio Amâncio, vistos como “moldes” performáticos historicamente estabelecidos pelos grandes intérpretes do choro, no passado e atualmente.

Nas partituras de muitas composições de choro, principalmente as mais antigas, é possível observar que não há sinais de articulação. Isto, também, ocorre com as composições e edições de partituras de Antonio Amâncio – ele prefere não colocar estes sinais e deixar o intérprete mais à vontade.

Isto pode se dever, entre outros fatores, como aponta SALEK (1999), ao fato de que os compositores sabiam que muitos elementos de interpretação não precisavam ser anotados, visto que os intérpretes, pela sua vivência nas rodas de choro, já tinham uma noção clara de como era para interpretar uma ou outra composição, adicionando a ela elementos ornamentais e de articulação através de um processo improvisatório – que ao choro se permite.

Na edição da partitura do choro “Com Zé Neves em Campina”, a partir da interpretação de Antonio Amâncio é possível observar que o compositor utiliza uma articulação constante que é quase *tenuto* e leve, no toque de cada som ou realização de uma melodia, conforme o exemplo abaixo:

Exemplo 26: interpretação articulada de Amâncio.



Com exceção, apenas em alguns poucos segmentos melódicos, como é o caso do compasso 23, nos quais ele usa a seguinte articulação:

Exemplo 27: sugestão de articulação.



Esta é uma das características geral dos chorões. Geralmente, quando um compositor de choro, deixa uma frase ou seqüência melódica sem indicação de articulação, o normal é que os chorões interpretem naturalmente em quase tenuto.

No choro “Conclusão” observa-se que o compositor esboça algumas combinações rítmicas de semicolcheias e fusas nos compassos 3, 6 e 34 (V. Anexo 8.2), dificultando a interpretação e exigindo um maior rigor técnico.

Exemplo 28: combinações rítmicas de semicolcheias e fusas.



E que ele faz algumas indicações de interpretação no manuscrito, mas não as realiza em sua gravação. No manuscrito, o compositor sugere algumas ligaduras, como por exemplo, no início da peça:

Exemplo 29: ligaduras colocadas no manuscrito, pelo compositor (V.Anexo 7.2).



No entanto, na sua gravação ele não as usa. Na sua interpretação ele toca quase tenuto.

Exemplo 30: articulação de Amâncio.



E essa articulação segue como padrão para toda a obra, com exceção dos compassos 3, 6 e 34, onde o compositor usa ligaduras no grupo de fusas para facilitar tecnicamente a interpretação, como mostrado no exemplo que segue:

Exemplo 31: observação das ligaduras.



Mas a este respeito temos a opinião de que, em um outro caso, quando temos uma grande extensão melódica, a colocação de ligaduras de um choro pode conduzir a uma perda das nuances rítmicas e do “balanço”. Diferentemente de quando se “bate” cada nota, pois este tipo de toque abre a possibilidade para um acompanhamento com mais *swingue*, e não deixa o choro pesado.

No manuscrito existe algumas sugestões de ligaduras mas Antonio Amâncio toca sempre tenuto. É muito comum, entre músicos de banda da Paraíba, que eles toquem sempre

com essa articulação, mesmo se na partitura estiverem marcadas ligaduras. Isto se deve, também, ao fato de que, em algumas bandas de música – principalmente as do interior da Paraíba – os maestros exigem pouco, em relação a variedade de articulação.

De outra parte, o fato de Amâncio tocar tenuto, reforça a tese de que isto, independente de ser ou não uma dificuldade técnica, passa a ser, no caso da interpretação do choro, uma de suas características de interpretação. Parece que a partir de um aspecto técnico gerou-se, historicamente, um elemento de estilo na performance do choro.

As ligaduras são mais apropriadas em desenhos rítmicos rápidos, isto para facilitar a execução, pois tocar stacatto é mais difícil nestas passagens. É o caso, por exemplo, do choro “Espinha de bacalhau” de Severino Araújo que, na sua primeira parte, tocar tenuto e suave realça o “balanço” da melodia; mas, na segunda parte, as ligaduras são necessárias, pois facilitam em muito a interpretação dos desenhos rítmicos “rápidos”, ali contidos.

A sua interpretação em “Que tempo!” está enriquecida pelo uso constante de ornamentos (mordentes e apojaturas).

No manuscrito, o compositor sugere algumas ligaduras, (V. Anexo 7.3) mas não as segue. A articulação usada na gravação é a seguinte:

Exemplo 32: articulação de Amâncio.



Com exceção do compasso 18, onde ele acrescenta a ligadura no grupo de fusas, como demonstrado no exemplo abaixo:

Exemplo 33: grupo de fusas ligadas



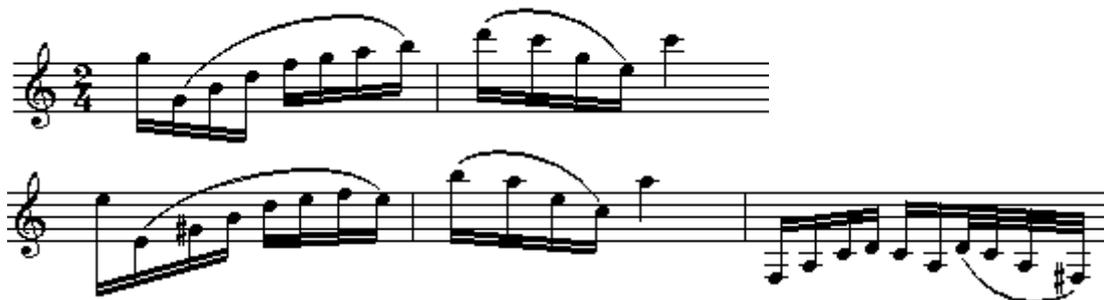
Como a melodia permite, na sua interpretação ele brinca com a assimetria e a liberdade no andamento, bem ao estilo dos chorões. Isto se permite, também, porque as frases melódicas são mais curtas e lentas e se permitem a cantar melhor e a uma maior expressividade. Isto também se facilita pelo fato dele ter gravado este choro com acompanhamento: o que lhe dá mais liberdade rítmica, para o uso de efeitos como a assimetria rítmica, acelerando e retardando a melodia em relação à harmonia em alguns momentos.

Outra peculiaridade na sua interpretação é o *vibrato* labial rápido que ele põe em todas as semínimas. Isto enriquece a interpretação, mas o seu uso abusivo torna um pouco monótono a interpretação, apesar de ser uma característica encontrada em alguns chorões no passado.

No choro “Rua velha”, Amâncio usa nas duas partes de um recurso de ornamentação bastante familiar para os chorões, que são as apojaturas e mordentes, e com isto, vimos enriquecer consideravelmente a sua interpretação.

Novos elementos técnicos surgem na segunda seção do choro, como os intervalos que chegam até duas oitavas e uma terça maior, como mostra o exemplo abaixo:

Exemplo 34: observar os intervalos (V. Anexo 8.4, compassos: 19, 20, 21)



Neste choro há muitas diferenças entre o manuscrito e a gravação feita pelo próprio compositor. É o caso de, apesar de colocar ligaduras em quase todo o choro, ele toca sempre articulado.

Exemplo 35: articulação de Amâncio.



Na sua gravação, o compositor executa o trecho do Exemplo 36 uma oitava a baixo, diferenciando do manuscrito.

Exemplo 36: compassos: 22 a 29 (manuscrito).



Amâncio coloca algumas ligaduras no manuscrito, mas não as realiza na gravação.

Em “Luvas de seda”, Amâncio interpreta no andamento conforme indicado no manuscrito, ou seja, meio lento. Por outro lado, ele se sente mais solto na gravação, vindo a usar uma ornamentação leve, com apojaturas e mordentes.

Com a sua experiência e liberdade na execução e criação, como músico de choro, Amâncio mostra mais um elemento na linguagem do choro: a liberdade que, principalmente o compositor-instrumentista, tem em criar e improvisar neste gênero musical. Na repetição da segunda seção do choro, nos compassos 30 e 31, ele toca uma segunda voz, como que em um contraponto, que não está escrito na partitura (V. Anexo 8.5 e faixa 5 do CD). É um sinal claro de que ele entende bem a linguagem do choro, pois tem na mente, e coloca na prática, algumas mudanças melódicas dentro da harmonia, o que é apenas mister dos experientes intérpretes desse gênero.

Tecnicamente, devem ser observados neste choro os intervalos de oitavas que aparecem em toda a obra e a combinação rítmica de semicolcheia com fusa no compasso 13.

No manuscrito, o compositor faz algumas indicações de articulações, mas não as usa na gravação, e adota a seguinte articulação:

Exemplo 37: articulação de Amâncio



É preciso observar que as notas ornamentadas na interpretação dos choros são usadas para enriquecer a melodia e dão um sotaque pessoal à execução – visto que cada intérprete coloca os ornamentos em lugares diferentes, mesmo quando toca um mesmo choro, como é o caso das interpretações em discussão. São usadas, também, para preencher vazios de uma seqüência melódica e, na maioria das interpretações, colocadas sempre em notas agudas

de uma melodia ou na mais aguda de um pequeno grupo. O que ressalta ainda mais a “especialidade” de Amâncio no choro, é o fato dele seguir esse padrão.

A assimetria rítmica em alguns trechos também é outro aspecto típico dos chorões que pode ser observado na gravação de Amâncio. Apesar de ele usar da assimetria rítmica como recurso interpretativo, em alguns casos, isto se deve ao fato dele não segurar, sem respirar, uma frase de quatro compassos e, assim, antecipar algumas notas para obter fôlego.

Em todas as gravações dos choros feita por Amâncio, observou-se que o andamento está em torno de $\square = 55$. Vale salientar que apenas dois choros têm a indicação de andamento: “Luvas de Seda” - “meio lento” e “Rua Velha”- “médio”.

3.7. A importância dos choros para o repertório e elementos para uma aplicação no ensino da clarineta.

Boa parte dos argumentos acerca da importância dos choros de Antonio Amâncio para o repertório da clarineta já foram expostos nos itens antecedentes, principalmente nas análises, formal e informal, realizadas e na discussão dos aspectos técnicos e interpretativos destes choros.

Tratando-se de uma argumentação conclusiva acerca de sua importância para a literatura da clarineta apontamos resumidamente alguns fatos que, com certeza, conduzirão o leitor a, a partir de uma retomada do que já foi anteriormente escrito, a uma síntese sobre este assunto. Assim defendemos que:

- Os choros de Antonio Amâncio têm uma importância para a literatura da clarineta nos contextos musical e social em que vive o compositor. Em outras palavras, estes choros já gozam de um reconhecimento amplo entre uma parcela significativa de músicos da Paraíba, que trabalham em bandas de música e/ou tocam em outros grupos musicais, como os de choro. Depoimentos de músicos importantes na história musical deste

Estado, e particularmente na história das bandas de música, que foram inseridos nesta dissertação confirmam a importância destes choros para a continuidade e manutenção da tradição musical dos choros neste contexto específico.

- Estes choros têm importância para a literatura da clarineta, pelo fato de possuírem elementos estruturais que também são encontrados em outros choros de nossa história musical brasileira e que foram abordados neste trabalho.
- .Os choros de Antonio Amâncio podem ter importância para a literatura da clarineta por suas qualidades musicais, conforme atestado pelos entrevistados. Eles consistem em um repertório genuinamente brasileiro, que é, principalmente divulgado por músicos de tradição popular e, mais especificamente, os chorões.
- Eles têm importância pelos seus conteúdos técnicos e, mais especificamente, por abordarem com propriedade o idioma peculiar da clarineta: são, como diz o clarinetista João Paulo, choros bastante idiomáticos.
- Assumem importância para a nossa literatura por trazer em si uma forte identidade, tanto regional quanto nacional, de uma cultura musicalmente enriquecida por músicos como Pixinguinha, Severino Araújo, Sivuca e Canhoto da Paraíba.
- São, finalmente, importantes por consistir em documentos sonoros vivos dos, talvez, últimos sopros de resistência da tradição musical de nosso povo, ante a grande força da indústria de músicas descartáveis e para consumo temporário.

Na discussão que conduzimos entre professores e alunos acerca dos choros de Antonio Amâncio, muitos elementos para uma aplicação no ensino da clarineta foram levantados. A partir de agora destacaremos alguns destes elementos contidos nestas peças, e aspectos que consideramos mais significativos para o processo de ensino.

Inicialmente fazemos entender que para a execução dos cinco choros se requer domínios de diversos aspectos técnicos na clarineta e, também, que estes choros devem e podem ser aplicados em níveis diferentes de amadurecimento técnico e interpretativo do alunado.

De outra parte, concordando com os argumentos de orientação de diversos educadores musicais como PENNA (1990) e MARTINS (1985), que entendem que a utilização de obras musicais é um dos métodos mais eficazes para o ensino do instrumento e a abordagem de aspectos técnicos e interpretativos na sua formação musical – não desconsiderando a importância dos tradicionais métodos, estruturados a partir de lições específicas e dirigidas a aspectos específicos da abordagem de questões técnicas.

A partir de agora faremos um breve²⁷ elenco de procedimentos, formas e momentos de uma aplicação dos choros de Antonio Amâncio no processo de ensino/aprendizagem da clarineta.

O trabalho de respiração para alunos iniciantes pode ser bem realizado utilizando, por exemplo, o choro “Com Zé Neves em Campina”. Como a maioria dos alunos iniciantes tem o costume de respirar aleatoriamente, o que pode vir a ser um problema, a clara estruturação deste choro em frases de quatro compassos é bastante útil para este tipo de trabalho.

²⁷Breve elenco, visto que muitas destas questões já foram, implícita ou explicitamente, abordadas.

Na segunda seção do choro “Conclusão” o compositor explora eficazmente a região aguda do instrumento, enriquecidos com saltos de oitava. Na interpretação de Antonio Amâncio, percebemos algumas deficiências técnicas, talvez, pelo fato dele estar a muito tempo sem estudar o instrumento (V. Anexo 9, faixa 2 do CD). Este fragmento do choro pode ser abordado com alunos que já tenham certo domínio técnico do instrumento, e não alunos iniciantes, e para uma introdução ao trabalho na região aguda.

Uma boa aplicação no estudo de frases, para alunos que ainda não têm um bom domínio de respiração a cada quatro compassos, são os fragmentos do choro “Que tempo!” (V. anexo 8.3). São estruturas de dois compassos com cadência em semínima, bem adequadas para este trabalho. De outra parte, para alunos medianos estas mesmas estruturas servem para o estudo do *vibrato* e para uma abordagem da expressividade, do *cantabile* na pronúncia de frases, por serem melodias curtas e lentas que permitem uma boa abordagem deste aspecto da formação musical.

Inclusive para uma abordagem crítica de como alguns chorões do passado, inclusive Antonio Amâncio, exageram nos *vibratos* labiais.

Neste mesmo choro ele distribui bem as melodias nas regiões aguda e grave da clarineta e este é um aspecto importante a ser estudado com alunos com aprendizado mais avançado, que é o de “passear” pelas diversas regiões do instrumento mantendo a sua identidade timbrística.

Em todos os cinco choros de Antonio Amâncio, vimos frases em arpejos que podem ser usadas no processo de ensino/aprendizagem com alunos em diversos níveis de formação.

O caso da articulação quase tenuto e das ligaduras é outro aspecto importante para o ensino da clarineta. Observamos anteriormente que músicos de banda, e muitos músicos de choro, têm por hábito tocar tudo articulado, mesmo se a ligadura estiver escrita na partitura.

Em todos os cinco choros de Amâncio existem exemplos onde podemos extrair elementos musicais para uma abordagem de aspectos técnicos na execução da clarineta em um processo, onde o aluno aprenda não apenas a realizar articulações variadas, mas estimulá-lo a desenvolver um senso musical que o permita entender como melhor aplicar estes recursos interpretativos em diversas músicas, independente do que está escrito na partitura. Inclusive aprendendo a aplicar isto nos próprios choros e a ter uma visão crítica de muitas interpretações de choro por chorões do passado.

As ornamentações contidas e possíveis de se colocar nos choros de Antonio Amâncio são, também, elementos para uma aplicação com alunos de nível mediano e avançado que serve tanto para o aprendizado do repertório geral da clarineta, quanto, mais especialmente, para que eles aprendam como no choro este tipo de elemento musical é aplicado.

Muitos outros aspectos podem ser apontados com relação à aplicação dos choros de Antonio Amâncio no processo de ensino-aprendizagem da clarineta. Porém, entendemos que somente na própria aplicação na sala de aula é que eles podem ser vislumbrados e apreendidos com maior clareza e objetividade. E, se temos o prazer em ser músicos e professores, devemos novamente escutar o que o maestro Antonio Amâncio disse sobre seu ofício de professor:

(...) o método de ensinar é sempre o mesmo, (...) dava aula de manhã, à tarde e à noite, (...) olhe se eu for passando na rua e o aluno estiver estudando uma lição e sentir dificuldade, pode me chamar que eu entro na sua casa e lhe ensino, no meio da rua e eu me esforçava mesmo, eu dava prazer a meus alunos. O segredo está aí: o gosto que o maestro tem, o professor tem de dar esse carinho e ver o aluno desenvolver.

Conclusão

Entendemos que, neste trabalho, deixamos clara a importância de Antonio Amâncio de Oliveira como instrumentista, professor de música, regente e compositor na cultura musical paraibana.

Creemos que demonstramos com objetividade e ampla discussão, fundamentada em exemplos e argumentos, que os choro de Antonio Amâncio têm importância para a literatura da clarineta e que, também, é viável a sua aplicabilidade no processo de ensino/aprendizagem deste instrumento.

Com este trabalho, é possível que tenhamos dado uma pequena contribuição para a discussão acerca da problemática das bandas de música, para a performance no ensino da clarineta, e num sentido mais humano, para um maior reconhecimento de músicos importantes na nossa cultura mas que, até então, são pouco estimulados para a continuidade de suas atividades musicais.

Fazemos claro que há questões contidas nesta dissertação que podem ser mais aprofundadas. Porém, entendemos que, dentro dos limites de uma dissertação de mestrado, buscamos uma abordagem a mais intensa que se pôde acerca do que inicialmente nos propomos e que os aprofundamentos devem servir de estímulo para a continuidade da pesquisa em outros trabalhos.

ANEXOS

Anexo 1

Relação dos músicos, professores e alunos entrevistados.

1. Músicos.

- . Allan Fagner de Oliveira (trompetista).
- . Arnaldo Lucena Clemente (trombonista).
- . Domingos Sávio Feitosa Pinto (clarinetista).
- . Francisco Abimael de Sousa Cabral (saxofonista).
- . Francisco Martins de Sousa Filho. (trombonista)
- . José de Sousa Neves (maestro de banda de música).
- . José Jansen Furtado (trombonista).
- . Luis Alberto de França (trompetista)

2. Professores de clarineta.

- . Amandy Bandeira.
- . Alexandre Maracajá.
- . Enoque Rolim Neto.
- . João Leite Ferreira.
- . João Paulo de Araújo.

3. Alunos de clarineta.

- . Aynara Dilma Vieira da Silva.
- . Eduardo Paulo Barbosa Filho.
- . Fredson Luis P. da Silva.
- . Géssica Anne da Silva.

. Leomir da Costa Soares.

. Paulo Pereira Gomes Filho.

Anexo 2

Transcrição da entrevista com o maestro Antonio Amâncio

. Entrevista realizada em 25 de julho de 2004 na cidade de Piancó/PB

P. Como começou a sua vida musical?

R. Quando moço, rapaz, jovem eu como admirador da música e não havia ainda escola de música aqui em Piancó, eu adquiri um cavaquinho e fui aprendendo uns tons, tornei-me um cavaquinista, até centro de uma orquestra, do meu próprio maestro que me ensinou, Eliseu Veríssimo.

P. Como você aprendeu cavaquinho?

R. Com meu irmão Dourival... ele fazia umas posições, aí eu apanhei um cavaquinho, não foi nem o dele, foi outro que minha mãe comprou... ele não queria, ele brigava comigo, não queria que eu fosse músico, mas depois foi me ensinando mi menor, sol maior, dó, fá e daí eu aprendi o jogo de fazer o acompanhamento, samba, o que fosse. Depois eu adquiri um violão e não tive dificuldade.

P. Como você aprendeu as primeiras noções musicais?

R. Uns dois ou três anos depois abriram uma escola de música e eu fui estudar com o maestro Eliseu. Graças a Deus eu encontrei uma linha, um caminho, um trilho... um tudo. Porque nada era difícil pra mim dentro das primeiras lições que eu batia e, concluindo um pequeno conhecimento, eu recebi uma requinta, o meu primeiro instrumento de sopro, e fui aprender a escala com Pedroca. Eu fiquei muito feliz quando aprendi umas três ou quatro escalas e já tava querendo tocar uma coisinha, aí ele disse: o menino já tá tocando um negocinho mestre Eliseu. (...) Depois recebi os elogios do maestro Eliseu e ele me deu um clarinete e o repertório da Banda.

P. Qual era o método que ele utilizava?

R. O método foi o Rodolpho.

P. Naquela época já utilizava o método de Rodolpho?

R. Já. O Rodolpho é o método mais velho que nós temos e então eu comecei a tocar na Banda nesse período.

P. Em que ano?

R. 1957. Então decorei três dobrados: “Quarto centenário”, “Saudade de minha terra” e “Dois corações”... isso com a requinta, depois é que eu peguei o clarinete. Passei uma temporada aqui, depois fui para Campina Grande fiz um teste na banda e passei, fiquei lá um tempo.

P. Que ano foi?

R. Eu acho que foi em 1962. Aí foi quando aumentou o gosto pelo caminho da música, depois fui para a polícia. Fiz o concurso, em João Pessoa, passei e no mesmo ano que fui incluído na polícia fiz o concurso para sargento. Fui aprovado, fui promovido e voltei pra Campina de novo.

P. Como você começou a tocar o saxofone?

R. Eu peguei a primeira vez no saxofone em Campina Grande, na banda da polícia... um certo dia um rapaz me vendeu um saxofone, era parado, ninguém quis comprar, eu comprei. Não achei dificuldade. Achei mais fácil que o clarinete. Era um sax alto e logo em seguida eu troquei num tenor, que eu gostava do som do tenor e fui tocar nas boates de Campina Grande. Não tive dificuldades. Toquei uns vinte anos em boates de Campina Grande! Foi muito trabalhoso, era muito esforço, mas me valeu muito porque nessa época a polícia ganhava muito pouco, era irrisório o pagamento da gente e esse quebra-galho era quem ajudava, completava o orçamento familiar (...). Às vezes tinha uma seresta e eu ia tocar o violão e gostava de cantar umas músicas velhas. Sei que tirei a minha vida assim: no sacrifício da música... e fiquei lá até me reformar.

P. Qual o repertório que você tocava na noite, nas boates da sua época em Campina Grande?

R. O repertório da época era boleros, sambas, samba-canção, choros, principalmente choro lento para sax tenor, o povo pedia, gostava de dançar. Eu tocava mais o saxofone e, às vezes, tocava um chorinho no clarinete para descansar.

P. Como iniciou sua atividade em orquestra de frevos?

R. Por volta de 1967/68 toquei o primeiro alto na “Orquestra Campinense de Frevos” de Manoel Israel. Em 1970 eu toquei no Clube Astréa em João Pessoa, na orquestra preparada por Genival Macedo e o Capitão Heraldo, e eu fazia o primeiro alto (...). No sertão eu toquei em Patos na “Orquestra Paraibana de Frevos”, do maestro Hermes Brandão; toquei sax tenor na orquestra do Major Aduino... essas orquestras todas tocavam meus arranjos... depois eu pensei: se eu tenho os meus arranjos, porquê não formar minha própria orquestra? Aí formei! A minha primeira, que se chamava “Amâncio e sua Orquestra”. Esse sempre foi o nome das minhas orquestras. Preparei o repertório, formei o grupo e fizemos a estréia em Campina Grande... um amigo meu indicou essa orquestra para o carnaval do clube Astréa em João Pessoa e para esse grupo, eu trouxe três músicos de Piancó: Lula, Keka, Enizevaldo e Chiquito de Santa Luzia. O então presidente desse clube, João Batista Mororó, disse: além da sua, temos mais quatro orquestras que pedem pra tocar o carnaval aqui no Astréa. Vamos fazer um concurso entre as cinco e a vencedora fará o carnaval do clube, mas os jurados é que vão decidir.

P. Que ano foi?

R. Em 1976. O concurso foi realizado da seguinte maneira: cada orquestra teria que tocar três músicas.

P. As orquestras eram de onde?

R. De João Pessoa, Campina Grande e outras cidades que eu não lembro agora... todas tinham que tocar três músicas. Nós fomos a terceira orquestra a se apresentar. Só tocamos duas músicas e já recebemos o comunicado dos jurados que éramos a campeã. Não quiseram nem ouvir as outras duas... e assim tocamos mais dois carnavais nesse mesmo clube e foi um sucesso. Depois tocamos em 1978, um carnaval no clube do exército em Natal/RN. (...) onde trabalhei, sempre fui bem aceito. Depois, por conta de alguns elementos que tinham problemas, eu fui deixando. Voltei para o sertão, formei três grupos pequenos. Formei uma orquestra aqui em Piancó, outra em Pombal, da qual, você [este pesquisador] participou, nos anos de 1981 e 82, tocando saxofone alto, lembra? E outra em Itaporanga. Passei vários anos trabalhando com essa equipe.

P. Como começou a sua vida de educador musical?

R. Eu sempre tive o desejo de ensinar, mas não ia me oferecer. Quando foi um belo dia me chamaram para ensinar música em Pedra Lavrada... eu ia dois dias na semana e consegui formar uma Banda de música muito antes do eles esperavam.

P. Que ano foi?

R. 1978. Foi minha primeira experiência como educador musical. Eu preparei umas lições e dava aula de manhã, à tarde e à noite. O aluno que estudava de manhã vinha à tarde e à noite; quem estudava à tarde, vinha pela manhã e à noite, e assim eu consegui... eu preparei sessenta lições e acredito que se o aluno conseguir vencer esse método, o restante ele vai na prática e aprende.

P. O método era seu?

R. Sim! Um método com sessenta lições, mas não está editado. Esse eu usei sempre. Foi criação da minha cabeça mesmo. Depois fui para Serra Branca, fiz outra banda e, posteriormente, em outras cidades do interior da Paraíba.

P. Como você ensinava o clarinete?

R. Primeiro eu tentava, via se o aluno soprava no instrumento e se saía som. Aí, quando saía som, eu dizia vá treinando pra ficar mais seguro o som. Quando o som do instrumento saía direitinho eu ensinava a ele: olhe não morda aqui, vamos fazer um jeitinho, você vai se adaptar e vai sair uma sonoridade perfeita. Aí eu ia ensinando devagarinho o dó, ré, mi... a escala, num sabe? De dó a dó. Quando ele aprendia voltava, aí a segunda, sabe? E assim por diante. Quando ele fazia três escalas tipo dó, ré, eu não botava nem mi que já pegava quatro sustentidos. Eu botava dó, ré, fá e sol, aí ele seguia... num instante aprendia. O primeiro dobrado, o segundo dobrado, eu dizia: aprenda o resto, vamo simhora... aí ele aprendia como se formava o tom e seu relativo; era o que eu fazia. No entanto, eu fiz mais de dez bandas. Fiz Serra Branca, Pocinhos, fiz Pedra Lavrada, que foi a primeira, fiz Bonito de Santa Fé, São José de Piranhas, Diamante, São Bento de Brejo do Cruz – tem uma banda muito boa, que por sinal tem um músico muito bom, saxofonista, que é solista da banda Pedro Som –, fiz Coremas, né? Reestruturei a banda de Conceição que tava acabada e a de Itaporanga do colégio Diocesano do padre José Sinfrônio de Assis; estruturei, passei um ano como maestro dela, deixei ela boa, viu? E Patos também. Fui maestro dois anos. Deixei a banda, que nós fizemos... foi a única vez que ela disputou um concurso e foi segundo lugar... isso por volta de 1979/80, ano que eu regi essa banda.

P. Quer dizer que Clarinete e Saxofone, você ensinava da mesma maneira?

R. Exatamente, do mesmo modo.

P. E os metais?

R. Os metais a mesma coisa. Metais! Vamos soprar aqui... sobre baixinho... metais deu mais trabalho, sempre deu mais trabalho do que palheta, porque os metais têm o jogo de lábios para fazer as notas graves e agudas, né? Tem notas que as posições mudam e quando isso acontece o aluno já sente dificuldade pra fazer a grave e o agudo, né? ... Eu ensinei até recurso a vários pistonistas, trombone de pístones, bombardinos, que às vezes diminuem aquela dificuldade de

execução. Eu acho que o instrumento de metal, de piston, por exemplo, pra mim ele é um instrumento difícil. É porque um elemento nasce com o dom daquele instrumento, nada é difícil, mas que a verdade seja dita: o jogo de notas agudas e graves sempre tem uma diferença pra ele.

P. Você tocava o instrumento de metal, para exemplificar ao aluno?

R. Tocava. Eu fazia as escalas eu fazia no instrumento. Trompa, bombardino, baixo, etc. Só teve um instrumento que eu não fiz a escala, mas se fosse hoje e eu tivesse os dentes normais eu faria: era o trombone de vara. Nunca tive dificuldade pra ensinar música, a dificuldade que eu tive era os prefeitos pra me pagar.

P. E o método que você utilizava?

R. O meu, sempre um, toda a vida. Me dei bem, parece que ele foi a estrela, né?

P. Como você montava uma banda tão rápido?

R. Olha, o método de ensinar é sempre o mesmo, só que eu sempre fui, modéstia à parte, mais responsável do que os outros, porque eu dava aula de manhã, à tarde e à noite. E o cabra dando aula com essa dedicação, com três meses ele deixa o aluno mais ou menos já com um certo conhecimento das lições. O aluno não podia assistir às três aulas porque um turno ele ia pro colégio, mas assistia, pelo menos, a duas aulas de música todo dia. Mas eu tinha gosto... a eles eu dou ampla liberdade; olhe se eu for passando na rua e o aluno estiver estudando uma lição e sentir dificuldade, pode me chamar que eu entro na sua casa e lhe ensino, no meio da rua e eu me esforçava mesmo, eu dava prazer a meus alunos. O segredo está aí: o gosto que o maestro tem, o professor tem de dar esse carinho e ver o aluno desenvolver. Eu não tenho esse negócio: não só lá na sede! Não! bora, pan, pan, pan, ensinava, batia a lição com ele, botava na cabeça, ia embora... quando chegava lá ele tava pronto. Assim era o gesto mais fácil que eu achei pra ensinar e logo, rápido. Em Bonito de Santa Fé um cabra disse que ia dançar de

cueca se eu fizesse a banda com seis meses e com quatro meses e doze dias eu saí com a banda tocando, três dobrados, mais saí. [risos] Inda hoje ele diz que nunca mais faz aposta.

P. O aluno podia tocar de ouvido?

R. Não, eu sempre acompanhei as partes. Eu, eu desdobrava uma parte quando era difícil, sem bolir na linha melódica, sem bolir no ritmo, mas eu fazia um jeitinho que o aluno aprendia a dizer umas notinhas, entendeu? Dentro do padrão daquele trabalho. Eu nunca gostei de pegar um cara que diz: não eu não toco não, quero tocar aqui na banda. Eu disse não! Aqui não, agora se passar por mim aí você toca, se não passar não, né? Não é desfazendo do músico que não lê música de jeito nenhum, é porque se é uma escola de aprendizagem eu vou ensinar até aquelas lições que eu tenho o meu método, aí não vou aceitar, né? (...) O cabra depois de tá mais ou menos prático, pode tocar de ouvido, fazer o que quiser, o importante é tocar certo. Agora, é fundamental conhecer música, né verdade?

P. Você tem algum aluno que hoje é maestro de banda?

R. Tenho! O Francisco que agente chama ele de popó, do saxofone. Ele, depois que a banda de Brejo do Cruz saiu, ele voltou pra lá. Foi ensinar e fez mais componente e botou a banda pra funcionar... então eu digo que hoje ele é um maestro, que não seja de grande porte, de reconhecimento mas ele já tem uma prática boa. Formou muitos anos de conjunto e hoje toma de conta da banda da terra dele. Tem outros, mas eu gosto de dizer, assim, um que tem um certo conhecimento é o Francisco... é bom músico, lê nas duas claves direitinho, sabe fazer arranjo. Eu tô sabendo dum dobrado que ele fez pra mim... foi aluno do zero. Esse foi a coisa mais importante, mais engraçada da minha vida. Eu fui ensinando aos outros e ele com vergonha de, de...

P. Lá em Bonito?

R. Não, em Brejo do Cruz... e ele com vergonha de ir pra escola e com medo que o caderno pra comprar que a mãe não tinha, nem o pai, aí ele só acerando lá em casa, eu disse: ou

mulher, pergunte se esse bichim tá com fome ou quer alguma coisa. Aí minha esposa perguntou a ele, aí foi quando ele disse: eu queria estudar música, mas não posso comprar nem o caderno. Aí eu disse: não! Eu lhe dou e a prefeitura tem... não tá tendo, mas eu faço e lhe dou. Aí fiquei começando as lições dele lá em casa... aí passou logo por cima de todo mundo. Quem é esse menino? Esse menino, eu dei umas explicações lá em casa e ele tá desse jeito, mas o menino foi simhora, foi simhora, pegou uma requinta, desmanchou na requinta, clarinete e saxofone alto. Tornou-se um bom músico.

P. Quando iniciou a sua atividade como compositor e qual a primeira composição?

R. Eu fiz um chorinho, o povo gostou, aí eu fazendo outros, né? A primeira música que eu compus foi um choro, aí quando eu toquei para o Pedroca, que era um grande saxofone daqui, aí ele disse: ô Toinho, que coisa bonita! Aí ele tocou também, aprendeu logo, começou a tocar.

P. Que ano foi?

R. Isso foi em 1957 mesmo. Aí eu fui ao maestro da banda – maestro Eliseu, nosso professor e maestro – e ele disse... me lembro como se fosse agora: vou contar os compassos, contou. Ele disse: tá certo, aí cantou... Eliseu cantava qualquer música. Ele solfejava sem instrumento, de cima a baixo. Aí ele disse: tá tudo certinho Toinho, bonitinho. Aí ele foi pegou o piston, tocou e eu fui acompanhar até no cavaquinho

P. Foi?

R. Foi! Lá na casa dele. Aí depois eu fui fazendo outros. Só teve uma coisa que eu fui irresponsável dentro da música, isso aí eu posso lhe afirmar: é que eu fazia as músicas, escrevia e deixava pra lá, num sabe? Entendeu? Não arquivava. Hoje eu tô sofrendo pra conseguir minhas partituras que estão perdidas por aí. Tô fazendo um acervo e tenho trabalhado muito com isso, mas eu completo, se Deus quiser. Eu vou ter tudo em mãos. Depois eu compus um dobrado – já quando eu tava na polícia e dediquei a um capitão, meu

amigo Capitão Duarte. Aí quando eu fiz o primeiro, mostrei ao meu maestro da banda da polícia:, Zé Neves, hoje Capitão Zé Neves, e ele disse: pronto, a base é essa daí, você pode fazer mais, quer dizer, mais moderno, ou maior, né? Empregar o que você quiser, parte menor, parte maior, terceira parte maior ou menor, como seguir sua mente melódica.

P. Com quem você estudou para fazer orquestração e arranjos?

R Estudei com o maestro Nilo Lima. Porque eu tinha muita vontade de solfejar, num sabe? Porque você sabe que de cada cem músicos, noventa ou noventa e cinco não sabem solfejar uma partitura... pode tocar com o instrumento... e eu acho que dos cinco que sabem solfejar eu estou incluído na Paraíba, modéstia à parte. Aí ele dizia a mim: olhe, isso é muito da pessoa, ter o dom de solfejar. Eu vou bater com você, pan, pan, pan, aí ele disse: não tá dos primeiros, mas não passa vergonha. Maestro Nilo... esse foi formado na escola técnica do Rio de Janeiro, nesse tempo. Foi maestro concursado lá. Aí eu disse: eu quero aprender como se fazer arranjo.

P. Você já tinha composto um dobrado?

R. Já. Aí ele disse: olhe, o arranjo é a criatividade que nasce em você e você vai ter a condição de fazer. Agora você vai saber distribuir os naipes, né? Então, seu exercício, daqui a três semanas vai ser você fazer arranjo. Você procure a música mais ingênua que tiver, você vá imaginando, que eu vou dar a sua nota; aí eu disse, tá certo! Aí eu peguei uma música, fiz, preparei direitinho... a banda da polícia tava boa, aí eu disse: Capitão! Passe esse negocinho que eu fiz, que eu nunca fiz mas tenho uma vontade de fazer; aí ele disse: pois não! Aí quando passou ele disse: não toinho! Foi tu que fez? Não acredito não! O nego tá danado, o capitão disse. Aí eu levei pra lá e Nilo Lima disse: tá bem distribuído, a harmonia tá bem perfeita, você chega lá! Aí eu continuei. Tentei ainda fazer um arranjo, o que se prega de quinta espécie, que são duas melodias, um fazendo uma e outro fazendo a outra, depois dá tudo certo... eu sei que fui bem.

P. A Banda ou orquestra era o laboratório que você testava as suas composições e arranjos?

R. Era, justamente. Muito bem. Eu fazia e levava. Pegava uma música e levava. Teve música que eu peguei assim, até difícil mesmo, música feia, não era difícil, feia, não é feia, música só é feia pra uns, pra outros não, é como gente e tecido.

P. Amâncio, esses arranjos, você fazia sempre de acordo com o nível da orquestra, da banda ou não pensava nisso?

R. Sempre eu fiz de acordo com o nível da orquestra, da banda. Eu vou fazer uma música pra uma banda de música nova, é claro que eu faço um trabalhinho mais lento para que eles possam tocar. E, no entanto, eu gostaria de dizer que eu nunca fiz música pra ninguém não tocar. Todas elas tocam, mas é que eu fazia conforme o padrão.

P. Você já tinha idéia do nível dos músicos?

R. Eu já conheço... é claro que eu conheço minha banda. Eu sei que ela está se fazendo, é nova e eu não vou fazer um arranjo difícil, né? Então, toda música que eu fiz eles tocaram. Está aqui um aluno que prova o que eu tô dizendo. É tanto que ele diz: aqui tem quatro arranjo dele. Que eu fiz gradativamente. A mesma música, quatro arranjos... fiz aqui, quando os meninos estavam começando; quando eles estavam melhores eu fiz o mesmo já diferenciado e assim fiz os outros com níveis diferentes.

P. Que música foi?

R. Um bolero, “Adeus”. Hoje eles tocam como pout-porrit.

P. E a orquestra do mesmo jeito?

R. A orquestra não foi deste jeito porque os músicos já eram tarimbados. Porque um músico aprendiz não vai tocar um carnaval, né? Aí eu já fazia um “comerzinho” pra sax, pra metais, piston, trombone. Sempre foi mais fácil, porque trabalhar com uma massa de músicos já pronto é uma coisa e com aprendiz é outra. Se você botar um arranjo pesado para um

aprendiz, ele pode desestimular, pode deixar até de tocar: como é eu toco uma música difícil daquela?

P. Quer dizer que para orquestra você escrevia com todo o seu potencial?

R. Soltava a caneta, quer dizer em termos da orquestra, agora da banda não, da banda é como eu já lhe disse, tem as classificações. Pra orquestra eu sapecava o que conhecia, podia e achava que tava bonito... eu usava todo o meu potencial. Eu tinha que partir pra isso mesmo, né?

P. De onde vem a sua inspiração, para compor?

R. Eu só quero dizer que a inspiração de compor, só vem pelo desejo que a pessoa tem ser, de se apresentar, de fazer, de deixar. Nasce, nasce mesmo. Deus parece que coloca na mente da pessoa, pra pessoa fazer... eu creio que um compositor de choro é o único que imagina o choro todinho na sua cabeça... já pra compor música popular com letra eu fiz diferente. Eu começo duas palavras, daí chega a inspiração pro resto e termino. Sou diferente, né? Faço a letra e já vou com a música, letra e música simultâneo. Quando termino aqui, já tá pronto a letra e a música.

P. As suas composições eram destinadas a clarinete ou saxofone?

R. Não. Era assim: eu fazia uma pra clarinete, duas pra sax, num sabe? Era assim: um e um. Portanto, tocava os dois se quisesse, mas tem alguns que eram apropriados para clarinetes, porque tem aqueles agudos e os gravíssimos, né? Porque a extensão do sax é outra, mas que tem choros que tocam os dois instrumentos.

P. Você tem alguma composição para um outro instrumento, que não seja clarinete ou saxofone?

R. Não. Eu estava fazendo um choro de trombone pra até dedicar a uma pessoa amiga mas não concluí. Não é que seria impossível, mas se quiser a gente faz.

P. Porquê você coloca o nome das suas músicas com nomes de personalidades das cidades que trabalhou?

R. Sim! Olha, nada mais justo do que você fazer um dobrado, por exemplo, e oferecer a uma pessoa que você tem o maior respeito por ele, ele fez algo por você ou por alguém da sua família e você tem aquela consideração na sua memória. Sempre me olha, me tem atenção, é um homem que tem destaque naquela cidade... eu mesmo só ofereci meus dobrados a pessoas que tem alguma coisa, que já fez. São vários prefeitos que eu trabalhei, não vou negar, que foram bons pra mim, minha família, me deram trabalho. Só o trabalho que me davam pra mim já é gratificante. Então eu fazia os dobrados e dedicava aos prefeitos. Aí teve os meus amigos da polícia, esse primeiro dobrado que eu fiz [“Capitão Duarte”] e outros como “Tenente Kleber”, que é oficial mais novo da polícia e que foi meu aluno, formou na banda de Diamante tocando saxofone. (...) me disse um professor que você oferecer um dobrado ou uma música a qualquer pessoa é tal qual dar, convidá-la para ser padrinho de um filho. Era a mesma consideração.

P. E os frevos também?

R. Sim, botei. Oferecidos a colegas músicos: Chiquito, Keka, Lula, Costa e outros.

R. E as valsas?

R. As duas primeiras, uma é no nome da minha primeira filha, Maria Carlacy, e a outra no nome da neta que nasceu agora, Ana Lara.

P. Porquê os seus choros são sempre com duas partes, A e B?

R. É, os compositores de choro antigamente faziam com três partes, mas eu fui me adaptando no seguinte: o tempo foi se modernizando, foi aumentando o conhecimento e alguns músicos diziam “choro é muito grande, pra que três partes?” E força muito pra fazer três partes. Aí, então, eu sempre concluía com duas partes... gostei! Faço uma primeira e uma segunda bem feita e me sinto muito feliz com esse estilo.

P. Você se inspirou em alguma composição ou em alguém, para definir seu esse modelo?

R. Não! Os estilos, os choros são de dois estilos: um lento e um mais rápido e eu sempre gostei do lento, no entanto eu tenho alguns rápidos como “Zebaduzando” e outros, mas os meus choros são sempre de cadência lenta. Se você botar uma música difícil, muito rápida, se torna feia. O andamento é que amplia muito uma melodia.

P. Porquê você não coloca as harmonias nos choros?

R. É porque eu confio no acompanhante, seja cavaquinho, violão... choro é pra o elemento que vai acompanhar... passa uma vez, duas, quando joga, toca o que vem à mente. Eles têm essa facilidade. O executante da melodia direto e eles acompanham, o acordeon, o violão, o cavaquinho, que nasceram pra isso. É tanto, que tem deles que dava inspiração para você criar o choro... a tradição é o músico tocar a melodia e o bom acompanhante colocar a harmonia que ele sente. A gente faz um choro, eu, você, ou outro executa o choro e o cavaquinho, violão, acordeon acompanha divinamente, às vezes até melhor do que você escreve... pra mim, o choro não morre nunca. Sou louco pelo choro.

P. Amâncio, o que você ouvia, na época das primeiras composições? Você se inspirava em quem?

R. Eu andava muito. Chegava em João Pessoa, ouvia Dedé tocando uns choros no sax tenor, a coisa mais linda que eu já vi na minha vida! Ele tocava em uma boate, eu chegava lá, olhava e dizia: meu Deus, que coisa linda! (...) Às vezes ele mandava três ou quatro partes de choros praqui [Piancó], pra Pedroca, aí Eliseu cantava, Pedroca executava e eu também aprendia. Me lembro de muito choro que toquei naquela época; choros bonitos, coisas impressionantes.

P. Você lembra os compositores?

R. Tinha alguns de Dedé, muito bem feito. Do respeitável Moacir Santos. Tinha de Moacir Silva, Severino Araújo. Eu ainda toquei dele “Chorinho em Aldeia”... muito complicado (...) ele é tão bom que as complicações que tem nele, agente passa por cima e toca.

P. Que gravações você escutava nessa época?

R. Eu escutava os choros de Waldir Azevedo, que eu toquei cavaquinho, né? Eu gostava. Pixinguinha, Abel Ferreira, K. Ximbinho, os clarinetistas e os flautistas Altamiro Carrilho, Pitanga, o grande Pitanga. A primeira vez que eu ouvi um clarinete sorrir, dar gargalhada, como cristão, eu fiquei louco, louco, louco; pra mim era mentira, mas é verdade. Luis Americano! Aquilo era um sabor de sax... ouvia muito, até hoje eu ainda escuto. Eu só não me adaptei a nenhum deles. Cada um faz o seu estilo. Comumente tem gente por aí que se alia a um estilo que o camarada faz, fica em cima dele fazendo uma cela. Eu nunca gostei. Meus choros sempre modificam de um pra outro. Sei que cada pessoa que é músico, que tem o dom da música, ele tem... pode olhar os dobrados de um compositor, é muito difícil não ter uma aparência qualquer com outra música. Se o plágio é dele mesmo não há pecado por causa disso, mas tem. Porque é uma linha melódica que você tem, um jeito de se compor. Agora o que nunca gostei, foi de fazer em estilo de ninguém. Eu tenho uns quatro dobrados que tem um estilo diferentes, mas só o estilo: tem a preparação para o trio, para a parte final, o canto final... é claro que todos têm uma aparência, nos meus e nos dos outros.

P. Como você aprendeu a forma dos dobrados?

R. Quando eu comecei a tocar os dobrados, senti que eles tinham a introdução, primeiro canto, voltava, o forte, depois voltava ao primeiro canto uma vez e tinha o pulo de coda, para se fazer uma preparação para entrar para o trio... comumente o dobrado é assim.

P. Você estudou composição com alguém?

R. Não! Nasceu de mim, intuição natural. Apenas eu fazia e perguntava a quem tinha conhecimento e sabia muito, era o Capitão Zé Neves. Eu fazia e dizia: Capitão, eu queria que o senhor olhasse essa minha composição. Então ele analisava e dizia: “está perfeitamente certo, pode aproveitar a sua inspiração e seguir que você está no caminho certo, você tem uma

linha muito boa”; e disse mais: que tocar música minha ou arranjo meu, é como viajar numa estrada boa, você não erra.

P. Que conselhos você daria para os novos maestros de Bandas que estão surgindo?

R. A minha opinião é que deveria haver um conselho que formasse um cursinho para um certo conhecimento prático para a profissão de maestro. Por exemplo: existe algumas cidades do interior da Paraíba que tem maestros de bandas que não têm a mínima capacidade de exercer a profissão, mas são indicados politicamente e eu acho que isso é uma ingratidão com aqueles que sabem. Esse cursinho prepararia os novos maestros e nós poderíamos formar uma sociedade para que desse o direito do cidadão exercer com dignidade essa profissão, documentado... ele tem bagagem para ser maestro. Eu acho que na Paraíba nós estamos deixando morrer este assunto. Este assunto deveria partir de nós músicos.

P. Que métodos poderíamos usar para por em prática esse seu pensamento?

R. Você fazia um teste em cada Banda e lá vocês formariam o alinhamento total, contanto que não fosse de um grau não tão alto, porque muitos não sabem, mas formavam de um jeito que eles aprendiam alguma coisa e saberiam explicar lá fora, aos talentos novos. Eu acho que é muito nobre; saber comandar é saber ser comandado. Músico se trabalha com carinho... eu estou com minha banda ensaiando e noto que tem dois ou três músicos que estão com mau humor, eu conheço e digo: vão resolver seus problemas e amanhã venham com gosto de gás; aí eles dizem: ô velho inteligente! E saem satisfeitos.

Anexo 3

Transcrição da entrevista com um clarinetista profissional

. João Leite Ferreira, natural de Piancó/PB, é Bacharel em música pela UFPB, primeiro clarinete da Orquestra Sinfônica da Paraíba, leciona clarinete e saxofone na UFPB e integra o grupo JPSax. Foi entrevistado em 03 de outubro de 2004.

P. Quando você começou a trabalhar com o maestro Antonio Amâncio?

R. Foi no final da década de 70. Amâncio trazia de Campina Grande os seus e outros arranjos para ensaiar com a Banda Filarmônica Santo Antonio em Piancó e fazia laboratório com suas músicas. Ele discutia aspectos da composição e do arranjo, abordando tonalidades, fraseados, interpretação e outras características técnicas das obras.

P. Naquela época Amâncio já era um bom compositor?

R. Sim! A partir desse momento você já pode observar em Amâncio o grande potencial que ele tem como um músico auto-didata, uma “boa caneta”, uma pessoa que escreve, compõe e faz arranjos muito bem.

P. Como é que ele ensina clarineta e saxofone nas bandas de música?

R. Com relação à clarineta e o saxofone ele passava aspectos técnicos do instrumento, ou seja, resolvia passagens mecânicas de ambos os instrumentos. Por ser um bom instrumentista ele tocava, dava exemplo e mostrava os melhores caminhos da digitação do instrumento dentro do contexto do arranjo que fazia.

P. Que lembranças você tem de Antonio Amâncio como maestro?

R. Na época Amâncio foi um referencial para mim... ele tinha uma maneira particular de regência de banda. Quando ele fazia alguns sinais, a gente ficava entusiasmado com a sua maneira de reger. Isso era um elemento novo na nossa rotina de trabalho... a sua experiência e

vivência musical numa cidade mais desenvolvida como Campina Grande serviu como referência e fonte de pesquisa com relação àquele trabalho que desenvolvia.

P. Como era a regência dele?

R. Ele tinha movimentos de regência muito interessantes que caracterizavam aquilo que ele queria, ou seja, a interpretação de uma frase, um estado de dinâmica, de um trecho musical.

Eu acho que a maioria desses sinais de regência que ele fazia era uma coisa que, talvez, ele assistia outros regentes na televisão, ou no contato direto, enfim, ele personalizava esses movimentos e exercitava em laboratório com a gente. Trabalhei com ele também nas suas orquestras de carnaval... ele caracterizava muito bem os movimentos de regência da música popular, frevos, sambas, etc.

P. Como eram os arranjos dele?

R. Uma coisa era os arranjos para a banda, um grupo maior, mais complexo e a outra coisa era o arranjo que ele fazia para as orquestras de carnavais, onde ele caracterizava a linguagem do frevo da marcha-rancho, enfim, criávamos uma expectativa muito grande em trabalhar com ele pois ele já tinha umas nuances e detalhes que facilitavam e enriqueciam o trabalho.

Anexo 4

Transcrição da entrevista com um ex-aluno de Antonio Amâncio.

. Domingos Sávio Feitosa Pinto, natural de Bonito de Santa Fé/PB, é clarinetista da banda da polícia militar da Paraíba. Foi entrevistado em 13 de julho de 2005.

P. Por que resolveu estudar música?

R. Eu cheguei um dia na sede da banda de música da minha cidade e o maestro Amâncio estava dando aula. Aí comecei a bater papo com os colegas que estavam por lá e ele chegou a interromper a aula devido agente tá falando alto. Ele veio de lá até um pouco exaltado, irritado, né? E disse: – pessoal é o seguinte: se vocês quiserem aprender música venham pra cá que eu ensino, mas se for pra tá batendo papo aí eu não quero não, pois tá interrompendo a minha aula. Aquilo fiquei pensando e, no dia seguinte, cheguei lá e falei pra ele que queria aprender música; aí ele passou a primeira lição e daí por diante começou.

P. Há quanto tempo toca?

R. Aproximadamente dezessete anos. Comecei a estudar música com Antonio Amâncio entre 1987/88, na cidade de Bonito de Santa Fé.

P. Como Amâncio lhe ensinou?

R. Primeiramente ele copiava as lições, a partir da semibreve, ensinava a bater o compasso e após você decorar, aprender as notas, saber a duração de cada uma, ele ia passando pra próxima e aí sucessivamente. O método utilizado era dele mesmo.

P. Quantas lições você deu?

R. Eu acho que foram mais de 20 lições e só a partir daí peguei o instrumento, a clarineta.

P. Como escolheu o instrumento?

R. O instrumento, por incrível que pareça, foi ele que escolheu. Tinha eu e mais dois colegas meu e após agente ter dado essas lições, chegamos lá um dia e ele entregou um instrumento a cada um... no meu caso o clarinete.

P. Como Amâncio lhe ensinou a tocar o clarinete? E que método utilizava?

R. Era um clarinete de treze chaves. Ele me ensinou as escalas naturais, bemóis, sustenidos. O método era dele mesmo. Ele é quem explicava como era e quando a pessoa estava tocando um solfejozinho, o qual ele mesmo escrevia lá, ele passava um dobradozinho ou dois, dos mais fáceis que tinha e após você tá tocando aqueles dobrados ele encaixava agente com o pessoal da banda e todo mundo tocava junto. Em 1991 ingressei na banda da polícia militar da Paraíba – inclusive o maestro Antonio Amâncio me deu a maior força, e tive que me adaptar a um clarinete de dezessete chaves.

P. Como era trabalhar com Amâncio?

R. Foi uma das melhores coisas que aconteceu na minha vida. A forma carinhosa dele tratar os alunos, chamando-os de “meus filhos” e uma série de coisas boas; incentivando a segui-lo, dando exemplo da sua trajetória como músico da polícia até os dias atuais.

P. Você gostava do repertório usado por Amâncio? Por quê?

R. Gostava. Era um repertório, como se diz, perfeito, né? Você não tinha do que reclamar não. Ele tocava do dobrado à música popular, aqueles arranjos que ele faz, né? Até hoje faz. Era ótimo.

P. Como está seu entusiasmo pela música?

R. Minha vida hoje tá bem, graças a Deus. Tudo o que eu consegui, tudo o que eu sou agradeço à música.

Anexo 5

Carta do doutor Radegundis Feitosa Nunes

Na segunda metade da década de setenta, quando eu ainda morava em Itaporanga, cidade do interior da Paraíba, e comecei a estudar música tocando na Filarmônica Cônego Manoel Firmino, meu maior sonho era um dia poder tocar na Banda da Polícia Militar da Paraíba ou na Banda do 15º BIMTZ do Exército Brasileiro em João Pessoa, capital da Paraíba.

Estas duas bandas eram, no Estado da Paraíba, as maiores referências institucionais para quem pretendia se tornar músico profissional. E claro que toda banda de música, tida como referencial, tem os seus destaques. O Saxofonista, compositor, arranjador, professor (educador musical) e maestro Antonio Amâncio de Oliveira era, e ainda o é, um destes destaques; pois, está em plena atividade, garimpando talentos, formando músicos e Bandas de música pelo interior do Estado da Paraíba.

Foi exatamente através deste trabalho de garimpar músicos, realizado pelo Maestro Amâncio, que realizei minha primeira experiência profissional como 1º trombone da orquestra de frevos contratada para tocar o carnaval do clube Astrea. Ele conhecia o meu pai e num encontro casual onde se falava de música e músicos, solicitou que meu pai me trouxesse para fazer um teste nessa orquestra de carnaval.

Esta experiência aconteceu num momento muito importante da minha vida, e serviu, sem dúvida alguma, como grande estímulo para o amadurecimento da minha decisão de tornar-me músico profissional, numa época em que isto não era lá muito fácil.

Citei este caso, o meu caso, para ilustrar de forma direta e simples, a importância que uma personalidade como o Antonio Amâncio de Oliveira tem no descobrimento e na

formação musical de muitos jovens talentosos no Estado da Paraíba. É preciso que se reconheça, estude e documente a atuação profissional e histórica da vida de pessoas como Amâncio, para que se possa aperfeiçoar, cada vez mais, a educação musical em nosso país, tomando como base os costumes locais, regionais e nacionais.

Dr. Radegundis Feitosa Nunes

Professor adjunto da UFPB

Anexo 6

Catálogo da obra musical de Antonio Amâncio.

A ordenação deste catálogo segue dois critérios:

1. A disposição das obras por gêneros musicais e,
2. A disposição das obras em ordem cronológica, considerando o ano em que cada uma delas foi composta.

Isto se faz necessário para que se possa vislumbrar melhor os tipos de gêneros musicais abordados pelo compositor e sua disposição ou predominância nos diversos momentos de sua vida.

Tornamos claro que este é apenas um breve catálogo que deve, posteriormente, ser ampliado, visto que, conforme o próprio compositor, muitas de suas obras não se encontram com ele, mas estão arquivadas nas bandas que ele regeu ou estão nas mãos das pessoas às quais ele dedicou composições.

1. Os choros.

1.1. choros para clarineta.

1. Porquê.....(1970)
2. Só de leve.....(1973)
3. Com Zé Neves em Campina.(1979)
4. Rua velha.....(1973)
5. Que tempo!.....(1982)
6. Decisão.....(1983)

7. Negreiro.....(1983)
8. Homenagem a Moreira.....(1984)
9. Um passeio em Bonito.....(1984)
10. Prá você.....(1986)
11. Indo e voltando.....(1987)
12. Luvas de seda.....(1996)
13. Zebaduzando.....(1992)
14. Prá Bideca ver.....(1995)
15. Um chorinho com Zezé.....(1995)
16. Conclusão.....(2001)
17. É assim que eu gosto.....(2001)

1.2. Choros para saxofone.

1. Recordando Pedroca..... (1984)
2. Amolando sax..... (1985)
3. Um chorinho com Edmilson Pinto... (1990)
4. Alventino no choro (1990)
5. Tenes no choro..... (1993)
6. Amando-te..... (2003)

2. Os dobrados para banda de música.

1. Capitão Duarte (1967)
2. Dr. Genival Caju (1967)
3. Cel. Lindemberg (1968)
4. Cel. Guimarães (1968)
5. Capitão Zé Neves (1969)
6. Edivaldo Leite de Caldas (1971)
7. José Gomes da Silveira (1973)
8. Afonso Bacalhau (1979)
9. Dr. Edmilson Mota (1979)
10. Joaquim Bento de Sousa (1980)
11. Dr. Antonio Pedro das Neves (1982)
12. Dr. Sinval Timóteo (1982)
13. Dr. José Maria Bastos (1983)
14. Meus Aprendizes (1984)
15. Afonso Ventura (1985)
16. Eliseu Veríssimo (1985)
17. Pref. Sabino Dias (1987)
18. Dr. Odoniel Mangueira (1990)
19. Dr. Francimar Farias (1992)
20. Tenente Kleber (1999)
21. Dr. Antonio Lopes (2000)
22. Pedro Paulino dos Santos (2001)
13. Dr. Paulo Pires (2002)

24. João Félix (2002)
25. Edvaldo Vicente (2003)
26. Governador Cássio Cunha Lima ... (2003)

3. Frevos para orquestra.

1. Saudade. (1968)
2. Frevo no beco. (S/D)
3. Keka no frevo. (S/D)
4. Chiquito no frevo. (S/D)
5. Homenagem a Costa. (S/D)
6. Frevando no espaço. (S/D)
7. Frevando com Lula. (S/D)
8. Manhã em despedida. (S/D)
9. Na folia do Astréa. (S/D)
10. Temporada. (S/D)
11. Toque se souber. (S/D)
12. Trimanos. (S/D)
13. Brincando com Expedito. (S/D)
14. Esquentando o salão. (S/D)
15. Caráter musical. (S/D)
16. Inspirando meu sax. (S/D)
17. Com Silvino no frevo. (S/D)
18. Casa velha e trombone suado. (S/D)
19. Tarde quente. (S/D)

20. Frevando em Serra Branca. (S/D)

4. Hinos.

1. Hino da cidade de Piancó..... (1977)
2. Hino do grupo escolar Ademar Leite (Piancó/PB)... (2000)
3. Hino da cidade de Coremas/PB..... (2002)
4. Hino da cidade de Catingueira/PB..... (2002)
5. Hino da cidade de Santana dos Garrotes/PB..... (2004)

5. Valsas (para banda de música).

1. Maria Carlacy (1968)
2. Esperando por Você.. (1970)
3. Ana Lara (2004)

6. canções (registradas em Cd)

1. Forró bom (S/D)
2. Coisas da natureza (S/D)
3. Nunca mais (S/D)
4. Herança do meu pai. (S/D)
5. Memória de Zé Negão (S/D)
6. Menina safada (S/D)
7. Ainda gosto de você (S/D)

8. A cor da calça dela (S/D)
9. Esperança pra dois (S/D)
10. Em campina é assim (S/D)
11. Que velho macho (S/D)
12. Sem mulher não dá. (S/D)

Anexo 7

Manuscritos dos cinco choros para clarineta de Antonio Amâncio

Com Le' Neves em Campina.

choro p/ Clarineta

Choro de Amâncio.

Handwritten musical score for Clarinet in 2/4 time, titled "Choro de Amâncio". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a first ending bracket labeled "DC.". The piece consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first ending brackets labeled "2V." and "1V.". The score ends with a double bar line, a repeat sign, and the word "FIM." (Finis). A circled number "3" is written below the final measure. The number "1979" is written in the right margin.

CONCLUSÃO

Oboro Leuto P/ Clarinete.

e Tenor, ou alto

de: Antônio Amâncio.

Cópia de Amâncio em 14-11-2003.

Doar da Composição: 12/102/2001

Que tempo... Choro p/ Clarineta.

Choro de Amâncio.

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *DC.* (Dolce). The piece consists of several lines of music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The score includes first and second endings, marked *1. V.* and *2. V.*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a circled '3'. The piece concludes with a final cadence marked *FIM.* and the year *1982.* written to the right of the staff.

RUA VELHA

Choro

Para clarinete

médio.

de Antônio Amâncio.

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a treble clef and a sharp sign. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several first and second endings marked '1v.' and '2v.'. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign. Below the main staff, there is a smaller section of music, possibly a coda or a separate phrase, also in treble clef with a sharp sign.

Em maio de 1973.

Amâncio

LUVAS DE SEDA

Choro. Albrineto
meio lento.

de Antônio Amâncio

Handwritten musical score for 'Luvas de Seda' in treble clef, 2/4 time, key of D major. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a fluid, melodic style characteristic of Brazilian choro. The second staff continues the melody. The third staff features a double bar line and a first ending bracket labeled '1v.'. The fourth staff has a second ending bracket labeled '2v.'. The fifth and sixth staves continue the melodic line. The seventh staff concludes with a double bar line and a first ending bracket labeled '1v.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melodic phrase. The notation ends with a stylized signature that reads 'Grim'.

Em fevereiro de 1996.
Amâncio

