



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES PROFARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE

THALES MÁRCIO VALE GOMES

**AS COMPOSIÇÕES DE FRANCISCO PADILHA: UMA PROPOSTA DE
SONGBOOK PARA A PRÁTICA DE BIG BAND DA ESCOLA DE MÚSICA DO
ESTADO DO MARANHÃO “LILAH LISBOA DE ARAÚJO”**

São Luís

2024

THALES MÁRCIO VALE GOMES

**AS COMPOSIÇÕES DE FRANCISCO PADILHA: UMA PROPOSTA DE
SONGBOOK PARA A PRÁTICA DE BIG BAND DA ESCOLA DE MÚSICA DO
ESTADO DO MARANHÃO “LILAH LISBOA DE ARAÚJO”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de trabalho de conclusão.
Orientador: Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha

São Luís

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Vale Gomes, Thales Márcio.

As composições de Francisco Padilha : Uma proposta de Songbook para a prática de Big Band da Escola de Música do Estado do Maranhão "Lilah Lisboa de Araújo" / Thales Márcio Vale Gomes. - 2024.
115 p.

Orientador(a): Antônio Francisco de Sales Padilha. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís - MA, 2024.

1. Análise musical. 2. Big Band. 3. Francisco Padilha. I. Sales Padilha, Antônio Francisco de. II. Título.

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

THALES MARCIO VALE GOMES

**AS COMPOSIÇÕES DE FRANCISCO PADILHA: UMA PROPOSTA DE
SONGBOOK PARA A PRÁTICA DE BIG BAND DA ESCOLA DE MÚSICA DO
ESTADO DO MARANHÃO “LILAH LISBOA DE ARAÚJO”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de trabalho de conclusão.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado em _____ pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Brasilena Gottschall Pinto Trindade (1^a Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Tânia Maria Silva Rego (2^a Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Risaelma de Jesus Arcanjo Moura Cordeiro (3^a Examinadora)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Artes/ Música

assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

assinatura digital

Professores e orientador

São Luís

2024

Dedico este trabalho a minha mãe, Maria Helena Sousa Vale, a minhas irmãs, Thania e Thathiana, minha esposa Selene e a toda minha amada família que são meu escudo e broquel e ao professor Antônio Francisco de Sales Padilha que me orienta na música e na vida desde os meus 13 anos de idade.

AGRADECIMENTOS

À Deus que me oportunizou concluir este trabalho, meu refúgio e meu consolo nos momentos de dificuldades.

À minha família, especialmente a minha genitora Maria Helena Sousa Vale que sempre me apoiou e estimulou para que eu fosse quem eu sou.

À minha esposa, Selene Nunes que me acompanha e me incentiva sempre.

Às minhas irmãs, Thathiana Santos e Thania Letícia, fonte de amizade, carinho e cuidados.

À Banda Marcial Municipal Amadeus Mozart onde tudo começou.

À Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo, meu segundo lar onde vivo a minha música.

Ao meu amigo, Prof. Me. Norlan Aragão Lima por suas contribuições e apoio a este trabalho.

Ao meu amigo e irmão, atual diretor geral da Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo, Prof. Me. Daniel Moraes Cavalcante pelo apoio e incentivo.

Ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha pela dedicação, incentivo, pela orientação deste trabalho e pela orientação que me tem dedicado durante a minha vida musical e social.

“Não só pratique sua arte, mas procure adentrar em seus segredos. Pois, por meio dela e do conhecimento, os homens são conduzidos ao divino”

L. V. Beethoven

RESUMO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa sobre a obra do compositor, regente, trompetista e Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha. Nesse sentido, seu objetivo geral é elaborar um *Songbook*, com obras de Francisco Padilha, para ser utilizado como material didático na disciplina de prática de *Big Band* na Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”. Dessa forma, seus objetivos específicos são: a) Identificar obras musicais de Francisco Padilha caracterizando-as a partir do seu contexto em seus aspectos histórico e sociocultural no Maranhão; b) Adaptar as obras de Francisco Padilha para uma formação de *Big Band*, a partir de seus ritmos e de sua estética musical e trazendo, a partir dela, um contributo para a aprendizagem dos alunos; e c) Demonstrar, por meio de arranjos musicais, como as obras de Francisco Padilha – seus elementos composicionais - podem ser utilizadas na prática de *Big Band* na EMEM. A questão-problema a ser respondida é: Como as composições de Francisco Padilha podem ser organizadas em um *Songbook* de modo a contribuir para a aprendizagem de música e execução instrumental na prática de *Big Band*? A metodologia utilizada é de abordagem qualitativa e pesquisa documental. Quanto a fundamentação teórica utilizada, foi pautada em autores que se referem a Big Bands, jazz, Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”, Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, entre outros. Ao longo da pesquisa, apresento o *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita – Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*” um dos resultados da pesquisa que contribuirá para o ensino em grupo no formato *Big Band* ou grupos menores que registrará, também, a música instrumental produzida no Maranhão por um compositor maranhense que usa as tópicas da música maranhense imbricando-as com outras tópicas já conhecidas em outras plagas.

Palavras-chave: *Big Band*; Francisco Padilha; Análise Musical.

ABSTRACT

This work is the result of research into the work of the composer, conductor, trumpet player and Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha. In this sense, its general objective is to prepare a Songbook, with works by Francisco Padilha, to be used as teaching material in the Big Band practice discipline at the Maranhão State Music School “Lilah Lisboa de Araújo”. Thus, its specific objectives are: a) Identify musical works by Francisco Padilha, characterizing them from their context in their historical and sociocultural aspects in Maranhão; b) Adapt the works of Francisco Padilha for a Big Band formation, based on his rhythms and musical aesthetics and, from there, making a contribution to student learning; and c) Demonstrate, through musical arrangements, how Francisco Padilha's works - his compositional elements - can be used in Big Band practice at EMEM. The problem question to be answered is: How can Francisco Padilha's compositions be organized in a Songbook in order to contribute to the learning of music and instrumental performance in Big Band practice? The methodology used is a qualitative approach and documentary research. As for the theoretical foundation used, it was based on authors who refer to Big Bands, jazz, Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”, Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha, among others. Throughout the research, I present the Songbook “Interlude for a beautiful girl – Works by Francisco Padilha adapted for Big Band”, one of the results of the research that will contribute to teaching in a Big Band format group or smaller groups that will also record the music instrumental produced in Maranhão by a composer from Maranhão who uses topics from Maranhão music, interweaving them with other topics already known in other places.

Keywords: Big Band; Francisco Padilha; Musical Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Os Estilos do Jazz	22
Figura 2. Formação de uma Big Band	23
Figura 3. Orquestra Jazz Vianense	26
Figura 4. A Big Show Band	31
Figura 5. BSB na EMEM	32
Figura 6. A EMEM JAZZ	32
Figura 7. Professor Padilha	35
Figura 8. O maestro Padilha.....	38
Figura 9. Capa do CD 1.....	39
Figura 10. Capa do CD 2.....	40
Quadro 1. Músicas Escolhidas	47

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BSB - *Big Show Band*

CD - *Compact Disc*

EMEM - Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo

EUA - Estados Unidos da América

UFMA - Universidade Federal do Maranhão

UnB - Universidade de Brasília

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 APRESENTAÇÃO/CONTEXTUALIZAÇÃO	13
1.2 PROBLEMÁTICA	16
1.3 OBJETIVO GERAL	16
1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
1.5 ESTRUTURA DO TRABALHO	17
2 HISTÓRIA E RELEVÂNCIA DAS BIG BANDS COMO FORMA DE EXPRESSÃO MUSICAL E FERRAMENTA EDUCACIONAL	19
2.1 NASCIMENTO DO JAZZ E O SURGIMENTO DAS BIG BANDS	19
2.2 A PRÁTICA DE BIG BAND NA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO “LILAH LISBOA DE ARAÚJO”	29
3 ANTÔNIO FRANCISCO DE SALES PADILHA	35
3.1 DE SÃO BENTO A BRASÍLIA	36
3.2 DE BRASÍLIA PARA O MUNDO	37
3.3 INFLUÊNCIAS E REFERÊNCIAS MUSICAIS/ DE FORA PARA DENTRO	38
3.4 O COMPOSITOR E SUAS OBRAS/ DE DENTRO PARA FORA	39
4 METODOLOGIA	43
4.1 A PESQUISA DOCUMENTAL E A PROPOSTA DO <i>SONGBOOK</i>	43
4.2 O ACESSO PARA A ESCOLHA DOS ÁUDIOS COMO DOCUMENTOS	45
4.3 ACESSO ÀS PARTITURAS	48
4.4 ADAPATAÇÃO DAS OBRAS	49
4.5 EDIÇÃO DAS PARTITURAS	50
5 ANÁLISE DAS OBRAS ESCOLHIDAS PARA COMPOR O SONGBOOK “INTERLÚDIO PARA UMA GAROTA BONITA – OBRAS DE FRANCISCO PADILHA ADAPTADAS PARA BIG BAND”	52
5.1 AS ANÁLISES DAS MÚSICAS DO SONGBOOK	57
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	73
APÊNDICE	76

1 INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO/CONTEXTUALIZAÇÃO

Este trabalho é fruto de um questionamento que me tenho feito há algum tempo. Quando iniciei meus estudos para me tornar um mestre de banda, de *Big Band* ou mesmo de um pequeno grupo musical. Sempre buscava arranjos de obras de compositores maranhenses dedicados a esses grupamentos musicais e não os encontrava. Mesmo quando iniciei minha participação na *Big Show Band* (BSB) da Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo (EMEM), quase não tocávamos música de compositores maranhenses. O acervo da EMEM era composto apenas de: boleros, mambos, sambas e outros gêneros musicais editados entre as décadas de 1940 e 1960 e era praticamente de obras de compositores de outros países e raramente de compositores do eixo Rio-São Paulo. A BSB da EMEM somente começou a tocar obras de poucos compositores maranhenses quando Daniel Moraes Cavalcante e eu, Thales Márcio Vale Gomes nos atrevemos a preparar alguns arranjos de toadas de bumba meu boi, marchinhas carnavalescas e cacuriá, que, quando apresentados, eram muito bem recebidos pelo público.

Quando do lançamento do *Compact Disc* (CD) “Interlúdio para uma garota bonita” que trazia seis composições de Antônio Francisco de Sales Padilha, que, neste trabalho, o tratarei apenas como Francisco Padilha ou Professor Padilha, fui impactado, principalmente pela canção “*Old Shadows*” que me afetou deveras a ponto de fazer um arranjo para BSB dessa obra. Na ocasião, Francisco Padilha era o regente da BSB e acredito que, por certa timidez, não colocou o arranjo da música no repertório do grupo. O tempo passou e meu questionamento aumentou quando o Metal & Cia lançou o segundo CD “Cidade dos Sonhos”. Questionei-me: por que essas obras de Francisco Padilha que retratavam muito bem um momento histórico da fusão dos ritmos maranhenses com melodias bem construídas, com harmonias bem trabalhadas e usando a linguagem universal de gêneros musicais como *jazz*, afoxé, bolero, bossa nova e canções não eram tocadas por grupos musicais mais portentosos como uma *Big Band*?

Ao entrar para fazer o Mestrado Profissional em Música na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e considerando que esse mestrado intenta levar o estudante a melhorar a sua atuação como professor de música, decidi fazer 7 arranjos das obras de Francisco Padilha para *Big Band* pois, vejo a importância de se valorizar a música maranhense e principalmente compositores que nos legaram obras que podem muito bem servir de base para um estudo, não somente técnico, mas estético e, principalmente, oferecer a oportunidade ao aluno de se identificar com as obras que trazem muito do contexto em que vivemos e fortalecer a cultura gerada no nosso estado.

Considerando que quase tudo que está relacionado com as obras teve como palco a EMEM, inicio minha introdução falando do campo onde tudo aconteceu, a EMEM. Ela se encontra entre os principais centros de formação musical do estado do Maranhão. No início dos anos 1990, com o intuito de proporcionar mais espaços para o desenvolvimento técnico-interpretativo e social dos alunos, os professores de sopro passaram a utilizar a prática de *Big Band*. Somada às aulas de teoria musical e prática de instrumento, disciplinas como a prática de *Big Band* proporcionam aos estudantes de música o acesso a um rico universo onde podem encontrar um repertório elaborado por grandes compositores e arranjadores do cenário nacional e internacional em adição a variados estilos musicais que fazem parte do repertório desse tipo de formação. Além de tudo essa prática gera a oportunidade de interagir com outros alunos e professores de variados instrumentos, o que é uma experiência enriquecedora em diferentes aspectos. Desde que passou a ser utilizada na EMEM, a prática de *Big Band* tem sido uma ferramenta estimulante e de grande relevância no processo de formação dos alunos.

No ano de 1993, ingressei na EMEM e tive acesso aos estudos formais em música. Nesse período, conheci o Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha que, além de professor de trompete, ocupava o cargo de diretor geral da referida instituição. Foi durante sua gestão que teve início a prática de *Big Band*. Ele era o maestro titular da primeira formação que viria a ser conhecida como BSB. Nos meus estudos de trompete, fui orientado pelo professor Francisco Padilha durante todo o meu curso e com meu ingresso na BSB em 1996, se tornou também, meu maestro. Fazer parte da BSB trouxe bons resultados para a minha formação musical, indo muito além da prática do trompete, contribuindo em vários outros aspectos da minha carreira profissional. Devido a tudo que me foi agregado pela prática de *Big Band* e consciente

de todos os benefícios que ela pode acrescentar a todos que por ela passam, sinto-me motivado a trazê-la como o objeto do estudo que apresento neste trabalho.

Ainda como trompetista da BSB, tive o privilégio de me juntar ao quadro docente da EMEM em 2002, após ser aprovado em concurso público no ano anterior. A partir desse momento, como professor de trompete da EMEM, passei a me empenhar em buscar formas de proporcionar aos alunos espaços de prática coletiva que pudessem contribuir para o desenvolvimento deles, da mesma forma que a BSB contribuiu para minha formação, crescimento musical e pessoal por vários anos.

Devido a esse desejo constante, no ano de 2005, dei início a um trabalho com um novo grupo que tinha a característica de agregar vários alunos de instrumentos diversificados, logo, estava criada a Banda de Música Prof. Tomaz de Aquino Leite. Essa formação musical – Banda de Música - é composta por naipes de sopros, metais e percussão e sua literatura específica (repertório) é composta de dobrados e obras de caráter sinfônico. Devido minha experiência como primeiro trompete da BSB, período de aproximadamente 15 (quinze) anos, o meu interesse em trabalhar um repertório de música popular como: *jazz*, *bossa*, *samba*, *salsa* e temas de diversos estilos musicais, além de outros aspectos como a improvisação e uma outra forma de soar coletivamente e não mais somente um material baseado em repertório sinfônico, levou-me a dirigir a Banda de Música Prof. Tomaz de Aquino Leite por apenas dois anos, ainda que seja possível trabalhar um repertório de música popular em uma Banda de Música, o caráter dos arranjos e das combinações timbrísticas são bem diferentes do que é feito em uma *Big Band*.

Nos anos seguintes, passei a coordenar a Prática de *Big Band* da EMEM, agora conhecida por “EMEM *Jazz*” e não mais BSB. Apesar do novo nome trazer consigo um gênero musical específico, seguimos o exemplo da nossa precursora e continuamos a trabalhar os mais variados estilos e gêneros musicais em nosso repertório. Contudo, em meio a tantas composições e arranjos para essa formação específica, percebemos ser raro ou até mesmo inexistente arranjos de obras musicais de compositores maranhenses para a formação instrumental de *Big Band*, sendo que em outros momentos fizemos arranjos nesse sentido, ainda que pontuais, essa lacuna nos motivou ao trabalho que aqui apresentamos.

A partir dessa observação e de alguns diálogos com outros docentes e alunos da EMEM, entendemos a necessidade e importância da prática, manutenção e divulgação de obras musicais de compositores maranhenses. Diante do exposto, o

presente trabalho versa sobre a adaptação de composições de Francisco Padilha – ex-diretor e professor da EMEM, e o responsável pela criação da primeira *Big Band* dessa instituição – para fins da criação de um *Songbook* que possa ser utilizado como material didático na prática de *Big Band* na EMEM, com o intuito de desenvolver capacidades e potencializar habilidades práticas e intelectivas dos alunos com a perspectiva de colaborar com o fortalecimento e desenvolvimento da aprendizagem da estética musical e ainda, da cultura local.

1.2 PROBLEMÁTICA

Compreendendo a necessidade de realizar um estudo aprofundado de obras de compositores maranhenses, tomamos por base as composições de Francisco Padilha e, a partir da compreensão e entendimento de seu potencial, passamos a utilizá-las para a configuração de arranjos/adaptações musicais para compor um *Songbook* que possa ser utilizado como material didático na disciplina de prática de *Big Band* da EMEM, visto tratar-se de obras que refletem a temporalidade e o espaço estético da atualidade, buscamos desenvolver a pesquisa mencionada, abordando o nosso tema a partir do seguinte Problema Didático-Científico.

Como as composições de Francisco Padilha podem ser organizadas em um *Songbook* de modo a contribuir para a aprendizagem de música e execução instrumental na prática de *Big Band*?

1.3 OBJETIVO GERAL

O objetivo desse projeto é a elaboração de um *Songbook*, com obras de Francisco Padilha, para ser utilizado como material didático na disciplina de prática de *Big Band* na Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”.

1.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Identificar obras musicais de Francisco Padilha caracterizando-as a partir do seu contexto em seus aspectos histórico e sociocultural no Maranhão.

Adaptar as obras de Francisco Padilha para uma formação de *Big Band*, a partir de seus ritmos e de sua estética musical e trazendo, a partir dela, um contributo para a aprendizagem dos alunos.

Demonstrar, por meio de arranjos musicais, como as obras de Francisco Padilha – seus elementos composicionais - podem ser utilizadas na prática de *Big Band* na EMEM.

1.5 ESTRUTURA DO TRABALHO

Apresentaremos agora a estrutura do nosso trabalho que será a seguinte. No segundo capítulo, apresentaremos a formação musical conhecida como *Big Band* a partir do seu contexto histórico, os instrumentos utilizados na referida formação, assim como, apontaremos alguns grupos que se destacaram no período que veio a ser conhecido como a era do *swing*. Junto a isso, traremos recortes sobre a chegada das *Big Bands* ao Brasil, como se deu esse momento no estado do Maranhão e a criação da prática de *Big Band* na EMEM e sua importância como um instrumento de formação musical até os dias de hoje.

No terceiro capítulo, apresentaremos o Prof. Dr. Antônio Francisco de Sales Padilha que é o compositor das músicas escolhidas para a elaboração do *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*). Nesse momento, vamos conhecer um pouco da sua história, formação musical, carreira e perspectivas como músico e compositor. Para esse capítulo, também abordaremos alguns aspectos que se encontram por trás de cada uma das obras escolhidas para a configuração do nosso trabalho.

No quarto capítulo, abordaremos a metodologia trabalhada no desenvolvimento da pesquisa. Começaremos apontando aspectos da pesquisa documental dentro da abordagem qualitativa. Em seguida, faremos alguns apontamentos sobre a análise documental, seguida de relatos sobre o processo de audição e escolha das obras e partituras, assim como alguns aspectos do processo de adaptação musical e, por fim, um breve destaque sobre o trabalho de edição das partituras que virão a compor o *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), produto da nossa pesquisa.

No quinto capítulo, faremos uma análise quanto a forma, a melodia, a harmonia e o ritmo das obras escolhidas para compor o *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), acrescentando apontamentos sobre o material preservado, assim como os aspectos que sofreram algum tipo de alteração no processo de adaptação para a formação de Big Band, a fim de contribuir com o aprofundamento técnico-interpretativo dos músicos que acessarão o *Songbook*.

E por fim, apresentaremos as considerações finais como um momento de reflexão sobre os resultados e possíveis descobertas, assim como os objetivos alcançados e contribuições observadas em nossa pesquisa. Nesta oportunidade, faremos ponderações sobre os pontos positivos e os desafios encontrados na produção deste trabalho. Nos apêndices, apresentaremos a partitura inteira ou grade e as partes individuais de um dos arranjos confeccionados na criação do *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), sendo que, as demais que serão utilizadas como material didático na Prática de *Big Band* da EMEM, podem ser acessadas no QR code abaixo.



2 HISTÓRIA E RELEVÂNCIA DAS BIG BANDS COMO FORMA DE EXPRESSÃO MUSICAL E FERRAMENTA EDUCACIONAL

Neste capítulo, trago algumas referências sobre a história do *jazz* e suas vertentes, com ênfase na era do *swing*, por se tratar do período em que surge a formação musical *Big Band*. Junto a isso, abordo alguns aspectos da chegada da formação musical *Big Band* no Brasil, destacando o estado do Maranhão. Em seguida, direciono minha visão para a prática de *Big Band* na EMEM, local da pesquisa deste trabalho.

2.1 NASCIMENTO DO JAZZ E O SURGIMENTO DAS BIG BANDS

Com seu nascimento datado entre o final do século XIX e início do século XX, tradicionalmente ligado à cidade de Nova Orleans, o *jazz* se tornou um gênero musical apreciado pelo mundo inteiro, seja por músicos ou por amantes da quarta arte. Contudo, alguns autores, entre estes podemos citar Bezerra (2001), que destacam outras cidades, a exemplo de *Nova York* e *Chicago* que vieram a ser importantes centros musicais e que se tornaram referências para a configuração do *jazz* e do seu desenvolvimento. Contudo, em um contexto global, a pluralidade inerente ao *jazz*, desde as suas mais profundas raízes, fez com que esse gênero lograsse posição de destaque entre os demais gêneros e estilos musicais, devido ao fato de que em suas origens podemos encontrar uma combinação de povos e culturas. De certo que, as tradições culturais que contribuíram para a formação das características *jazzísticas* são resultantes de diversos povos, como nos aponta Hobsbawm (1990).

O jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: “a espanhola, a francesa e a anglo-saxã”, de modo que cada uma dessas culturas contribuiu de forma sensível para uma espécie de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã. (Hobsbawm, 1990, p.53).

Embora existam várias evidências sobre a mescla cultural constituidora do *jazz*, a tradição musical africana é notória na configuração do gênero, por restar, presente nele, elementos dessa tradição que se tornaram fundamentais para a identificação do gênero, bem como, dos estilos dele derivados. De fato, podemos encontrar elementos como o *swing* e a improvisação que são característicos da música africana em todos os estilos ou subgêneros do *jazz*, de modo que, os elementos mencionados supra, se tornaram fundamentais na formação de um gênero cheio de liberdade rítmica e improvisacional. O *jazz* floresceu e evoluiu a partir do *swing* e da improvisação. Bezerra (2001, p. 2) afirma que “de qualquer modo, pode-se afirmar com certa confiança que dois elementos são absolutamente necessários numa performance de jazz: o *swing* e a improvisação”. O mesmo autor traz um conceito claro e conciso sobre improvisação, sendo assim,

O conceito de improvisação, em si, não apresenta grandes dificuldades para ser entendido, embora exija anos e anos de dedicação para ser posto em prática. Trata-se de tecer – em tempo real, no exato momento em que se está tocando – variações em torno de algo que serve de base: a linha de uma canção que serve de tema, uma sequência de acordes, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade. (Bezerra, 2001, p. 3).

Nesse sentido, a improvisação mantém uma relação com os aspectos melódicos e harmônicos – ainda que a relação rítmica também exista – no *jazz*. O *swing* é o ponto chave do aspecto rítmico, mas é importante observar que, para além do ritmo, o termo *swing* possui outra conotação como explica Berendt e Huesmann (2014),

Em primeiro lugar, ele caracteriza um elemento rítmico a partir do qual o jazz obtém sua tensão peculiar, tensão que a música europeia haure de sua estrutura formal. Esse elemento está presente no jazz em todos os seus estilos, épocas e modos de tocar, sendo-lhe tão essencial que até se pode dizer que, onde não há *swing*, não há jazz. Em segundo lugar, entende-se por *swing* o estilo dos anos de 1930, aquele que muito antes do jazz rock e do fusion fez do jazz uma música de grande sucesso comercial. (Berendt; Huesmann, 2014, p. 39).

O jazz, para além das suas peculiaridades estéticas, teve seu nome elevado muito além das fronteiras estadunidenses, devido sua ligação com vários dos grandes artistas que alcançaram destaque no cenário musical. Entre esses nomes, podemos

destacar o trompetista e cantor norte americano Louis Armstrong como uma das maiores referências artísticas do *jazz*, assim como Duke Ellington e Benny Goodman que marcaram sua geração através de suas composições e de suas *Big Bands*. Junto aos grandes nomes da história do *jazz*, podemos citar o saxofonista Charlie Parker que se tornou um símbolo do *Bebop* – outro estilo derivado do *jazz* -, considerado um dos mais virtuosos saxofonistas do seu tempo. Também temos que destacar o grande trompetista e compositor Miles Davis, o saxofonista John Coltrane e as cantoras Billie Holiday e Ella Fitzgerald, que foram fundamentais para o desenvolvimento e propagação do *jazz*, fazendo parte de um rol de artistas que tem suas histórias entrelaçadas com a evolução desse tão reconhecido gênero musical.

Desde o seu nascimento, o *jazz* apresentou uma dinâmica semelhante à da música de concerto europeia, em relação as suas subdivisões (renascimento, barroco, classicismo, romantismo etc.), apresentando assim, variados estilos no decorrer da história. Desenvolvido por inúmeros músicos, o gênero musical *jazz* cresceu de forma notória logo no seu primeiro século de existência, período em que foram surgindo suas variantes cada vez mais complexas e cheias de novos elementos como: o *swing*, o *cool jazz*, o *jazz fusion*, o *free jazz* etc. Cada um desses estilos possui aspectos que os diferem uns dos outros, no entanto, sem perder as características que os legitimam como ramificações do *jazz*, como discorre Berendt e Huesmann (2014),

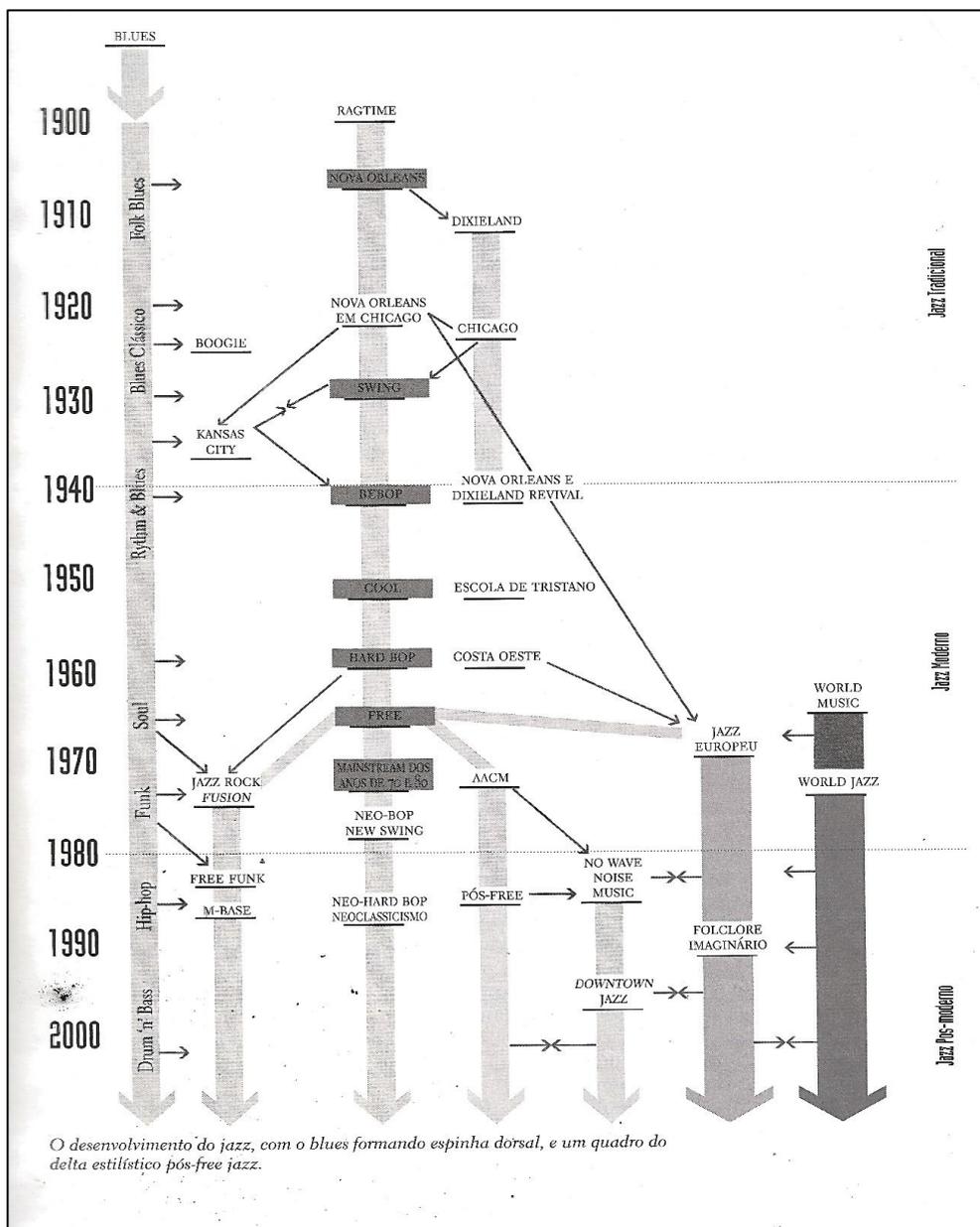
É importante ter consciência de que o *jazz* é um fluxo ininterrupto, como a correnteza de um rio. [...]. Nenhum estilo substitui outro, nenhum estilo é melhor que outro. Cada um absorve o estilo anterior – na verdade, todos os anteriores. (Berendt; Huesmann, 2014, p. 39).

Retomamos aqui, a semelhança do *jazz* com a música de concerto europeia, onde podemos observar que o período barroco não deixou de fazer uso de vários dos elementos característicos do período renascentista, assim como o período clássico não renunciou aos elementos do período barroco e assim sucessivamente. Como podemos observar, não existem barreiras para impedir a relação entre os diversos períodos. No caso do *jazz*, os estilos e até mesmo gêneros que nasceram a partir da ideia original continuam se conectando continuamente.

Destarte, apresentamos um quadro sinóptico que mostra como ocorreu a evolução do *jazz*, mostrando as datas, mesmo imprecisas, do surgimento de cada estilo. Apesar de não tão precisas, as datas estão entre os anos de 1900 e 2000. Pode

parecer estranho a afirmação da imprecisão das datas de surgimento dos diferentes estilos, pois eles surgiram em uma época que a imprensa já estava em plena atuação, com os diversos meios de comunicação como emissoras de rádio e TV bem popularizadas. No entanto, é importante frisar que nenhum estilo musical surge premeditadamente. Eles vão surgindo e os elementos que os compõem passam a ser usados por mais e mais pessoas e somente depois de estabelecidos que os musicólogos os estudam e caracterizam as bases históricas para seus estudos.

Figura 1. Os Estilos do Jaz



Fonte: Berendt e Huesmann (2014)

Como podemos observar na Figura 1, somente entre as décadas de 1930 e 1940, que encontramos o período que veio a ser chamado de era do *swing* nos Estados Unidos da América (EUA). É nesse momento que são constituídas as grandes orquestras de *jazz*, que se tornaram mundialmente famosas como *Big Bands*. A formação de uma *Big Band* comporta em média 17 músicos, divididos em naipes de: madeiras (2 saxofones alto, 2 saxofones tenor e 1 saxofone barítono), metais (4 trompetes, 3 trombones tenor e 1 trombone baixo) e seção rítmica (piano, guitarra, baixo e bateria). Essa variedade de instrumentos permite combinações sonoras e timbrísticas de uma riqueza singular, pois traz consigo muitas possibilidades de efetivos contrastes que os arranjadores utilizaram em todos os seus processos criativos, de forma que, acabaram por estabelecer uma formatação de sonoridade que se tornou característica das *Big Bands*.

Figura 2. Formação de uma *Big Band*



Fonte: <https://blogsouzalima.com.br/o-que-e-big-band/>

Sendo assim, as *Big Bands* foram agraciadas em sua formação por naipes que definiram as suas relações sonoras, assim como, os arranjadores trabalharam as dinâmicas de intensidade, as articulações e demais matizes com requinte singular. Nesse momento do *jazz*, todos esses elementos se tornaram característicos, por serem encontrados em cada música e até mesmo em alguns solos já pré-determinados por seus devidos arranjadores, diferentemente de momentos anteriores que tinham o seu foco na individualidade dos músicos, que trabalhavam as nuances

quase que instintivamente e possuíam plena liberdade criativa nos solos improvisados. Percebendo com clareza os novos aspectos que as *Big Bands* traziam em suas performances, Berendt e Huesmann (2014, p. 517) destacam que, “os elementos da era do *swing* se tornaram mais importantes na execução das grandes orquestras do que na improvisação de solistas individuais”. De forma que, esse período trouxe à tona grandes arranjadores, para além dos grandes solistas.

Sendo assim, a era do *swing* ficou marcada por uma variedade de notáveis *Big Bands* que surgiram no decorrer da história. Cada *Big Band* possuía seu *band Leader* que era um dos músicos ou maestro que a conduzia e era o responsável por escolher o repertório, organizar os ensaios, a gestão interna e externa do grupo, enfim, era o responsável por toda a direção executiva e musical do grupo. Entre os grandes nomes que marcaram esse período do *jazz*, podemos destacar o pianista, arranjador e compositor Fletcher Henderson, que segundo Berendt e Huesmann (2014) viveu a transição entre o estilo de Nova *Orleans* e o *Swing*.

Quando Fletcher Henderson começou sua carreira, ele fazia uma música muito parecida com a de Nova Orleans. Entre 1925 e 1928, Ele gravou sob o pseudônimo de Dixie Stompers. De maneira lenta e imperceptível, os naipes foram se constituindo, de modo a reunir instrumentos de uma mesma família num mesmo grupo sonoro. (Berendt; Huesmann, 2014, p. 511).

Assim como Henderson, encontraremos Benny Goodman, que foi o *band leader* da “banda de maior sucesso dos anos da década de 1930” (Berendt; Huesmann, 2014, p. 513), chegando a ser considerado como o rei do *swing*. Muitos outros *band leaders* alcançaram destaque no cenário das *Big Bands* e não apenas nos anos 40, mas também nos anos que se seguiram, de forma que as *Big Bands* se espalharam por todo o mundo, chegando até o Brasil, segundo relata Seixas (2018),

Na década de 1940, essa formação foi identificada no Brasil e se desenvolveu em cidades como Recife, São Paulo, Rio de Janeiro prioritariamente nas rádios para acompanhar cantores em programas diários. Dentre as principais *Big Bands* brasileiras destacam-se a da rádio Tupi, Severino Araújo e a Orquestra Tabajara, Clovis Pereira e Maestro Duda, utilizando a formação para compor orquestras de frevo para animar o carnaval de clubes. (Seixas, 2018, p. 22).

Durante vários anos, a grande atração das festas da sociedade como, por exemplo, os bailes de formatura, aniversários das cidades etc., tinham como atração

uma *Big Band*. As rádios quando não constituíam a sua própria, contratavam uma. A formação musical conhecida por *Big Band* não foi um privilégio apenas do Rio de Janeiro e São Paulo, pois foi vivenciada em todo o Brasil, chegando inclusive ao estado do Maranhão que - conhecido por sua diversidade cultural e riqueza rítmica manifesta nos sotaques do Bumba meu Boi, nos Tambores de Crioula e de Minas, Cacuriá, Bloco de Ritmo e tantos outros - também foi capturado pela expansão do *jazz* no Brasil, de forma que, “nos quatro cantos da capital e da baixada, era possível encontrar as primeiras Jazz Bands do Estado a se apresentar.” (Araújo, 2020).

As primeiras *Jazz Bands* eram grupos menores, de formação híbrida diferentes das *Big Bands*, sendo que, alguns pesquisadores consideram uma ampliação desses referidos grupos que tem suas origens em Nova Orleans, como aponta Vilar (2010).

A Big Band deriva da ampliação do pequeno grupo de jazz de New Orleans (jazz bands), formado por uma seção melódica composta por trompete, trombone, clarinete e uma seção rítmico-harmônica formada por tuba ou contrabaixo, banjo, guitarra ou piano e percussão. (Vilar, 2010, p. 2, tradução nossa¹).

Araújo (2020), apresenta uma lista com vários grupos que compuseram o cenário jazzístico maranhense em sua evolução, ele aponta,

[...] a seguir algumas das jazz-bands que compunham a paisagem sonora maranhense no período entre 1920 e 1960, quais sejam: a Jazz Brasil e Jazz Barbosa (ambas lideradas pelo maestro Odylo Ribeiro), Jazz Band Pensilvania, Jazz América, Jazz Maranhão, Jazz Ribamar, Maranhão Jazz, Jazz Vianense, Jazz de Irajá, Jazz Vitória, Jazz Alcino Billio, Jazz Band Jadhie!, Jazz Mendonça, Jazz Suçuarana, Jazz Operário, Jazz da Força do Poder Público, Jazz Santa Cecília, Jazz Irakitan, Orquestra Jazz Guarani (conjunto liderado pelo maestro João Carlos Dias Nazareth, pai da cantora Alcione), Jazz Céu Azul, Jazz do Quartel 24º BC, os “jazes” montados pelo maestro Ademar Corrêa, entre muitas e muitas outras. (Araújo, 2020).

É importante, para nosso trabalho, entender que, em nosso Estado, o *jazz* e a formação de *Big Bands*, fazem parte da nossa cultura, mesmo não sendo aspectos das nossas raízes mais profundas. Podemos ver que existem vários caminhos para

¹ La big band deriva de la ampliación del pequeño conjunto del jazz de Nueva Orleans, el formado por una sección melódica que constaba de trompeta, trombón y clarinete y una sección rítmico-armónica integrada por tuba o contrabajo, banjo, guitarra o piano y percusión.

uma conexão direta e autêntica com a história da música maranhense que, em sua grande parte, mantém seus pés na cultura popular, mas que passeia por um mundo globalizado onde influencia e sofre influência de outras culturas.

Desse modo, inspirado pelo *Jazz* norte americano, que a essa altura já se espalhara por todo território brasileiro, parte da música que ocorria no Maranhão passou a absorver as características da era do *swing* como referência. A ponto de serem organizados grupos musicais com os mesmos elementos que ocorriam nos EUA, podendo ocorrer em sua estrutura uma ou outra adaptação. A influência das orquestras de *jazz* americanas estava a olhos (e ouvidos) vistos. Um dos exemplos primevos dessa mudança foi a orquestra “Jazz Vianense”, um dos grupos que, já na década de 1940, possuía a configuração tradicional das *Big Bands* americanas.

Figura 3. Orquestra *Jazz Vianense*



Fonte: Araújo (2020)

Com o decorrer do tempo, as escolas de música e faculdades, passaram a figurar como um novo espaço de atuação para as *Big Bands*, fazendo com que, para além dos bailes e comemorações da sociedade civil, esse tipo de formação fosse utilizado como uma prática constante no ensino formal de música. Com essa nova

ferramenta, os alunos conquistaram mais um espaço para o desenvolvimento técnico-interpretativo, tão importante para o futuro profissional que os aguarda, pois, a prática de *Big Band*, tem oferecido suporte para a consolidação de conteúdos em várias instituições de ensino de música no Brasil, onde podemos citar algumas como: *BIG BAND UNIRIO* (UNIRIO), *BIG BOOM ORCHESTRA* (UFSCAR), *BIG BAND* do Conservatório de Tatuí, *EMEM JAZZ* (EMEM), *GERAIS Big Band* (UFMG) entre outras. Isso se dá, devido ao grande potencial da Prática de *Big Band* de aglutinar vários dos saberes necessários para a formação dos estudantes, tornando essa atividade um excelente espaço para o desenvolvimento das suas habilidades. Nela, os alunos transitam por vários estilos musicais, desenvolvendo o estudo da História da Música, assim como a Prática da Improvisação, do Arranjo, da Leitura musical, além de estimular a interação que ocorre por meio de concertos e apresentações públicas.

Nesse cenário, o processo de aprendizagem de música busca a participação por meio das interações entre os envolvidos, pois a música visa a participação em um agrupamento musical, pois não se faz música sozinho. Evidente que alguns instrumentos como o piano pode ser tocado sozinho e efetivar a performance musical desejada. Contudo, ao iniciar o estudo de um instrumento de sopro o estudante é levado a se imaginar tocando em um grupo musical onde seu instrumento se faz necessário, como uma Banda, um grupo de baile, uma orquestra sinfônica ou uma *Big Band*, que é um laboratório onde o aluno pode aprimorar todos os conhecimentos que ele aprendeu desde o primeiro dia de aula, não somente no instrumento, mas em todas as atividades envolvidas. Portanto, seguimos indicando aspectos musicais importantes, desde a fase da musicalização e, que encontram na Prática de *Big Band* um espaço para seu desenvolvimento.

Sabemos que todas as atividades musicais, geradas a partir de uma educação musical efetiva, vão estar presentes na hora que o músico se manifesta em qualquer grupamento que ele esteja participando. Ora vejamos: a percepção das alturas musicais é um fator determinante para a compreensão da afinação, para a compreensão e identificação dos acordes, por exemplo. No processo de formação musical, sempre aprendemos os intervalos, as escalas, os acordes, afinal, a música é configurada a partir de escalas e acordes. Assim, o solfejo está presente quando o aluno está participando de uma *Big Band*, pois as melodias, os solos que ele fará, com o uso do instrumento, nada mais é que um solfejo através do instrumento, isto é, não

será emitida uma nota, não será emitido um intervalo com a voz, mas sim por meio do instrumento que passa a ser sua voz. Gainza (2004), fala sobre a importância do aprimoramento da percepção musical, de ter o ouvido musical sensível e cultivado, com capacidade para discernir melodia, harmonia e ritmo.

Da mesma forma, a percepção dos acordes e suas sequências serão claramente percebíveis, pois em algumas, ou melhor na maioria das *Big Bands*, os membros são estimulados à improvisação e nesse momento, ele buscará em sua memória todo o aprendizado de acordes e suas sequências. A vivência em uma *Big Band* dá continuidade prática ao pensamento de Carl Orff no tocante a “integração de linguagens artísticas e o ensino baseado no ritmo, no movimento e na improvisação” (Fonterrada, 2008, p.159). Ainda que, não seja possível ter em uma *Big Band* todas as expressões artísticas manifestas de forma integral, é comum o uso de coreografias entre os naipes e textos entre as músicas que são aspectos extraídos de outras áreas artísticas, para além da música.

Não podemos deixar de considerar que todos os parâmetros do som são trabalhados em uma *Big Band*. O desenvolvimento da capacidade motora, da capacidade respiratória, pois mesmo quem não toca um instrumento de sopro precisa saber respirar quando está tocando, pois, a sua própria respiração faz parte da performance, ou parafraseando Schwebel (2000) “O ar é a matéria prima do som”. A partir daí, outros componentes mais, como, o entendimento da dinâmica dos compassos, as contagens de espera, onde o membro do grupo alia os elementos dos compassos, das frases, das sequências harmônicas e até mesmo da percepção da textura, gerada pela combinação dos sons e timbres, compõem o aprendizado musical, que se dá a partir de um processo educativo do ouvido, mas que também atinge outras capacidades, como por exemplo a capacidade de concentração, a capacidade de relacionamento, pois o músico tem que estar antenado com o que o outro faz. Na maior parte do tempo, ele estará complementando o que o outro faz e, para tanto, ele deve saber exatamente como a sua intervenção será mais adequada, qual a intensidade do seu som, qual a articulação a ser usada, qual o timbre que complementar a ideia apresentada pelo instrumento com o qual ele está dialogando. Vale salientar que, no ambiente de uma *Big Band*, a experiência contempla basicamente todos os estilos de aprendizagem, como podemos observar em Zambonini (2020).

[...] aprendizes interativos: São pessoas sensíveis que se envolvem com outras e aprendem melhor em contextos que possibilitam relacionamentos interpessoais [...] aprendizes analíticos: São pessoas que adquirem conhecimento observando e ouvindo.
 [...] aprendizes pragmáticos: São pessoas que gostam de testar ideias para ver se elas são funcionais. [...] aprendizes dinâmicos: São pessoas que utilizam todos os sentidos para aprender. (Zambonini, 2020, p. 16).

Um outro aspecto que não podemos deixar de considerar na atuação de um aluno em um grupo de *Big Band* é o aspecto contextual que ele terá que conhecer. Os vários estilos e gêneros musicais serão objeto de estudo e farão parte do repertório. Podemos afirmar que ele se defrontará com *tangos*, *valsas*, *rock*, *Blues*, *Jazz*, *Pop* e em cada gênero desse ele será apresentado a um contexto, a um país, a uma cultura, enfim, ao mundo musical que ele passa a pertencer. A História da Música é um dos segmentos bem contemplados quando se participa de uma *Big Band*. A execução de uma obra do gênero “*New Orleans*” nos levará a compreensão da fusão dos lamentos das pessoas negros que foram escravizadas nos EUA, com a harmonia, os instrumentos e a formação das bandas francesas que estiveram presentes lá quando do conflito de independência daquele país.

O aprendizado e o crescimento de capacidades de um aluno que faz parte de uma *Big Band* são imensuráveis. Além de todos os aspectos já descritos, não podemos deixar de considerar que as relações sociais e afetivas que nascem dentro do grupo são superimportantes para uma bem-estar mental, espiritual e psíquico, muito necessário em um mundo tão conturbado e cheio de indefinições, pois a música nos molda o caráter com valores que são imutáveis, pois jamais se pode desconsiderar os aspectos estéticos e éticos que estão imbricados no fazer musical.

2.2 A PRÁTICA DE BIG BAND NA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO “LILAH LISBOA DE ARAÚJO”

A EMEM foi criada em 21 de janeiro de 1974, tendo dado início às suas atividades somente no dia 13 de maio do mesmo ano. Como relata Ferreira (2017), a escola teve como primeira diretora a pianista Maria José Cassas. Contudo, Ferreira

(2017) faz uma referência especial a passagem da cantora maranhense Olga Mohana como diretora da instituição supracitada.

Olga Mohana assumiu a direção da escola em 1979. Em sua gestão, ela priorizou aspectos fundamentais para o funcionamento da instituição e entre as suas principais realizações, cito a aquisição de uma sede própria para EMEM, o reconhecimento dos cursos junto ao *Conselho Estadual de Educação e o Ministério da Educação e Cultura* (Resolução n°. 274/81), a elaboração do regimento interno e a organização dos currículos de cada curso. (Ferreira, 2017, p. 117).

Desde o referido momento, a EMEM passou a se estabelecer progressivamente no cenário maranhense como referência no ensino de música. A partir de 1987, sob a direção de Francisco Padilha, a EMEM, que oferecia apenas cursos de canto, piano, violino e flautas doces, passou por um momento de criação e ampliação de vários outros cursos como trompete, trombone, saxofone e clarineta, além de violão popular, contrabaixo, bateria e percussão, pois, havia uma falta de músicos de sopro no estado, necessários para eventos como Carnaval, São João e Festa do Divino, bem como para as bandas militares. Essa mudança foi fundamental para a formação da primeira *Big Band* da EMEM, nos anos da década de 1990.

Dessa forma, por volta de 1994/95 a prática de *Big Band* na EMEM foi intensificada para oferecer aos alunos mais possibilidades de desenvolver suas habilidades musicais, no âmbito técnico-interpretativo, além de inserir o aluno em uma das formações da música instrumental mais tradicionais da história, atividade que figura no quadro de disciplinas da EMEM, desde então. A importância dessa prática, para a formação dos músicos no estado do Maranhão é testemunhada pela constante procura por parte dos alunos da casa tanto quanto por alunos egressos, ou traduzida nas palavras de Jaimes (2022),

Uma experiência pedagógica que transcende o tempo e que tem marcado a comunidade educativa, levando consigo uma rede de histórias que se entrelaçam para fortalecer os vínculos criados ao longo do tempo. (Jaimes, 2022, p. 132, tradução nossa²).

² Una experiencia pedagógica que trasciende en el tiempo y que ha dejado huella en la comunidad educativa, lleva consigo una red de historias que se entrelazan para fortalecer los vínculos creados a través del tiempo.

Outro aspecto que a ser citado é o fato de que existe uma demanda da sociedade por meio de convites para apresentações em comemorações/solenidades nas escolas, praças e eventos dos mais variados – em alguns casos, há remuneração que é passada para os alunos, fazendo com que a missão dessa prática seja ampliada para além das técnicas utilizadas nesse contexto, gerando a tão almejada renda.

A prática de *Big Band* da EMEM teve sua origem no IV Encontro Nordeste de Metais sediado em São Luís, em 1994. O evento, tradicionalmente voltado para alunos de trompete, passou a inovar ao incluir outros instrumentos e palestrantes renomados. O professor Francisco Padilha, coordenador do encontro, convidou, além do Quinteto Brasil, o saxofonista Dílson Florêncio, o trombonista Per Brevig e o Maestro Duda para ampliar as atividades e oportunizar aos alunos dos outros instrumentos, que não somente o trompete, pudessem usufruir de ensinamentos e experiências enriquecedoras.

Durante o encontro, músicos das bandas militares se juntaram aos alunos de instrumentos de sopro da EMEM para formar um grupo que suprisse a falta de uma *Big Band* em São Luís. Francisco Padilha formou o Octeto de Metais e o professor Tomaz de Aquino lecionava os instrumentos de palhetas. Inicialmente, os alunos de metais e palhetas assistiam as aulas para tocar em grupo, uma espécie de ensaio em que Francisco Padilha ministrava aula de ritmo, dinâmica, grupamento de notas etc. Em paralelo, Francisco Padilha formou o Grupo Metal & Cia, composto por uma seção rítmica (Guitarra, violão, baixo e bateria) e ele próprio no trompete. Com diversas tarefas e agora tocando no Metal & Cia, o Prof. Francisco Padilha designou o professor Tomaz de Aquino para dirigir e ensaiar a *Big Band*, que ele havia formado com a junção dos grupos de metais e palhetas

Figura 4. A *Big Show Band*



Fonte: Pereira (2018)

Figura 5. BSB na EMEM



Fonte: Própria

Figura 6. A EMEM JAZZ



Fonte: Própria

Em 1999, a BSB, como ficou conhecida, foi destaque na comemoração dos 25 anos da EMEM, realizando *shows* em São Luís e municípios vizinhos. A década

de 2000, foi marcada por uma intensa atividade da BSB, com apresentações em todo o Brasil e até mesmo na Europa. Quando estava participando da Feira Internacional de *Strasbourg* – França em 2005. Em 2007, o professor Tomaz de Aquino Leite, maestro auxiliar da *Big Band*, solicitou seu afastamento devido a problemas de saúde. Menos de um ano depois, ele faleceu, deixando uma lacuna irreparável. Em 2009, o Prof. Dr. Francisco Padilha foi para Portugal, onde cursou o mestrado em direção musical e o doutorado em etnomusicologia, mas continuou envolvido com a *Big Band* durante suas férias em São Luís até 2015.

Atualmente, a EMEM se concentra em três modalidades de ensino musical oferecidas presencialmente: Curso básico em instrumento musical ou canto, com duração de 4 semestres; Curso intermediário em instrumento musical ou canto, com duração de 4 semestres; Curso técnico em instrumento musical ou canto, com duração de 6 semestres.

O ensino de música na EMEM se constitui de disciplinas teóricas (percepção musical, harmonia, história da música etc.) e as aulas individuais de instrumento para as três modalidades. No entanto, para os alunos do curso técnico é acrescida a disciplina obrigatória de Práticas Instrumentais ou Música de Câmara que oferece aos alunos a oportunidade de aprimorar suas habilidades musicais por meio da participação ativa em grupos musicais diversos, com ênfase na execução instrumental em conjunto e na compreensão das nuances da música colaborativa. A referida disciplina tem a duração de 4 semestres, onde o aluno deve escolher entre os seguintes grupos: Coral Arte Canto; Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite; EMEM *Jazz*; Orquestra Maranhense de Violões; Orquestra de Cordas da EMEM; Grupo/Ensemble de choro.

Sendo que, o nosso trabalho trata da criação de um *songbook* para ser utilizado na Prática de *Big Band* da Escola de Música do Estado do Maranhão, ou seja, na EMEM *Jazz*. Abordaremos a seguir, o elemento que mais se diferencia nos períodos que o aluno vivencia nessa prática que é o repertório, pois as questões técnicas de afinação, articulação, improvisação, ensaios de naipe etc. são comuns a todos os semestres. De forma que os semestres estão organizados da seguinte forma quanto ao repertório: **1 SEMESTRE:** O repertório será baseado em obras escritas especificamente para *Big Band* (era do *swing*) e temas de *Jazz* (*standards*); **2 SEMESTRE:** O repertório será baseado em estilos/gêneros da música popular nacional (Samba, Baião, Bossa etc.) e internacional (*Jazz*, *salsa*, *pop* etc.); **3**

SEMESTRE: O repertório será baseado em estilos/gêneros da música popular como o *Jazz*, a *Salsa*, o *Samba*, o *Choro* etc., assim como da Cultura Popular (*Bumba Meu Boi*, *Frevo*, *Maracatu*, *Tambor de Crioula*, dentre outros); **4 SEMESTRE:** O repertório será baseado em obras de compositores do século XX (*Gershwin*, *Bernstein*, *Stravinsky*, *Maestro Duda*, *Moacir Santos* etc.).

É importante frisar que as obras que compõem o repertório do semestre anterior não são descartadas. A cada semestre, são incorporadas novas obras que fazem com que o repertório seja sempre ampliado. Como podemos observar, no terceiro semestre, o repertório deve ser acrescido de obras populares, notadamente com obras que retratem o Maranhão, sua cultura e suas tópicas. Infelizmente, atualmente isso tem se tornado cada vez mais difícil em virtude da falta de material de compositores maranhenses, o que nos levou a decidir fazer este projeto para sanar parte dessa lacuna.

3 ANTÔNIO FRANCISCO DE SALES PADILHA

Para este capítulo, apresentaremos o professor, trompetista, compositor, gestor e maestro, Antônio Francisco de Sales Padilha a quem aprendi a me referir carinhosamente por Professor Padilha, desde que me tornei seu aluno da EMEM em 1993. Contudo, para além das aulas de trompete, nos anos seguintes de estudo, passei a figurar o quadro de músicos da BSB, como já mencionado no capítulo anterior, me aproximando cada vez mais do grande ser humano que encontrei em meu mentor. De fato, este capítulo, além da importância que tem para a nossa pesquisa, também tem uma grande importância afetiva para mim, pois com o passar dos anos, o professor Padilha se tornou um grande amigo e um grande colaborador do desenvolvimento da minha visão de mundo em aspectos muito além da música, a ponto de conferir a ele, por vez ou outra, o apelido de “Pai dilha”.

Figura 7. Professor Padilha



Fonte: Própria

Dito isso, iniciamos este momento do nosso trabalho falando sobre suas origens, influências musicais, sua formação, alguns aspectos sobre sua atuação na área da composição e apontamentos sobre as obras escolhidas para compor o nosso *Songbook*, pois sendo seu aluno e compartilhando parte da nossa jornada musical nos últimos 30 anos, pude conhecer seus pais, irmãos, esposa e filhas, assim como,

sua cidade natal, e também pude testemunhar e ouvir do próprio autor algumas curiosidades sobre suas composições na época da gravação dos seus álbuns, “Interlúdio para uma garota bonita” e “Cidade dos sonhos”. O acesso a essas informações acabou sendo parte do critério que utilizei para escolher as músicas que vão compor o *Songbook*, contudo, sobre a escolha das obras trataremos no capítulo a seguir.

3.1 DE SÃO BENTO A BRASÍLIA

Filho de Raimundo Nonato Padilha e Guiomar da Purificação Pereira Padilha. O Professor Padilha, nasceu em São Bento – Maranhão em 29 de janeiro de 1957. Francisco Padilha é descendente de uma linhagem de músicos, pois tanto seus avós, assim como seu pai eram músicos, sendo que seu pai era um exímio saxofonista e clarinetista, contudo, dedicava parte do seu tempo para a educação musical dos filhos, que antes de entrar em contato com os instrumentos, já estavam devidamente inteirados sobre os fundamentos da teoria musical, pois eram sabatinados diariamente sobre os elementos da música.

O primeiro instrumento do Professor Padilha foi o trombone, mas como ainda era muito pequeno, não conseguia manusear o instrumento devidamente. Porém, por obra do destino, um dos alunos de seu pai, que era trompetista e desistiu das aulas, doou o seu instrumento para ele, de forma que, o trompete se tornou uma profunda paixão que permanece até os dias de hoje. O trompete se tornou um grande companheiro para o Professor Padilha que, aos 14 anos, já estava tocando o seu primeiro carnaval, que à época (1971) era ofício apenas dos músicos mais tarimbados. No final de 1972, ele foi convidado por um dos seus tios, que havia acabado de casar e que era músico da Banda de Música da Polícia Militar de Brasília, para viver com ele e sua esposa na cidade de Taguatinga. Assim, ele foi estudar música em Brasília, visto que em São Luís não havia ainda escola de música.

Chegando em Brasília, Francisco Padilha passou a estudar no Colégio Taguatinga Sul, onde fez parte de grupos musicais, sempre atuando como trompetista quando requisitado, ora no próprio Colégio, ora em eventos externos, viagens etc. de modo que, só deu início aos estudos formais em música em 1974.

3.2 DE BRASÍLIA PARA O MUNDO

O Professor Padilha, começou a estudar na Escola de Música de Brasília – EMB em 1974, onde passou a estudar trompete e, nessa mesma época, frequentou aulas de canto, por orientação do seu professor de trompete. Em 1977, ingressou na Universidade de Brasília (UNB) que não possuía em seu rol o curso de trompete, mas o professor de trompa da referida instituição, o Prof. Bohumil Med, vendo que a demanda começava a surgir, criou o curso de trompete. Desse modo, foi na UNB que Francisco Padilha cursou e se graduou no Bacharelado em Trompete e Licenciatura em Música.

Depois, houve um vácuo em sua vida acadêmica, pois, seguiu para São Luís a fim de trabalhar na EMEM, o que durante algum tempo deixou sua vida dividida entre a Escola de Música e suas atividades como funcionário do Banco do Brasil, onde se envolvera politicamente e passou cinco anos como delegado sindical do Sindicato dos bancários. Em 1985, foi aprovado no concurso para professor da UFMA, o que resumiu mais ainda seu tempo para dar seguimento a sua jornada acadêmica.

Foi somente em 2009, que Francisco Padilha vislumbrou na Universidade de Aveiro – Portugal seu retorno à vida como discente. Lá, fez o seu mestrado em Direção Musical em Banda de Música e logo em 2011, às vias de concluir o mestrado, submeteu-se à prova para o Doutorado na mesma instituição e em 2014 concluiu o Doutorado em Música - ramo Etnomusicologia.

Em resumo, a formação acadêmica do compositor escolhido para ter suas obras utilizadas na configuração do nosso *Songbook* é: Técnico em Trompete pela EMB, Licenciado em Música e Bacharelado em Trompete pela UnB, Mestre em Direção Musical e Doutor em Música – ramo etnomusicologia, ambos pela Universidade de Aveiro, sendo que ainda fez dois estudos específicos de seis meses cada, um na Universidade de Viena na Áustria e o outro na *Queen University de Belfast* que são duas grandes universidades reconhecidamente como propulsoras e iniciadoras do estudo da musicologia e etnomusicologia.

Figura 8. O maestro Padilha



Fonte: Própria

3.3 INFLUÊNCIAS E REFERÊNCIAS MUSICAIS/ DE FORA PARA DENTRO

Como ex-aluno de Francisco Padilha no curso técnico da EMEM, que à época durava cinco anos, sendo trompetista da BSB que era regida por ele, atuando em um Quarteto de Metais ao seu lado, dentre várias outras experiências, muitas das referências musicais que tenho vieram dele e gostaria de trazer nesse parágrafo aquelas que durante todos esses anos, ele costumava apontar como as suas preferidas.

Dito isso, trago para o nosso trabalho a figura do trompetista mundialmente reconhecido, Herb Alpert e do pianista Burt Bacharach. O Professor Padilha tem um fascínio especial por esses grandes músicos, de forma que, sempre buscava a sonoridade e estilo do Herb Alpert e afirmava oportunamente que em seu trabalho como músico e compositor estão características deles – Herb e Burt - apesar de nunca os ter conhecido pessoalmente, o trabalho deles e as suas obras foram incorporadas por ele como referências de como tocar, de como compor e de como arranjar.

3.4 O COMPOSITOR E SUAS OBRAS/ DE DENTRO PARA FORA

O Professor Padilha possui dois álbuns gravados com seu antigo grupo, onde grande parte das músicas são de sua autoria. Escolhemos algumas músicas que estão distribuídas em seus dois álbuns para serem utilizadas em nosso trabalho. Como já reportei em outros momentos e neste capítulo. O Professor Francisco Padilha foi meu professor em caráter formal, logo, o seu trabalho como trompetista e compositor, foi o ambiente musical no qual eu cresci. Assisti vários de seus ensaios, pude ver um pouco dos momentos de gravação dos álbuns, conheço cada música e até fiz uma apresentação na EMEM tocando somente suas composições e somado a isso, me orgulho de dizer que faço parte do seu rol de amigos e sempre gostei de ouvir as histórias sobre como cada música tinha uma experiência pessoal específica e como ele transformava isso em música. Assim, seguiremos em um momento em que trarei informações sobre a criação das obras escolhidas para compor o *Songbook “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para Big band)*, produto da nossa pesquisa.

Figura 9. Capa do CD 1



Fonte: Própria

Figura 10. Capa do CD 2



Fonte: Própria

RIO VERMELHO - Ao retornar de uma viagem ao Rio de Janeiro, comentou que conhecera a praia vermelha e daí compôs uma Bossa por entender que o Rio de Janeiro havia inspirado tantos outros compositores do referido gênero musical como Tom Jobim, Vinicius de Moraes etc.

JAZZ MINA - Em um caso raro dentro do seu quadro de composições, este tema foi composto sem uma experiência particular, na verdade, o intuito era de fazer uma junção de elementos do *jazz* à linguagem do tambor de minas.

BLUE MINADO - É muito raro que algum trompetista não sofra algum tipo de influência do gigante do *jazz*, Miles Davis. Nessa música, Francisco Padilha inspirado por “*All blues*” insiste em conectar elementos do *jazz* com o tambor de mina do Maranhão. Uma curiosidade é que um dos maiores trompetistas do Brasil, Moisés Alves, participou da gravação do álbum em um solo incrível que enriqueceu e coloriu singularmente a proposta do nosso compositor.

CANÇÃO DO AMOR EFÊMERO - O que posso abordar sobre essa obra é que ela foi gravada em uma proposta bem diferente da que o compositor havia

planejado, pois, nos ensaios ela foi ganhando outros contornos até se tornar o belo afoxé que podemos ouvir na gravação original.

OLD SHADOWS - Essa música é a minha preferida das composições do Professor Padilha e por isso eu sempre perguntava sobre ela, sobre os por quês da sua criação, o que ele argumentava dizendo que se tratava do seu momento em Brasília, aquela cidade encantadora para um jovem do interior do Maranhão com suas avenidas largas, o clima frio e tudo o mais que alimentava os seus sonhos, mas em contrapartida, dizia que *OLD SHADOWS* também expressava suas angústias da juventude, o que faz desse belo tema um retrato musical do seu interior no período da sua juventude quando morou em Brasília.

TEREQUIM - O Professor Padilha compôs Terequim para um casal de amigos, Joaquim e Tereza, na época que morava em Brasília. Joaquim, um mineiro que gostava muito de baião e Tereza uma maranhense, calma e culta, que apreciava músicas tranquilas. Essa é uma das poucas obras que não foram criadas diretamente no trompete, instrumento de preferência do compositor, mas compôs ao piano, sem uma inspiração prévia, sentou-se para compor em homenagem aos amigos e por fim fazendo uma mescla dos nomes do casal batizou sua composição com a alcunha de Terequim.

INTERLÚDIO PARA UMA GAROTA BONITA - Essa belíssima composição foi feita para sua filha mais velha que passou por um problema de saúde, seguido de questionamento existencial, entre os 16 e 17 anos.

Como um bom professor, ele direcionou sua filha a uma vasta e qualificada literatura. Junto a isso, compôs a obra que dá nome ao nosso *Songbook* e que é uma das suas mais belas composições e que traz consigo mais uma peculiaridade, que se trata de um poema que nasceu junto com a referida obra. Eis, o poema, a seguir.

INTERLÚDIO PARA UMA GAROTA BONITA

Existe um lugar onde o sol e as estrelas
 Sopram raios de luz em sua mente
 Em um outro lugar, a lua e os planetas
 Objetivam manter sua alma dormindo
 Você tem medo, eu vejo, eu sei

E eu entendo o seu jeito
Feche seus olhos e sinta o meu amor
E todo esse receio irá embora

4 METODOLOGIA

A presente pesquisa, traz como proposta a confecção de um *Songbook* com músicas de um compositor maranhense, adaptadas para a formação de *Big Band*. Desse modo, conhecer as obras e o respectivo autor, assim como, as características da formação escolhida para as adaptações, compõe o alicerce necessário para a consumação do nosso intuito. Deste modo, o caminho que percorremos, se encontra nas orientações da pesquisa documental, presente no contexto da abordagem qualitativa, essencial para a compreensão de acontecimentos manifestos em seus ambientes naturais. Assim, seguiremos destacando características da pesquisa documental associadas à proposta do nosso estudo.

4.1 A PESQUISA DOCUMENTAL E A PROPOSTA DO SONGBOOK

A pesquisa documental é um procedimento dentre os vários existentes na abordagem qualitativa, sendo de grande utilidade para o desenvolvimento deste trabalho, pois se trata de um tipo de pesquisa que possui uma ampla dimensão sobre a classificação do que é um documento, para além do seu formato escrito, como podemos observar no destaque de Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009, p. 5) “o documento como fonte de pesquisa pode ser escrito e não escrito, tais como filmes, vídeos, slides, fotografias ou pôsteres”. Diante dessa perspectiva, nossa pesquisa se enquadra no caráter documental por estarmos trabalhando com fontes não escritas, a saber, com áudios e partituras das composições escolhidas para a confecção do *Songbook*.

É fundamental destacar que, na pesquisa documental, é necessário que o documento tenha o status de fonte primária, ou seja, ainda não tenha passado por nenhum tipo de análise, o que, segundo Kripka, Scheller e Bonotto (2015) faz parte da essência da pesquisa documental.

[...] o uso da análise documental, que se refere à pesquisa documental, que utiliza, em sua essência: documentos que não sofreram

tratamento analítico, ou seja, que não foram analisados ou sistematizados. O desafio a esta técnica de pesquisa é a capacidade que o pesquisador tem de selecionar, tratar e interpretar a informação, visando compreender a interação com sua fonte. (Kripka; Scheller; Bonotto, 2015, p. 57).

Sendo assim, nossa pesquisa tem como norteadora a pesquisa documental, pois, o documento que usamos *a priori* foram áudios e *a posteriori*, partituras, ambos sem nenhuma passagem por algum tipo de análise ou sistematização, preservando assim, uma das principais características deste tipo de pesquisa. É certo que, ao acessar estes documentos, o fato de conviver no mesmo âmbito musical que o compositor das músicas escolhidas, como seu aluno durante toda minha formação como trompetista e a influência dessas composições em minha trajetória musical, possibilitaram uma melhor compreensão contextual do material selecionado, assim como, uma gama de conexões para o desenvolvimento das adaptações para a formação musical, *Big Band*. Desta forma, entendendo a palavra “texto” como uma referência para o objeto da pesquisa documental e no nosso caso, tratamos de áudios e partituras, como já dito anteriormente, concordamos com Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009) quando apontam que,

Não se pode pensar em interpretar um texto, sem ter previamente uma boa identidade da pessoa que se expressa, de seus interesses e dos motivos que a levaram a escrever. Uma questão é fundamental: “esse indivíduo fala em nome próprio, ou em nome de um grupo social?”. (Silva; Almeida; Guindani, 2009, p. 9)

É necessário esclarecer que, a escolha de elaborar um *Songbook* não é mero acaso, pois a partitura é, dentro da música, uma das mais eficientes formas de registro, contribuindo para vários aspectos importantes para o meio musical, como a preservação, a divulgação, o ensino e conseqüentemente futuras pesquisas e sobre essa importância, devemos observar o entendimento de Audi e Vitoriano (2019) que discorrem a seguir.

A partitura é formada por signos fundamentalmente musicais, dentro de um código específico e único, inserida em um contexto cultural, sendo um tipo de escrita que permite ao músico registrar melodias, harmonias e ritmos com precisão, além de permitir também, registrar questões de interpretação como dinâmica, andamento e suas variações, intensão interpretativa e questões técnicas como

digitações, ligados e ornamentos em geral. Portanto, é o tipo de escrita mais completo para a música (Audi; Vitoriano, 2019, p. 600).

Doravante, apresentaremos os passos utilizados para a coleta, seleção e organização do material (áudios e partituras) utilizado para a confecção do *Songbook “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para Big Band)*, produto da nossa pesquisa.

4.2 O ACESSO PARA A ESCOLHA DOS ÁUDIOS COMO DOCUMENTOS

O primeiro passo em direção às adaptações das composições escolhidas para uma formação de *Big Band*, proposta do nosso trabalho, foi recolher os áudios e ouvi-los várias vezes. É importante citar que, no início dos anos 2000 quando os álbuns “Interlúdio para uma garota bonita” e “Cidade dos sonhos” foram lançados, pude acompanhar de perto muito dos ensaios e apresentações onde as músicas eram tocadas, assim como também pude presenciar os lançamentos dos álbuns que à época eram distribuídos no formato de CD, logo, não acessei um material desconhecido, antes tive um reencontro com um material que já me era familiar.

Ouvir as músicas foi uma atividade de grande importância para este trabalho em vários aspectos, pois como aponta o compositor Copland (1974), “se você quiser entender música melhor, não há coisa mais importante a fazer do que ouvir música. Não há nada que possa substituir esse hábito”. Copland (1974) também afirma que, existem três planos para entender a música: o plano sensível, o plano expressivo e o plano puramente musical. No plano sensível ouvimos a música sem pensar, sem tomar muita consciência dela, no plano expressivo nós percebemos um significado da música e o terceiro plano puramente musical é o que mais nos interessa, pois é nesse plano que iremos buscar entender como o compositor manipulou os elementos musicais para nos trazer os outros dois planos.

Assim, empreendemos um tempo considerável ouvindo os áudios que nos foram cedidos pelo arranjador original do material recolhido (os álbuns originais que eu possuía foram perdidos em um furto a meu carro). Ouvir foi nosso ponto de partida, nosso *start*, pois a partir dessa experiência pudemos estabelecer o que realmente gostaríamos de fazer e quais músicas seriam úteis para o nosso intento.

Nesse momento, onde pudemos direcionar nossa atenção para as músicas dos álbuns já mencionados, um processo muito importante se inicia quase que involuntariamente, pois ao ouvir o conteúdo das músicas, o ritmo, os acordes, as linhas melódicas e todo o som produzido de forma geral, nossa mente começa a se conectar com outras experiências sonoras que adquirimos durante toda nossa vida, pois por meio da audição percebemos grande parte do mundo ao nosso redor como destaca Almeida (2020),

Do nascimento até a vida adulta, os seres humanos captam constantemente por meio da audição as vibrações de diferentes fontes sonoras, como por exemplo, os sons da natureza, das aves, do vento que toca os galhos de uma árvore, das pessoas e de todas as formas de criação humana, entre elas podemos destacar o som das máquinas e da música (Souza, 2000, *apud*, Almeida, 2020, p. 23).

De certa forma, no momento da audição das obras já começamos a delinear os arranjos/adaptações que viriam a seguir, o que nos ajuda na culminância da audição que é a escolha das obras. Das várias obras que pudemos desfrutar, separamos as que mais nos agradaram e possuem as características que procurávamos. As músicas escolhidas para o nosso trabalho foram: *Blue Minado*; *Canção do amor efêmero*; *Interlúdio para uma garota bonita*; *Jazz mina*; *Old shadows*; *Rio Vermelho*; *Terequim*;

A fim de esclarecer o nosso critério de escolha das obras, se faz necessário esclarecer que, consideramos os elementos da música, melodia, harmonia e ritmo, assim como, a forma das obras em questão. Sobre cada aspecto citado, faremos uma análise no capítulo a seguir. Para este momento, basta saber que em primeira instância, levamos em consideração os referidos elementos, pois possuem função determinante no processo de adaptação ao qual nos propusemos. Em consequente, para a escolha das obras que serão adaptadas para a formação de *Big Band*, decidimos que seria de grande importância que trabalhássemos com músicas que pudessemos ter informações para além das escritas nas partituras, ou seja, escolhemos, entre as várias músicas de Francisco Padilha, apenas as que tínhamos alguma informação adicional, para assim, proporcionar aos intérpretes, que executarão os arranjos, uma maior aproximação com as ideias do autor. Para o intérprete, é importante toda e qualquer informação sobre o compositor e a obra que anseia executar, pois é a sua missão dar sequência ao trabalho do compositor, como

aponta Copland (1974) “todo mundo concorda em que ele existe para servir ao compositor — para assimilar e recriar a "mensagem" do compositor. Se a teoria é simples, o mesmo não acontece com a aplicação prática”. O fim das palavras do grande compositor Aaron Copland citadas a pouco, servem de reforço para o nosso critério, pois a aplicação prática da interpretação depende de vários aspectos técnicos, assim como, históricos e estéticos, com os quais nos preocupamos e buscamos sanar parte desse problema, trazendo informações sobre o compositor Francisco Padilha e as obras de sua autoria que escolhemos para o nosso trabalho, no capítulo anterior.

Por último, nós nos apoiamos no conceito de tópicos do professor e pesquisador Acácio Piedade (2011) que trata a música como um discurso em que seus elementos são tidos como “lugar comum”, sendo que para além de intervalos e escalas características, elas precisam “aparecer em figurações específicas” nas cadências musicais e outros aspectos mais. Dessa forma, encontramos no conceito de tópicos uma forma de subdividir o repertório escolhido para compor o *Songbook*, pois ao analisar os elementos tópicos em um meio cultural determinado, é totalmente possível que os padrões recorrentes sejam observados, da mesma forma que diversos grupos e expressões carreguem consigo temas que os distinguem, sendo fundamentais para o entendimento musical da cultura de origem.

Sendo assim, a partir do pensamento do Professor Acácio Piedade, resolvemos subdividir as músicas dentre as obras do Professor Padilha em grupos, segundo suas tópicos, seja da cultura popular maranhense, da música popular nordestina, da música popular brasileira ou obras de caráter global (estilos internacionais). Essa opção, apesar de aparentemente ser simples, traz no seu pano de fundo, mais informações importantes para o âmbito técnico-interpretativo, assim como, remete-se à trajetória do compositor que saiu do interior do Maranhão e alcançou o mundo, acadêmica e musicalmente. Vejamos agora as divisões das músicas escolhidas.

Quadro 1. Músicas Escolhidas

TIPOS DE TÓPICAS	MÚSICAS
Maranhense	<i>Jazz</i> mina; Blue Minado.
Nordestina	Canção do amor efêmero; Terequim.
Brasileira	Rio Vermelho;

Diversas	Interlúdio para uma garota bonita; <i>Old shadows</i> .
----------	---

Fonte: Própria

4.3 ACESSO ÀS PARTITURAS

Após acessar os áudios, entrei em contato com o arranjador das versões originais das músicas a fim de ter acesso às partituras com melodias e cifras em sua forma primária. É importante dizer que, *a priori*, a leitura das partituras foi feita acompanhada dos áudios, pois em gravações é comum que ocorram mudanças que não são registradas e com o acesso aos dois (áudios e partituras) pudemos observar e compreender um pouco mais sobre o material recolhido. Pois, de certa forma, ainda que fosse esperado algum tipo de “contradição” entre os áudios e as partituras, o registro escrito da música carrega informações importantes sobre o discurso do autor, como destacam Audi e Vitoriano (2019),

O lado físico da informação musical é tão abrangente quanto seu lado imaterial. Documentos musicais podem ser parte da história, podem trazer noção de como tal autor pensa ou age, podem ser testemunhos de críticas e contestações e, até mesmo, indicativos de como é a situação de um local ou época (Audi; Vitoriano, 2019, p. 591).

As partituras são documentos que ajudam a dar credibilidade a trabalhos como o que propomos aqui, pois confiar somente na percepção auditiva, no trabalho com os áudios, não nos pareceu de todo confiável e daí a necessidade de reunirmos ambos os documentos. Com o uso da partitura, pudemos observar aspectos que em se tratando das músicas do Professor Padilha assumem certa complexidade, como as mudanças de compasso, os campos harmônicos e até mesmo as linhas melódicas. De fato, as partituras são uma forma de manutenção e comunicação de ideias que servem para conectar o compositor das obras ao arranjador/intérprete, como podemos observar na perspectiva exposta por Reis (2001, p. 496) *apud* Audi e Vitoriano (2019, p. 601), “a partitura é um texto que o intérprete deve conseguir ler, compreender e

transformar em um processo relacional de sons, seguindo a ordem dada pelo compositor original no âmbito formal”.

De fato, o uso da partitura se mostrou indispensável em nosso trabalho, por nos manter fiel as ideias do compositor e direcionar nossa liberdade no tocante às mudanças que buscamos aplicar nos arranjos para *Big Band*, pois é certo afirmar que, de alguma forma, em alguns momentos, o registro escrito trouxe consigo sugestões para o nosso intento de adaptar as músicas do Professor Padilha para uma formação diferente da sua proposta original.

A seleção das partituras, na verdade, foi direcionada pelo momento da escolha dos áudios, pois como já mencionado, somente após escolhermos (via áudio) as músicas que seriam utilizadas é que nós nos voltamos para o documento musical escrito. Diante das nossas escolhas, um terceiro momento surgiu, onde buscamos abordar o contexto de cada obra que só foi possível através da plataforma de vídeos *Youtube*, onde podemos encontrar o registro do compositor, o Professor Padilha, sobre suas obras, que utilizamos no segundo capítulo deste trabalho.

4.4 ADAPATAÇÃO DAS OBRAS

Existe uma pequena discussão sobre os conceitos de arranjo e adaptação. No entanto, em minha pós-graduação em arranjo musical pude encontrar um ponto de equilíbrio que acabou me deixando mais confortável em meio a tantos argumentos levantados sobre o referido assunto que só trataremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Neste momento, gostaríamos de abordar alguns aspectos referentes às adaptações das músicas de Francisco Padilha para uma formação de Big Band, sendo que o primeiro aspecto se dá no tocante à formação de uma *Big Band*, ou seja, os instrumentos que compõem esse tipo de grupo. A *Big Band* é a grande orquestra do *jazz* e sobre esse assunto tratamos no primeiro capítulo deste trabalho, contudo, vale ressaltar que, a EMEM *Jazz* tem uma peculiaridade em relação à formação tradicional que é a ausência do piano, até o momento em que escrevemos este trabalho. Logo, a formação da EMEM *Jazz* comporta: 05 saxofones (dois altos, dois tenores e um

barítono); 04 trombones (três tenores e um baixo); 04 trompetes e a seção rítmica formada por uma guitarra, um contrabaixo e uma bateria.

O segundo aspecto, ao qual faremos menção, é relativo a estrutura das obras. No processo de adaptação, fazemos várias escolhas sobre o quanto do material original será preservado fidedignamente e o quanto vamos alterar das versões originais. Para além disso, construímos uma análise sobre cada obra onde abordamos a forma da obra, a melodia, a harmonia, o ritmo e as alterações ocorridas no processo de adaptação, que se encontra no último capítulo desta dissertação.

Sobre as adaptações das obras, nos reportamos à formação do grupo que será utilizado, assim como a análise das músicas escolhidas, não podemos deixar de mencionar que uma adaptação musical possui certas técnicas a serem utilizadas. Como tratamos de arranjos para uma *Big Band*, escolhemos algumas “linguagens” que mais tem relação com as características da nossa proposta. Para isso, buscamos as orientações de Tiné (2020) que traz em seu livro “Harmonia – fundamentos de arranjo e improvisação” técnicas com o “*4 way close*” que mantém as vozes o mais fechadas possível. Essa técnica de sobrepor as vozes é muito usada no *jazz* e, posteriormente na música brasileira. Outra técnica utilizada em nossas adaptações foi a “*abertura em clusters*” que se dá pela sobreposição de pelo menos dois intervalos de segunda maior ou menor, sendo que as duas primeiras vozes mais agudas só podem se sobrepor em segunda maior e nunca segunda menor. Outra característica dessa técnica é que ela deve ocorrer no âmbito de um intervalo de sétima, seja maior ou menor. Os “*drops*”, que são a utilização da sobreposição aberta também foram utilizados em nossas adaptações, com o detalhe de que usamos somente o *drop 2*, que se trata do movimento descendente da segunda voz em uma oitava. Juntamente a isso, nossas adaptações estão cheias de contrapontos melódicos ou em blocos, muitas vezes utilizando fragmentos das próprias melodias ou alusões rítmicas de diversos estilos musicais.

4.5 EDIÇÃO DAS PARTITURAS

Para a edição das partituras, fiz uso do *software Sibelius Music* que em nossos dias se tornou uma ferramenta essencial para compositores, arranjadores e músicos

de uma forma geral, pois permite criar e fazer modificações em partituras musicais digitalmente. O *Sibelius Music*, comumente chamado de *Sibelius* é um programa de notação musical de grande destaque no cenário musical mundial por possuir diversos recursos que podem ser utilizados por profissionais, assim como por amadores. Com o *Sibelius*, é possível escrever partituras, transcrever músicas, reproduzir as composições e/ou arranjos e nos possibilita o compartilhamento com outros músicos sem maiores dificuldades. O *Sibelius* possui uma interface intuitiva, que ajuda muito o processo criativo por não ficarmos presos a comandos complexos e de difícil memorização, junto a isso, esse *software* nos oferece diversas opções de personalização o que é muito útil na equalização das diferentes experiências de edição que possamos vir a ter.

A escolha do *Sibelius Music* para o trabalho de edição do *Songbook*, se deu pelo fato de que já venho trabalhando com esse software há vários anos. Atualmente, não faço uso da versão “*Ultimate*” que é a versão completa do *software*, mas, continuo com a versão “*Artist*” que apesar de não ter cem por cento dos recursos - e por isso sua assinatura é menos onerosa - cobre perfeitamente as minhas necessidades profissionais assim com as necessidades existentes na composição do nosso *Songbook*. Aponto ainda que, o *Sibelius* facilita o meu labor devido a minha experiência com seus recursos, me dando mais fluidez e tranquilidade no desenvolvimento do presente trabalho.

5 ANÁLISE DAS OBRAS ESCOLHIDAS PARA COMPOR O SONGBOOK “INTERLÚDIO PARA UMA GAROTA BONITA” (OBRAS DE FRANCISCO PADILHA ADAPTADAS PARA BIG BAND)

Para este momento do nosso trabalho, abordaremos elementos musicais que podem contribuir para ampliar a compreensão dos professores e estudantes de música, assim como, regentes e arranjadores que terão acesso ao *Songbook*. Contudo, é preciso apontar sobre quais elementos nos debruçaremos como sugere Mattos (2006),

Ao analisar música, seria melhor iniciar com um sistema (ou um plano) claro e distinto. Este plano deve ser modificado de acordo com a natureza da obra analisada, mas deve ter algumas características gerais aplicáveis a quase todo o tipo de música (Mattos, 2006, p. 1).

Assim, tomando por modelo o tipo de análise que Mattos (2006) denomina de *microanálise*, os elementos que iremos abordar serão: a forma, a harmonia, a melodia, o ritmo e a adaptação das obras que farão parte do *Songbook*, seguindo a orientação de Mattos (2006, p. 1) que aponta, “a microanálise inclui análise detalhada do ponto de vista melódico, harmônico e rítmico; forma e textura em seu menor nível; como também detalhes mínimos de orquestração e timbre”. Desse modo, entendemos que para a nossa pesquisa, este último elemento – a adaptação – contempla o nosso trabalho com mais precisão e foi inserido por nós, por se tratar de informação relevante, já que os outros quatro primeiros elementos – forma, harmonia, melodia e ritmo – fazem referência em grande parte à obra em seu estado primário (pois preservamos ao máximo esses aspectos, com algumas poucas mudanças que serão apontadas na análise) e os apontamentos sobre as adaptações versarão sobre o resultado alcançado em seu novo estado, ou seja, a obra adaptada para a formação musical *Big Band*.

Sendo assim, o presente capítulo será composto por dois momentos: em primeiro lugar, apresentaremos conceitualmente cada um dos elementos musicais escolhidos para compor o nosso plano de análise e em seguida, passaremos para o momento em que serão analisadas, as adaptações das músicas de Francisco Padilha

que foram utilizadas para configurar o *Songbook* que será utilizado pela EMEM na disciplina prática de *Big Band*.

Vale ressaltar que, mesmo com a possibilidade da apresentação dos conceitos de forma, harmonia, melodia e ritmo venham a ter uma linguagem mais densa, por ser coletada de vários autores que se reportam sempre em excelente grau de linguagem acadêmica, no que diz respeito às análises, buscaremos um nível de comunicação que alcance tanto os acadêmicos, como os alunos dos cursos técnicos e ensino médio, público-alvo do nosso trabalho.

A Forma

A forma da música está relacionada à sua organização, seja em número de partes que uma obra possui, seja referente ao tamanho que cada parte possui ou às características rítmicas encontradas em determinada composição. Como detalha Schoenberg (1996).

O termo forma é utilizado em muitas acepções: nas expressões "forma binária", "forma ternária" ou "forma-rondó", ele se refere, substancialmente, ao número de partes; a expressão "forma-sonata" indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações; quando nos referimos ao "minueto", ao scherzo, e a outras "formas de dança", pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança. (Schoenberg, 1996, p. 27).

Podemos observar que, o termo "forma" tem aplicações distintas dentro do cenário artístico, contudo, sempre relacionadas a como o artista e em nosso caso, o compositor musical, organiza suas ideias. No decorrer da História, vários termos foram empregados a fim de convencionar, dentre outras coisas, como a música está dividida em relação às partes que a compõem, como a expressão "forma binária", que trata de uma música que possui apenas duas partes onde essas partes são geralmente chamadas de parte A e parte B, assim como a "forma ternária" indica que a obra possui três partes: A, B e C. Contudo, a música não é material que se enclausure, antes, é uma ferramenta de expressão da liberdade humana, tanto que, no que se refere a forma, os compositores podem tanto utilizar as formas tradicionais ou apenas seguir sua criatividade e ainda assim conceber um material com grande profundidade e qualidade. Sobre as possibilidades e a liberdade que o compositor possui no ato composicional o autor Copland (1974) discorre com a clareza, como podemos observar,

É o conteúdo musical que determina a forma. Isto não significa que os compositores não dependam absolutamente de moldes externos. É necessário que o ouvinte entenda essa relação entre uma forma dada e a liberdade do compositor em relação àquela forma. As duas coisas funcionam simultaneamente: a dependência e a independência do compositor diante das formas consagradas. (Copland, 1974).

Para a análise deste trabalho, visto que as músicas de Francisco Padilha se encontram baseadas na forma AB, apontaremos vários outros detalhes que encontramos dentro das suas composições, que são cheias de contrastes, belas melodias, ainda que exóticas e nuances harmônicas e melódicas que tornam o nosso *Songbook* um material singular, tanto para a aplicação em sala de aula, que é o nosso primeiro intuito, quanto para a apreciação popular que sempre nos dispomos a proporcionar nas apresentações da EMEM Jazz.

A Harmonia

Ao iniciarmos nossos estudos em música, aprendemos o seu conceito e dos elementos que a compõem. Entre vários outros componentes, logo chegamos ao estudo das escalas maiores e menores, onde, seguidamente, vamos aprendendo que cada nota de uma determinada escala, em uma superposição de terças, produz um acorde, como explica Copland (1974).

A teoria harmônica baseia-se na suposição de que todos os acordes são construídos a partir da nota mais grave, em uma série de intervalos de terças ascendentes. Por exemplo, tome-se a nota lá como base de um acorde a ser construído. Acrescentando terça sobre terça a essa base, obteremos o acorde lá-dó-mi-sol-si-ré-fá. Se continuarmos, estaremos simplesmente repetindo notas que já estavam incluídas no acorde. (Copland, 1974).

À junção desses acordes damos o nome de Campo Harmônico. Toda música possui um campo harmônico, seja ele, maior ou menor natural, melódico ou harmônico. É possível que em uma música apareça em sua configuração, acordes oriundos de outras escalas, diferentes do campo harmônico da sua tonalidade, como esclarece Campos (2020),

Acorde de empréstimo modal, como o próprio nome diz, são acordes que podem ser “emprestados” de outras tonalidades como, por exemplo, de uma maior para uma menor homônima ou vice-versa.

Diferentemente da modulação, o tom inicial da composição não é alterado, são apenas acordes “emprestados” de outros campos harmônicos e que não fazem parte do campo harmônico original da obra. (Campos, 2020, p. 48).

As composições de Francisco Padilha, escolhidas para fazer parte do nosso *Songbook*, possuem como forte característica, o empréstimo modal, dando às suas composições uma sonoridade bem peculiar, envolvente e surpreendente. Em suas obras, é comum encontrar variações na marcha harmônica, pois em um dado momento os acordes podem aparecer a cada compasso, e rapidamente mudar para três e em outra ocasião encontrarmos dois acordes por compasso. Essas mudanças no ritmo dos acordes fazem parte da riqueza e beleza das músicas utilizadas em nosso trabalho, onde preservamos as harmonias originais, exceto em duas obras: Canção do amor efêmero; e Interlúdio para uma garota bonita.

A Melodia

É através de uma sequência linear de notas/sons que surge a melodia. Em uma obra musical, seja de caráter vocal ou instrumental, podemos apontar que a melodia se destaca, pois, ainda que o todo complexo seja importante para a compreensão do ouvinte é a melodia que carrega grande parte da carga emocional inteligível *a priori*. As melodias que formam uma música se organizam em frases, semelhante as frases que compõem um texto. De forma que, Schoenberg (1996, p. 29) nos apresenta à sua perspectiva em relação a frase musical nos seguintes termos, “a menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares”.

A melodia se relaciona de forma singular com os outros elementos musicais, pois traz consigo ritmo e harmonia intrinsecamente, o que por vezes pode facilitar ou dificultar as escolhas do autor por tão distinto caráter. Assim, o ato de criar melodias passa por vários aspectos da percepção do compositor, tanto do campo afetivo, como do campo técnico e sobre esse segundo, Ramos (2011) destaca três aspectos que considera de grande importância para o “equilíbrio da construção melódica”,

O equilíbrio é fundamental para a construção melódica e, para manter o equilíbrio, o compositor deve se utilizar dos seguintes requisitos: - Manter a melodia diatônica, ou seja, dentro das notas da tonalidade. - Compensar os saltos ascendentes ou descendentes com a melodia em movimento contrário e em graus conjuntos. - Sempre que der

pequenos saltos (superiores ou inferiores), estes devem ser ocorridos formando tríades (Ramos, 2011, p.120).

Os critérios apontados supra, são, sem dúvidas, bem adequados para o processo de criação de melodias, no entanto, é preciso atentar para a liberdade criativa e para as ricas e variadas possibilidades existentes que um compositor tem a mão para o desenvolvimento do seu trabalho. Tanto que, o Professor Padilha, compositor escolhido para este trabalho, tem como forte característica, melodias que fogem do modelo diatônico e de outros aspectos convencionais, como os relacionados por Ramos (2011). Contudo, mesmo distante de algumas regras básicas como as que vimos supra, as músicas que utilizamos em nosso trabalho sempre trazem consigo grande fluência e beleza em suas configurações.

O Ritmo

Quando nos referimos ao termo ritmo, estamos buscando dentre outras coisas, o seu aspecto organizacional, aquele que desde o seu conceito mais básico nos orienta em nossos estudos musicais, como podemos ver nas palavras de Priolli (1999, p. 6) “o ritmo é o movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração”. Dessa forma, o ritmo é o elemento musical que se relaciona com a forma como estão dispostos e organizados os sons e os silêncios na música. Contudo, para além do ritmo melódico, encontramos na música o ritmo harmônico, que trata da duração em que os acordes se apresentam e outras relações em que o ritmo está envolvido.

Dito isso, para efeito de análise, observaremos também os padrões mais recorrentes em cada uma das músicas escolhidas para o nosso *Songbook*, assim como a presença de variações na acentuação (contratempos, síncopes, anacruses etc.) e entendendo que o termo ritmo também está relacionado ao andamento da música, da mesma forma que estabelece uma relação com o estilo em que a música é apresentada, faremos referência aos andamentos e ritmos/estilos musicais escolhidos pelo compositor Francisco Padilha na criação das suas músicas, pois foram todos preservados nas adaptações. Sendo que, o ritmo está presente em todos os demais elementos a serem analisados, a constante presença desse elemento em nossa análise não se estabelece como mera repetição, mas como um aspecto enriquecedor para a compreensão dos leitores que possam vir a ter contato com a nossa pesquisa.

5.1 AS ANÁLISES DAS MÚSICAS DO SONGBOOK

JAZZ MINA

A Forma

O tema é apresentado na forma AB. Onde, A é composta por 4 frases, sendo que a segunda frase é semelhante a primeira, apenas com uma alteração na conclusão, já a terceira e quarta frases sofrem modulação, mas mantêm o esquema de alteração na conclusão, semelhante às duas primeiras.

A parte B traz uma grande característica do compositor em foco que usa constantemente a mudança de compassos em suas obras. Nesse caso, a música que surge em compasso ternário, ganha algumas visitas do compasso 4/4 (quaternário).

A Melodia

A melodia da obra em questão tem uma característica bem envolvente, que combina muito bem com a proposta rítmica dos tambores de Mina. Seu contorno melódico é estável em termos de altura na parte A com uma leve culminância na parte B. A melodia não possui grandes saltos de intervalo, chegando a ter intervalos de terça como o maior intervalo aplicado. Apesar dos intervalos de segunda se apresentarem em quantidade maciça, o que daria uma característica mais suave para a linha melódica, temos uma certa tensão, devido ao “jogo” Tom/Semitom aplicado no fim das frases.

A Harmonia

Apesar da música ser apresentada na tonalidade de ré menor, uma das características que podemos observar em “Jazz Mina” é o empréstimo de acordes pertencentes a outros campos harmônicos e/ou outros modos. O arranjador das versões originais seguia essa dinâmica por força das melodias e como um recurso para enriquecer os temas. A marcha harmônica é bem irregular devido ao caráter melódico e ao uso de mudanças de compasso. De forma geral, os acordes apresentam extensões de sétima e nona com rápidas aparições de acordes com pouquíssimas décima terceira.

O Ritmo

O ritmo tomado pela influência do Tambor de Mina, com suas acentuações em lugares não convencionais. Somado a isso, a utilização de compassos variados, ora

3/4, ora 4/4, na parte B da música é um aspecto bastante enriquecedor, pois insere um aspecto inusitado para o estilo proposto.

A Adaptação

Em nossa adaptação para *Big Band*, inserimos um prelúdio lento em compasso 4/4 baseado no motivo da parte A da música. Após o prelúdio, preservamos a alusão aos tambores de mina feita na versão original por um percussionista, mas, como não temos percussão na *EMEM Jazz*, esses compassos ficaram a cargo somente da bateria. A seguir, a melodia passeia pelos naipes, de forma que, tem os primeiros compassos reproduzidos pelo naipe de saxofones com os trombones tocando em bloco ao fundo. A partir da modulação o naipe de trompetes toma a melodia em uníssono, com os saxofones em um contraponto responsivo em movimento crescente até que trompetes e trombones se encontram dando fim a parte A do tema. Saxofones e trompetes se revezam nas frases da parte B. O tema se repete de forma semelhante à versão original com o detalhe de que a melodia da ponte e o solo do saxofone foram preservados *ipsis litteris*. Diferente da versão original, não foi inserida a terceira repetição do tema, em vez disso, utilizamos o motivo da parte A para construir uma rápida passagem em direção aos compassos de improvisação, onde acrescentamos alguns contrapontos para gerar contraste com o solista/improvisador, com o detalhe de que, copiamos o improviso original nessa adaptação. Após o improviso, retomamos o tema e o coda original também foi preservado.

RIO VERMELHO

A Forma

Fazendo uso de um dos estilos mais característicos da música brasileira, a bossa nova, Francisco Padilha nos apresenta Rio Vermelho na forma AB. A parte A de Rio Vermelho possui 8 compassos onde o compositor trabalha com um único motivo ora em movimento ascendente, ora em movimento descendente fazendo uso de variação rítmica no segundo caso. A parte B, traz um motivo semelhante ao da parte A, contudo, se apresenta mais agitado, com mais notas em menos tempo e com uma variação de compasso, antes da conclusão, retardando sutilmente o fim da frase.

A Melodia

A melodia suave e lírica de Rio vermelho comum a composições de bossa nova, tem início com um diálogo melódico entre as frases que se movimentam sempre

em sentido contrário. A música tem continuidade, com a segunda parte, trazendo uma linha melódica sem grandes saltos, mas, enfatizando a parte rítmica.

A Harmonia

Concebida na tonalidade de Dm (ré menor), Rio Vermelho traz em seus acordes a sonoridade clássica da bossa junto a influência de outros seguimentos da música instrumental. A marcha harmônica irregular devido ao uso de compassos alternados em parte da música, agrega mais sofisticação a esse que é um dos maiores estilos da música brasileira.

O Ritmo

Com a bossa em destaque, caracterizada por padrões rítmicos sincopados, normalmente a bossa enfatiza o segundo e o quarto tempo da batida, ganhando um contorno inusitado quando encontramos compassos ternários no decorrer da obra.

A Adaptação

Em nossa adaptação, preservamos a harmonia original e a escolha pela bossa nova, contudo, fizemos uso do compasso 4/4 como central em lugar do 2/4, essa alteração também causou mudanças nas variações de compassos, mas nada que acarretasse algum prejuízo à obra. No início da adaptação, fizemos uso do prelúdio original com solo de guitarra, mas agora, seguido por contrapontos dos naipes de sopro. A introdução que na versão original era feita pelo trompete, em nossa adaptação ganha uma nova coloratura com o naipe de saxofones em uníssono. Nos primeiros compassos da parte A, deixamos um trompete com a melodia, fazendo uma alusão à versão original, mas sempre acompanhado pelos saxofones que respondem as suas frases até tomarem para si a melodia principal quando trompetes e trombones se unem para o contracanto. A parte B tem início com os metais em uníssono, com os saxofones fazendo a segunda frase com a harmonia em bloco, levando ao encontro de todos os naipes na terceira frase. A repetição do tema e o uso da introdução como ponte para os improvisos foi mantida semelhante a versão original, contudo, tomamos liberdade na escolha dos acordes e forma do *chorus* de improvisado. O uso da melodia da introdução para a *coda*, também é uma ideia da versão original, com exceção do compasso final que inserimos em nossa adaptação.

CANÇÃO DO AMOR EFÊMERO

A Forma

Canção do amor efêmero é apresentada na forma AB, com uma sutil particularidade de sempre reapresentar a segunda parte de A, revelando uma espécie de ABCA. Contudo, nos reportaremos à obra na forma binária. Na parte A encontramos notas longas e outras figuras que se movem lentamente em contraste à parte B composta em grande parte por colcheias que produzem uma sensação maior de movimento/tensão.

A Melodia

Como já iniciamos a pontuar no quesito anterior, a linha melódica de Canção do Amor Efêmero, traz figuras de grande duração em seu primeiro motivo, pois temos logo uma semibreve e quiálteras de semínima, construindo uma melodia larga que vai ganhando movimento progressivamente com a chegada de figuras menores como a colcheia e com as mudanças de compasso que surgem na parte B da música. Podemos observar que, se trata de uma melodia sem grandes saltos intervalares, que foi criada com uso de repetições, principalmente na parte B e pequenas variações nas conclusões de cada frase.

A Harmonia

Em nossa proposta utilizamos poucas extensões nos acordes e buscamos manter a marcha harmônica uniforme ao máximo. A harmonia utilizada, reforça o contraste que a música sugere desde sua introdução até a *coda*.

O Ritmo

O compositor faz uso do ijexá, ritmo extraído do Afoxé, uma das grandes manifestações africanas cultivadas no Brasil. O tema é apresentado em compasso 4/4 com mudanças para 3/4 encontradas na parte B da música. De forma que, esse tema possui uma abordagem rítmica envolvente e uma fusão interessante de tradições culturais.

A Adaptação

Enquanto na versão original a introdução se dava por um curto solo de guitarra, em nossa adaptação os sopros (sax, trompetes e trombones) dialogam fazendo uso de um dos motivos encontrados na referida obra. Durante a primeira parte da música, o tema foi compartilhado para ser apresentado por um naipe de cada vez, necessariamente nesta ordem: trompetes, saxofones e trombones. A segunda parte da música fica por conta dos saxofones e dos trompetes, com um pequeno trecho com

apenas um trompete antes do retorno dos trombones à linha melódica. Logo após a exposição do tema, seguimos para os improvisos, onde mais uma vez fiz uso de certa liberdade na formação do *chorus*. Deixamos o improviso por conta do saxofone alto 2 e logo em seguida um improviso de bateria com a intenção de reforçar a questão rítmica do estilo musical escolhido pelo compositor da obra que nós preservamos prontamente. Com o término dos improvisos, voltamos para a introdução e fazemos toda a reapresentação do tema até chegarmos ao final que como vários outros elementos não preservamos o original, fazendo com que essa adaptação seja a que mais sofreu algum tipo alteração, ainda que não nos tenhamos afastado tanto assim da sua proposta prima.

BLUE MINADO

A Forma

O tema originalmente escrito em compasso 6/8 e apresentado na forma AB, traz consigo a sonoridade dos tambores de Mina, junto a recortes sonoros que evocam a marcante surdina do trompetista Miles Davis, um dos grandes mestres do *jazz* norte-americano, o que faz com que Blue Minado nos ofereça uma exótica experiência musical. Originalmente composta com 16 compassos, sendo que 10 compõem a parte A e a parte B com apenas 6 compassos, a falta de simetria nas partes da obra não impediu o compositor de nos brindar com um tema de 4 frases marcantes e cheias de beleza.

A Melodia

Temos nessa obra uma melodia que parece não querer se mover em sua parte A. Notas longas e repetidas trazem uma sensação de transe ou preparação para algo, até que a segunda frase começa um despertar que se concretiza na parte B que surge com uma quantidade bem maior de notas e células rítmicas variadas se conectando diretamente com a batucada dos tambores de Mina.

A Harmonia

A harmonização utilizada pelo arranjador original contribui para o clima etéreo da música, com vários acordes de empréstimo, baixos invertidos, quintas alteradas e extensões chegando até a décima terceira. Para a adaptação, fomos impelidos a preservar essa sonoridade tão singular que expressa tão bem o encontro do tambor de mina com as influências do *jazz* de Miles Davis.

A Melodia

Com uma rica variação de figuras musicais, as linhas melódicas vão de longas durações de sustentação do som até o uso de semicolcheias, passando inclusive por ornamentos como o grupeto. Em relação aos intervalos, não encontramos grandes saltos e nem em grande quantidade, fazendo com que a melodia tenha uma característica bem linear.

O Ritmo

Com a proposta de fazer uma alusão ao *jazz* e ao tambor de Mina, *Blue Minado* é uma música cheia de nuances rítmicas que não se sobrepõem, antes produzem contraste entre si. A melodia em 6/8 traz uma gama de figuras musicais com combinações que configuram desde estados de maior passividade – na parte A da música – até momentos de maior tensão e atividade na parte B.

A Adaptação

Em nossa adaptação, damos início com um rápido prelúdio, antes da introdução a qual, preservamos a ideia original, inclusive com a ideia dos saxofones, coma diferença que variamos entre o uníssono e harmonia em bloco (por se tratar de um naipe de saxofones, aplicamos esse recurso). O tema principal começa com o naipe de trompetes em uníssono em alusão à versão original, um aspecto interessante é que utilizamos a rítmica da introdução como uma resposta à melodia principal, até que os saxofones retomam o solo e entregam a parte B a um trompete solo, reforçando nossa intenção de trazer à tona um pouco da sonoridade da versão original, com a diferença de que os saxofones seguem a melodia em contraponto até se encontrarem definitivamente na melodia principal junto ao trompete. Não podemos deixar de citar o naipe de trombones que trabalha nessa adaptação em grade parte como um reforço harmônico (em blocos), onde ampliamos as extensões dos acordes.

INTERLÚDIO PARA UMA GAROTA BONITA

A Forma

Esse belíssimo tema, apresentado originalmente na forma AB, com a primeira parte sendo repetida fielmente em seus 8 primeiros compassos e a segunda apenas com uma leve alteração na conclusão da repetição, nos 8 compassos seguintes. A música se desenvolve em um misto de balada *jazzística*, com uma sutil inclinação para a balada *pop* o que gera uma coesão e sofisticação emocionantes.

A Harmonia

Na versão original a introdução tem um “jogo” com a sexta do acorde de Gm, ora sem sexta, ora com sexta e ora com a sexta menor. Dado início ao tema, a característica marcante é a presença em grande quantidade de acordes com sétima maior, apesar de que exista outros tipos no tema, a sétima maior é preponderante. Dito isso, Interlúdio para uma garota bonita não possui acordes com extensões para além da nona, a não ser me um único acorde que chega até a décima terceira.

A melodia

Mesmo em modo maior, a melodia de Interlúdio traz consigo um pesar, um certo sofrer. Com um único motivo sendo modulado a cada repetição, não seria difícil interpretar a parte B da música como A', contudo, o compositor consegue deixar claro que se trata de uma segunda ideia, ainda que se inicie com as células da primeira parte em movimento ascendente. De certo que, entendemos a ideia de conexão melódica do compositor em A e B.

O Ritmo

Com a influência da balada evidente, o tema em questão traz uma atmosfera mais tranquila e emotiva, com os acentos normalmente fixados no tempo 1 e 3, sem frases complexas por conta da bateria e da condução em geral.

A Adaptação

Iniciamos com um prelúdio baseado no motivo do tema principal como uma preparação para a introdução da versão original que preservamos, acrescentando a ela um *baixo ostinato* que dialoga bem com a constância do acorde de Gm. Em seguida, damos início ao tema que é conduzido por um duo de flauta e *flugelhorn* durante toda a parte A, após o duo, o naipe de saxofones introduz a parte B, em uníssono, até devolver a melodia ao trompete, só que agora o naipe inteiro que foi dividido em dois trompetes e dois *flugelhorn*, concluem o tema à duas vozes. A repetição tem início com o naipe de saxofones em bloco conduzindo a melodia até o encontro de saxofones, trompetes, *flugelhorns* e trombones para concluírem a frase em bloco. Esse movimento acontece tanto na primeira como na segunda frase da parte A. Ainda sobre a repetição do tema, a parte B retorna com flauta e os dois *flugelhorns* em uníssono e com os saxofones e trombones reforçando os acordes até que deixem a repetição somente por conta dos solistas já apontados. Após a reexposição do tema voltamos para o baixo em *ostinato* e usamos a introdução como uma ponte para o retorno ao início do tema, preservando a modulação e harmonia

original, o que não acontece durante toda a música, pois escolhemos mudar alguns acordes no decorrer da adaptação. Por fim, temos uma terceira repetição do tema até a *coda* que é a repetição do prelúdio, agora com a função invertida.

OLD SHADOWS

A Forma

Apresentado na forma AB que traz em seu primeiro momento (parte A) 4 compassos que se repetem fidedignamente. Já a parte B, segue com 8 compassos, onde os quatro primeiros trazem um novo motivo (diferente do motivo da parte A) e os quatro compassos seguintes seguem o mesmo motivo com uma alteração na conclusão de cada frase. Esses 8 compassos se repetem em um total de 16.

A Harmonia

Uma combinação de acordes sofisticados, com grandes extensões, inversões de baixo e empréstimos de outros campos harmônicos, constituem a harmonia de *Old Shadows*, que se alinha perfeitamente ao estilo proposto, gerando um clima moderno e requintado.

A Melodia

Com o uso do cromatismo no início do motivo que se estende por toda parte A, *Old Shadows* nos revela uma melodia que apesar de bastante linear, não deixa de ser envolvente, pois o compositor faz uso da repetição com pequenas variações em cada frase, durante toda a música.

O Ritmo

Com o balanço característico do *funk* e do *pop jazzístico*, o referido tema se apresenta em compasso 4/4, com destaque ao fato de ser uma das poucas composições de Francisco Padilha que não possui mudança de compasso no decorrer da obra. A condução da seção rítmica ganha destaque impulsionando a melodia em uma condução no seu sentido mais *stricto*.

A Adaptação

A princípio, preservamos a introdução original ao deixando-a totalmente a cargo do saxofone tenor, contudo, inserimos mais uma repetição com o *naípe* de saxofones em uníssono, acompanhados pelo *naípe* de trombones em bloco e em seguida um *tutti* para concluir. A parte A tem início com os saxofones em uníssono, enquanto os metais “atacam” em contraponto. A repetição fica por conta dos trompetes até que devolvam a melodia principal para os saxofones novamente na Parte B, que

só ocorre na primeira frase, sendo que os trompetes retornam na segunda frase e os trombones em seguida. No segundo momento da parte B, inserimos uma convenção para concluir a exposição do tema. Logo após, retomamos a introdução, mas somente um trecho para servir de ponte para os *chorus* de improvisação.

O ritmo, os acordes e a introdução foram todos preservados da versão original, de forma que, modificamos um pouco da forma como o tema é apresentado, o *chorus* de improvisado e o final que se dá no fragmento da introdução de utilizado como ponte e não em *faid out* como na versão original.

TEREQUIM

A forma

Com uma introdução lenta, Terequim se apresenta na forma AB, com a ressalva de que essa mesma introdução se mostra no decorrer da música quase que como uma parte C, apesar dessa peculiaridade, entendemos que o referido tema possui apenas duas partes. A parte A com 14 compassos e a parte B com 16 compassos que compõem a obra.

A Harmonia

A introdução se apresenta com vários acordes e todos com muitas extensões dando uma sonoridade densa para o início da música, contudo, o tema é basicamente sustentado por um acorde dominante, o que é bastante característico desse estilo musical.

A melodia

Uma rica e variada seleção de células rítmicas configuram as linhas melódicas de Terequim. Desde sua introdução, toda baseada em síncopes de colcheias, até a parte A, onde pequenas figuras dão início ao tema que se revela também bastante sincopado. Sem grandes saltos intervalares, mas preservando, os saltos que caracterizam o baião, temos nessa música uma melodia cheia de uma criatividade inovadora, mas sem deixar de lado as bases do estilo musical escolhido.

O Ritmo

Terequim, é um baião agitado que, com seu ritmo marcante, nos reporta ao plano regional. Com o uso de um dos ritmos mais característicos da música brasileira é possível sentir, mesmo sem uma letra que fale dos sofrimentos e alegrias do nordestino, toda essa gama de emoções vivenciadas pelo povo da terra do sol.

A adaptação

Para essa música, resolvemos mudar alguns aspectos com relação à versão original, contudo, acredito que a mudança na tonalidade é a mudança que mais chama a atenção. Devido a forma como a melodia se apresenta, entendemos ser interessante subir a tonalidade, deixando-a mais aguda e brilhante. Outra mudança, foi com relação à improvisação, pois na versão original a música termina com improvisos do trompete e do sax soprano. Em nossa adaptação, não abrimos espaço para os improvisos. Trabalhamos com várias vozes na introdução, o que nos proporcionou uma textura bastante densa no início que se desfaz com a apresentação da parte A com os saxofones em uníssono e os trombones em um contraponto bem ritmado, até que em dado momento os trompetes se unem aos trombones. A parte B começa com o naipe de trombones, até que trompetes e saxofones retomem a melodia principal. Nessa adaptação, tudo o que foi criado como contraponto já está na melodia principal, somente fizemos modulações e variações rítmicas em busca do enriquecimento musical.

Apresentamos em Apêndice, a partitura completa e as partes separadas da música Jazz Mina, que faz parte do *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha, adaptadas para *Big Band*).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao me decidir pela pesquisa das músicas do Professor Padilha, eu já tinha uma ideia de alguns elementos que constituíam sua obra, mas confesso que ao me deter com mais cuidado e analisar os aspectos técnicos das obras, fui, cada vez mais surpreendido com a riqueza rítmica, melódica e harmônica de cada uma das obras. Foi deveras enriquecedor e me levou a uma bifurcação que me colocou entre: fazer novos arranjos das músicas do Professor Padilha que escolhemos para este trabalho, utilizando apenas os temas escolhidos, sem preservar nenhum dos aspectos técnicos das versões originais e/ou mantê-los e aproveitá-los ao máximo e configurar adaptações para uma formação de *Big Band*. Entendemos que, a segunda opção tinha uma melhor relação com os nossos interesses, tanto em relação ao uso pedagógico do *Songbook*, quanto às questões de manutenção e divulgação de um material produzido por um compositor maranhense.

Dessa forma, logramos êxito em nossa decisão de adaptar as obras escolhidas pelo Professor Padilha para uma formação de *Big Band*. Esse processo, como já mencionei, serviu por revelar a riqueza das composições escolhidas e como cada uma delas pode bem servir ao propósito de adaptação para outras formações instrumentais. É importante destacar que, o material musical trabalhado, cheio de variações melódicas, harmônicas e rítmicas, baseados em uma visão de vida que não fica presa a conceitos rigorosos impregnados na sociedade, que converte os produtos culturais homogeneizados, e mesmo por isso que se converte em uma grande contribuição para o desenvolvimento técnico e estético dos alunos, que é essencial em nossa proposta de oferecer um material didático relevante, enriquecendo deveras a prática de *Big Band* para além da formação de repertório, o que já se reverte em uma material bastante significativo.

Os resultados alcançados estão diretamente alinhados com os objetivos expostos no início deste trabalho. Durante a construção dos capítulos da dissertação e do *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), os objetivos foram gradativamente contemplados chegando ao final com o cumprimento do que foi proposto. A atividade de adaptar as músicas do Professor Padilha para uma formação instrumental, no caso, uma *Big*

Band, foi realizada de forma sistemática e consistente, o que atende plenamente às metas estipuladas na seção de objetivos desta dissertação.

As músicas do compositor foram analisadas em seu contexto, adaptadas para a formação instrumental indicada e, inclusive, já temos utilizado algumas das obras adaptadas em estudos e apresentações da EMEM *Jazz*, demonstrando assim, a viabilidade do material produzido, o que observa diretamente o objetivo geral do nosso trabalho de produzir um *Songbook* que pudesse ser utilizado como material didático na disciplina de Prática de *Big Band* na EMEM e possibilitasse o desenvolvimento técnico-interpretativo dos alunos dessa escola.

A configuração de um *Songbook* para uma formação instrumental de *Big Band* é um resultado valioso da nossa pesquisa, pois, a partir de agora, temos um recurso deveras caro para ser utilizado como material didático na disciplina de prática de *Big Band* da EMEM, oferecendo maior variedade de estilos musicais e de fortalecimento da cultura local. É importante ressaltar que, se trata do primeiro *Songbook* direcionado para a formação de *Big Band* feito no estado do Maranhão, por um maranhense, se juntando a um seleto rol desse tipo de material no país.

A forma como as adaptações foram elaboradas, permite que os alunos de diversos níveis possam tocar as músicas, o que proporciona a aplicação do *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), em vários períodos da disciplina de Prática de *Big Band*. O caráter das obras escolhidas, suas linhas melódicas, suas harmonias variadas, as mudanças de compasso e os ritmos nas quais se apresentam, oferecem um material de grande utilidade para o desenvolvimento técnico-interpretativo dos estudantes de música. Ainda que o *Songbook* tenha sido elaborado para contribuir com a prática instrumental, também se trata de um material que contempla a preservação e divulgação da música instrumental maranhense.

No entanto, é preciso lançar um olhar em direção às limitações que normalmente se encontra, no tocante a processos criativos. Ainda que, tenhamos alcançado sucesso na configuração das adaptações, existem várias questões técnicas e pessoais que influenciam nos resultados que podem e devem ser reavaliados no futuro. Existem várias questões que podem ser levantadas e/ou revisadas, pois fizemos várias escolhas que não são absolutas, como, a manutenção de várias das características das versões originais, ou exatamente o contrário, o

porquê de não mantermos alguns elementos das versões primas. Com efeito, não era nossa intenção esgotar possibilidades, antes, instigá-las.

Sendo a música um campo vasto e rico, no que diz respeito a perspectivas, seria possível apresentar as mesmas obras, para essa mesma formação com arranjos/adaptações totalmente diferentes e manter o intuito didático. Dito isso, sugerimos para pesquisas futuras, que busquem por outras possibilidades de como adaptar uma obra, assim como entendemos que devam ser utilizadas outras formações instrumentais como combos de *jazz*, bandas jazz sinfônicas, orquestras e as mais diversas possibilidades para a prática instrumental.

Em nosso trabalho, escolhemos um compositor local, o que para nós, agrega um grande valor para a nossa pesquisa e gostaríamos de apontar, como sugestão, que esse aspecto seja analisado com atento, pois, muito da cultura local se perde, no decorrer dos anos, devido ao fato de que, existe muita concentração no que já está posto, deixando de lado excelentes trabalhos que não chegaram ao grande público por motivos terceiros.

O *Songbook* elaborado em nosso trabalho, é um material didático que pode ser aplicado na disciplina de prática de *Big Band* da EMEM de modo imediato, tendo em vista que é uma prática comum a grupos constituídos por naipes, seções de ensaio onde os naipes trabalham as obras separadamente e só então em um ensaio geral, com todos os naipes reunidos. Os estudantes podem fazer uma primeira leitura nos ensaios de naipe, abordando questões rítmicas, de afinação, de dinâmica e outros fundamentos com uma perspectiva de que todos do naipe possam alinhar as ideias de como as obras devem ser tocadas, com a direção do líder de naipe e em seguida, a partir da junção dos naipes, receber mais orientações sobre como cada naipe deve se comportar na execução de cada música. O *Songbook "Interlúdio para uma garota bonita" (Obras de Francisco Padilha adaptadas para Big Band)*, foi planejado para ser utilizado tanto nas aulas como nas apresentações.

As adaptações produzidas em nosso trabalho, trazem uma rica gama de informação e de fundamentos musicais que ao serem acessados, estudados e aplicados, causarão um impacto direto no desenvolvimento dos músicos envolvidos, pois, como já mencionamos em momentos anteriores a riqueza das obras do Professor Padilha, suas variações melódicas, rítmicas e harmônicas, reunidas às informações sobre sua perspectiva e os relatos sobre suas obras encontradas nesta dissertação, acabam por se tornar um canal de conexão entre o compositor e o

intérprete, propondo e elucidando questões que somente agregam valor ao momento da performance musical.

Durante o processo de pesquisa para a construção da dissertação e das adaptações, pude, dentre outras coisas, rever e reformular algumas das minhas concepções, como estudioso, como professor, como arranjador e como músico. No tocante à pesquisa, onde falamos sobre *jazz*, surgimento das *Big Bands* e sobre meu local de trabalho, a EMEM. Foi como ressignificar antigos conceitos, pois fui impelido a me distanciar e lançar um olhar com maior neutralidade e trabalhar com os fatos, em grande parte já conhecidos por mim, porém, em seu contexto próprio, o que muitas vezes nos passa despercebido, em um mundo globalizado, onde tudo parece que é uma coisa só e pertence a todos. Escrever sobre meu mentor e amigo, o Professor Padilha, a quem me referi durante todo o trabalho por Francisco Padilha, exatamente por ser esse o nome que carrego comigo em nossos 30 anos de amizade, foi uma experiência emocionante. Rebuscar na memória momentos, falas, sons que sempre estiveram em minha mente e que se tornaram tão comuns para mim durante os anos, tanto que já utilizo e vivencio como meus, mas que me foram passados durante toda essa vivência nos palcos e no cotidiano.

Essa dupla jornada que me deixou entre pesquisar as informações que são a base desse trabalho e fazer as adaptações das obras para a formação de *Big Band*, foi um desafio imenso, cansativo, mas extremamente gratificante, pois foi um privilégio concluir um trabalho que contribuirá para a educação musical local. Como já exposto, sou pós-graduado (especialista) em Arranjo Musical e essa sempre foi uma das minhas grandes paixões dentro da música e apesar de me sentir desafiado a cada obra que trabalhamos aqui, devo apontar que as questões metodológicas, foram as que mais me exauriram e que mais exigiram minha atenção e paciência.

Dessa grande jornada no ProfArtes, tirei várias lições, mas, gostaria de registrar uma aqui em especial, pois, aprendi que é preciso insistir com nossas questões se realmente quisermos obter uma resposta satisfatória. De fato, muito do que ouvimos é que só teremos as respostas certas se fizermos as perguntas corretas, no entanto, o que eu vivenciei nestes dois anos não se parece em nada com essa afirmação, antes, aprendi que, em algum lugar, de alguma forma, existe alguém que já pensou como eu, se fez as mesmas questões, recebeu respostas e multiplicou esse conhecimento. E, quando falamos de produzir ou desenvolver conhecimento, temos que sair de nós mesmos e estabelecer várias conexões, com outros que vieram antes

de nós, logo, não estou falando que essa lição tem relação com fazer perguntas certas e sim com buscar as fontes que nos levarão às respostas certas para a nossa necessidade imediata.

É impossível não estar com o coração grato neste momento. Ainda que o trabalho possua um momento específico para os agradecimentos, gostaria de reforçar meus agradecimentos a todas as pessoas e instituições que desempenharam papéis fundamentais na configuração do nosso trabalho. Todas as contribuições e apoio foram essenciais para o êxito deste projeto.

Entendemos que, o estudo realizado e a configuração do *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), destinado a uma formação de música instrumental conhecida por *Big Band* no contexto da EMEM, servem como uma ponte entre as perspectivas de um compositor e suas composições de um outro momento da história e a contemporaneidade do ensino musical. Este material não apenas amplia o repertório disponível para os músicos, mas também, para que novas gerações de músicos tenham acesso à versatilidade e profundidade da música de Francisco Padilha.

O *Songbook* “Interlúdio para uma garota bonita” (Obras de Francisco Padilha adaptadas para *Big Band*), é uma prova concreta da adaptabilidade da música e de seu poder de ir além de gêneros e estilos. As adaptações servem a vários propósitos o que aponta para a importância e eficiência dessa prática, apontando não somente para a homenagem ao legado de Francisco Padilha, mas dando a oportunidade de que sua obra seja experienciada por músicos e ouvintes de uma forma nova e arrojada.

Para além disso, não podemos deixar de apontar para o impacto educacional que o *Songbook* traz consigo, pois, ao aplicá-lo na prática de *Big Band* da EMEM, ofereceremos uma experiência musical mais abrangente e diversificada, proporcionando para além do desenvolvimento das habilidades técnico-interpretativas, o preparo para que os alunos se tornem músicos versáteis e adaptáveis a um mundo em constante mudança. Assim, este trabalho não é apenas uma contribuição para a pesquisa acadêmica, mas também um investimento na música e na Educação Musical da EMEM, quiçá, para outros centros de formação musical do Brasil e além-fronteiras.

Por fim, o *Songbook* foi configurado para servir como uma valiosa ferramenta educacional e um testemunho do poder duradouro e transformador da música. Desejamos que nosso trabalho inspire outros pesquisadores a se debruçar, explorar,

adaptar e cultivar a riqueza musical que nosso estado tem a oferecer, assim como, buscamos fazer com que as melodias e harmonias do Professor Padilha tivessem mais um veículo para continuar a ressoar através dos tempos e gerações que desejarem acessá-las.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda Sampaio de. **A importância da música na sociedade**: um estudo da representação social sobre a “música” dos alunos do projeto “Tocando em frente”. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ensino, Educação Básica e Formação de Professores, Programa de Pós-graduação em Ensino, Educação Básica e Formação de Professores, Universidade Federal do Espírito Santo, 2020. Disponível em: https://sappg.ufes.br/tese_drupal/tese_14188_Disserta%E7%E3o%20-%20Fernanda%20Sampaio%20de%20Almeida%202020.pdf. Acesso em: 3 ago. 2023.

ARAÚJO, Tonny. **De Saint Louis a São Luís**: os primeiros vestígios do jazz no Maranhão. Academia.edu, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44135616/De_Saint_Louis_a_S%C3%A3o_Lu%C3%ADs_os_primeiros_vest%C3%ADgios_do_jazz_no_Maranh%C3%A3o. Acesso em: 21 abr. 2023.

AUDI, Daniel Ferné; VITORIANO, Marcia Cristina de carvalho Paniz. **FLUXO INFORMACIONAL DA PARTITURA MUSICAL**: DA COMPOSIÇÃO À PRODUÇÃO DOCUMENTAL Seminário em Ciência da Informação – UEL, 2019. Disponível em: <https://www.uel.br/eventos/cinf/index.php/secin2019/secin2019/paper/viewFile/533/401>. Acesso em: 11 jul. 2023.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. **O livro do jazz**: de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2014.

BEZERRA, V. A. **Jazz**: história, estilos... Hugo Ribeiro, 2001. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bezerra-Jazz-historia_estilos.pdf. Acesso em: 6 abr. 2023.

CAMPOS, Daniel Ribeiro. **Tópicos especiais em harmonia**. Brasília, Unyleya, 2020.

COPLAND, Aaron. **Como Ouvir e Entender Música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. **A Escola Lilah Lisboa de Araújo**: o ensino de música no Nordeste e no Maranhão. São Luís: EDUFMA, 2017.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2008.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La Educación Musical en el siglo XX**. Researchgate, 2004, Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/250373246_La_educacion_musical_en_el_siglo_XX. Acesso em: 16 maio 2023.

HOBBSAWM, Eric. **A história social do jazz**. 3. ed. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra S/A, 1990.

JAIMES, D. A. J. **Armonías de paz, Big Band Venecia**: Una oportunidad para transformar y construir proyectos de vida. Secretaría de Educacion - Bogotá, 2022. Disponível em:

<https://repositorios.educacionbogota.edu.co/entities/publication/717188be-9ad3-46fa-bf6f-b4baacd55d5e>. Acesso em: 5 maio 2023.

KRIPKA, Rosana Maria Luvezute; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de Lara. **Pesquisa documental na pesquisa qualitativa**: conceitos e caracterização. Revista de Investigaciones UNAD, 2015. Disponível em:

<https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/revista-de-investigaciones-unad/article/view/1455>. Acesso em: 2 jul. 2023.

MATTOS, Fernando Lewis de. **Apostila de Análise Musical I**. 2006, Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Matos-Apostila_Analise_1.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

PEREIRA, Jairo Moraes. **A prática de banda no processo de aprendizagem musical dos alunos de sopro e percussão da Escola de Música do Estado do Maranhão**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-graduação em rede. São Luís, 2018.

PIEDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada**: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, 2011, Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/pm/a/grcRzmqHb3kXkbjRbQsBMNM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 nov. 2022.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. Princípios da música para a juventude. 40. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas Ltda, 1999. Disponível em:

<https://pdfcoffee.com/teoria-musical-maria-luisa-de-mattos-priolli-volume-1-pdf-free.html>. Acesso em: 25 out. 2023.

RAMOS, Tarso. **Ciência da música**: da teoria à regência. 3. ed. Santos: Clube de autores, 2011.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental**: pistas teóricas e metodológicas. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais, 2009. Disponível em:

<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351>. Acesso em: 2 jul. 2023.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. Tradução de Eduardo Seineman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1996.

SCHWEBEL, H. K. **Respirando mais e melhor**. Portal de periódicos - UFBA, 2000. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/download/34203/19698/121975>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SEIXAS, Jarbas Cavendish. **Banda Pequi**: A formação dos integrantes através da prática de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música,

Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Harmonia**: fundamentos de arranjo e improvisação. 3. ed. São Paulo: Rondó, 2020.

VILAR, J. M. P. **La Big Band, la orquesta de jazz por excelência**: Orígen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos. Sonograma magazine, 2010. Disponível em: <https://sonograma.org/2010/04/la-big-band-la-orquesta-de-jazz-por-excelencia>. Acesso em: 23 abr. 2023.

ZAMBONINI, Lucca. **Aprendendo a aprender**. Vitória, 2020.

APÊNDICE

Jazz Mina de Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Saxofone alto 1
- Saxofone alto 2
- Saxofone tenor 1
- Saxofone tenor 2
- Saxofone barítono
- Trompete em Si₁
- Trompete em Si₂
- Trompete em Si₃
- Trompete em Si₄
- Trombone 1
- Trombone 2
- Trombone 3
- Trombone baixo
- Guitarra
- Baixo
- Bateria

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *con sord.* (con sordina). The tempo is marked as ♩ = 74. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

2

$\text{♩} = 150$

6

Sax. al. *tr*

Sax. al. *tr*

Sax. ten. *tr*

Sax. ten. *tr*

Sax. bar. *tr*

Tpte. *tr*

Tpte. *tr*

Tpte. *tr*

Tpte. *tr*

Trne. *tr*

Trne. *tr*

Trne. *tr*

Trne. b. *tr*

Guit. *Dm⁷*

Baixo *Dm⁷*

Bat. $\text{♩} = 150$

§

16

Sax. al. *p*

Sax. al. *p*

Sax. ten. *p*

Sax. ten. *p*

Sax. bar. *p*

Tpte. *mf* senza sord.

Tpte. *mf* senza sord.

Tpte. *mf* senza sord.

Tpte. *mf* senza sord.

Trne. *mp*

Trne. *mp*

Trne. *mp*

Trne. b. *mp*

Guit. $E\flat^7(\text{add9})$ Dm^7 $E\flat^{\text{maj}7}$ Gm^7

Baixo $E\flat^7(\text{add9})$ Dm^7 $E\flat^{\text{maj}7}$ Gm^7

Bat. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

24

4 Sax. al. *mf*

Sax. al. *mf*

Sax. ten. *mf*

Sax. ten. *mf*

Sax. bar. *mf*

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Trne.

Trne. b.

Guit. *A_b⁹(add13) Gm⁷ A_b^{maj}⁷*

Baixo *A_b⁹(add13) Gm⁷ A_b^{maj}⁷*

Bat. *2 2 2*

38 **To Coda**

6 Sax. al. *p*

Sax. al. *p*

Sax. ten. *p*

Sax. ten. *p*

Sax. bar. *mf*

Tpte. *con sord.* *f*

Tpte. *tr*

Tpte. *tr*

Tpte. *tr*

Trne. *tr*

Trne. *tr*

Trne. *tr*

Trne. b. *tr*

Guit. *Bbmaj7 Gm7 Am7 A7 Dm7*

Baixo *Bbmaj7 Gm7 Am7 A7 Dm7*

Bat. **To Coda**

31

Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.
Guit.
Baixo
Bat.

Dm⁷ Cm⁷ f⁷(addy)
Dm⁷ Cm⁷ f⁷(addy)

Detailed description: This is a page of a musical score, numbered 31. It contains ten systems of staves. The first system consists of five saxophone parts: two alto saxophones (Sax. al.), two tenor saxophones (Sax. ten.), and one baritone saxophone (Sax. bar.). The second system consists of four trumpet parts (Tpte.) and three trombone parts (Trne.), including a bass trombone (Trne. b.). The third system contains the guitar (Guit.) and bass (Baixo) parts, with chord changes indicated above the guitar staff: Dm⁷, Cm⁷, and f⁷(addy). The fourth system is the drum part (Bat.). The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The saxophone parts feature rhythmic patterns of eighth and quarter notes, often with slurs. The brass parts have more sparse, rhythmic accompaniment. The guitar and bass parts provide harmonic support with chords and a steady bass line. The drum part shows a consistent rhythmic pattern.

46

Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.
Guit.
Baixo
Bat.

mf
mf
mf
mp
mp
mp
f

E♭maj7
Dm7
E♭maj7
Dm7

2
2
2
2

Detailed description: This page of a musical score covers measures 46 to 49. It features five saxophone staves (Sax. al., Sax. al., Sax. ten., Sax. ten., Sax. bar.), four trumpet staves (Tpte.), three trombone staves (Trne.), one bass trombone staff (Trne. b.), one guitar staff (Guit.), one bass staff (Baixo), and one drum staff (Bat.). The saxophones play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The trumpets and trombones play a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The guitar and bass provide harmonic support with chords and bass lines. The drums play a steady pattern of eighth notes. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. Chord changes are indicated as *E♭maj7* and *Dm7*. The drum staff shows a consistent eighth-note pattern with a '2' above each measure.

54

8 Sax. al. *mf*

Sax. al. *mf*

Sax. ten. *mf*

Sax. ten. *mf*

Sax. bar. *mf*

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Trne.

Trne. b.

Guit. E₉maj⁷ Dm⁷ E₉maj⁷ Dm⁷

Baixo E₉maj⁷ Dm⁷ E₉maj⁷ Dm⁷

Bat. 2 2 2 2

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 54 through 57. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are five staves for saxophones: two for Alto Saxophone (Sax. al.), two for Tenor Saxophone (Sax. ten.), and one for Baritone Saxophone (Sax. bar.). The saxophone parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The saxophone parts for measures 54 and 55 are mostly rests, with activity starting in measure 56. The saxophone parts for measures 56 and 57 feature melodic lines with slurs and ties. Below the saxophones are four staves for Trumpets (Tpte.) and three staves for Trombones (Trne., including Trne. b.). These parts are mostly rests. At the bottom of the page are three staves for the rhythm section: Guitar (Guit.), Bass (Baixo), and Drums (Bat.). The guitar and bass parts are marked with a slash and a vertical line, indicating a specific rhythmic pattern. The guitar part includes chord markings: E₉maj⁷, Dm⁷, E₉maj⁷, and Dm⁷. The drum part shows a consistent pattern of two strokes per measure, indicated by the number '2' above each measure.

62

The musical score for page 62 is arranged in a standard orchestral layout. It includes five saxophone parts (Sax. al., Sax. al., Sax. ten., Sax. ten., Sax. bar.), four trumpet parts (Tpte.), three trombone parts (Trne.), one guitar part (Guit.), one bass part (Baixo), and one drum part (Bat.). The saxophones and trumpets play a melodic line with eighth-note patterns. The trombones provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The guitar and bass play a steady accompaniment with slash marks indicating rhythmic patterns. The drums play a consistent pattern with a '2' above the staff, likely indicating a specific drum part or measure.

Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.
Guit.
Baixo
Bat.

E₅maj⁷ Dm⁷ E₅maj⁷ Dm⁷
E₅maj⁷ Dm⁷ E₅maj⁷ Dm⁷
2 2 2 2

70 Solo Guitarras/Baixo

10 Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.
Guit.
Baixo
Bat.

Chord progression: E|ma7, Dm7, A7, Dm7

78

Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.

Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.

Trne.
Trne.
Trne.

Trne. b.

Guit.

Baixo

Bat.

$E_b\text{maj}^7$ Dm^7 $E_b\text{maj}^7$

2 2 2

84

12 Sax. al. *mp*

Sax. al. *mp*

Sax. ten. *mp*

Sax. ten. *mp*

Sax. bar. *mp*

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Trne. *Dm⁷* *E₉maj⁷* *Dm⁷* *Dm⁷*

Trne.

Trne.

Trne. b.

Guit.

Baixo *Dm⁷* *E₉maj⁷* *Dm⁷*

Bat. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

90 13

Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.
Guit.
Baixo
Bat.

E7(maj7) E7(maj7) Dm7 Dm7 E7(maj7) E7(maj7) Dm7

2 2 2 2

98

14 Sax. al.

Sax. al.

Sax. ten.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Trne. E \flat maj 7 Dm 7 E \flat maj 7

Trne.

Trne.

Trne.

Trne. b.

Guit. E \flat maj 7 Dm 7 E \flat maj 7

Baixo

Bat. 2 2 2

104

Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.

Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.

Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.

Guit.
Baixo

Bat.

Chord markings: Dm7, Ebmaj7, Ebmaj7

Drum notation: 2

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It contains 14 staves. The top five staves are for saxophones: two alto saxophones (Sax. al.), two tenor saxophones (Sax. ten.), and one baritone saxophone (Sax. bar.). The next four staves are for trumpets (Tpte.) and trombones (Trne.), with one bass trombone (Trne. b.). The guitar (Guit.) and bass (Baixo) parts are on the next two staves. The bottom staff is for the drum set (Bat.). The music is in 4/4 time. The saxophones play a melodic line starting on the second measure. The trumpets and trombones play a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar and bass provide harmonic support with chords and a walking bass line. The drums play a simple pattern with snare and bass drum. Chord markings are Dm7, Ebmaj7, and Ebmaj7. The drum notation shows a '2' above the snare drum in the second and fourth measures.

D.S.
al Coda

16 Sax. al.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Tpte.
Trne.
Trne.
Trne.
Trne. b.
Guit.
Baixo
Bat.

Am⁷ A⁷
Am⁷ A⁷

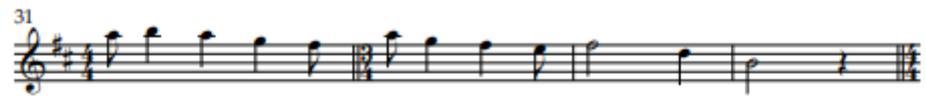
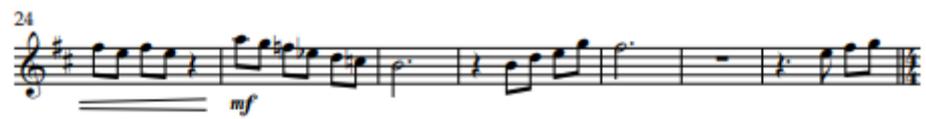
D.S.
al Coda

2 2

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 through 19. It features a woodwind section with five saxophones (two alto, two tenor, and one baritone), a brass section with four trumpets and four trombones (three tenor and one bass), a guitar, a bass, and a bass drum. The saxophones play a melodic line with slurs and accents. The brass section provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The guitar and bass play chords, with the guitar part explicitly labeled with Am⁷ and A⁷ chords. The bass drum part shows a rhythmic pattern with two-measure rests. The score includes dynamic markings like 'D.S. al Coda' and a Coda symbol. Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are indicated at the beginning of their respective staves.

Jazz Mina

Saxofone alto 1

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

2

Saxofone alto 1

59 *mf*

66 4

76 Solo Guitarra/Bone *mp* 8 3

91 7

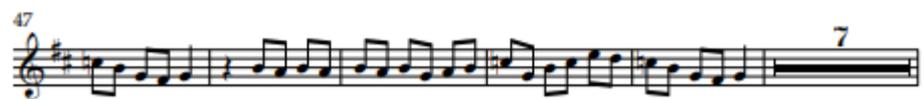
103 D.S. al Coda

40 $\text{\textcircled{O}}$ *tr*

Saxofone alto 2

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale



2 Saxofone alto 2

59 *mf*

66 4

76 Solo Guitarra/Bone *mp* 8 3

91 7

103 D.S. al Coda

40 $\text{\textcircled{O}}$ *sf*

Saxofone tenor 1

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74

p

6 ♩ = 150 6 **S** *mf*

18 *p*

24 *mf*

31

35 *p* To Coda

40 *p*

47 *f*

53 *mf*

61 *mf*

V.S.

2

Saxofone tenor 1

68

76

Solo Guitarra/Bone

8

mp

3

91

4

101

D.S.
al Coda

40

Jazz Mina

Saxofone tenor 2

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74

p

6

♩ = 150

6

mf

18

p

24

mf

31

To
Coda

35

40

p

47

7

59

mf

66

4

2

Saxofone tenor 2

72



76

Solo Guitarra/Bone

8

mp

3



91

4



101

D.S.

al Coda



40



2 Saxofone baritono

59 *mf*

67 7 Solo Guitarra/Bone 8 *mp*

86 3

96 4

104 D.S. al Coda

40 $\text{\textcircled{0}}$

Trompete em Si \flat 1

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

$\text{♩} = 74$
con sord.
mf *p* *mf*

$\text{♩} = 150$
tr 6 6 8 *mf*
senza sord.

24

31

35 To Coda

40 con sord. 4 18 *f*

66

74 Solo Gaitarra/Bone 12 4

96 8 D.S. al Coda

40 tr

Trompete em Si \flat 2

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

$\text{♩} = 74$
con sord.
mf *p* *mf*

6 $\text{♩} = 150$
tr 6 8 *mf* senza sord.

24

31

35 To
Coda

40 *tr* 4 *mf*

51 14

69

76 Solo Guitarra/Bone 12 4

96 8 D.S.
al Coda

40 ♩ *tr*

Trompete em Si \flat 3 Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩=74
con sord.
mf p mf

6 6 8 senza sord.
mf

24

31

To Coda

35

40 tr. 4 mf

51 14

69

76 Solo Guitarra/Bone 12 4

96 8 D.S. al Coda

40 tr.

Trompete em Si \flat 4

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

$\text{♩} = 74$
con sord.
mf
p
mf

6 $\text{♩} = 150$ *tr* 6 8 *mf* senza sord.

24

31

35 To Coda

40 *tr* 4 *mf*

51 14

69

76 Solo Guitarra/Bone 12 4

96 8 D.S. al Coda

40 ♩ *tr*

Trombone 1 Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74

6 *p* ♩ = 150

8

6 4

mp

22

29

35 To Coda

40

4

mp

51

8

67

75 Solo Guitarra/Bone

Dm⁷ / Ebmaj⁷ / Dm⁷

81

/ Ebmaj⁷ / / Dm⁷ / / Ebmaj⁷ / /

2

88 **Dm⁷** **E^bmaj⁷** **E^bmaj⁷** **Dm⁷** **E^bmaj⁷** **E^bmaj⁷** **Dm⁷**

Trombone 1

97 **E^bmaj⁷** **Dm⁷** **E^bmaj⁷**

103 **Dm⁷** **E^bmaj⁷** **E^bmaj⁷** **D.S. al Coda**

40 \emptyset

Jazz Mina

Trombone 2

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

The musical score for Trombone 2 is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of quarter note = 74 and a dynamic of *p*. The first staff contains measures 1-5. The second staff starts at measure 6 with a tempo change to quarter note = 150 and includes a section of sixteenth notes with a dynamic of *mp*. The score continues through measures 23, 30, 35, 40, 51, 67, 76, and 95. Measure 76 includes a box labeled "Solo Guitarra/Bone" with a 12-measure rest. The piece concludes with a *D.S. al Coda* instruction and a Coda symbol. The final staff is marked with measure 40 and contains a Coda symbol.

Trombone 3 Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩=74

p

6 ♩=150 6 4 *mp*

23

31

36 To
Coda

40 *mp*

51 8

67

76 Solo Guitarra/Bone 12 2

95 8 D.S.
al Coda

40 \oplus

Trombone baixo

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74

6 *p* ♩ = 150 6 8 4 *mp*

23

30

36 *To Coda*

40 4

51 8

67

76 *Solo Guitarra/Bond* 12 2

95 8 *D.S. al Coda*

40 $\text{\textcircled{O}}$

Guitarra **Jazz Mina**

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

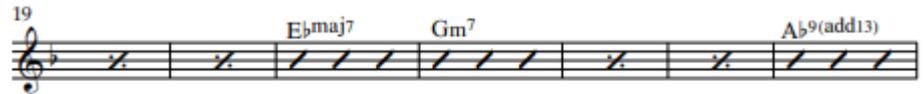
♩=74 ♩=150

5 8



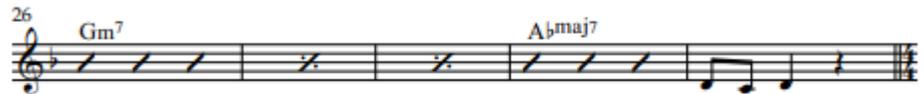
Dm7 Eb7(add9) Dm7

19



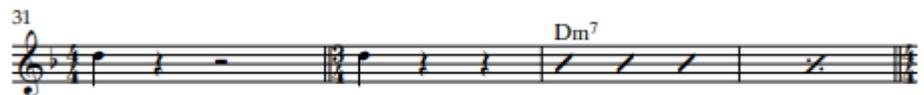
Ebmaj7 Gm7 Ab9(add13)

26



Gm7 Abmaj7

31



Dm7

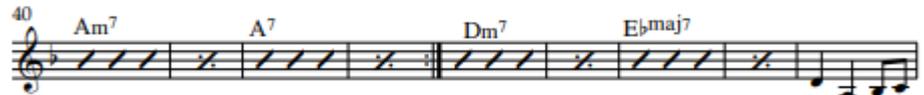
35



Cm7 F7(add9) Bbmaj7 Gm7

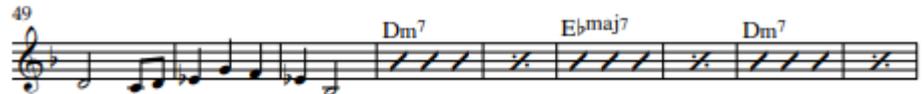
To
Coda

40



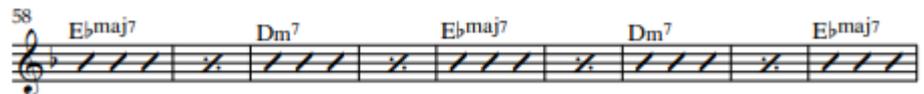
Am7 A7 Dm7 Ebmaj7

49



Dm7 Ebmaj7 Dm7

58



Ebmaj7 Dm7 Ebmaj7 Dm7 Ebmaj7

67



Dm7 Ebmaj7 Dm7

2

Solo Guitarra/Bone

Guitarra

74 A7

81

87

93

99

104 D.S. al Coda

40 Am7 A7

The image shows a musical score for guitar. It consists of seven staves of music. The first staff starts at measure 74 with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first measure of this staff has a chord marking 'A7'. Above the staff, there is a box containing the text 'Solo Guitarra/Bone' and the word 'Guitarra' to its right. The second staff begins at measure 81. The third staff begins at measure 87. The fourth staff begins at measure 93. The fifth staff begins at measure 99. The sixth staff begins at measure 104 and ends with the instruction 'D.S. al Coda' and a double bar line with repeat dots. The seventh staff begins at measure 40 with a Coda symbol (a circle with a cross) above the first measure, followed by a chord marking 'Am7'. The second measure of this staff has a chord marking 'A7'. The rest of the staff contains several measures of music with diagonal slashes, indicating that the notes are not written out.

Baixo

Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74 ♩ = 150 5 8 **S** Dm⁷ E♭⁷(add9) Dm⁷

21 E♭maj⁷ Gm⁷ A♭⁹(add13) Gm⁷ A♭maj⁷

31 Dm⁷ Cm⁷

36 F⁷(add9) B♭maj⁷ Gm⁷ **To Coda**

40 Am⁷ A⁷ Dm⁷ E♭maj⁷

50 Dm⁷ E♭maj⁷ Dm⁷ E♭maj⁷

60 Dm⁷ E♭maj⁷ Dm⁷ E♭maj⁷

68 Dm⁷ E♭maj⁷ Dm⁷ A⁷

Solo Guitarra/Bone

76 Dm⁷ E♭maj⁷ Dm⁷ E♭maj⁷ Dm⁷

86 E♭maj⁷ Dm⁷ E♭maj⁷ Dm⁷ E♭maj⁷

2

96

Baixo

Dm⁷ E \flat maj⁷ Dm⁷

102

E \flat maj⁷ Dm⁷ E \flat maj⁷ D.S. al Coda

40

Am⁷ A⁷

Bateria Jazz Mina

de: Francisco Padilha
arr. Thales do Vale

♩ = 74 ♩ = 150



14.  



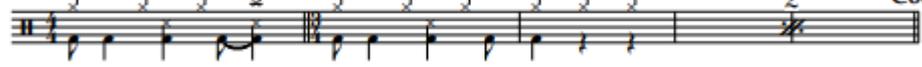
24



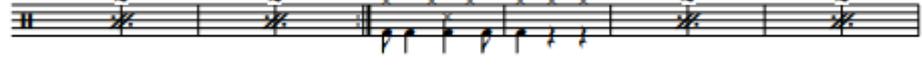
31



35 To
Coda



40



50



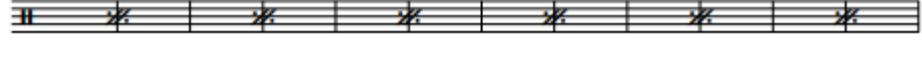
62



74



86



98 D.S.
al Coda



40 

