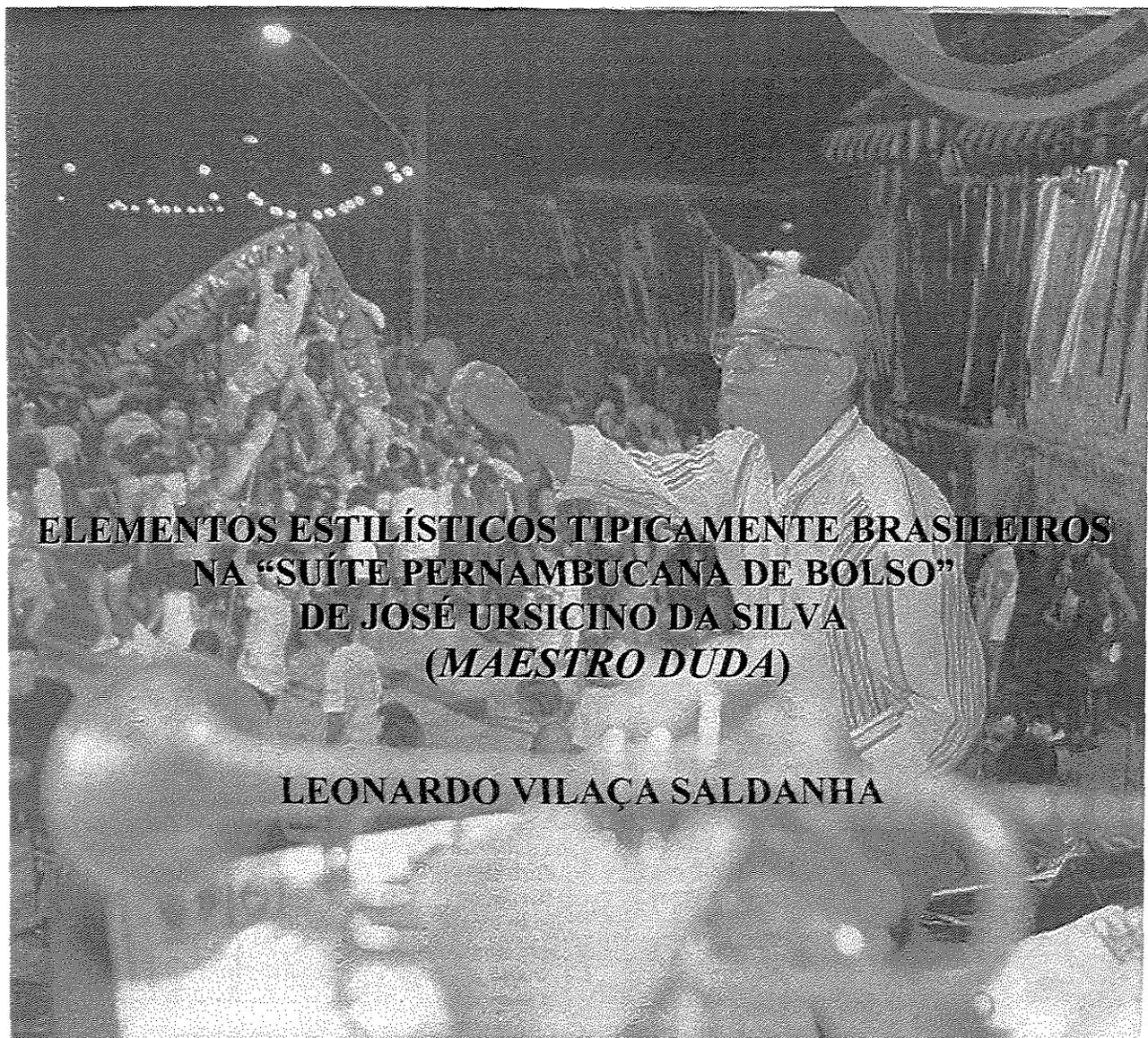


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES - MÚSICA**



**ELEMENTOS ESTILÍSTICOS TÍPICAMENTE BRASILEIROS  
NA “SUÍTE PERNAMBUCANA DE BOLSO”  
DE JOSÉ URSICINO DA SILVA  
(*MAESTRO DUDA*)**

**LEONARDO VILAÇA SALDANHA**

**CAMPINAS – SP  
2001**

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM ARTES - MÚSICA

**ELEMENTOS ESTILÍSTICOS TÍPICAMENTE BRASILEIROS NA  
“SUÍTE PERNAMBUCANA DE BOLSO”  
DE JOSÉ URSICINO DA SILVA (MAESTRO DUDA)**

LEONARDO VILAÇA SALDANHA

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pelo Sr. Leonardo  
Vilaça Saldanha e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 24/07/2001



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado em Artes do Instituto de  
Artes da UNICAMP como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
mestre em Artes – Música sob a  
orientação do Prof. Dr. Claudiney  
Rodrigues Carrasco.

CAMPINAS – SP

2001

94418700

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Saldanha, Leonardo Vilaça

Sa31e      Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "suíte pernambucana de bolso" de José Ursicino da Silva (Maestro Duda) / Leonardo Vilaça Saldanha. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Silva, José Ursicino da, 1935- 2. Música - Pernambuco. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Suítes. 5. Cultura popular. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## ***DEDICATÓRIA***

*Aos meus pais, Sebastião e Maria Helena:  
Pela força, pelo carinho e por terem acreditado no  
meu esforço.*

*A minha filha Gabriela e a Leila: Pela força,  
colaboração e paciência nesses dias difíceis.*

*Ao Maestro Duda: Por sua contribuição a  
música e a cultura pernambucana como um todo.*

## ***AGRADECIMENTOS***

Aos meus pais, filha, esposa e irmãos

A Claudiney Rodrigues Carrasco e Ana Beatriz Linardi

A José Ursicino da Silva

A Rafael Carvalho dos Santos e Shinobu Saito

Adriana Missae Momma

Clovis Beltrami

Clovis Pereira

Dilmar Miranda

Elyanna Silveira Varejão

José Roberto Zan

Jussiara Albuquerque

Manoel Carvalho de Oliveira

Márcio Beltrami

Marco Caneca

Ao Conservatório Pernambucano de Música

A Universidade Estadual de Campinas

Professores e funcionários da pós-graduação do IA-UNICAMP

Funcionários do laboratório de informática do IA

Demais amigos e colaboradores

# ***SUMÁRIO***

<b>Resumo</b> .....	09
<b>Abstract</b> .....	10
<b>Abertura</b> – Contextualização no universo da cultura popular.....	11
<b>1º Movimento</b> – José Ursicino da Silva.....	17
Velhos Sucessos em Bossa Nova.....	19
Ilustração – LP Velhos Sucessos em Bossa Nova.....	21
Depoimentos dos entrevistados.....	25
Principais obras.....	28
<b>2º Movimento</b> – Suíte, Caboclinho, Serenata, Coco e Frevo.....	29
Suíte.....	29
Caboclinho.....	37
Serenata.....	41
Coco.....	50
Frevo.....	56
<b>3º Movimento</b> – Suíte Pernambucana de Bolso.....	65
Frevo acorde final.....	66
Ilustração – Banda Musical Maestro Ferrolho.....	68
Ilustração – Banda Municipal de Hortolândia.....	69
Suíte Pernambucana de Bolso – Instrumentação.....	71
Suíte Pernambucana de Bolso – Partitura.....	72

<b>4º Movimento – Análises e identificação dos elementos característicos.....</b>	<b>91</b>
Abertura.....	97
Caboclinho.....	100
Serenata.....	102
Coco.....	104
Frevo.....	106
Coda final.....	109
<b>Coda Final.....</b>	<b>111</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>113</b>
Referências bibliográficas.....	113
Obras consultadas.....	116
Foto de capa.....	116
<b>Anexos.....</b>	<b>117</b>
Entrevista com o Maestro Duda 03/2000.....	118
Entrevista com o Maestro Duda 02/2001.....	125
Entrevista com o Maestro Manoel de Carvalho 02/2001.....	126
Entrevista com o Maestro Márcio Beltrami 04/2001.....	127

## **Resumo.**

O Maestro José Ursicino da Silva é um dos principais compositores e arranjadores do estado de Pernambuco, cuja riqueza musical é vasta e reconhecida em todo o Brasil.

Este trabalho analisa a obra "*Suíte Pernambucana de Bolso*", do Maestro Duda, identificando nela elementos característicos da música popular brasileira. O estudo parte de um apanhado biográfico do autor, apresenta os gêneros musicais utilizados na peça e conclui-se com uma análise da partitura propriamente dita.

## **Abstract**

José Ursicino da Silva , “Maestro Duda”, is one of the most important composers and arrangers in Brazil. He was born and lives in Pernambuco, a state in Brazil where musical culture is very rich and well-known.

This work is an analysis of Maestro Duda’s composition entitled “*Suite Pernambucana de Bolso*”, with the purpose of identifying typical elements of Brazilian popular music. There is also a short biography of the composer and a study about all the Brazilian rhythms used in the piece. The work is concluded with a musical analysis of the score.

# ABERTURA

## CONTEXTUALIZAÇÃO NO UNIVERSO DA CULTURA POPULAR

**P**ara configurar o universo da cultura popular pernambucana, e dentro desta, situar a “Suíte Pernambucana de Bolso” e o seu compositor, é necessário que se remeta ao universo cultural brasileiro e mais ainda, ao universo da cultura ocidental, via cultura européia, africana e americana, com todos os traços e influências que estas carregam, através das várias etnias formadoras dessas culturas. Ora via colonização, migração e até mesmo imposição por força econômica, essas culturas influenciaram e ainda o fazem, muitas vezes subvertendo, mas sobretudo, contribuindo com as várias formações culturais do povo brasileiro e conseqüentemente, do universo cultural pernambucano.

Para delimitar este universo cultural, é preciso antes de mais nada, situar o universo das culturas populares em seus meios formadores.

Normalmente, quando falamos, usamos a expressão *cultura brasileira*, no singular, como se ela fosse única, e existisse uma unidade prévia que aglutinasse as várias manifestações físicas e espirituais do povo brasileiro. No entanto, esta unidade, igualdade ou uniformidade não existe em uma sociedade moderna e, menos ainda em uma sociedade de classes. Desta forma, as classes populares integram-se na nação, de uma maneira bastante peculiar, sem direito a voz política, inferiorizadas e “sem importância” no contexto oficial desta sociedade constituída.

Na sua pluralidade, a cultura popular, tem apresentado um discurso fragmentário, obscurecido pela aparente coerência da história vista pelo ângulo das classes dominantes. Esse discurso fragmentário forma, segundo Flávio Aguiar<sup>1</sup>, um conjunto descontínuo, disperso no espaço e no tempo. Disperso no espaço: são várias as

---

<sup>1</sup> (Aguiar, Flávio – In *Artistas e Festas Populares – Série Cena Brasileira* – São Paulo: Ed. Brasiliense – 1977).

formações da nossa cultura popular, portanto, não se pode falar de “*uma única cultura popular brasileira*”. Disperso no tempo: o messianismo de *Canudos*, o *Quilombo dos Palmares* e as demais revoltas negras dos séculos passados, a exploração e quase dizimação dos *povos indígenas*, as *guerras missionárias*, a *saga do cangaço* no sertão nordestino, são exemplos que deixaram traços, fizeram tradição, são “capítulos” dessa “cultura” que aqui se confunde com a história inenarrada. Lembrando que a história é um processo em construção permanente, interpretada através de recortes feitos a partir de quem as conta. Mesmo que, dispersas, essas “culturas populares” possuem uma unidade não manifesta: convergem pelo fato de crescerem a partir do ponto de vista das classes populares, aquelas que, ainda que involuntariamente, se põem em ordem ou lugar socialmente desfavorecidas, “inferiorizadas”, socialmente diminuídas.

O poder dessas “culturas populares” está no fato de consistir sempre uma categoria de produção à parte, cuja descoberta, apesar da fragmentação, sempre ilumina melhor, de surpresa, o universo em que se insere, ou como diria Flávio Aguiar, “a ‘empresa’ de que todos fazemos parte”. Mas, e ainda concordando com o mesmo, daí vem também sua fraqueza: “as ‘culturas populares’, ainda que reflexo dramático de um processo de dominação e exploração, via de regra não se politizam radicalmente. Isto é: não falam à nação, não abrangem, enquanto produção de cultura, uma ampla articulação de forças da sociedade. Permanecem no nível do paroquial”.

A possibilidade de alguns traços dessas ‘culturas’ conseguirem chegar no nível nacional é dada quase que invariavelmente através do congelamento do processo de folclorização, ou através do processo tradicional de “ascensão individual”. As classes populares não detem o controle político dos meios.

No âmbito de domínio dos meios de formação, educação e divulgação, é onde se dá a chamada “vida intelectual nacional”. Possibilita-se por intermédio destes meios, a criação de um novo recorte histórico, voltando a atenção para esses traços, para a superação do caráter de “culturas” semi-ocultas sob a dominante. O trabalho intelectual conjugado às “culturas populares” nesses meios formadores, abre espaço para a construção de uma cultura “nacional-popular”. Pois, é através do reconhecimento destes

meios, na verdade agentes intermediadores entre o popular (plural) e o nacional (ideológico), que nasce para a sociedade oficial o “nacional-popular”. A concepção deste se dá, na verdade, pelo processo de reinterpretação simbólica, com a aglutinação de todas as culturas regionais, que por sua vez se formam a partir das culturas indígenas, africanas e européias<sup>2</sup>, com seus modos, jeitos de ser, pensar e estar. Misturados em um grande “Caldeirão Cultural”, que adquire contornos e características, assim reconhecidas pelos meios de formação, educação e divulgação, como sendo descritivas desta sociedade, uma vez que as sociedades se definem, entre outras coisas, por seus estilos e modos de fazer as coisas. É por este processo de reinterpretação e aglutinação das culturas regionais, que o Estado, através dos seus intelectuais e meios disponíveis, “se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional<sup>3</sup>”.

Ainda segundo Flávio Aguiar, assim concebido, este “nacional-popular” fala em nome de uma nação mais ampla, mais universalizada, fala em nome de uma aventura democrática. Isto se faz, hoje, na música popular, no teatro, na literatura, em todas as áreas culturais representativas.

Os pressupostos de reconhecimento da identidade cultural podem, e até mesmo devem mudar, sempre de acordo com as circunstâncias. Como bem disse Alfredo Bosi<sup>4</sup>, “pode-se passar da raça para a nação, e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária)”, porém é imprescindível o reconhecimento do plural.

Dentro da perspectiva de reconhecimento e valorização das “culturas populares”, situamos neste estudo o estado de Pernambuco, que é berço de uma cultura musical muito rica e diversificada, representada através de gêneros e ritmos com características

---

<sup>2</sup> Não se pode falar de uma única cultura indígena, africana ou européia, mas sim, das culturas indígenas, como a cultura bororo, a cultura nhambiquara; como as dos diversos povos africanos; ou ainda como para designar as diversas culturas dos povos europeus, falamos em cultura portuguesa, cultura italiana, cultura espanhola etc.

<sup>3</sup> (Ortiz, Renato – Cultura Brasileira e Identidade Nacional – 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense – 1994).

<sup>4</sup> (Bosi, Alfredo – Dialética da Colonização – 2ª ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras – 1992).

bem definidas e marcantes como o caboclinho, maracatu, frevo, coco de roda, ciranda etc. Toda essa tradição musical que sempre foi representada, lembrada, avivada e mantida pelas famosas “Orquestras de Frevo e seus maestros arranjadores”, assim chamadas por tocarem um tipo de marcha-carnavalesca derivadas das árias cantadas nos clubes carnavalescos quando da apresentação de suas manobras, como também polcas-marchas e dobrados, que sofreram adaptações evoluindo para um pulso rítmico forte e quente que faziam ferver o povo (expressão popularmente conhecida na época como frevedouro, daí a origem da palavra frevo). Estas orquestras que não somente tocavam o frevo como também os demais ritmos anteriormente citados, foram de grande importância para a divulgação e reconhecimento desta tão rica cultura musical. Contudo, apesar do seu reconhecimento além mar, vem enfrentando nos dias de hoje sérios problemas de preservação, manutenção e continuidade.

Neste sentido, situamos a importância do reconhecimento da obra do instrumentista, compositor e arranjador pernambucano “Maestro Duda”, sendo ele um dos últimos e legítimos representantes das famosas “Orquestras de Frevo”, um especialista nos ritmos já previamente citados, que desenvolve uma forma particular de composição e arranjo para orquestras sejam elas sinfônicas; câmara; cordas e palhetas; metais e fanfarras, criando uma linguagem musical singular com características nitidamente brasileiras, quanto à forma e estilo.

Parte-se do pressuposto que a preservação da cultura de um povo é essencial para a construção da identidade das sociedades, não apenas como manutenção desta mesma identidade, mas também como forma de contribuir para o enriquecimento cultural das gerações futuras, sob pena de um possível encerramento de uma página da cultura musical desta sociedade, por força do esquecimento e não preservação de uma obra que tão bem representa, divulga e continua a evolução de uma prática musical. Podendo quebrar assim um elo importantíssimo, possibilitando desta forma o desaparecimento de um vértice da cultura musical pernambucana, referente a um estilo de composição, forma, instrumentação e orquestração bem definidas. Uma tradição que vem cedendo espaço e servindo de base inclusive para novas propostas de formação,

instrumentação e estilos musicais hoje praticados, como por exemplo: As Bandas de Fusão Rítmicas, os Trios Elétricos etc.

A apropriação da cultura oficial (dita erudita) por vias táticas, através do “caldeirão” de influências, que converte em formas populares, bem como as formas populares, encontra-se bem representada na “*Suíte Pernambucana de Bolso*”, vem daí a sua escolha. Esta suíte é um resumo explicitado de todo este processo que fora vivido por seu autor. A partir desse ponto de vista, há que salientar uma grande escassez de estudos acadêmicos que abordem as manifestações musicais populares sob o ponto de vista técnico musical, ou seja, as características em seus aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos etc. Ressaltando ainda que muitos procedimentos musicais populares se perdem por falta de sistematização, enquanto que a música erudita possui uma vasta literatura técnica.



# 1º MOVIMENTO

## JOSÉ URSICINO DA SILVA

**I**nstrumentista, compositor, arranjador e maestro JOSÉ URSICINO DA SILVA, popularmente conhecido como “Maestro Duda”, nasceu em 23 de dezembro do ano de 1935, na cidade de Goiana, estado de Pernambuco. Iniciou suas atividades musicais aos oito anos de idade na sua cidade natal, na Sociedade 12 de Outubro - Banda Saboeira - com o “mestre” Alberto Aurélio de Carvalho. Começou tocando trompa e posteriormente o clarinete, apesar de preferir o pistom (trompete)<sup>5</sup>.

Vejamos a seguir o relato feito pelo próprio Duda sobre o início da sua trajetória<sup>6</sup>.

*“O começo, foi como auto didata na ‘Banda Saboeira’ de Goiana-PE estudando com o mestre da banda, ele era o regente e quem indicava o instrumento, de acordo com o que tinha desocupado. Aqui na cidade não, o filho quer tocar saxofone, o pai vai à loja, compra o instrumento e o filho já chega com o instrumento na mão, é diferente. Na ‘Banda Saboeira’, eu comecei tocando trompa, eu queria tocar pistom, mas na certa ele [o regente] não quis e disse ‘você não tem embocadura de instrumento de bocal não, vai tocar clarinete’. O meu padrinho tocava requinta e ele era o requinta mais famoso do estado. O seu nome era Severino de Paiva e o apelido era ‘Bita’. Então eu pedia a requinta a ele, durante o dia ele me emprestava e eu ficava estudando e a noite ele pegava e ia tocar”.*

Aos doze anos de idade compôs a sua primeira música, um frevo, ao qual deu o nome de “FURACÃO”. Aos quinze anos, transferiu-se para o Recife, para ingressar na “Jazz Band Acadêmica”, que tinha como diretor artístico Dr. Pádua Walfrido, que

---

<sup>5</sup> Os instrumentos foram escolhidos por seu mestre. Prática comum ainda nos dias de hoje, onde os “mestres”, regentes das bandas musicais das cidades pequenas do interior são quem comumente define qual o instrumento deve tocar o jovem ingressante. A escolha quase sempre é feita, levando-se em consideração a disponibilidade e necessidade do instrumento na banda ou orquestra, bem como da vontade do “mestre”.

<sup>6</sup> Entrevista concedida a este autor, em março de 2000.

segundo o próprio Duda, era também muito bom pianista. Atuando como tenorista (saxofonista tenor) e arranjador, teve como colegas entre outros: Capiba (também fundador), Pádua Walfrido, José Meneses, Alcides Leão, Chacrinha (que era baterista), Fernando Lobo (pai de Edu Lobo) e Luiz Caetano, que também era maestro. Atuou também na “Orquestra Paraguari”, que assim como a “Jazz Band Acadêmica”, era contratada da Rádio Jornal do Commercio. Essas orquestras, porém, na época não formavam o “primeiro time” ou seja, a orquestra principal, segundo o próprio Duda. Logo em seguida, ele assinou contrato com a Empresa Jornal do Commercio S/A, para ingressar na orquestra principal, que tinha como condutor Guerra Peixe, além de Bert Rosê, Nôzinho, Benny Wolkoff e Clovis Pereira. Atuando como músico e arranjador, posteriormente passou a fazer parte também como maestro.

No ano seguinte ao da sua chegada, teve o seu primeiro frevo gravado, pela “Jazz Band Acadêmica”, com o título de “*Taradinho*”. O nome foi dado, num ato de brincadeira, por conta de um frevo composto por Nelson Ferreira, naquele mesmo ano e que se chamava “*Tarado*”. Segundo o próprio Duda, o motivo foi o fato dele ser mais baixo do que Nelson Ferreira e, como este havia composto o “*Tarado*”, o dele deveria se chamar “*Taradinho*”. Esse frevo foi gravado através da gravadora HARPA<sup>7</sup>, pertencente ao compositor paraibano Genival Macedo, que por essa época andava pelo Recife, fazendo a divulgação deste seu selo. Macedo é quem assina a faixa do outro lado do disco, com a música “*Cigana Mentirosa*”. Ainda segundo o próprio Duda, Genival Macedo é o autor do primeiro frevo de rua cantado, o qual foi regravado por ele (Duda) muitas vezes.

*“Só queria que um dia  
o frevo chegasse a dominar  
em todo salão  
o micróbio do frevo  
é de amargar...”*

---

<sup>7</sup>Na verdade era só um selo que seria vinculado a gravadora COPACABANA.

Ainda sobre a gravação do frevo “*Taradinho*” e também sobre outras gravações realizadas na época, cabe lembrar que o equipamento de gravação era na verdade o estúdio da Rádio Jornal, que se situava no prédio da rua do Imperador, no bairro de Santo Antônio, onde hoje funciona o Jornal do Commercio. Depois de terminada a programação a meia noite, e o equipamento de rádio era desligado, os músicos permaneciam no estúdio por toda a madrugada, para as realizações das gravações, que eram feitas em um só canal, com todos os músicos tocando de uma só vez, ao mesmo tempo, como em uma apresentação ao vivo.

*“A gente passava a noite toda para gravar, era em um canal só, a máquina da gravadora era o estúdio da Rádio Jornal mesmo e quando terminava a programação, a meia noite, a gente ficava de madrugada para gravar, porque o equipamento era desligado. O disco era em acetato, para fazer a matriz e o auditório onde a orquestra ficava, era no quinto andar e o estúdio era no quarto, tocávamos em cima e depois descia todo mundo para ouvir e nisto a gente levava a noite todinha<sup>8</sup>”.*

No ano de 1953, já atuando como arranjador e regente da Orquestra Paraguari, teve seu maracatu “*Homenagem à Princesa Isabel*” classificado em segundo lugar no Festival de Música Carnavalesca promovido pela Câmara Municipal do Recife.

O Maestro Duda participou no ano de 1962, daquela que provavelmente foi a primeira gravação de bossa nova instrumental feita no Brasil. Contudo, já no ano de 1960, segundo o maestro Clovis Pereira, Sérgio Mendes ao lado de outros grandes músicos brasileiros, teria realizado a gravação de um disco com jazz e sambas brasileiros, que teria se chamado “*Brasil 1960*”, porém esse não continha os violões em play-back no estilo bossanovista, nem fazia referência alguma ao termo bossa nova. A gravação da qual participou o Maestro Duda e Clovis Pereira, foi feita em Recife, nos estúdios da Rozenblit e saiu pelo selo MOCAMBO.

O título: “*Velhos Sucessos em Bossa Nova*”, - Lp-40205.

---

<sup>8</sup> Depoimento realizado em entrevista concedida a este autor, em março de 2000.

Da ficha técnica consta a seguinte formação:

- Sax-alto e soprano: Ivanildo Maciel;
- Sax-tenor: Duda (imitando Stan Getz) e Valderêdo;
- Sax-barítono: Maurício Leite;
- Trompete: Chico (Onildo Faria) e Mário Mateus;
- Trombone: Senô;
- Bateria: Zezinho e Benício;
- Violoncelo: Sylvio Coelho;
- Violões: Sivuca, Carlos Tenório e Miro Rosê;
- Contra-baixo: Chagas;
- Percussão: Zezinho, Martins do pandeiro e Corró.
- Piano, arranjos e direção musical: ficaram a cargo do maestro Clovis Pereira.

Constavam deste LP as seguintes músicas:

- Lado A: 1 – *Não me diga adeus* – Paquito e Luis Soberano;  
2 – *Fim de semana em Paquetá* – João de Barro e Alberto Ribeiro;  
3 – *Madalena* – Ary Barroso e Ayrton Amorim;  
4 – *Morena boca de ouro* – Ary Barroso;  
5 – *No Rancho Fundo* – Ary Barroso;  
6 – *Helena, Helena* – Antônio Almeida e Constantino Silva.
- Lado B: 1 – *Gosto que me enrosco* – J.B. Silva (Sinhô);  
2 – *Fita Amarela* – Noel Rosa;  
3 – *O Orvalho vem Caindo* – Noel Rosa e Kid Pepe;  
4 – *Aos Pés da Cruz* – Marino Pinto e Zé Gonçalves;  
5 – *Nêga* – Valdemar Gomes e Afonso Teixeira;  
6 – *Amélia* – Ataulfo Alves e Mário Lago.



O maestro fez o seguinte comentário a respeito desta gravação:

*“Quando começou aquele ‘zunzunzum’ de João Gilberto no sul do país, aqui a Rozenblit representava diversas fábricas e gravadoras norte americanas. E os americanos quando souberam da história pediram ao Sr. José [José Rozenblit o dono da gravadora] para mandar alguma coisa de bossa nova para lá. Foi quando então nos chamou e disse: ‘Duda, Clovis, inventa um negócio aí, grava esse negócio de bossa nova’, então gravamos músicas neste LP, que foi lançado nos EUA e que aqui, ninguém nem tomou conhecimento. Gravamos (canta – aos pés da Santa Cruz...) tanta música antiga, porque o repertório da bossa nova ainda estava muito curto. ‘Garota de Ipanema’ ainda não existia, gravamos músicas que não eram bossa nova, sambas velhos para completar o disco”.*

Em 18 de junho de 1960 foi oficialmente inaugurada a TV Jornal do Comercio, que já funcionava em caráter experimental há três meses. Posteriormente, a orquestra<sup>9</sup> da Rádio Jornal foi então deslocada para os estúdios da recém criada emissora de TV, onde o maestro assumiu o departamento de música. Em 1960, fez cursos de música sacra e regência na Escola de Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Em 1961, musicou para o teatro, a peça “*Um americano no Recife*”, com direção de Graça Melo, além de outras peças dirigidas por Lúcio Mauro e Wilson Valença.

A partir de 1962, o Maestro Duda passou a fazer parte também da Orquestra Sinfônica do Recife, atuando como oboísta e corne-inglês.

Em 1963, formou a sua primeira orquestra de baile, permanecendo nesta e nas já citadas, sinfônica e da emissora de tv, até agosto de 1967. Transferiu-se então para São Paulo, para atuar na Rádio Bandeirantes e integrar o quadro de arranjadores da recém inaugurada TV Bandeirantes, que tinha como diretor musical Caetano Zama. Posteriormente, Zama transferiu-se para a TV Tupi, levando consigo o Maestro Duda, para atuar no “Festival dos Estudantes” realizado por esta última emissora, onde o maestro ganhou prêmios como arranjador. Após três anos de intenso trabalho como arranjador, instrumentista e compositor no sudeste do Brasil, retornou ao Recife em 1970, e compôs a série de frevos que denominou de “*Familiar*”. A partir de 1971, retomou as atividades com a sua orquestra de baile. Neste mesmo ano foi vencedor com o frevo de rua “*Quinho*”, do Festival do Frevo, realizado pela Rede Tupi. Em 1975, gravou um álbum para a gravadora Rozenblit, contendo vários frevos, em homenagem ao Diário de Pernambuco. Teve alguns choros, gravados pela Orquestra Tabajara de Severino Araújo, pela orquestra de Osmar Milani, e sambas gravados por Jamelão.

---

<sup>9</sup> A formação das orquestras do rádio era a formação de jazz-sinfônica, com 5 saxofones, 3 trompetes, 2 trombones e mais 8 violinos, 2 violas, 2 cellos e contra-baixo acústico. Entravam ainda, flauta, flautim, clarinete, oboé e trompa.

Foi escolhido pelo Projeto Memória Brasileira, da Secretaria de Cultura de São Paulo, como um dos doze melhores arranjadores do século. Suas músicas foram gravadas no Brasil e no exterior e estão presentes em mais de 100 discos<sup>10</sup>. Vencedor de vários festivais de frevo em Pernambuco. Obteve também diversos prêmios na música popular brasileira, como o de melhor arranjador do MPB-SHELL 80, promovido pela Rede Globo de Televisão, pela Shell e pela Associação Brasileira de Produtores de Discos.

Sua composição para banda e orquestra, a “*Suíte Nordestina*”, abriu o concerto oficial da Semana da Pátria, no dia sete de setembro de 1982, transmitido para todo o Brasil, pela TV Educativa, executado pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e pela Banda Sinfônica do Estado da Guanabara. Em 1984 viajou com sua orquestra para Miami - USA, inaugurando o Iº Vôo Internacional do Frevo, seguindo depois para Boston onde deu aulas de música brasileira na Universidade de Boston. Ainda no mesmo ano, representou o Brasil com a sua orquestra na Feira das Nações novamente em Miami - USA.

Em 1986, também com sua orquestra, integrando a caravana brasileira do Itamaraty, foi a Paris juntamente com vários outros artistas, como Alceu Valença, Luiz Gonzaga, Djavan, Fafá de Belém, Gal Costa entre outros, participar no “Grande-Halle” de Paris, do “Colleur’s Brèsil”. Em 1988, em comemoração aos 138 anos do Teatro Santa Isabel do Recife, apresentou sua obra “MÚSICA PARA METAIS Nº2”, com a participação do grande trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston, Charles Schlueter.

Em 1990, participou como professor de arranjo no Festival de Inverno de Campos do Jordão-SP, regendo o concerto de encerramento no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo-SP, com uma peça de sua autoria - “MÚSICA PARA METAIS Nº3”. Ainda no ano de 1990, no Concerto comemorativo aos cem anos da OEA, foi tocada a “SUÍTE RECIFE”, música de sua autoria, que mereceu meia página de destaque no renomado jornal THE WASHINGTON POST.

---

<sup>10</sup> Retirado do site <<http://www2.netpe.com.br/users/fred/br/gente.htm>> 03/2000.

Em 1992 e 1993, participou como professor de saxofone e arranjo no Festival Internacional de Londrina-PR. Ainda em 1993, atuou como saxofonista em uma temporada no Caribe. De 1994 a 1997, foi diretor musical e regente da Ópera-boi *CATIRINA*, dirigida por Fernando Bicudo, baseada em autos populares do bumba-meu-boi maranhense, o espetáculo foi eleito pelo MEC como o melhor do ano de 1996.

Em junho de 1997, assumiu como diretor-artístico e regente da Banda Sinfônica da Cidade do Recife, onde vem realizando um trabalho de recuperação da música brasileira e pernambucana. Em janeiro de 1998, foi eleito para a Academia Pernambucana de Música, na cadeira 19, que teve como patrono Lourenço da Fonseca Barbosa o CAPIBA. Em 1999, pede demissão do Estado e deixa de fazer parte do quadro do Conservatório Pernambucano de Música, onde atuava como professor-arranjador. Em setembro de 2000, aposentou-se da Orquestra Sinfônica da Cidade do Recife. Atualmente integra ainda como regente-arranjador e instrumentista a Orquestra Paraibana de Música Popular, além da já citada Banda Sinfônica da Cidade do Recife.

Já por dois anos consecutivos, respectivamente 2000 e 2001, junto com outros mais de 60 professores de diversos lugares do mundo (EUA, Inglaterra, Alemanha, Polônia etc.), o Maestro Duda tem feito parte como professor convidado do Curso Internacional de Verão em Brasília, curso este que se realiza no mês de janeiro. Neste festival o maestro tem suas músicas muito bem conceituadas, tanto que no ano 2000, o concerto de encerramento foi com uma peça de sua autoria, a “*Suite Monette*”, que foi regida pelo maestro Aylton Escobar. Tem ficado a cargo do Maestro Duda em conjunto com o maestro Manoel de Carvalho (também pernambucano, residente em Brasília e organizador do evento) nesse festival, a regência da Big-band e da Banda Sinfônica. Neste mesmo ano e durante este festival, teve a sua valsa “*Saudade*” executada em concerto, pelo pianista norte americano Cliff Kolmon, tendo sido a mesma requisitada para gravação e levada para os EUA, pelo também norte americano, o renomado Winton Marsalis.

A importância da obra do Maestro Duda pode ser observada através do depoimento de dois regentes de bandas, que executam obras de sua autoria.

Vejamos o que disse o maestro Manoel Carvalho de Oliveira, professor da Escola de Música de Brasília, clarinetista da Orquestra Sinfônica de Brasília e um dos organizadores do Festival Internacional de Brasília.

*“No ano de 2000, consegui convidar o Duda para ser regente junto ao meu trabalho no festival em Brasília. A partir daí, realmente nós podemos avaliar a importância do seu trabalho, dos seus arranjos, porque Duda não perde para nenhum desses arranjadores norte americanos nem europeus. Tenho bastante arranjos desses compositores e no mesmo programa nós trabalhamos estes compositores junto com os arranjos do Duda. Na realidade o Duda tem importância fundamental para todas as bandas do Brasil. Nós estamos procurando ver a possibilidade de fazer um programa no país como um todo, com o objetivo de desenvolver mais a participação das bandas no movimento cultural do Brasil. Todas as cidades mais importantes tendo uma banda funcionando, restaurar o repertório de bandas e quem sabe até com o próprio Duda ajudando na questão dos rearranjos, uma vez que muitos já estão defasados e também dos novos. Aproveitar a importância do Duda nesta área<sup>11</sup>”.*

Vejamos agora o que disse o maestro Márcio Beltrami, Bacharel em música, clarinetista, vencedor de 24 concursos de bandas, regente de bandas nas cidades paulistas de Nova Odessa, Sumaré e Hortolândia.

*“Ao longo dos anos o Maestro Duda tem sido importante, um marco para a música brasileira, já se tornou um ponto de referência, principalmente quando se fala em banda, hoje tanto no norte, nordeste, até no sul se ouve falar em Duda. Já se sabe que a maneira dele escrever está sendo levada para fora do país e com sucesso. Ele já se tornou uma referência em composição de música brasileira. (...) É muito difícil alguma coisa que ele escreva não soar bem, principalmente quando escrito para metais. Quando você ouve alguma coisa dele em qualquer lugar, logo você fala, aquilo é Duda. Ele escreve de uma maneira simples, mas com objetivo e sentimento muito grande, ele consegue transmitir o que está sentindo interiormente. Até hoje não ouvi ninguém falar que não gosta de tocar as suas peças, tanto na área de metais como de palhetas<sup>12</sup>”.*

---

<sup>11</sup> Em entrevista concedida a este autor em 24/02/2001.

<sup>12</sup> Em entrevista concedida a este autor em 19/04/2001.

Por mais de meio século, o seu trabalho vem enriquecendo a cultura musical pernambucana e brasileira. Músico de ações táticas<sup>13</sup>, que luta através de sua orquestra, composições e arranjos para manter viva uma memória cultural, ele é hoje considerado como um dos pilares de sustentação desta cultura.

Capacitado que é, transita nas variadas Escolas musicais como a européia e a americana, assimilando estilos e linguagens, colocando-os a serviço da sua música, predominantemente brasileira. Fazendo uma superação paradigmática de formas e gêneros já estabelecidos, que por suas mãos ganham novas roupagens e colorido sonoro.

A Suíte, por exemplo, forma<sup>14</sup> originalmente européia, quando tratada por ele, ganha uma nova dimensão musical, assimilando ritmos, melodias e coloridos sonoros caracteristicamente brasileiros. Em suas mãos, a Suíte transforma-se, com a inclusão de músicas e danças que fazem parte do acervo cultural e do cotidiano do nordeste brasileiro, como o caboclinho, ciranda, coco de roda, frevo etc. Todos esses elementos fazem parte do seu conhecimento empírico, pois viveu sua infância no interior da zona da mata norte de Pernambuco, local de origem e difusão de muitos destes ritmos, danças e folguedos. Ele assimila e propõe novas instrumentações e formações a esses gêneros, dando-lhes um novo “sabor”, ou seja, colocando-os em um novo contexto.

Não se trata de quebrar as relações com um sistema ou uma ordem preestabelecidas, mas de tirar “proveitos” desta, coexistindo no mesmo espaço e até

---

<sup>13</sup> Segundo os conceitos de estratégias e táticas, aplicados por Michel de Certeau, podemos dizer que o que distingue uma da outra, são os tipos de operações aplicadas em seus espaços. Enquanto que as estratégias são ações aplicadas a partir do poder dominador constituído, do “forte”, da cultura colonizadora impondo seus métodos e meios, as táticas, são ações aplicadas a partir do dominado, do “fraco”, da cultura colonizada tentando se inserir, ou ao menos coexistir. As estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas, utilizam, manipulam e alteram o já produzido ou estabelecido, ou seja, elas instauram a pluralidade, criam alternativas dentro dos conceitos já estabelecidos. A tática desvia a estratégia sem sair dela, ou seja, faz com que determinadas ações tomem um outro rumo, ou produzam efeitos diferentes dos que objetivaram inicialmente. São metáforas a ordem dominante, fazem-na funcionar em outro registro, modificam-na sem deixá-la. Criam um “espaço de jogo”, usam-na de forma diferente, com outros fins que não os que lhes foram impostos por um poder dominante (colonizadores, indústria cultural, oficialidade intelectual constituída). Usam as leis, as práticas ou as representações que lhes são impostas, para outros fins que não os dominantes, “subvertendo-as” a partir de dentro”.

<sup>14</sup> A Forma Suíte constitui-se em um conjunto de músicas e danças agrupadas em uma mesma peça musical, tocada sem interrupção. (observar 2º movimento, Suíte).

enriquecendo com novos padrões esta ordem, delimitando circunstâncias em que se podem empreender “ações” que remetem a manutenção de um referencial de identidade própria, ou seja, é conseguir chamar a atenção para a importância e fazer voltar os olhos para o próprio “umbigo”, quando este normalmente “não deveria” fazer parte da cena ou do contexto. Como diria Certeau, “trata-se de combates ou de jogos entre o forte e o fraco, e das ‘ações’ que o fraco pode empreender”. Bem entendido aqui é que se dá como o “forte”, o sistema preestabelecido, ou seja, a *música tonal européia*, suas regras, formas e instrumentação, assim como a *música norte americana*, suas relações de acordes, aberturas, estruturação e instrumentação características usadas nas big-bands. Como o “fraco”, é dado o que melhor poderia ser chamado de “inusitado”, ou fora dos padrões reconhecidos como sendo a boa música, ou seja, conceitos de *popular*, *local*, *folclórico* e de *raiz*, aqui representados pelo Maestro Duda e as suas “ações” neste universo, inserindo de forma empírica, através da sua música, estes conceitos, no ambiente da música de orquestra e de big-bands.

Estas são maneiras empregadas, como formas de subsistir, de existir e até mesmo de resistir, coexistindo dentro de um universo preestabelecido. Entenda-se por este universo, como sendo a música européia no ambiente de orquestra e através dos meios (salas de concerto, mídia especializada, intelectualidade acadêmica e a sociedade) constituídos pela oficialidade dominante. Procurando não ferir o *status quo*, mas alterando-o, criando uma nova realidade dentro da preexistente, essas táticas estão a serviço de regras, costumes e convicções de identidade própria, portanto diferentes das dos meios preestabelecidos e dominantes.

Suas principais obras são:

SUÍTE RECIFE

SUÍTE PERNAMBUCANA DE BOLSO

SUÍTE NORDESTINA

SUÍTE MONETTE

SUÍTE 2001

MÚSICA PARA METAIS N°S 1,2e3

CONCERTINO PARA TROMPETE

CONCERTINO PARA TROMBONE

FANTASIA CARNAVALESCA

FANTASIA PARA 5 TROMPETES

Outras de suas obras:

NINO O PERNAMBUQUINHO – frevo de rua

MARILIAN – frevo de rua

LUCINHA NO FREVO – frevo de rua

SÓ RESTA SAUDADE – bolero (parceria com Inaldo Vilarim)

TROMBONISTA SAPECA – choro

ESTE É SEU – choro

ESTE É PARA DANÇAR – choro

MARCELA – frevo de rua

MEYSE – frevo de rua

SAUDADE – Valsa

## 2º MOVIMENTO

### SUÍTE, CABOCLINHO, SERENATA, COCO E FREVO

#### Suíte:

O surgimento da forma suíte é algo que não se pode identificar com exatidão na história da música, os relatos encontrados tratam do amadurecimento, bem como da consolidação do gênero, que teve a sua plenitude encontrada e representada através das suítes de J.S. Bach.

O meio encontrado por acadêmicos e historiadores foi o reconhecimento em Bach, da forma clássica, como sendo a essência da idéia de suíte. A partir daí, é possível fazer uma análise comparativa, identificando elementos característicos e definidores do gênero.

Pode-se definir como sendo a característica principal da forma, a união de várias peças distintas e independentes, dispostas ordenadamente e executadas sem interrupção como partes de uma composição maior. Esta característica encontra suas bases na cultura popular, onde é comum a junção de peças musicais diferentes, formando obras maiores e mais complexas, executadas normalmente com objetivos coreográficos. O princípio da suíte é contrastar entre as peças ou movimentos, que por sua vez já contêm um pequeno contraste dentro de si mesmos, o clima, tempo, andamento, compasso, métrica, ritmo, etc., mas não normalmente ou obrigatoriamente a tonalidade, ainda que este contraste por vezes também aconteça.

A suíte é uma das duas principais formas de composição, encontradas na música européia instrumental. A outra é a forma sonata<sup>15</sup>. O gênero suíte também se tornou

bastante usual no continente americano, e alguns compositores brasileiros fizeram e ainda fazem uso dele, tais como: Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Villa-Lobos, Radamés Gnattali e mais recentemente entre outros, o Maestro Duda, que compôs até o presente momento cinco suítes.

Em certo sentido, a suíte e a sonata, em sua origem, se relacionam intrinsecamente. Em princípio as primeiras sonatas são na verdade suítes. Seguindo neste raciocínio, não havia sonatas até o instante em que o contraste dentro de cada movimento ficou tão importante quanto o contraste entre os movimentos, também o contraste temático e de tonalidade. Nas sonatas os movimentos tiveram a sua complexidade aumentada, com temas destacando-se por contraste, desenvolvendo-se e sendo recapitulados posteriormente. Enquanto que nas suítes, não existe contraste temático ou recapitulação equivalente a da sonata, estes não fazem parte do esquema estrutural. Em uma definição mais direta, poderíamos dizer que, suítes são séries de peças auto-suficientes, enquanto a forma sonata, possui uma base de movimentos ordenados e contrastados dentro de um princípio estrutural lógico.

Inicialmente a suíte era uma seqüência de diferentes danças, em suas formas originais ou estilizadas, todas na mesma tonalidade e para um mesmo instrumento ou grupo de instrumentos. Com o decorrer do tempo, estes conceitos foram caindo em desuso. Esta característica de conter movimentos todos baseados em estilos e em formas de música de dança, e contrastados uns com os outros de acordo com as diferenças entre

---

<sup>15</sup>A forma que incorpora o “princípio da sonata”, onde o material exposto pela primeira vez numa tonalidade complementar seja reexporto na tonalidade original. Este princípio foi considerado o mais importante na estrutura musical do período clássico até o início do século XX. Segundo consta no Dicionário Grove, “A forma sonata aplica-se a um único movimento, na maioria das vezes parte de uma obra de muitos movimentos, como sonata, sinfonia ou quarteto de cordas; movimentos independentes como uma abertura ou poema sinfônico também pode estar na forma sonata. A estrutura pode ser considerada uma expansão da forma binária familiar nas danças barrocas, mas outros gêneros, incluindo a ária e o concerto, também interferiram em seu desenvolvimento”. A forma sonata consiste em estrutura tonal em duas partes, que se articulam em três seções principais. Na primeira parte, a primeira seção onde ocorre a “exposição” e na segunda parte as segunda e terceira seções, onde ocorre o “desenvolvimento” e a “recapitulação”. (Ver mais *in* Grove - 1994).

as formas de dança, foi muito comum entre as primeiras suítes, que datam do período barroco, porém não obrigatoriamente necessária à constituição das mesmas.

Bach, Handel, Purcell e outros compuseram conhecidas suítes de características aproximadas; mas existem também as “sonatas de câmara” do século XVII e início do século XVIII, que além do fato de conterem uma menor quantidade de partes, normalmente três ou quatro, só se diferenciam das suítes, pelo fato de não mais trazerem em seus movimentos os títulos das danças, trazendo apenas a indicação dos andamentos como: *allegro*, *adágio*, *allegro*.

Formadas por aberturas, árias, sinfonias etc. as suítes sem danças também foram chamadas no período barroco de *Partitas*, *Pratise* ou *partien* na Alemanha; de *lessons* ou *suítes of lessons* na Inglaterra; de *Ordres* na França; e como já foi dito anteriormente, de *sonate da camera* na Itália. Assim, ainda que nestes casos encontrados, apareçam com denominações diferentes, esses tipos de composições instrumentais, durante todo o século XVI, século XVII e muitas do século XVIII são na verdade o que hoje se conhece como sendo a forma clássica de suíte. Observa-se através dessas ocorrências, a sua existência mesmo já anteriormente ao nome pelo qual é atualmente conhecida.

Foram chamadas de híbridas, a grande maioria das suítes compostas posteriormente a definição da forma sonata, pois passaram a incorporar elementos de contrastes internos – tais como: mudanças de modo e de tonalidade – mais característicos desta outra forma. Em seguida é possível concluir que, as suítes do final do século XIX e posteriormente as do século XX são de uma maneira geral, híbridas.

Segundo o Grove's Dictionary, em questão referente ao desenvolvimento histórico e uso de movimentos introdutórios, pode-se dizer que, “a grande maioria das suítes começa com algum tipo de prelúdio, entrada ou movimento de abertura semelhante, de construção mais livre que qualquer forma de dança organizada. É da elaboração desses movimentos introdutórios mais livres, com improvisação, que a classe dos prelúdios se desenvolveram historicamente; e esta qualidade improvisatória

influenciou e se fixou em outros formatos, como na tocata<sup>16</sup>”, cujas primeiras se assemelharam aos prelúdios. E por esta razão os prelúdios do século XVII foram escritos freqüentemente sem barras de compasso, ficando conhecidos nas suítes para cravo francesas como *Prélude Non Mesurée*. Porém, quando Couperin escreveu ‘L’Art de Toucher le Clavecin’ (Paris - 1717) e colocou barras de compasso nos prelúdios, justificou o feito dizendo que por tal fato, haveria um estilo convencional a ser observado. Explicou ele que, o Prelúdio é um estilo de composição livre na qual se deixa fluir a imaginação. Mas pela dificuldade de se encontrar “gênios” capazes de improvisação, aqueles que fazem uso destes prelúdios, devem toca-los de uma maneira espontânea, sem se ligar a tempo rígido, a menos que fosse especificamente indicado pela palavra *mesuré* (no compasso)<sup>17</sup>.

Em verdade, não há absolutamente nenhuma obrigatoriedade para que uma suíte se inicie com um prelúdio, muitas foram compostas sem um, e em seu lugar sendo substituído por uma dança solene ou por uma peça de fuga livre como uma fantasia inglesa<sup>18</sup> do início do século XVII. No entanto, eles se justificam, principalmente quando improvisados.

As suítes do século XVI tinham como característica comum, combinar dois movimentos: a pavana, dança solene em tempo quaternário, que era utilizada para abrir os bailes cerimoniais da época; e a galharda, uma versão da pavana em tempo ternário. No entanto, também eram encontradas entre as tablaturas<sup>19</sup> de Petrucci no início deste mesmo século, boas suítes de três movimentos, constando de uma pavana na introdução, um *saltarello* e como movimento final uma *piva*.

---

<sup>16</sup>Tocata é uma peça para teclado, geralmente livre na forma, concebida basicamente para se exibir virtuosismo. A palavra também se aplicou a peças para outros instrumentos (por exemplo, a fanfarra de abertura do *Orfeu*, de Monteverdi). Seus antecedentes foram o prelúdio e o *ricercare*.

<sup>17</sup>Couperin in Grove’s Dictionary of Music and Musicians, Pág. 165 – 1954.

<sup>18</sup> Peça instrumental em que a imaginação do compositor tem precedência sobre os estilos e formas convencionais. Fantasias para conjunto foram escritas em muitos países, mas, sobretudo na Inglaterra (Grove – 1994).

<sup>19</sup> Sistema de notação que utiliza letras, algarismos ou outros sinais, em vez da notação em pauta musical. A maior parte da música para teclado e alaúde do final da Idade Média e início do Renascimento é notada em tablatura. (Grove – 1994).

No século XVII as suítes de vários movimentos com conteúdos variados se tornaram populares, porém quando estas eram muito grandes, não era de conveniência e nem intenção do compositor, que todos os movimentos fossem tocados em uma única execução, ficando a cargo do executante a escolha adequada de acordo com as circunstâncias. Por isso são encontradas versões diferentes de uma mesma peça. Neste período, a suíte de dois movimentos com pavana e galharda ficaram menos comuns, aparecendo quase que somente na Alemanha e principalmente na Inglaterra, onde alguns bons exemplos foram compostos como música de câmara para violas.

No final do século XVII, período em que a forma suíte já poderia ser considerada como “madura”, a abertura com um prelúdio é quase invariável, e já começava a aparecer a ordem em quatro movimentos, que se consolidaria no período subsequente.

Os italianos deram passos que ilustram bem às tendências da suíte, diferentes daquelas da sonata. As primeiras sonatas de câmara de Corelli são precedidas por um prelúdio, por isso dificilmente distinguíveis das suítes de dança, porque elas também consistem em uma seqüência precedida por um prelúdio. As sonatas posteriores ou solos da sua “Ópera Quinta”, todavia, representam tipos diferentes. Alguns ainda consistem em peças de dança e por isso se aproximam mais da suíte de dança, mas muitas mostram movimentos de natureza mais abstrata, o que as aproxima mais da sonata do século XVIII. Estas são de fato a forma secular de combinação das sonatas de igreja e sonatas de câmara, adicionando uma canzona ou movimento de fuga livre no lugar da allemanda, e transformando os outros tipos de dança em movimentos com qualidades gerais análogas aquelas das primeiras sonatas. O brilhantismo dos italianos em sua escola de violino levou ao maior desenvolvimento da sonata de violino a qual, ainda que mantendo algumas formas de dança, difere um pouco na distribuição e até mesmo na estrutura dos movimentos.

Franceses e Alemães, se voltaram mais para a forma suíte, isto em consequência da especial atenção dispensada ao cravo nestes países. Dos franceses temos como um exemplo a Suíte de Lully em Mi menor, que tem a série completa com allemanda,

sarabanda, courante, minueto e giga. Já os compositores alemães mantiveram-se voltados em direção a uma forma de arte rígida, optando pela uniformidade na distribuição de movimentos. Os exemplos de Kuhnau já apontam neste sentido. Os doze conjuntos de “Pièces de Clavecin” publicados por Mattheson em Londres já em 1714, dois anos antes do primeiro conjunto de Couperin, são extremamente regulares. Com movimentos de abertura diversos como, prelúdio, toccatina, fantasia e sinfonia, porém seguidos da seqüência de allemanda, courante, sarabanda e giga. Conclui-se então que, no início do século XVIII, já estavam definidos e aceitos certos princípios de agrupamentos de movimentos; onde allemanda, courante, sarabanda e giga, tinham se tornado o padrão aceito para a suíte, além é claro da adição de um movimento de abertura.

Uma das principais características da forma clássica de suíte é conter todos os seus movimentos na mesma tonalidade (salvo raras exceções), e as suítes de Bach, são exemplos desta característica, as únicas exceções são o segundo minueto da quarta “Suíte inglesa” e a segunda gavotta da “Abertura Francesa”. Portanto o contraste é tão somente de caráter entre os vários movimentos, estando destacado pela ausência de qualquer contraste marcante de tonalidade ou temático nos movimentos.

A forma clássica de suíte está principalmente baseada nas características distintas de seus movimentos: *Allemanda, Courante, Sarabanda e Giga*. Como em todas as “Suítes francesas<sup>20</sup>” de Bach, em algumas de Couperin e de outros compositores anteriores.

É bastante comum entre os compositores, interpolar outro movimento entre sarabanda e a giga final. Estes interlúdios foram chamados *Galanterien*<sup>21</sup> pelos

---

<sup>20</sup> Seis suítes para cravo (BWV 812-17) de Bach, compostas por volta de 1720. Não há razão específica para o título. Pois não se vêem elementos característicos franceses que as diferenciem de outras obras contemporâneas para cravo.. (Dicionário de Música – 1985).

<sup>21</sup> Segundo o Dicionário Grove, obra no estilo GALANT, usada no início do séc. XVIII, especialmente para teclado. Supõem-se que a palavra se refira às peças ligeiras colocadas entre a sarabanda e a giga na suíte barroca. (Grove - 1994).

compositores alemães mais velhos, mas também são descritos como *intermezzi*<sup>22</sup>. Uma concessão ao gosto popular, onde pode ser introduzida grande variedade de danças, respondendo muitíssimo bem aos propósitos formais. As mais comuns são a *gavotta*, *bourrée*, *minueto* e *passepied*. Mas os compositores mais conhecidos também introduziram *loures*, *polonaises*, movimentos de árias e outras formas menos comuns. O grupo de *intermezzi* é geralmente contrastado com a sarabanda e a giga seja por um tempo quaternário ou pelo intercâmbio de movimento moderado, tal como o minueto.

O prelúdio surge como o mais importante acessório acrescentado ao núcleo da suíte, e aparece com uma grande variedade de formas e de nomes<sup>23</sup>.

De um modo geral, a maioria das suítes não apresentam grandes exceções às regras, contudo há exemplos de experiências que fogem ao padrão. A incorporação do modelo usual por parte de Bach é notável nos primeiros exemplos, tal como em suas *partitas*, uma das quais ele conclui com um *rondo* e um *caprice*. Os seus trabalhos são conhecidos hoje como suítes orquestrais, mas Bach as chamou de “*Overture*”, ambas estão na mesma categoria. Nas suas composições posteriores para cravo, como já foi observado, ele era muito rígido. Por outro lado, as suítes de Handel partem distintamente da ordem habitual. Elas são de fato em sua maior parte, híbridas, e poucas tem o caráter genuíno de suíte como um todo.

Na segunda metade do século XVIII, a suíte clássica declinou, quando passou a ser considerada arcaica tal forma de composição, e já a partir de 1750, começou a ser substituída pela sonata, sinfonia e o concerto. Por intermédio de vários compositores, a suíte ressurgiu no fim do século XIX, agora em sua acepção moderna, como seleção espontânea de trechos de balés, óperas ou ainda como música incidental para peças de teatro. Nesse período, o princípio de uniformidade tonal já havia sido abandonado e, portanto não mais fazia parte como componente estrutural. As suítes de Lachner, Bargiel, Rheinberger e outros entre os compositores menores da Alemanha geraram

---

<sup>22</sup> Plural de *intermezzo*, usado no século XVIII para interlúdios cômicos executados entre os atos ou cenas de uma *opera seria*. (Grove - 1994).

<sup>23</sup> Todos os seis movimentos introdutórios das partitas de Bach têm títulos diferentes.

uma nova moda, a dos *programas descritivos*, de características “*nacionalísticas*” e “*geográficas*”. Esta moda de *suítes programáticas* mais freqüentemente escritas para orquestra, foi seguida com sucesso por Grieg, em sua “*Suíte Holberg*”<sup>24</sup>, por Holst em sua “*The Planets*” e por muitos outros.

Grove destacou três ocorrências mais freqüentes e ainda atuais em que os compositores fazem uso do termo. O primeiro, está baseado em princípios, de afinidade musical, contraste ou em obediência a determinado programa descritivo<sup>25</sup>. O segundo uso é o adotado igualmente pelo compositor de música de balé e de música incidental<sup>26</sup>. O terceiro uso distinto do termo é aquele do arranjador e orquestrador da velha música para uso moderno, ou seja, do compilador de peças<sup>27</sup>.

A idéia de suíte desenvolvida no século XX é a do gênero das coletâneas musicais, livre dos padrões que anteriormente estabeleciam a sua estrutura. Liberto das formas de dança, muito embora, também as admita. Liberto não só da uniformidade como do próprio sistema tonal, o que possibilita a sua continuidade em diferentes linguagens musicais, o mesmo não acontecendo com a sonata que pressupõe este sistema. Liberto do próprio título, permitindo a abrangência de obras às quais o nome “Suíte” não foi empregado, tais como as *Cinco Peças Orquestrais* de Schoenberg, os *Ciclos para Piano* de Schumann e *Momento* de Stockhausen. Contudo, a idéia de peças executadas em seqüência ininterruptamente, continua como essência da forma.

---

<sup>24</sup>Composta por Grieg em 1884, para comemorar o bicentenário do nascimento do grande dramaturgo norueguês Ludwig Holberg. Suíte para orquestra, porém, foi escrita originalmente para piano.

<sup>25</sup>A suíte é usada como uma forma que permite uma manipulação mais livre que a “sinfonia” e que apresenta maior definição que o “poema sinfônico”, Rimsky-Korsakov “*Suíte Scheherazade*” e Holst “*The Planets*” são bons exemplos. (Grove’s Dictionary - 1954).

<sup>26</sup>“Para quem deseja subseqüentemente apresentar seu trabalho em uma forma satisfatória para execução de concerto, do ‘*Perscrute Gynf*’ de Grieg ao ‘*Pássaro de Fogo*’ de Stravinsky”. (Grove’s Dictionary - 1954).

<sup>27</sup>Purcell foi o compositor inglês mais usado para esse propósito. (Grove’s Dictionary - 1954).

## Caboclinho:

O caboclinho ou, cabocolinho, como é popularmente conhecido, é um dos mais antigos bailados populares do Brasil, é também um dos mais importantes componentes folclóricos de Pernambuco, constituindo-se em uma das grandes atrações do carnaval do Recife. Segundo alguns pesquisadores, este folguedo teria nascido como um Auto, elaborado pelos jesuítas, com o propósito de catequizar os índios pernambucanos. Essas “tribos”, que se pronunciam como representantes de seus antepassados, segundo os mesmos, os “verdadeiros brasileiros”<sup>28</sup>, improvisam músicas e loas<sup>29</sup>, dançando<sup>30</sup>, fazem uma representação coreográfica de ritos que simulam as colheitas, caçadas e principalmente as batalhas, em um constante “espírito de guerra”, dos antigos agrupamentos indígenas, contra os conquistadores, os colonizadores europeus.

Segundo Waldemar de Oliveira, justificando a origem dos caboclinhos, escreve que, “ora em seus terreiros, ora em suas exibições no meio da rua, comandados pelo seu cacique, caboclinhos, desfiam uma versalhada dialogada em que se misturam os nomes de Dom Manoel e Gonçalo Coelho, de Cristóvão Jacques e Diogo Ramalho, de Martin Afonso e Diogo Correia, de cambulhada com Tamoios, Tupis, Aimorés, Potiguares, Parintintis, Guaicurus”. Continua ainda, para concluir que, “essa dramatização de passadas glórias e passados horrores, autentica a origem ameríndia dos caboclinhos”. (Waldemar de Oliveira, in *Arte Popular do Nordeste*, 1966).

---

<sup>28</sup> Os caboclinhos chamam de “verdadeiros brasileiros”, os que também poderíamos chamar de “primeiros brasileiros”, ou seja, os agrupamentos ameríndios que aqui viviam quando da chegada dos colonizadores europeus.

<sup>29</sup> Segundo Guerra Peixe, a **loa** recifense, consta de uma estrofe não cantada, mas declamada sobre um som único, ao modo de recto-tono e respondidos pelos demais figurantes, se caracterizando pelo sentido de perguntas e respostas. Ditas em volume capaz de sobrepor-se à intensidade dos instrumentos musicais, que continuam executados sem a menor alteração. Ela nada tem a ver com a melodia do grupo instrumental, ou com qualquer melodia, mas tendo tudo a ver com o ritmo dos instrumentos de percussão. A parte dita pelo cacique, em solo, chama-se **glosa**; e a dos restantes elementos, **resposta**. No final de cada última sílaba de verso há sempre uma caída rápida na voz, o que chamamos em música de portamento. As loas são em geral, tradicionais, versando quase sempre sobre temas recorrentes à tribo, mas também podem ser inventadas, ditas de improviso, a gosto do cacique.

<sup>30</sup> Organizados em duas fileiras, dançam abaixando-se e levantando-se de forma ágil, dando um meio rodopio no ar.

O grupo é composto pelo *Cacique ou Rei* - o chefe supremo; *Índia-Chefe ou Rainha* - que depois do cacique é a autoridade máxima; *Pajé* - cacique envelhecido e conselheiro; *Matruá* ou *Matuar* - pai do pajé e feiticeiro; *Caboclos* - os índios; *Caboclas* - as “mulé” dos caboclos; *Capitão* - chefe dos caboclos e de um dos cordões; *Tenente* - chefe do outro cordão; *Meninos* - filhos dos caboclos; *Meninas* - filhas dos caboclos; *Porta-Estandarte* - especializada no mister; finalmente o *Caboclo-de-baque* - músicos, normalmente são quatro.

A indumentária consiste em *tangas* e vistosos *cocares* ou *capacetes* de penas de aves, sendo as mais usadas às penas de ema, pavão e avestruz. Complementando a indumentária com, tufos de penas na cinta, no pulso, chamados de *ataca-de-mão* e nos tornozelos, chamados de *ataca-de-pé*, *colares* de dentes de animais, *contas* espalhadas por toda a veste, *espelinhos* nos peitorais e nos *cabeçotes*, pequenas *cabaças* suspensas na cintura.

Os apetrechos são o *Estandarte* (onde constam as inscrições com o nome, a data de fundação e localidade de origem da tribo); os *apitos*; o *Machadim* (pequeno machado); a *Flecha* ou *Preaca* e *Arco* (arco-e-flecha de madeira de Quiriri); a *Lança* (usada pelas caboclas). Os caboclinhos têm como símbolo da sua virilidade o arco e a flecha que carregam, os quais fingem bater-se, marcando tais movimentos com “estalidos secos”, executados com o ato de puxar e soltar a flecha que está presa ao arco por um barbante. Estes “estalidos”, que acontecem sempre na primeira metade do primeiro tempo de cada compasso, também marcam o ritmo da dança.

Os instrumentos são: um *flautim de taquara* ou *inúbia*<sup>31</sup>, como também é conhecido, no qual repetem indefinidamente uma mesma melodia executada em compasso binário e sempre com frases muito curtas, dois a quatro compassos em média, como se estivessem imitando o canto dos pássaros. Este *flautim* ou *inúbia*, instrumento usado em uma posição intermediária entre a horizontal-frontal e a vertical, também é

---

<sup>31</sup>Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, no Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Inúbia é o nome atribuído pelos poetas à trombeta de guerra dos índios tupi-guaranis.

comumente chamado de *pífano*, *pifaro* ou *pife*, termos não muito corretos quando aplicados a este instrumento dos caboclinhos, sendo mais corretos e adequados quando aplicados para designar o nome do flautim também feito de taquara, mas construído para ser tocado com embocadura na transversal, usado nos antigos *Ternos de Zabumba*, ou como são mais conhecidas hoje em dia, as *Bandas de Pifanos*<sup>32</sup>. Marcando o tempo e fazendo a divisão rítmica, um *caixa-surdo*<sup>33</sup> e um *caracaxá*<sup>34</sup> também chamado de *maracá*, formando assim, a instrumentação base, mais comum e freqüentemente encontradas. No entanto, há também tribos caboclinhos, que formam com uma instrumentação que inclui, o *tarol*<sup>35</sup>, além dos demais instrumentos já citados.

- As tribos de caboclinhos mais antigas de Pernambuco, das quais se tem registro, são as tribos **Canindés** (1897), **Carijós** (1897), **Taperaguás** (1916), **Caboclos Tupis**<sup>36</sup> (1933), **Tabajaras** (1956) e **Tapirapés** (1957).<sup>37</sup>
- Guerra-Peixe, registrou em seu livro *Caboclinhos do Recife*, a existência entre os anos de 1950 e 1952, das seguintes Tribos Caboclinhos no Recife: **Aimorés**, **Caetés**, **Caiapós**, **Canindés**, **Carijós**, **Guaianases**, **Guitacases**, **Juremas**, **Paranaguás**, **Taperaguás**, **Tupis**, **Tupis-Guaranis**, **Tupinambás** e **Tupiniquins**.

---

<sup>32</sup> As Bandas de Pifanos, já foram anteriormente conhecidas como Ternos de Zabumba e a sua instrumentação é de: dois pifanos (o primeiro chamado de pifeiro-mestre e o segundo chamado de pifeiro-seguidor); um zabumba; um caixa (tarol); um par de pratos; e um triângulo. Os seus executantes são assim chamados: “pifeiro”, “zabumbeiro”, “o caixa”, “pratileiro”, “triangueiro”. Vale salientar que, por Zabumba também eram conhecidos os grupos de forro tradicional, os famosos Pés-de-Serra, que usam como instrumentação: a sanfona, triângulo e a zabumba.

<sup>33</sup> Caixa-surdo, espécie de caixa sem esteira, com dimensões que mais se aproximam as de um tom-tom de oito polegadas.

<sup>34</sup> Caracaxá, instrumento de percussão, espécie de par de mineiros.

<sup>35</sup> O *Tarol*, utilizado no caboclinho, é semelhante ao que é utilizado nas bandas de música. Porém, com dimensões um pouco mais reduzidas e de características mais rudimentares.

<sup>36</sup> Sobre os *Caboclos Tupis*, acredita-se que sejam os mesmos *Tupis*, a nomenclatura diferente, é uma questão de respeito às fontes onde foram colhidas as informações. Ainda sobre a palavra *Tupi* é importante salientar que, esta é freqüentemente encontrada grafada com a letra “Y” em lugar da letra “I”, porém, optou-se aqui por grafá-la de acordo com as regras da gramática portuguesa, já que as duas formas aparecem em várias ocasiões designando a uma mesma tribo. O mesmo procedimento foi adotado com a palavra *Guarani*.

<sup>37</sup> Informação retirada do site <[www.pe.gov.br/carnaval/caboclinhos.htm](http://www.pe.gov.br/carnaval/caboclinhos.htm)> 03/2001.

- Com o passar dos anos, algumas tribos desapareceram, outras surgiram através de re-agrupamentos e dissidências e algumas permanecem até hoje. Ao que tudo indica, torna-se aparente a existência nos dias de hoje, de um número maior de tribos caboclinhos, pelo menos no que se refere ao registro das mesmas. Fato é que, foram inscritos para o carnaval de 2001 e inclusos pela Prefeitura da Cidade do Recife, em sua programação de carnaval, para este mesmo ano, as seguintes tribos: **Canindé do Recife** (sagrou-se campeã do carnaval 2001), **Sete Flechas**, **Oxossi Pena Branca**, **Tupã**, **Canindé de Cavaleiro**, **Canindé de Camaragibe**, **Kapinawa**, **Tabajaras de Camaragibe**, **Taguaracy**, **Tupis**, **Tupis-Guaranis**, **Carijós de Camaragibe**, **Taperaguases**, **Guaianases**, **Uirapuru**, **Flecha Negra**, **Tabaiaras**, **Taguaracy**, **Arapaiós**, **Canindé de São Lourenço**, **Tapuias Camarás**, **Tabajaras do Recife**, **Tapirapés**, **Capinawá**, **Tribogé** e **Caetés de Goiana**.

Segundo Renato Almeida, esse “folguedo de amplo interesse no folclore pernambucano”, se expande as regiões vizinhas, tendo a sua “área geográfica alargada a outros Estados do Nordeste”, como Alagoas por exemplo, e aparecendo também, em “Diamantina, onde o estudaram Aires da Mata Machado Filho e Fausto Teixeira; em Montes Claros, também com o nome de *Cabocladas*, segundo informação de Hermes de Paula, e em Petrópolis com os nomes de *Índios* ou *Caboclos*”. Continuando e ainda segundo Renato Almeida, temos ainda, além dos Caboclinhos, “os *Caiapós* paulistas, os *Tapuios* goianos e sua variante mineira *Tapuiadas* e os *Caboclos de Itaparica*, da Bahia”. (Renato Almeida, 1961).

## Serenata:

A tradição da serenata remonta ao costume de cantar canções de caráter sentimental, à noite pelas ruas, uma récita musical em homenagem a alguém. Geralmente executadas por solista ou em grupo, por homens que acompanhados de seus instrumentos, tinham a intenção de fazer-se ouvir por quase inatingíveis amadas que, cuidadosamente resguardavam-se atrás das janelas, protegidas por toda uma tradição de vigilância patriarcal. Essa récita constituiu-se em um recurso sentimental cultivado por boêmios galanteadores desde o fim da Idade Média, designando também ainda mais especificamente a cantatas barrocas<sup>38</sup>, cultivadas em grande estilo, sobretudo em Veneza, Viena, Munique e Dresden, e ainda pela aristocracia espanhola e portuguesa. Tanto que em 1505 já aparecia em Portugal, descrita por Gil Vicente na farsa *Quem Tem Farelos?* Também são chamadas de *Serenatas*, algumas composições em que o tema revela afinidades com a noite e/ou com as suas associações românticas.

Os espanhóis nomearam como sendo *serenada* essas cantorias solitárias ou em grupo, a qual os portugueses designaram o substantivo *serenata*, também descrita pelos italianos para indicar obras vocais de vários tipos, como sendo *árias em serenata* (canções de amor executadas ao ar livre, à noite), todos os termos derivados do latim *serenous*, que tanto podia significar céu sem nuvem, quanto calma e tranqüilidade. O fato é que, na cultura ocidental, o termo parece ter se universalizado.

No tratamento erudito do termo, podemos dizer, as serenatas caracterizavam-se pela orquestração progressiva, freqüentemente para formações maiores do que as encontradas em óperas da época. Ela está estreitamente relacionada ao *Divertimento*, forma musical relevante do período clássico, bastante utilizada por Haydn, Mozart e

---

<sup>38</sup> Segundo consta no dicionário Grove, essas cantatas barrocas eram “executadas geralmente ao ar livre, à noite, para comemorar uma ocasião festiva determinada, tal como um aniversário real. Essas serenatas costumavam ser apresentadas com cenários elaborados e figurinos ricos, mas (tal como o oratório) sem ação cênica ou mudança de cenários. Havia pelo menos dois cantores solistas (em geral mais), representando típicas figuras pastoris, alegóricas ou mitológicas; em ocasiões particularmente importantes, podia ser introduzido um coro. A. Scarlatti destaca-se entre os compositores que escreveram serenatas para apresentação em Roma e em Nápoles”. (Grove – 1994).

outros compositores austríacos. O termo *Divertimento*<sup>39</sup> costumava ser aplicado a uma peça ligeira para teclado ou, com maior freqüência, grupo de solistas. No período clássico, segundo consta no Dicionário Grove “a função da serenata foi sendo cada vez mais assumida pela serenata instrumental, da qual os melhores exemplos são os de Mozart. Essas obras eram geralmente executadas à noite, ou em ocasiões sociais. Na tradição de Salzburg, podem incluir até dez movimentos. No século XIX, começou a predominar a serenata orquestral, tanto para cordas, instrumentos de sopro, ou orquestra completa”.

É importante salientar ainda a respeito do termo *serenata* que, este se aplica a uma prática musical e, portanto nele podem ser inseridos alguns gêneros musicais, ficando ao gosto do executante ou do compositor a opção por tal ou qual. No Brasil, a *serenata* está inicialmente relacionada à *modinha*<sup>40</sup> e posteriormente a outros gêneros como a *valsa*, o *lundu* e o *choro*. A partir do século XX, por uma evolução semântica da palavra, passa a ser designada por *seresta*, e por *seresteiro* o seu executante.

A primeira referência encontrada no Brasil, designando a uma serenata, vem do século XVIII, ou mais precisamente do ano de 1717, segundo relata José Ramos

---

<sup>39</sup> Os *divertimenti* (em italiano) costumam ter de cinco a nove movimentos. Vários compositores do século XX, incluindo Bartók e Berkeley, aplicaram esse Título a peças ligeiras para cordas ou orquestra de câmara. Na França, a palavra *divertissement* é usada desde o século XVII para a música, habitualmente para espetáculo teatral e dança, visando a diversão. Os principais compositores barrocos escreveram *divertissements* em obras teatrais mais amplas. Outras tais como os grandes *divertissements* encomendados por Luís XIV, em 1664 e 1674, eram entretenimentos independentes semelhantes às serenatas italianas”. (Grove, pág 270 – 1994).

<sup>40</sup> “Canção lírica, sentimental, supostamente derivada da moda portuguesa. Nos fins do século XVIII, em Portugal, a palavra moda tomou sentido genérico e com ela se designavam árias, cantigas ou romances de salão. ‘... era moda, na corte de Maria I, cantar a moda’, cujos autores eram músicos de escola formados na Itália: João de Sousa Carvalho, Leal Moreira, Marcos Portugal. Quebrando o formalismo dessas modas cortesãs, surgiu nos serenins dos palácios de Bemposta, de Belém ou de Queluz, Portugal, a figura do brasileiro Domingos Caldas Barbosa (? 1740-1800), poeta e tocador de viola”. Músico de “ouvido”, “Caldas Barbosa substituiu o cravo e o pianoforte pela viola de arame e com ela granjeou a simpatia dos *áulicos* e das *açafatas* da rainha. Não se conhecem documentos que atestem a existência da modinha antes da apresentação de Caldas nos saraus lisboetas de 1775”. (...) “O próprio Caldas Barbosa, evitando a designação de *moda*, usada pelos compositores eruditos, intitulou de *cantigas* as canções enfeixadas no seu *Viola de Lerenó* (coleção das suas cantigas). No texto de uma dessas cantigas, refere-se às suas modas, palavra que, por modéstia ou humildade, preferiu usar no diminutivo *modinhas*, criando assim o gênero poético-musical que iria converter-se na ‘mais rica das formas por que se manifesta a inspiração poética do nosso povo’ segundo José Veríssimo”. “Embora cultivada em Lisboa como música da aristocracia, foi no Brasil que a modinha se enraizou”. (Enciclopédia da Música Brasileira – 2000).

Tinhorão citando o viajante francês M. de la Barbinais le Gentil, e transcrevendo o texto deste mesmo viajante, que em seu livro *Nouveau Voyage au tour du Monde*, descreve mencionando a sua passagem por Salvador, que “à noite só ouvia os tristes acordes de uma viola”, e continua acrescentando:

“Os portugueses, vestidos de camisolões, o rosário a tiracolo, a espada nua por baixo da roupa, e de viola na mão, passavam sob as janelas de suas damas, onde, em tom de voz ridiculamente terna, cantavam árias que me faziam recordar a música chinesa ou as nossas gigas da Baixa Bretanha”<sup>41</sup>.

Foi nos dois mais antigos centros urbanos do Brasil, a Bahia e o Rio de Janeiro, no decorrer do século XVIII e início do século XIX, o local onde os primeiros cantores de serenatas provavelmente fizeram suas primeiras incursões neste país. Tanto que no ano de 1826, outro francês, Ferdinand Denis, estudioso em literatura luso-brasileira, registraria em livro que “gente simples, trabalhadores, percorrem as ruas à noite repetindo modinhas comoventes, que não se consegue ouvir sem emoção”<sup>42</sup>. Tais fatos que ocorriam sempre em noites serenadas e enluaradas, onde estes *serenateiros*, *serenatistas*, *sereneiros* ou *seresteiros*, como também eram chamados esses românticos cantores de modinhas, que acompanhados de seus violões, passavam e repassavam diante das casas e por sob as janelas de suas preteridas amadas.

A descoberta do ouro provocou no período do II Reinado uma expansão na economia da colônia, e isto trouxe um certo vigor e exuberância para a vida social, fazendo aparecer no país uma classe média diferenciada. Com isto, os cantores mais ligados à elite abandonaram as ruas e se transformaram em cantores de salão. Cabendo aos mais simples, identificados como sendo “sestrosos mulatos de cabelos repartidos ao meio”<sup>43</sup>, quase sempre empenhados através do seu requintado vocabulário em equiparar-se aos seus rivais de salão, o papel de continuadores da velha tradição dos trovadores de rua. São esses artistas anônimos, que fizeram surgir no Brasil os

---

<sup>41</sup> Le Gentil, M. dela Barbinais – *Nouveau Voyage au tour du Monde*, publicado em Paris em 1729 (Apud Tinhorão – 1976)

<sup>42</sup> (Passagem descrita na Enciclopédia da Música Brasileira, pág 525 – 2000).

<sup>43</sup> (Tinhorão – 1976).

primeiros cantores de modinhas realmente populares. Como a essa altura ainda não existisse o cantor profissional, a divulgação das canções dependia desses cantores do sereno, humildes e anônimos menestréis. Neste período do II Reinado, a produção modinheira foi bastante enriquecida com os poemas dos melhores poetas de então, tais como Castro Alves, Fagundes Varela, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu.

Foi no correr do século XIX, que surgiram nas duas cidades de tradição popular mais antigas do Brasil, coincidentemente em Salvador, primeira capital da colônia e no Rio de Janeiro capital no vice-reinado, os cantores de serenatas e deles se ouviam não somente *modinhas*, que sem dúvida pela tradição herdada, eram as mais freqüentes e comuns, mas também *lundus*, *valsas* e *choros*. Como bem disse o memorialista Afonso Rui<sup>44</sup>, naquela época os trovadores se libertaram por completo do “predomínio lusitano, introduzindo novas modulações e ritmos, criando motivos musicais que desfiguravam pelo imaginoso colorido, os cântigos reinóis”. Esses cantores aparecem como frutos da formação das camadas populares nas cidades, consequência da tímida urbanização que se iniciava no país.

Os boêmios cantores de modinhas na Bahia, dividiram-se em dois grupos: os cancioneiros, homens que abrilhantavam os salões durante a realização de saraus, onde recebiam por seus dotes artísticos, as palmas da nobre assistência, e por outro lado, os seresteiros, homens das camadas populares, a quem, “ostensivamente, se fechavam as portas”, oferecendo-lhes o repúdio. Para uns, as palmas, para outros, a polícia.

Esses seresteiros, não formavam uma só categoria, eram pessoas das mais diversas classes que, segundo Afonso Rui, eram “anônimos cantores, cigarras da vida, cantando pelo fado de seu destino, de fama pouco lisonjeira e cuja serenata terminava quase sempre em conflito, algumas vezes com morte; outros, seresteiros de modestas ambições, vaidosos de sua inspiração sentiam-se bem pagos com o êxito das suas composições quando as sabiam repetidas por outros cantores, e cujos nomes vieram até

---

<sup>44</sup> Rui, Afonso – *Boêmios e Seresteiros do Passado*, Livraria Progresso Editora, Cidade do Salvador, 1954, págs.8/9 (apud Tinhorão – 1976).

nós como expressão de arte puramente nacional; ainda outros, de almas românticas, deveras enamorados, faziam da serenata, calculadamente, uma fonte espiritual para o amor<sup>45</sup>”.

O mais conhecido desses modinheiros baianos foi sem sombra de dúvidas o mulato de voz de barítono Xisto Bahia (Salvador, BA, 1841, Caxambu, MG, 1894), que se tornaria conhecido por sua parceria com Artur Azevedo no teatro de revista carioca. Esse tocador de violão e compositor de belíssimas modinhas, (*Quis Debalde Varrer-te Da Memória*) e engraçados lundus (*A Mulata, A Preta*), começou, segundo relata José Ramos Tinhorão<sup>46</sup>, “fazendo serenatas na cidade do Salvador ao lado de rapazes da elite baiana como José Maria Paranhos, futuro Visconde do Rio Branco, mas logo, passando definitivamente ao teatro em 1859”, excursionou pelo Norte e Nordeste durante dez anos, e “em 1875 se instala no Rio de Janeiro, onde liga seu nome ao do teatrólogo Artur Azevedo através da colaboração como criador de tipos, ator e fornecedor de músicas, a partir da peça *Uma Noite De Reis Na Bahia*”.

O cantor de serenatas típico de Salvador era, no geral, “um crioulo esbelto e inteligente”, que com um chapéu “caindo-lhe sobre uma das orelhas, e deixando descoberta a outra”, vestia paletó e calças “de cor duvidosa”, calçando “vetustas chinelas de couro, que já foram outrora botinas”. Saía preferencialmente nas noites de sábados, pois durante a semana era trabalhador (quase sempre charuteiro, marceneiro ou oficial de alfaiate, segundo Tinhorão, citando Manuel Querino<sup>47</sup>), voltando para casa quando finalmente começava a amanhecer. Nunca era encontrado só, sempre cercado de admiradores, que reagiam com entusiasmo ao canto quase sempre anasalado desses artistas.

No final da segunda década do século XX, a modinha entra em decadência, com o surgimento de novos ritmos, como o samba, e os cantores de serenata foram desaparecendo do centro de Salvador.

---

<sup>45</sup> Rui, Afonso, ob. Cit. Pág.12 (Apud Tinhorão – 1976)

<sup>46</sup> Tinhorão – 1976.

<sup>47</sup> Querino, Manuel, crônica “Cantor de Modinhas”, in *A Bahia de Outrora*, Livraria Progresso Ed. Salvador, Bahia – 1946. (Apud Tinhorão – 1976).

Sobre o início da tradição das serenatas no Rio de Janeiro, Tinhorão comenta que “deveria, tal como na Bahia, remontar também ao século XVIII, não fora o introdutor do gênero das modinhas em Portugal, em meados dos 1700, o mulato carioca Domingos Caldas Barbosa (o que atesta a procedência brasileira da modinha), um tocador de viola de arame especialista naquelas canções”. Tinhorão, citando Antônio Ribeiro dos Santos que, disse que um autor português contemporâneo de Caldas Barbosa, dizia terem aquelas canções o poder de encantar “com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas<sup>48</sup>”.

No Rio de Janeiro, a modinha se transforma em canção sentimental e, a partir de 1870, deixa de ser cultivada nos salões, ou entre os poetas da primeira geração romântica (alguns poetas foram compositores e outros tiveram seus versos musicados), que se reunia à volta de Laurindo Rabelo, na livraria de Paula Brito. Ela passa aos violões das ruas, instrumento que se tornaria companhia inseparável em tais situações. Naquele período final do Império e começo da República, a modinha já aculturada se popularizou, refletindo o gosto e sensibilidade do povo brasileiro. As serenatas começaram a revelar seus cantores populares, que como seus congêneres baianos eram mulatos pernósticos e igualmente de cabeleira repartida ao meio. Divulgadores da arte popular anônima do canto e da poesia eram em sua maioria especialistas em afetuosas modinhas, canções que se tornariam típicas das cidades em todo o Brasil. Nesse período destacaram-se além de Xisto Bahia e Laurindo Rabelo, Melo Moraes Filho e Catulo da Paixão Cearense.

Esses cantores, que por suas qualidades artísticas estavam socialmente melhor qualificados do que os demais anônimos mulatos, representantes da grande casta pobre da população (todos lembrados em 1935 pelo velho carteiro Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro de memórias<sup>49</sup>), começaram a se popularizar, acompanhados por músicos de choro, à base de flauta, violão e cavaquinho. Segundo José Ramos Tinhorão, tais

---

<sup>48</sup> *Manuscritos*, de Antônio Ribeiro dos Santos, transcrito em parte por Mozart de Araújo in *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, Ed. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1965, pág. 40. (Apud Tinhorão – 1976).

<sup>49</sup> Pinto, Alexandre Gonçalves, *O Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos*, Rio de Janeiro, 1936.

conjuntos de choro, funcionavam como “orquestras de pobre”, fornecendo música para festas em casas de família. Tais cantores, quando não eram também músicos, comportavam-se diante destes com modéstia, porém quando chamados ao seu ofício, a tal modéstia transformava-se em exagerada valorização das suas qualidades.

Sobre essas festas, comenta Tinhorão que “por volta da meia-noite, ou pouco mais, quando terminavam essas festas caseiras, os chorões saíam tocando e cantando pelas ruas do centro, dos subúrbios ou dos bairros da zona sul carioca (notadamente Gávea e Botafogo), e era então que os mais reputados por sua voz e seu repertório abriam o peito”, até que, conclui Tinhorão citando Gonçalves Pinto, “o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto<sup>50</sup>”.

O cantor de rua típico do Rio era um elegante mulato de cabeleira quase sempre caída sobre a testa, que tinha como traje típico terno de linho branco, botinas, faixa na cintura, chapéu ‘três-pancadas’ na cabeça e lenço no pescoço. Na maior parte do tempo, desempregados crônicos ou biscateiros amantes da jogatina e exploradores de mulheres, com as quais faziam bastante sucesso, envolvidos em uma auréola de romantismo e heroísmo.

Geralmente moradores de cortiços ou de cômodos de aluguel, (alguns, praticantes da capoeira, se colocavam a serviço de políticos), esses cantores das camadas mais baixas eram possuidores de uma profunda consciência do valor dos seus múltiplos talentos artísticos e marginais, e não se furtavam em demonstrar quaisquer das “qualidades” diante da gente simples.

Além da Bahia e o Rio de Janeiro, outros centros urbanos chegaram a obter equivalente diversificação social, entre outras coisas e principalmente por conta do processo de urbanização – isto no correr da segunda metade do século XIX. Esses centros conheceram também seus cantores de serenatas, pois o aparecimento desses românticos artistas de rua, se dá numa relação direta e em consequência do processo de urbanização.

---

<sup>50</sup> Ibidem nota anterior

Tinhorão comenta que na cidade paulista de Campinas, por exemplo, “uma das conseqüências da instalação de lampiões públicos com luz de gás na cidade, a partir de 1870, fora o aparecimento do hábito dos passeios noturnos”, e continua citando Geraldo Sesso Júnior, que acrescenta em seu livro *Retalhos da Velha Campinas*:

“A mocidade começava a fazer os ciclos de serenatas às suas amadas, se bem que tanto na Corte como nas grandes cidades há muito era comum o encontro de seresteiros às altas horas da noite, frente às janelas das namoradas”<sup>51</sup>. E acrescentava:

“Daí por diante [após a iluminação das ruas] é que começou o verdadeiro romantismo nos corações jovens da época, nos encontros dos namorados no então largo do Rosário ou na Catedral... O passeio dos moços e das moças casadoiras durava até perto das nove horas da noite, e dali para diante as horas restantes pertenciam aos seresteiros, que postados debaixo dos lampiões, com seus violões, cantavam e tocavam melodiosas e dolentes valsas”.

Da mesma forma que o surgimento dos centros urbanos propiciou o aparecimento da serenata no Brasil, no século XVIII, a aceleração deste processo de urbanização no país, a partir do final da Primeira Grande Guerra Mundial, provoca gradativamente, um efeito contrário. O crescimento das cidades e a evolução tecnológica contribuíram para tal fato. Por um lado, a falta de tranqüilidade nas ruas e o aumento da violência, fizeram surgir um cenário antagônico ao decantado pelos românticos seresteiros. Por outro, o surgimento do rádio, com seus cantores e posteriormente, o aparecimento da televisão, provocaram uma concorrência desleal, pois adentravam por meio da tecnologia, as casas, alimentando os sonhos das suas “preteridas amadas”.

Os cantores de serenatas perderam então o seu papel artístico-social e praticamente desapareceram dos grandes centros urbanos. Ficando praticamente restrita nos dias de hoje, a raras ocorrências nas cidades pequenas do interior e em locais como

---

<sup>51</sup> Sesso Júnior, Geraldo – Crônica “Serenatas”, in *Retalhos da Vela Campinas* – 1970, pág. 99. (Apud Tinhorão – 1976).

praias de veraneio, constituindo-se mais como forma de diversão para grupos de jovens, do que como hábito de boemia e romantismo propriamente ditos.

## Coco:

Folgado de rara beleza, música em tempo binário e de base percussiva, com ritmo marcado, bastante sincopado, como não poderia deixar de ser, com uma dança de passos largos e sapateados forte, ao mesmo tempo bastante sutis e de grande leveza e agilidade em seu saltitar, em um incansável vai e vem. Quando do seu aparecimento, os pares formavam uma roda, trocavam umbigadas e sapateados entre si e com os pares vizinhos. Era comum nesta roda de homens e mulheres, um solista ao centro, cantando e fazendo os passos figurados. Esse solista se despedia convidando o seu substituto com uma umbigada ou batida de pé. Nos dias de hoje, já não é comum à troca de umbigadas.

Inicialmente seus versos refletiam um “canto de trabalho” do tirador de coco, do trabalhador de usina. Hoje, porém, o coco traz em suas letras, além de versos que refletem as situações já citadas, outros não menos fortes e bastante interessantes, na sua duplicidade de sentidos e intenções, contudo, com características mais lúdicas. Com o refrão cantado em coro, responde-se aos versos do “cantadô<sup>52</sup>”, que por sua vez também é conhecido como “tirador de coco” ou “coqueiro”. Na maioria das vezes um virtuose em seu ofício, é ele mesmo quem inicia a festa ou a cantoria, quando “puxa<sup>53</sup>” os cantos, que quase sempre já são conhecidos pelos demais integrantes, ou em alguns casos, não raros, são “puxados” de improviso.

O coco é hoje encontrado nas rodas de beira de praia ou na boca de emboladores. A brincadeira se realiza com um instrumental composto por ganzás, bombos, zabumbas, tarol, caracaxás, pandeiros e até mesmo a cuíca, sem que seja obrigatória a presença de todos estes instrumentos, para se formar uma roda de coco. Muitas vezes encontramos só o pandeiro, como nos casos das disputas de emboladores, ou só o ganzá, como é também muito comum, ou ainda apenas as palmas ritmadas dos seus participantes. São vários os tipos e formas do coco descritas pelos pesquisadores. Contudo, há que se

---

<sup>52</sup> “Cantadô”, é como os populares comumente chamam o cantor.

<sup>53</sup> “Puxar”, na linguagem popular dos coquistas, bem como em outros folguedos populares, significa iniciar a festa ou o canto.

fazer uma ressalva quanto a essa diversidade toda, pois em muitos dos casos, trata-se pura e simplesmente de denominações diferentes para um mesmo estilo, ou ainda de classificar-se como tal, outras formas musicais<sup>54</sup>. No entanto, encontra-se assim denominado: de acordo com as mudanças de nomenclatura de uma região para outra ele pode chamar-se (solto; de entrega; topado; remado; traquiado<sup>55</sup>; dobrado<sup>56</sup>; de embolada; de sertão; de usina), por aspectos da sua dança (agalopado; de praia; de roda; em dois pés; martelo; de visita<sup>57</sup>), de acordo com os instrumentos acompanhantes (de ganzá; de zambê) e, principalmente, pela diferença na métrica dos versos cantados (de décima; de oitava; de desafio; rimado). Há ainda uma outra forma de designação para os tipos de cocos, feitas por Mário de Andrade em seu livro “Os Cocos”, podem ser, de acordo com os temas sugeridos nas letras (geográficos; ‘metereológicos’[meteorológicos]; dos vegetais; atlânticos; de engenho [usina]; da mulher; dos homens; dos bichos; de coisas; de vário [s] assunto [s]<sup>58</sup>).

Exemplificando estas denominações, podemos citar o *coco de embolada*, no qual é comum encontrarmos como instrumentação o pandeiro e o ganzá, tendo ainda, na

---

<sup>54</sup> A este respeito, Mário de Andrade comenta que antes de qualquer coisa “convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é, cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem. O mesmo se da com ‘moda’, ‘samba’, ‘maxixe’, ‘tango’, ‘catira’, ou ‘cateretê’, ‘martelo’, ‘embolada’ e outras. Chamam ainda muito maxixe de tango, se aproveitando da confusão explicável que se deu na 2ª metade do século passado [referindo-se ao século XIX]; tem muito martelo e muita embolada servindo de maxixe etc. Essa confusão proveio principalmente da música, porque todas essas formas se conformando ao binário de dois-por-quatro que é a obsessão do nosso populário musical, e se prestando às fórmulas rítmicas sincopadas, fizeram com que os cateretês, as emboladas, os sambas pudessem ser dançados conforme a coreografia do maxixe”. De fato em nossa música popular impressa, os autores chamam com estes nomes variados o que os dançadores urbanos dançam como maxixes. Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco. Os tiradores desses cantos são chamados de ‘coqueiros’ ”. (Mário de Andrade 1989).

<sup>55</sup> Inventado pelo “Negro Jacu, de Viçosa”, segundo Manuel Diégues Júnior (1967).

<sup>56</sup> Inventado por “Manuel Catuaba de Anadia”, segundo Manuel Diégues Júnior (1967).

<sup>57</sup> Com influências do baião, também dançado em roda de pares. Quando o “tirador” iniciava a cantoria, dois ou três pares saíam da roda, para no centro da mesma, dançarem, terminando com uma troca de umbigadas, indo em seguida para frente de outros pares com quem trocava outras umbigadas ficando então na roda, enquanto esses outros pares, os “visitados”, saíam para sapatear dançando no centro desta. Já extinto segundo alguns pesquisadores.

<sup>58</sup> Os termos encontram-se tal qual descritos por Mário de Andrade em *Os Cocos*, termos estes provavelmente colhidos com alguns de seus colaboradores.

métrica de seus versos, uma forma variável. Tão logo, poderemos chamá-lo neste exemplo de: *coco de embolada*, ou *coco de ganzá*, ou ainda de *coco de décima* ou *de oitava*, de acordo com o padrão da métrica cantada nos versos. Um outro exemplo, seria o *coco de entrega*, que também seguindo os mesmos critérios, pode ser ainda *de zambê* ou também *rimado*. Cabe lembrar ainda, que *zambê* além de instrumento é também uma dança, a qual recebe este nome por conta do instrumento que a acompanha (o *zambê*)<sup>59</sup>.

São controversas as definições a respeito das origens do coco, alguns folcloristas como Mário de Andrade, por exemplo, que acredita que este vem dos negros de Palmares, concordam que o coco foi inicialmente um canto de trabalho dos tiradores de coco, e que só posteriormente transformou-se em ritmo dançado. Outros dizem ser essencialmente praieiro, devido à predominância da vegetação de coqueiros nesta região. Alguns pesquisadores como Manuel Diégues Júnior, afirmam que ele nasceu nos engenhos, indo mais tarde para o litoral, e espalhando-se posteriormente nos ambientes mais chiques. Disse ele, que o coco teria se originado do samba africano, ao qual Gilberto Freyre se referiu em seu “Casa –Grande & Senzala”, quando diz “Danças européias na casa-grande. Samba africano do terreiro<sup>60</sup>”. Manuel Diégues diz ainda que, esse samba era dançado por negros e mestiços que compartilhavam da alegria vinda da casa-grande e que aos poucos foi se misturando com outras danças. Essas danças iam se misturando. Negro mais índio; negro mais português; português mais índio.

O coco possui uma forte influência indígena, encontrada em certos movimentos coreográficos, danças em círculo, sapateado saltitante, disposição dos pares em fila. Ora, tanto a roda quanto a fileira são heranças desses povos. Há até quem diga que o coco

---

<sup>59</sup> Mário de Andrade explica que “o *zambê* instrumento, qualifica a dança, é um pesadíssimo tronco em que o tocador ‘amonta’ pra bater no couro esticado”. Hoje este instrumento já não é tão pesado e é tocado encaixado por entre as pernas, provavelmente por isto, Mário de Andrade usou a expressão ‘amontar’ para designar montar sobre. Sobre a dança ele fala que “o coco às vezes é dançado e outras não. Certos cocos obrigatoriamente dançados, que nem o ‘Boa Noite’ são chamados ‘cocos de *zambê*’”. E logo em seguida afirma, “*zambê* é dança”. (Mário de Andrade 1984).

<sup>60</sup> Gilberto Freire (Apud Diegues Júnior *in* Antologia do negro brasileiro – 1967).

seria integralmente indígena. Porém, é incontestável a presença da etnia africana, principalmente no ritmo, e em certos movimentos da dança. É necessária uma observação mais atenta, para se enxergar a influência do índio, pois a africana é mais clara.

Ainda sobre a influência étnica, que concorre para a formação do coco, Manuel Diégues Júnior justifica, com o que Muniz Sodré chamou mais tarde de “crioulização ou mestiçamento dos costumes<sup>61</sup>”, quando diz que “os negros transformaram o seu samba no coco sem caráter estritamente africano e com influência das casas-grandes, fazendo uma dança que todos pudessem dançar sem sentir que aquilo era negro. Feria o seu preconceito. Feito ao sabor de uma evolução de raça, toda cheia de quês pitorescos e de choques culturais”. O coco sofre as influências de um e de outro, passa por este “mestiçamento”, prevalecendo, contudo a influência negra.

Segue ele, descrevendo como aconteceu esta “crioulização ou mestiçamento<sup>62</sup>” dos costumes e da raça. “Sabe-se que os velhos senhores de engenho, depois de comprar suas remessas de Angola ou da Guiné, viam essas se reproduzirem no desbragamento sexual das senzalas. As negras viviam de barriga-cheia; os filhos-de-família, criados soltos, apreciando aquela liberdade que lhes dava o regime escravocrata, eram uns verdadeiros pais-de-chiqueiro; os homens da família viviam nas camas ou nas esteiras de piripiri das escravas. Por tudo isso, que era mesmo incentivado pelo instinto multiplicador do senhor de engenho, desejando numerosa quantidade de escravos (demonstração de riqueza), aumentava assombrosamente o número de negros e mulatos. Iam nascendo e se desenvolvendo nas senzalas. Às vezes, não raro, subiam à casa-grande onde cresciam como da família, servindo de companhia ao sinhô-moço. Um filho de escravo perdido por aborto ou morte era um abalo na fortuna do senhor.

---

<sup>61</sup> Muniz Sodré em seu livro “Samba, O Dono do Corpo”, fala que “A crioulização ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social”.

<sup>62</sup> *Ibidem* nota anterior.

Era de ver o escarcéu que um proprietário de escrava grávida fazia por tal coisa. Perder um escravo por aborto, então!”.

Continua ainda, justificando ao mesmo respeito que, “esses ‘subprodutos’<sup>63</sup>, multiplicados assim, sem limite, uns negros ainda puros, outros já mestiçados, iam formando-se nos engenhos. Aí misturavam a língua, embaralhando palavras portuguesas com africanas. Foi mais mesmo deles que nasceu o coco. Menos nostálgico que os seus antepassados – avô ou mesmo pai – se chegavam mais à alegria lusa da casa-grande de que participavam com gozo. Dançarinos e alegres souberam transformar o seu samba primitivo fazendo uma dança em que houvesse um misto das outras gentes, na qual pudessem também tomar parte sem sentir que estavam dançando dança negra”. Finaliza então dizendo que foi do choque dessas danças e cantos, dessa alegria vinda das senzalas, que nasceu o coco.

Em seu “Danças Negras do Nordeste”<sup>64</sup>, Manuel Diégues Júnior é enfático ao afirmar que o coco nasceu em Alagoas e depois se espalhou por todo o Nordeste. Para reforçar a sua tese, cita a passagem por Alagoas, quando ainda estudante, do notável psicanalista J.P. Pôrto Carrero, que quando assistiu a um coco, dançado no arrabalde de Bebedouro, chamou-o de “celebrado coco de Alagoas”. Porém, se contradiz quanto à origem única quando acrescenta que Pôrto Carrero diz que o coco é também pernambucano, mas que em Maceió se dança “com mais fervor”. Continua, dizendo que mais ou menos na mesma época, escrevia Duque Estrada: estava o coco tão radicado nas Alagoas que “até nas casas de primeira sociedade de Maceió não raramente se improvisavam essas funções populares”. Assinala ainda que esse mesmo escritor se sentiu atraído pelo “tradicional baile do coco alagoano, muito mais característico e mais tradutor dos costumes no Norte (Nordeste) que os celebrados descantes da Bahia, monótonas melopéias entoadas em torno de um tema eterno e invariável: o louvor do Bom Jesus ou do Senhor do Bonfim”.

---

<sup>63</sup> Manuel Diégues Júnior chama de “subprodutos”, aos negros nascidos nas senzalas, numa referência aos senhores de escravos, que consideravam a estes, como uma bonificação ou fruto (subproduto), do produto já adquirido. Aumentando assim, o seu patrimônio.

<sup>64</sup> Manuel Diégues Júnior (1967).

Apesar de citado no Dicionário Aurélio<sup>65</sup>, por Mário de Andrade<sup>66</sup> e também por Manuel Diégues Júnior<sup>67</sup> como sendo de origem alagoana, o que sem sombra de dúvidas, a referenda como sendo a sua origem mais provável, porém, há que se tomar cuidado quanto a esta afirmativa. O mais prudente seria não arriscar quanto ao verdadeiro local de nascimento do coco. Hoje são encontrados textos que relatam a sua ocorrência tanto em Alagoas, em Pernambuco, na Paraíba, como também no Rio Grande do Norte. O que se sabe com certeza, é que esse folguedo foi bastante difundido em Alagoas, assim como em Pernambuco, e que nos dias de hoje encontra neste último estado o local de seu “renascimento” e maior difusão.

Estando presente nos festejos populares no decorrer de todo o ano, é mais característico do período junino, sendo também bastante encontrado no período carnavalesco. Essa manifestação cultural autêntica foi e ainda é, fonte de inspiração para vários artistas, como: Jackson do Pandeiro, D. Selma, D. Aurina e outros tradicionais coquistas. Serviu ainda de inspiração para outros, como: Alceu Valença, a dupla Caju e Castanha, Chico Science, Lenine e o próprio Maestro Duda.

Para finalizar, é relevante salientar que uma das características mais gerais e importantes do coco, é o seu espírito comunitário e socializante. É comum ver nos dias de hoje, homens, mulheres e crianças, de qualquer classe social, que se misturam, cantando e dançando em um ambiente de descontração e alegria<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, no Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, coco é dança popular de roda, originária de Alagoas e acompanhada de canto e percussão. A canção pode existir independentemente da dança.

<sup>66</sup> Mário de Andrade (1989).

<sup>67</sup> Manuel Diégues Júnior (1967).

<sup>68</sup> Facilmente observável nas apresentações de coco, durante os períodos juninos e carnavalescos. Quando é normal ver o público dançando a sós, em pares, em pequenos grupos e em grandes rodas que se formam entre os desconhecidos. Situação semelhante acontece com bastante frequência, também com relação à ciranda.

## Frevo:

**P**ara reconstruir a história e transformação da marcha-carnavalesca derivada das árias cantadas nos clubes, bem como, das polcas-marchas e dobrados tocados pelas bandas musicais de Pernambuco, quando da realização de suas manobras durante as apresentações, evoluindo para um pulso rítmico forte e quente que faziam ferver o povo (expressão popularmente conhecida na época como *frevedouro*<sup>69</sup>), é necessário remetermo-nos às origens das bandas de música neste estado, pois foi originária destas a mais importante música de Pernambuco e de Recife por excelência, o frevo.

Já no período da dominação holandesa (1630-1654) aconteciam recitais de música executados por conjuntos marciais em Pernambuco, promovidos no Palácio de Friburgo pelo Conde Maurício de Nassau, em recepções oferecidas a seus convidados. Em maio de 1644 o Conde Nassau retorna aos Países Baixos e quando das suas despedidas, por onde passava, a população o aclamava e estas aclamações eram acompanhadas pelas bandas de música que executavam a *Ária Nacional* (hino nacional do Reino dos Países Baixos) e salvas de canhões como honras militares. (Leonardo Dantas Silva, 1998).

Na segunda metade do século XVIII foram criadas bandas musicais nos regimentos militares do Recife, Olinda e Goiana, que eram mantidas pela respectiva oficialidade. De constituição bastante simples, eram formadas por dois pífanos (flauta transversa rústica, com seis orifícios), duas clarinetas, um fagote, duas trompas, caixa, surdo e zabumba. Segundo Pereira da Costa, este último instrumento era o que mais se destacava entre os demais, fazendo com que o conjunto se tornasse popularmente conhecido como *zabumba*. Nas bandas de música, militares ou não, o bombo é chamado vulgarmente de *zabumba* e de *zabumbeiro* o instrumentista que o executa. (Pereira da Costa, 1976).

---

<sup>69</sup> Segundo Pereira da Costa, 1976, “Frevedouro”, é a expressão popular para o termo fervedouro, ou seja, o que faz ferver. Vem daí a origem da palavra Frevo.

Embora já existissem em Pernambuco desde a segunda metade do século XVIII, as bandas militares, que tiveram como primeiro mestre Francisco Januário Tenório, só desfrutariam de maior prestígio no Brasil a partir da chegada do Príncipe D. João com a corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. É que por ocasião de sua chegada, o Rio de Janeiro não possuía sequer uma única banda militar que se apresentasse à família real, enquanto isso, em Pernambuco, todos os regimentos militares sediados no Recife e em Olinda possuíam seus grupamentos de músicos. Ainda em 1808, D. João como Príncipe Regente abre os portos as “nações amigas”, tornando o Recife o porto de maior movimento comercial da colônia. Com os altos preços atingidos pelo açúcar e o algodão surge então na província grandes fortunas e um maior intercâmbio com os Estados Unidos e a Europa. Data dessa época o aparecimento dos primeiros pianos em Pernambuco.

Em 18 de agosto de 1831 é criada por Lei Imperial a Guarda Nacional, organização paramilitar com ramificações em todo o território nacional, onde foram empregados nos regimentos músicos das mais diferentes origens, que encontravam a oportunidade de viver de suas habilidades e do seu talento. As bandas musicais passaram a utilizar no seu repertório além das marchas, hinos, dobrados e polcas-marchas, peças eruditas e algumas bem ao gosto popular, dando origem a novos ritmos como o *frevo* no Recife e o *maxixe* no Rio de Janeiro.

A partir da segunda metade do século XIX, com o repertório utilizado pelas bandas militares do 4º Batalhão de Artilharia, popularmente conhecida como *O Quarto*, e do Corpo da Guarda Nacional, popularmente conhecida como *Espanha* por ter como mestre o espanhol Pedro Francisco Garrido, sediadas no Recife, foi sendo gerado o embrião da marcha-carnavalesca pernambucana, que originou o *frevo*. A sua coreografia o *passo*, originou-se dos golpes da capoeira angolana e do gingado dos praticantes da capoeiragem, que no Recife tiveram espaço para o desenvolvimento de suas coreografias à frente dos desfiles das bandas do Quarto e do Espanha, com gingas, piruetas, manobrando cacetes, exibindo navalhas e com provocações mútuas que não

raro acabavam em pancadarias, feridos e até mortos, pois se tratavam de grupos rivais simpatizantes de uma ou de outra das referidas bandas musicais.

Tais conflitos de rivalidade datam de 1856, e nas edições de 5 de Maio de 1860 e 15 de Dezembro de 1864 o *Diário de Pernambuco* já chamava a atenção da polícia para os bandos de capoeiras que acompanhavam os desfiles das bandas de música no Recife.

O Código Penal do Império e o Código Penal de 1890 tornaram crime a prática da capoeiragem e condenavam seus infratores a cumprir penas no presídio da ilha de Fernando de Noronha. Ficaram os capoeiras impedidos de participar dos desfiles das bandas militares e civis do final do século XIX, mas estes logo transferiram o cenário de suas rixas para os desfiles dos clubes carnavalescos, aproveitando-se das marchas de abafo (posteriormente frevos de abafo<sup>70</sup>), executadas pelas orquestras, que tiravam notas agudíssimas dos metais com a finalidade de silenciar a fanfarra rival. Os capoeiras transferiram suas refregas para os encontros de clubes, fazendo ressurgir a figura do capoeirista, antes presente nos desfiles das bandas musicais. A presença destes em meio aos desfiles das agremiações carnavalescas torna a preocupar as autoridades policiais e responsáveis pelas comissões organizadoras dos carnavais de rua, pois a rivalidade entre os clubes carnavalescos se transformara em violência. Um encontro dos aficionados de um clube com os seguidores do seu rival era motivo de rixa e pancadaria, no melhor estilo dos tempos das bandas do *Quarto e Espanha*.

A apresentação de grupos carnavalescos, com os seus cânticos e manobras exaustivamente ensaiadas, vem demonstrar a influência que teve o teatro de revista, com as suas operetas e canções, no carnaval de rua do Recife. Assim é que, em 1901, foi criado o *Clube de Alegorias e Críticas dos Caraduras*, que movimentava o Recife daqueles dias com animados *zé-pereiras* nas noites dos sábados que antecediam o carnaval. O clube era formado por oficiais do Exército e do Corpo de Bombeiros, à frente o tenente Chaves e o comandante Passos, respectivamente, que, juntamente com

---

<sup>70</sup> Estes viriam a se consolidar como uma variante do frevo-de-rua.

alguns civis, vinham às ruas em carros puxados por pares de cavalos, causando grande reboio entre a população. No primeiro fora instalado um palco. No segundo, que servia de coreto ambulante para uma banda militar (uma espécie de ancestral dos Trios Elétricos dos dias atuais), as aceleradas marchas e polcas levavam ao delírio uma multidão de seguidores. Ao deslocar-se com os seus carros alegóricos de um local para o outro, geralmente pátios dos bairros da Boa Vista, Santo Antônio e São José, o *Clube dos Caraduras* arrastava no seu trajeto uma grande multidão ansiosa por novas apresentações e novas gargalhadas. A esse burburinho dava-se a denominação de “*frevedouro*”. Os seus passos passaram a ser acelerados. “Evidentemente, a música já não poderia ter a cadência da ária<sup>71</sup>, até então usada pelos cordões carnavalescos”; observa com muita propriedade Capiba.

Em 1911 foi promovido o I Congresso Carnavalesco Pernambucano, presidido pelo cronista do *Diário de Pernambuco* Osvaldo da Silva Almeida, visando acabar com a violência e premiar as melhores agremiações. As reuniões aconteceram nas sedes dos Clubes Lenhadores, na Praça Maciel Pinheiro, e no Clube Dezoito de Março, na Rua Marcílio Dias (hoje Rua Direita), no bairro de São José. O clube Vassourinhas foi o primeiro a aderir e desfilou pelas ruas centrais trazendo no estandarte “uma fita branca bordada a ouro com a palavra paz”. Apesar dos esforços dos organizadores, o ranço continuou entre os partidários das agremiações que, empolgavam-se com a execução de determinados *frevos de abafo*. Os próprios estandartes das agremiações - a vassourinha (Vassourinhas); o machado (Lenhadores); as pás cruzadas (Pás) -, eram sustentados por hastes de madeira dura (quirí, pau-ferro, sucupira, etc.) para que na hora da refrega, viessem a ser transformados em cacetes, bem à moda dos capoeiras, faquistas e brabos, figuras obrigatórias naqueles ajuntamentos de foliões rivais.

O vocábulo frevo vem do verbo ferver, que em pronúncia usada pelas camadas menos letradas da população quando dos autos populares usava a expressão frever. Este vocábulo *frevo*, já era encontrado nos clubes carnavalescos com data de 1907,

---

<sup>71</sup> Capiba usa a expressão “cadência da ária”, para referir-se ao pulso e ao andamento empregados nas canções, que a essa altura, já haviam sido completamente alterados, acelerados.

quando o Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa publica no Jornal Pequeno, edição do sábado de carnaval, 9 de Fevereiro, o repertório da agremiação onde aparece *O Frevo* como uma das marchas a ser executadas pela orquestra. Há outras referências posteriores também citadas pelo mesmo jornal que datam de 12 de Fevereiro de 1908 e 22 de Fevereiro de 1909, quando esta criação do carnaval do Recife com a sua coreografia denominada “passo” veio a ter destaque e o termo tornou-se bastante popular na sociedade de então: “Olha o Frevo!” Frase de entusiasmo que se ouvia em meio ao delírio da confusão e dos apertões provocados pelo povo comprimido, em marcha acompanhando os clubes.

Em 1900, é publicado o primeiro catálogo de cilindros, discos e máquinas falantes, por Fred Finger, proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro. Em 1902, com o nome de Casa Edison o catálogo aparece com uma extensa relação de cilindros gravados pelo pernambucano Manuel Evêncio da Costa (Ingazeira-PE, 1874 - Tabagi-PR, 1960), conhecido popularmente pelo apelido de *Cadete*, assinando os seus discos pelas iniciais K.D.T., e pelo cançonetista Manuel Pedro dos Santos (Nazaré das Farinhas-BA 1887 - Rio de Janeiro, 1944) popularmente conhecido pelo apelido de *baiano*.

Os discos de 76 rpm apareceriam no Rio de Janeiro em 1902, ainda importados, passando a ser produzidos no Brasil a partir de 1912 pela fábrica *Odeon*. Surgiram então os primeiros gramofones que posteriormente receberam a marca comercial *Victrola* (1906), mudando posteriormente a rotação para 78 rpm. A *Victrola* veio a ser a grande divulgadora da música carnavalesca dos salões do Recife na primeira metade do século XX.

A *RCA Victor*, *Odeon* e depois outras gravadoras do Rio de Janeiro descobrem o mercado consumidor do Norte-Nordeste, com divulgação garantida pela PRA-8 (1923), que depois veio a chamar-se Rádio Clube de Pernambuco, essas passaram a incluir nos seus catálogos marchas orquestradas e cantadas do carnaval do Recife. Só a partir de 1936, é que vieram a ser denominadas de *frevo* tais composições, surgindo assim a divisão: *frevo-canção*, este originário da ária, com introdução orquestral semelhante ao

frevo-de-rua e uma segunda parte em andamento moderado destinada ao canto; *frevo-de-rua* derivado da polca-marcha e do dobrado, de construção puramente instrumental, dividindo-se em duas partes, em andamento rápido, com geralmente 16 compassos cada uma, feito para ser executado por orquestra característica formada por 36 músicos (1 requinta em Mi bemol, 5 clarinetas em Si bemol, 2 saxofones-alto em Mi bemol, 2 saxofones-tenores em Si bemol, 7 trompetes em Si bemol, 10 trombones em Si bemol, 2 tubas em Mi bemol, 1 tuba em Si bemol, 1 bombardino em Do, 1 caixa-clara, 1 surdo, 1 pandeiro, 1 reco-reco, 1 ganzá); *frevo-de-bloco*, também chamado de *marcha-de-bloco*, feito para ser executado por orquestra de “pau e cordas” (cordas e madeiras: violões, violinos, cavaquinho, banjos, clarineta, contra-baixo e percussão), muito embora nos dias atuais tais conjuntos já contem com metais. Derivados dos ranchos de reis e do pastoril, eles têm uma introdução semelhante às empregadas nas jornadas desse último, alegre, saltitante e com a instrumentação já referida, seguindo-se de uma segunda parte em andamento moderado que dá margem ao cântico de um coro de vozes femininas.

Apesar do elevado número de discos produzidos por essas gravadoras, aos ouvidos dos pernambucanos soava falso e não combinava com a vibração dos frevos que se estava acostumado a ouvir nas ruas e salões. Na opinião de Valdemar de Oliveira, em *Frevo, capoeira e passo* (1971), “a execução do frevo reclamava sangue pernambucano [...] As notas certinhas, sim, mas o andamento errado, o ritmo frouxo. Foi necessário reescrever as instrumentações, controlar a execução, encrespar<sup>72</sup> os músicos”.

Para suprir tal lacuna, particularmente no andamento, no desempenho dos metais e na percussão, mais para marchinha carioca do que para frevo pernambucano, foi enviado ao Rio de Janeiro o competente maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva, 1889-1952), regente da Polícia Militar de Pernambuco, com a missão de ensaiar as orquestras responsáveis pelas gravações das músicas vencedoras do concurso promovido anualmente pela Federação Carnavalesca Pernambucana.

---

<sup>72</sup> Encrespar – Algo como apimentar, esquentar.

O maestro Zuzinha, tido como um dos “monstros sagrados” do frevo instrumental, é considerado como sendo o responsável pela transformação da polca-marcha em marcha-frevo no início deste século. A primeira era constituída de uma introdução instrumental, propícia à coreografia dos passistas, seguindo-se de uma segunda, em andamento moderado, destinada ao canto da multidão. Na marcha-frevo, porém, à introdução instrumental em 16 compassos seguia-se, no mesmo andamento, uma segunda parte, também instrumental, que os músicos denominavam de resposta, geralmente a cargo das palhetas, surgindo assim o diálogo entre metais (trombones, trompetes) e madeiras (clarinetes e requinta), característica principal desse gênero de frevo. A esta composição, Nelson Ferreira batizou com o título de *Divisor de Águas*, integrando-a ao repertório daquele disco: *Carnaval do Recife Antigo*. O disco, produzido pela Fábrica Rozenblit com o selo Mocambo, contou com a ilustração da capa de Lula Cardozo Ayres e o concurso da orquestra de Nelson Ferreira executando os principais frevos das agremiações carnavalescas em atividade no início do século XX no Recife.

A bordo de um navio do Lóide em viagem por mar, saiu do Recife em 1951, o *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas* iniciando sua excursão com destino ao Rio de Janeiro. Levava consigo “uma fração da Banda da Polícia Militar, constando de 65 músicos sob a regência do tenente João Cícero”, um estandarte novo doado pelo Governo do Estado, confeccionado em veludo, bordado com fios de ouro e pedrarias, e um grande número de sócios para formar nos seus cordões ou apresentar-se como fantasias de destaque. O clube saiu de sua sede no bairro de São José completo como se fora a mais um de seus “passeios carnavalescos” pelas ruas do Recife, ao som da sua *Marcha nº1* e com seu primeiro porta-estandarte, João da Emília, trajando rica fantasia de Luiz XV, embarcou no navio com destino à cidade Maravilhosa.

Quando da sua passagem por Salvador, *Vassourinhas* foi convidado a fazer uma apresentação. O clube desceu completo as escadas do navio, com seu rico estandarte alçado ao vento e diretoria vestida a rigor. Ao ingressar na Avenida Sete de Setembro ao som da *Marcha nº1*, conhecida nacionalmente como *Frevo dos Vassourinhas*, com

sua fanfarra composta por 65 músicos pernambucanos que, com seus “metais em brasa” enlouquecia o folião baiano que aderiu à “onda” mesmo ainda não conhecendo o passo e o frevo ao vivo. Aquele momento foi um marco histórico da música popular brasileira

Com a sua orquestra já apresentando baixas, pois os foliões exaltados invadiam a rua atropelando os músicos com encontrões, já que a orquestra seguia a pé, assim como os demais integrantes, *Vassourinhas* termina o seu desfile pelas ruas de Salvador buscando refúgio no Palácio do Governo.

Encantados com o desfile, Dodô e Osmar montaram naquele mesmo ano um serviço de amplificação de som num carro velho e saíram às ruas de Salvador tocando o repertório de frevos do *Vassourinhas*. Contando inicialmente com apenas dois instrumentos, a guitarra baiana e o violão elétrico, passando no ano seguinte a três com a inclusão do violão tenor (triolim).

A partir de 1952 o trio, então com Armandinho, Dodô e Osmar, passou a sair num caminhão iluminado com lâmpadas fluorescentes, dois geradores, oito alto falantes, sob o patrocínio da fábrica de refrigerantes Fratelli Vita, de propriedade do industrial pernambucano Miguel Vita. Surgiu assim o *Trio Elétrico*, que se tornaria uma verdadeira revolução no carnaval brasileiro. Em 1957, termina o contrato com a Fratelli Vita e, dois anos depois, o Trio foi contratado pela Coca-Cola para o Carnaval do Recife, coincidindo, assim, com o “Carnaval da Vitória” de Cid Sampaio, que havia tomado posse como Governador de Pernambuco em 31 de janeiro de 1959 e tinha como sucesso maior o frevo-de-bloco que falava da vitória, composto por Nelson Ferreira bem ao gosto do grupo baiano. Era a primeira vez que o Recife via a sua música sendo executada de forma completamente nova e diferente, se apresentando num caminhão com instrumentos elétricos e não mais em desfile com orquestra. Com o passar dos anos os pernambucanos percebem que o som do Trio Elétrico não é o mesmo que o de uma fanfarra de metais e, portanto, não a substitui. Surge então na década de 70 do século XX, no Recife, o *TremeTerra*, um caminhão amplificado com uma orquestra de frevo e coro a bordo. Posteriormente em 1980, uma outra alternativa que alia os metais de uma fanfarra de 28 músicos ao som amplificado, recebendo o nome de *Frevioca*.

De volta da viagem ao Rio de Janeiro o clube *Vassourinhas* que já era conhecido como o “O Camelo de São José” (referência ao bairro recifense onde tinha a sua sede), passa a ostentar mais um título: “Embaixador do Frevo”.

Em 1952 chega ao auge a produção em disco do frevo pernambucano, quando é inaugurada na Estrada dos Remédios nº855, em Recife, pelo Sr. José Rozenblit, a sua fábrica. Sob o selo Mocambo foram surgindo em discos 78 rpm, os mais importantes sucessos do carnaval pernambucano como, por exemplo: *come e dorme de* Nelson Ferreira, *Boneca* de Aldemar Paiva e José Menezes e *Vassourinhas* de Matias da Rocha e Joana Batista entre outros. Chegando àquela fábrica a estabelecer escritórios no Rio de Janeiro (Avenida Rio Branco nº14), São Paulo (Praça da Bandeira nº40) e Porto Alegre (Rua do Riachuelo nº1252).

Nas suas produções para o Carnaval Brasileiro, a Fábrica de Discos Rozenblit utilizou-se, com grande frequência, das bandas militares sediadas em Pernambuco. Dentre elas a do 14º Regimento de Infantaria, a do 14 RI, a Banda da Polícia Militar, a Banda da Base Aérea do Recife e a Banda Municipal do Recife entre outras. (Mário Souto Maior / Leonardo Dantas Silva, 1991).

# 3º MOVIMENTO

## SUÍTE PERNAMBUCANA DE BOLSO

A peça que aqui é usada como fonte primária deste estudo, foi composta para banda de música, no ano de 1965<sup>73</sup>. Teve inicialmente como título provisório apenas a palavra “SUÍTE”, tendo o seu título definitivo “SUÍTE PERNAMBUCANA DE BOLSO”, sido sugerido pelo autor pernambucano Aldemar Paiva, a partir da afirmativa do maestro, de que se tratava inicialmente de “*quatro movimentos pequenininhos, de bolso*” (expressão usada para dizer que era pequena e que até caberia no bolso da calça). O título sugerido foi prontamente aceito pelo Maestro Duda.

O próprio título já é referência de significação da cultura popular, em que o termo “Suíte” no universo musical é símbolo convencionado de um conjunto de peças instrumentais ou não, executadas ininterruptamente, cuja ligação se justifica pelo contraste de andamentos e ritmos através de danças estilizadas ou não. Se fazendo valer da palavra “Pernambucana”, que além do significado de localidade, é colocada aqui como referencial de ícones como o “caboclinho, serenata, coco de roda, frevo”, entre outros desta mesma cultura. Onde a palavra “Bolso” é um significante conotativo<sup>74</sup> de síntese de tamanho e quantidade.

A suíte se desenvolve, em sua quase totalidade, através de representações de estilos e gêneros que, transportados do seu ambiente natural, sofrem transformações. Poeticamente, poderíamos chamar de algo semelhante a “metáforas musicais<sup>75</sup>”.

---

<sup>73</sup> Segundo o Maestro Duda, o manuscrito da partitura foi doado por ele neste mesmo ano, à Banda Municipal, a qual o mesmo dirige hoje em dia. Este manuscrito foi perdido com o passar do tempo, tendo sido feito um guia pelo então regente José Genuino, que ainda segundo o próprio Duda, era bom clarinetista.

<sup>74</sup> Segundo a teoria semiótica peirceana. Denotativo é o sentido estrito, direto, significado primário. Conotativo é o sentido representativo, indireto, significado secundário, a representatividade sugerida pela palavra (metáfora).

Em 1999, o Maestro Duda acrescentou um novo final a suíte, por considerar “*sem unidade e desatualizado para uma suíte*” o final como estava, com terminação direta no acorde final do último movimento de dança (o frevo). Convém salientar que, esse acorde apresenta-se dentro dos padrões característicos de terminações que foram adotadas para o frevo, após os anos 50 do século XX, onde se tornou usual terminar com o primeiro grau maior com nona, ou como, especificamente neste caso, com o primeiro grau maior com nona e décima primeira aumentada.

Final com o acorde de frevo:

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, one flat key signature (B-flat major or D minor). The score is written for piano and bass. The piano part (top two staves) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part (bottom two staves) features a bass line in the left hand and a bass line in the right hand. The final chord is a first-degree major chord with a ninth and an augmented eleventh, which is characteristic of the 'frevo' style.

<sup>75</sup> Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, no *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Metáfora é um substantivo feminino, que consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado. Segundo José Luiz Martinez (Martinez – 1997), para a teoria semiótica peirceana, a metáfora representa o caráter representativo de um signo, ou seja, é a representação da representação. As metáforas musicais são metalinguagens e estão divididas em: Paráfrase, Citações e Referências Alegóricas. O termo encontra-se no texto, como representação indicativa de estilos e gêneros.

Na versão atualizada da suíte, esse acorde final do frevo deixa de existir, cedendo lugar à re-exposição do tema da serenata, em mais quatro compassos como coda final. Esta re-exposição, só vem a confirmar a serenata como sendo o tema principal da suíte.

Até o presente momento, existem duas gravações da “Suíte Pernambucana de Bolso”. A primeira gravação foi realizada pela “Banda Musical Maestro Ferrolho”, do município de Abreu e Lima no estado de Pernambuco; a segunda foi realizada pela “Banda Municipal de Hortolândia”, do município de mesmo nome, no estado de São Paulo. Estas gravações não contemplam este novo final, ambas terminam com o acorde final do frevo.

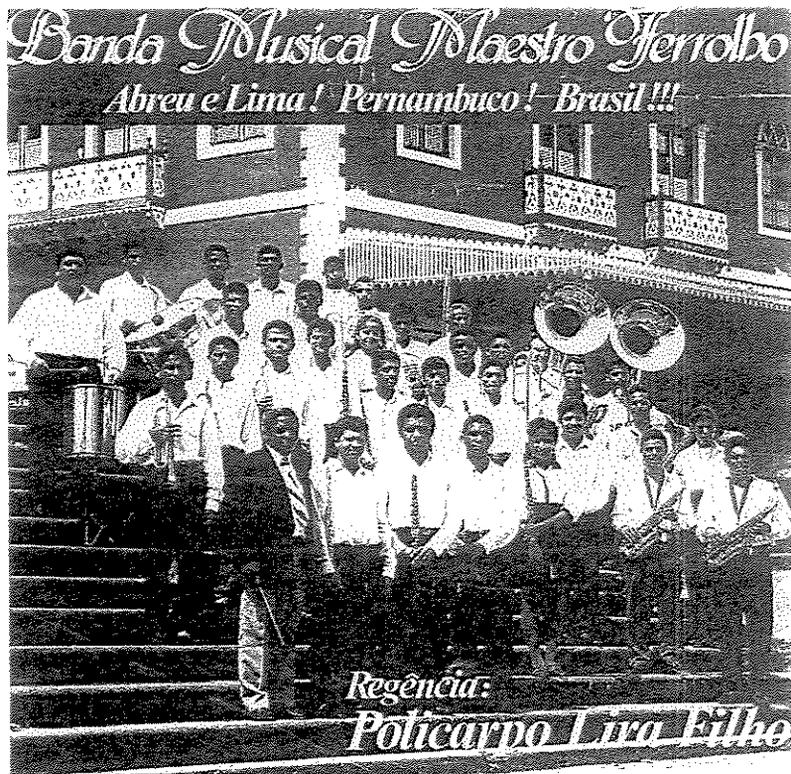
Vejamos o que disse o Maestro Duda a esse respeito.

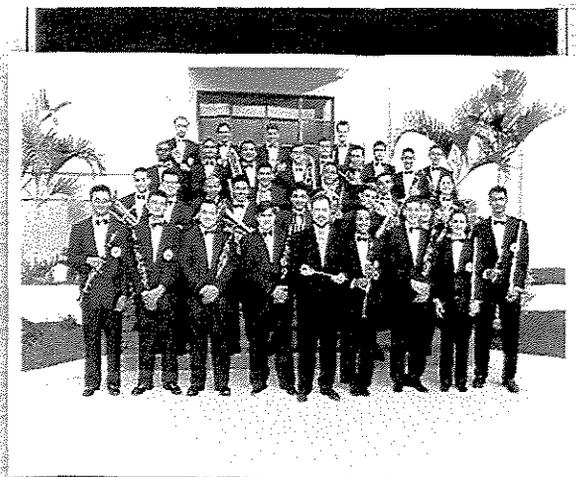
*“Eu fiz a suíte e um bocado de gente tocava, a banda da cidade [Banda da Cidade do Recife] tocava. A banda da cidade de Abreu e Lima queria gravar e gravou. Eu fui ouvir e achei que o final dela estava desatualizado, tocava o frevo e terminava, como um frevo qualquer, com um acorde que é de um frevo normal e não de uma suíte, então estava faltando unidade nela [a suíte]. Quando eu assumi o comando da banda da cidade, há três anos atrás, em junho de 1997, os músicos perguntaram porque não tocava essa suíte [Pernambucana], que é tão bonita, pois só tocava a outra [Nordestina], então falei, ‘bota ela aí’, foi quando notei realmente que ela estava precisando de alguma coisa, um final, então peguei o tema da serenata e fiz o final. Aí o que acontece, só quem toca com este final agora, é a banda da cidade, por que eu escrevi, as outras bandas, que tocam por aí, tocam com o final de frevo mesmo<sup>76</sup>”.*

---

<sup>76</sup> Em entrevista concedida em março de 2000.

Primeira gravação.





# Banda Municipal de Hortolândia

5172090

## Banda Municipal de Hortolândia

Banda Municipal de Hortolândia

1. **HINO DO MUNICÍPIO DE HORTOLÂNDIA \***  
Autores: Lera e Mico; David Wesley Silva e Marcela Vieira Junior  
Arranjo: Antonio Carlos Neves Campos
2. **HINO NACIONAL BRASILEIRO \***  
Lera - Osório Diniz Pereira; Mico - Francisco Manoel da Silva
3. **HINO À BANDA NACIONAL**  
Lera - Otávio Bilau; Mico - Francisco Rogê
4. **HINO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL**  
Lera - Evandro Pereira da Veiga; Mico - Amândeo S. D. Prado I
5. **BRASIL**  
Autores: Tírcio Claudino (DNB); Arranjo: Antonio Carlos Neves Campos
6. **OLÉ BRASIL**  
Autores: José Sarmento de Brito (D. B.)
7. **ESTÃO VOLTANDO AS FLORES e CARINHOSO \*\***  
Autores: Paulo Sérgio de Melo de Brito / Alfredo da Rocha Viana (BENINGUINHA)  
Arranjo: Antonio Carlos Neves Campos
8. **SUITE PERNAMBUCANA DE BOLSO \*\*\***  
(1ª Movimento - Caboche / 2ª Movimento - Serenoza III / 3ª Movimento - Cico / 4ª Movimento - Povo)  
Autores: José Venceslau de Siqueira (DUDA)
9. **FESTIVAL BRASILEIRO \*\*\*\* (Brazilian Festival)**  
(Marcha de Espetres / Corcovado / Sertão de Urca Nova Sij)  
Autores: Augusto Carlos Jelinek / Virgílio de Moraes / Nereus Mendonça  
Arranjo: Emanuel Gallo
10. **SELEÇÃO DE SAMBAS \*\*\*\***  
(O Cavalinho Vem Cairado / Se João Não Chegou / Them do Queer / O Apelo do Samba)  
Autores: Noel Rosa / Raul Pupo / Caspary Rodrigues / Raimundo Moraes / Adilson Barbosa / Luiz Basilio  
Arranjo: Luiz Amado Pin

**FICHA TÉCNICA:**

Gravação realizada no Litoral A Cerritos Audio Studio, em 31 de maio e 01 de junho de 2020.  
 163 gravações realizadas no Audiomaster Digital Audio Services no mês de agosto de 2020.  
 E-mail: audiomaster@audiomaster.com.br  
 Direção Musical e Regência: Marcos Battarri  
 Direção e Produção de Gravação: Magno Brito  
 Técnicos de Gravação: Luiz Lera, Edson Soares, Silvio Assis e Sérgio Luiz Lera, Magno Brito e Marcos Battarri  
 Associação: Egídio Costa

**VOCAL NOVO TOM (BAC 02) \***

**SALTIRA :** Leandro Porto Baptista (\*\*)  
 Adilson José Da Marchi Filho (\*\*\*\*)  
 Renato Leme de Souza (\*\*\*\*)  
**FLAUTIN :** Alcinor de Souza Rosa Júnior  
**SAXOFONE ALTO :** Jair Teixeira Filho

Fabricado por Microsonido Tecnologia Digital da Amadora Ltda.  
 CNPJ: 14.923.448/0001-62 - Atacado - 454 - 800, RIBAITERVA

Sócio: Juracy de Brito e Município de Hortolândia  
 CEC: 27.056.027/0001-52 - R. Pedro de Moraes, 100  
 136 - Hortolândia - São Paulo - SP - CEP: 13.209-924 (0800-71)  
**TODOS OS DIREITOS RESERVADOS**



**AGRADECIMENTOS:**



**REALIZAÇÃO:**

Prefeitura Municipal de Hortolândia  
 - Administração 1997/2020 -

Banda Municipal de Hortolândia

5172090

Em meados dos anos 50, no período do pós-guerra, a influência da música norte americana torna-se intensa no Brasil. Músicos como o “Maestro Duda”, que atuavam na Rádio Jornal do Commercio e na PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco (um dos expoentes do rádio brasileiro da época), tinham que copiar os arranjos das Big-Bands norte americanas, para executa-los ao vivo. É desta forma que assimila a instrumentação e sonoridade destas Big-Bands e as transporta para o contexto das bandas de música de Pernambuco, ajudando a consolidar o estilo de instrumentação e sonoridade das orquestras de frevo e mais especificamente do frevo de rua, criando uma música de sofisticação rítmica e timbrística.

Através da “*Suíte Pernambucana de Bolso*”, ele expõe a sua assimilação de toda sorte de influências, sem, no entanto perder o seu caráter distintivo, original. Valendo-se de prática composicional tipicamente européia, como a suíte, utilizando instrumentação que tem suas bases nas bandas marciais, porém com fortes influencias das big-bands norte americanas, com o uso do saxofone, do trombone e do contrabaixo, que por sua vez, assim como o pícolo (flautim) e o tímpano têm origem na orquestra sinfônica. Utiliza construções harmônicas que vão desde as relações modais, variando entre intervalos de *primeiro e quarto graus* (Im – IV), passando por relações intervalares com características jazzísticas e bossanovistas, os famosos *dois cinco um*, com empréstimos modais (IImb5/7 – V7b9 – IMaj7) e *resoluções cromáticas* como SubV/I – IMaj7. Contribui assim, com a consolidação do paradigma atual da música popular no mundo que é a música sem fronteiras mas com identidade, ou seja, a sua internacionalização, buscando nas bases folclóricas e étnicas o seu diferencial identificador.

Nesta peça, o Maestro Duda, usa com propriedade os ritmos populares que fazem parte do seu conhecimento empírico, trabalha-os com refinamento e sofisticação, fazendo uma adequação da instrumentação original de alguns desses ritmos, como o caboclinho, o coco e a serenata, transportando-os para a realidade sonora e de instrumentação de uma banda de música, já que o frevo encontra nesta formação a sua instrumentação característica. Usa com particularidade esta instrumentação, fazendo uma aproximação timbrística, como, por exemplo, quando usa o pícolo(flautim), em

substituição ao flautim de taquara(inúbia) na melodia do caboclinho e usa o aro da caixa-clara na seção rítmica, em substituição as flechas de caboclinho, e de procedimentos composicionais típicos desses gêneros, como por exemplo o uso de intervalos de terças, na melodia do mesmo caboclinho, ou ainda, o uso da anacruse, para iniciar o frevo.

Como já podemos observar, não se está preservando apenas os elementos rítmicos, mas como também, timbrísticos e de estruturação, não perdendo desta forma, o seu referencial primário, ou como diria mais uma vez, transparecendo a forte identidade cultural, com as suas raízes populares, que se revela na multiplicidade desses ritmos e danças.

A instrumentação requerida para a suíte, consta da seguinte formação:

- METAIS: Trompetes; Trombones; Trompas em Fá; Sax-hornes em Mi bemol.
- PALHETAS: Flauta; Flautim; Requieta; Oboé; Clarinetas e Clarone em Si bemol; Saxofones Altos, Tenores e Barítono.
- TUBAS: Em Si bemol e Mi bemol.
- PERCUSSÃO: Bateria; Caixa-clara; Bumbo; Pratos; Surdo; Pandeiro; Ganzá etc.

Na partitura a seguir, já consta o final atualizado da suíte.

# SUÍTE PERNAMBUCANA DE BOLSO

José Ursicino da Silva  
"Maestro Duda"  
Cópia e editoração  
Leo Saldanha

Guia em C

Musical score for the first system, featuring five staves: Palhetas (Percussion), Metais (Metals), Percussão (Percussion), Tímpanos (Timpani), and Baixo (Tuba). The score is in 2/4 time and C major. The Palhetas staff includes accents and triplets. The Metais staff includes accents and triplets. The Percussão staff includes a 'prato' (cymbal) and 'caixa' (drum) part. The Tímpanos and Baixo (Tuba) staves feature sustained notes with slurs.

Musical score for the second system, featuring five staves: Palh (Percussion), Mts (Metals), perc (Percussion), Tmp (Timpani), and Bx (Tuba). The score is in 2/4 time and C major. The Palh staff includes a '1º mov.' (first movement) section with a '10' measure bracket. The Mts staff includes a 'sfz' (sforzando) dynamic marking. The perc staff includes 'Prato' (cymbal), 'Tambor' (drum), and 'Caixa/aro' (drum/rim) parts. The Tmp and Bx staves feature sustained notes with slurs and a 'sfz' dynamic marking.

1º movimento - caboclinho

Musical score for measures 11-15. The score is for five instruments: Palh (Palm), Mts (Mats), perc (Percussion), Tmp (Tambourine), and Bx (Bateria). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Palh part has a melodic line with a long note in measure 11 and a series of eighth notes in measures 12-15. The Mts part has a series of eighth notes in measures 12-15. The perc part has a series of eighth notes in measures 12-15. The Tmp part has a series of eighth notes in measures 12-15. The Bx part has a series of eighth notes in measures 12-15.

A  
flautim solo

Musical score for measures 16-20. The score is for five instruments: Palh (Palm), Mts (Mats), perc (Percussion), Tmp (Tambourine), and Bx (Bateria). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Palh part has a melodic line with a long note in measure 16 and a series of eighth notes in measures 17-20. The Mts part has a series of eighth notes in measures 17-20. The perc part has a series of eighth notes in measures 17-20. The Tmp part has a series of eighth notes in measures 17-20. The Bx part has a series of eighth notes in measures 17-20.

21

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

Musical score for measures 21-25. The score is arranged in five staves: Palh (Piano), Mts (Mandolin), perc (Percussion), Tmp (Trombone), and Bx (Bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 shows the Palh staff with a melodic line of eighth notes. The Mts staff has whole rests. The perc staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp staff has whole rests. The Bx staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 22-25 continue these patterns with some melodic development in the Palh and Bx parts.

26

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

2

B

Musical score for measures 26-30. The score is arranged in five staves: Palh (Piano), Mts (Mandolin), perc (Percussion), Tmp (Trombone), and Bx (Bass). The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 shows the Palh staff with a melodic line. The Mts staff has whole rests. The perc staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp staff has whole rests. The Bx staff has a rhythmic pattern of eighth notes. A double bar line is present at the start of measure 27. A second measure (measure 28) is indicated by a '2' above the staff. The Palh staff has a melodic line with a 'B' above it. The Mts staff has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The perc staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp staff has whole rests. The Bx staff has a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 29-30 continue these patterns with some melodic development in the Palh and Bx parts.

Musical score for measures 21 to 31. The score is arranged in five staves: Palh (Piano), Mts (Mandolin), perc (Percussion), Tmp (Trombone), and Bx (Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measure 21 begins with a double bar line. The Palh part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Mts part plays a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes. The perc part has a steady eighth-note pattern. The Tmp part is mostly silent, with a few notes in measure 21. The Bx part provides a bass line with eighth notes. A vertical line is present at the end of measure 31.

Musical score for measures 32 to 41. The score continues with the same five staves: Palh, Mts, perc, Tmp, and Bx. The key signature remains B-flat major. Measure 32 begins with a double bar line. The Palh part continues its melodic line. The Mts part continues with triplets. The perc part continues with eighth notes. The Tmp part remains mostly silent. The Bx part continues with eighth notes. A vertical line is present at the end of measure 41. In measure 42, there is a change in the Mts part, with a new melodic line and a '2' above the staff. The perc part also has a change, with a '2' above the staff. The Tmp part has a few notes in measure 42. The Bx part continues with eighth notes.

*rall* ---- 2º movimento - serenata -  
marcado

Palh

Mts

perc

Prato

Bumbo

Tmp

Bx

*rall* ---- *ff*

v v *ff*

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

A

51

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

56

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

61

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

c

66

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

71

D

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

76

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

3º movimento - côco

Musical score for measures 81-85. The score is for five instruments: Palh (Palm), Mts (Mats), perc (percussion), Tmp (Timpani), and Bx (Bass). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. Measure 81 features a *sfz* dynamic marking and a fermata over the first two notes. Measure 82 has an *A* dynamic marking. The percussion part includes a list of instruments: caixa, pandeiro, and Bumbo. The percussion part features a complex rhythmic pattern with accents (>) and a fermata over the first two notes. The timpani part has a fermata over the first two notes. The bass part has a fermata over the first two notes.

Musical score for measures 86-90. The score is for five instruments: Palh (Palm), Mts (Mats), perc (percussion), Tmp (Timpani), and Bx (Bass). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. Measure 86 features a *sfz* dynamic marking and a fermata over the first two notes. Measure 87 has an *A* dynamic marking. The percussion part includes a list of instruments: caixa, pandeiro, and Bumbo. The percussion part features a complex rhythmic pattern with accents (>) and a fermata over the first two notes. The timpani part has a fermata over the first two notes. The bass part has a fermata over the first two notes.

91

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

96

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

100

Palh

Mts

perc

101

Tmp

Bx

This musical score block covers measures 100 to 105. It features five staves: Palh (flute), Mts (trumpets), perc (percussion), Tmp (timpani), and Bx (bassoon). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Palh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Mts staff has a treble clef and a key signature of one flat. The perc staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tmp staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Bx staff has a bass clef and a key signature of one flat. The percussion part includes a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The woodwind parts have melodic lines with slurs and accents.

A

2

106

Palh

Mts

perc

106

Tmp

Bx

This musical score block covers measures 106 to 110. It features five staves: Palh (flute), Mts (trumpets), perc (percussion), Tmp (timpani), and Bx (bassoon). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Palh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Mts staff has a treble clef and a key signature of one flat. The perc staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Tmp staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Bx staff has a bass clef and a key signature of one flat. The percussion part includes a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The woodwind parts have melodic lines with slurs and accents. A section marker 'A' is placed above the staff at measure 108, and a '2' is placed above the staff at measure 109.

111

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

116

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

2

*sfz*

120

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

*D.S. al Coda*

*fp*

*fp*

125

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

*fp*

*fp*

4° movimento - frevo

carxa surdo

§

Musical score for measures 130-135. The score is written for five instruments: Palh (Flute), Mts (Trumpets), perc (Percussion), Tmp (Timpani), and Bx (Bassoon). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 130 begins with a repeat sign and a section symbol (§). The Palh part features a melodic line with slurs and accents. The Mts part consists of chords with slurs and accents. The perc part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp part is mostly rests. The Bx part has a melodic line with slurs and accents.

Musical score for measures 136-141. The score is written for five instruments: Palh (Flute), Mts (Trumpets), perc (Percussion), Tmp (Timpani), and Bx (Bassoon). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure 136 begins with a repeat sign. The Palh part features a melodic line with slurs and accents. The Mts part consists of chords with slurs and accents. The perc part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp part is mostly rests. The Bx part has a melodic line with slurs and accents.

140

Palh

Mts

perc

141

Tmp

Bx

141

This musical score covers measures 140 and 141. It features five staves: Palh (Piano), Mts (Mandolin), perc (Percussion), Tmp (Tom-tom), and Bx (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. Measure 140 includes an accent (^) over the first note of the Palh staff. Measure 141 includes accents (^) over the first and fourth notes of the Bx staff. The percussion part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

146

Palh

Mts

perc

146

Tmp

Bx

146

This musical score covers measures 146 and 147. It features five staves: Palh (Piano), Mts (Mandolin), perc (Percussion), Tmp (Tom-tom), and Bx (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. Measure 146 includes a first ending bracket with a '2' above it. Measure 147 includes a second ending bracket with a '2' above it. The percussion part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

150

Palh

Mts

perc

151

Tmp

Bx

This musical system covers measures 150 to 155. The Palh part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs. The Mts part (second staff) is mostly silent. The perc part (third staff) has a rhythmic pattern of eighth notes with a slash through each note. The Tmp part (fourth staff) is silent. The Bx part (bottom staff) has a simple bass line with eighth notes.

156

Palh

Mts

perc

156

Tmp

Bx

This musical system covers measures 156 to 161. The Palh part (top staff) continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and slurs. The Mts part (second staff) has a melodic line starting in measure 158. The perc part (third staff) continues with the eighth-note rhythmic pattern. The Tmp part (fourth staff) is silent. The Bx part (bottom staff) has a bass line with eighth notes and two accents marked with 'A' in measure 160.

161

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

166

Palh

Mts

perc

Tmp

Bx

*D.S. al Coda*

*D.S. al Coda*

FIM

OBS.: As linhas acima grafadas encontram-se invertidas unicamente nesta página. Onde lê-se palhetas lêem-se metais e, onde lê-se metais lêem-se palhetas.

Felo próprio autor.

Leonardo 2.º face Sabfanh  
Campinas, 26/04/2005.



# 4º MOVIMENTO

## ANÁLISES E IDENTIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS

Observando a estrutura da “*Suíte Pernambucana de Bolso*”, notamos que ela se baseia na estrutura “clássica” da suíte, tal como utilizada por Bach.

Contém quatro movimentos (caboclinho, serenata, coco e frevo), precedidos por um pequeno movimento de abertura, que se apresenta em dez compassos. Conclui-se após o último movimento com uma coda final, que re-expõe o tema da serenata em tonalidade diferente da apresentada inicialmente. Esse final apresenta um princípio que poderíamos chamar de semelhante ao adotado por Bach em algumas de suas “Aberturas Francesas”, quando após a giga (quarto e último movimento de dança), ele introduz uma coda para encerrar a suíte. Deste modo, fica caracterizado o princípio da forma clássica, no qual Duda se baseou.

Contudo, como não poderia deixar de ser a uma composição do século XX, esta obra, diferente da suíte clássica, se classifica dentro do que poderíamos chamar de forma híbrida, pois, pressupõem elementos contrastantes que vão além da diversidade rítmica. Apesar de atrelada ao sistema, ela não implica em uniformidade tonal, passando por contrastes de tonalidade e de modo, bem como exposição e reexposição de temas.

Uma característica marcante encontrada por toda a peça, é a reexposição de temas com a melodia verticalizada, ou seja, em bloco de acordes. Este procedimento se apresenta como uma característica do compositor.

São observadas especificidades que dão unidade à suíte, provando que esta não é mera junção de peças e que obedece a um princípio unificador, tais como: A conclusão de todos os movimentos (com exceção da abertura) em acorde maior, independente da prevalência do modo no movimento; na seção B do movimento de abertura é introduzido um solo de clarineta. Este já apresenta em sua estrutura melódica, elementos que serão facilmente identificados no movimento da serenata, como por

exemplo: início do fraseado precedido por pausa, divisão em colcheias e repetição de notas sempre em grupos de duas.



Solo de clarineta. Compassos 6 e 7 da Abertura



Solo de sax. Compassos 47 e 48 da Serenata

A suíte se inicia com uma abertura em tempo bem marcado, com uma divisão que se aproxima à da marcha, mas em compasso 4/4 e com uma acentuação que faz lembrar as características do maracatu. É importante observar que ele não escreveu aí nem uma marcha ou mesmo um maracatu, a idéia é mesmo a de uma clarinada (toque de clarins), com o saxofone reforçando as trompas, quando a idéia inicial é realmente a da sonoridade das trompas, porém uma adaptação à realidade dos instrumentos que dispõe a banda, segundo o próprio compositor<sup>77</sup>. A idéia da clarinada fica bastante reforçada, e mais evidenciada, quando entram os trompetes e acontece uma transposição de tom, criando um ambiente de pompa e grandiosidade que fica evidenciado pelo rulo dos tímpanos e ao mesmo tempo festivo. Porém, a atmosfera criada com tendências aos dois ritmos anteriormente citados torna-se aparente através de acentuações e divisões, que são reforçadas pela caixa e pelos tom-tons na seção rítmica, principalmente entre a segunda metade do segundo compasso e por todo o terceiro compasso, ainda que essa não tenha sido uma intenção proposital por parte do compositor da peça, o que só vem a

---

<sup>77</sup> Segundo relato do autor, em entrevista concedida em março de 2000. “O saxofone aí, está reforçando as trompas, porque a idéia é mesmo de trompa, mas pensando nos instrumentos que tem a banda, então a idéia vai com os instrumentos que você tem em mãos”.

reforçar a forte influência que as suas raízes exercem em sua música. Outro elemento característico de influência popular é o fato desta ser curta, bastante sintética.

A clarinada do movimento de abertura é um recurso que vem sendo utilizado desde a renascença, quando era empregado para anunciar a entrada dos nobres em solenidades. Esse procedimento também foi encontrado na ópera barroca – na abertura de *Orfeu*, de Monteverdi, por exemplo – e nos chegou mais recentemente, através do cinema nos anos 30 do século XX, quando era empregado para anunciar e enfatizar o nome do produtor do filme. Porém, é notada aqui, uma forte influência (pela própria estrutura da peça) em Bach, mais especificamente na sua Suíte em Ré maior, que também inicia com uma clarinada, e por também apresentar uma mesma característica no movimento de abertura, que é o uso de material temático que irá ser usado em uma das peças da suíte.

No décimo compasso, com uma quiáltera de dez notas em movimento descendente, executada pelas palhetas, faz-se a passagem da introdução para o primeiro movimento. Um caboclinho, em compasso 2/4, onde o flautim executa a melodia fazendo uma paráfrase<sup>78</sup> aos temas de pifes (pífanos ou mais apropriadamente flautim de taquara), numa referência às tribos caboclinho do Recife e da zona da mata pernambucana. O tema apresenta um envolvimento que se dá pela repetição contínua do motivo melódico, com um colorido sonoro que se assemelha ao da música medieval, com o uso do modo, reforçado pela estrutura harmônica de pedal, o que vem a ser uma característica marcante da música nordestina. Ao mesmo tempo em que lembra o medieval, tem a estrutura melódica e rítmica caracteristicamente brasileiras, com o uso da sincopa, assim como a estrutura harmônica apresenta uma outra característica bastante comum da música popular brasileira, que é o uso da 5<sup>a</sup>, #5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e #5<sup>a</sup>, como recurso para dar variedade e colorido sonoro dentro de um único acorde.

---

<sup>78</sup> Segundo a teoria semiótica peirceana aplicada a música. Paráfrase é o tipo de metáfora na qual, o paralelismo é tratado na própria materialidade musical. Uma imitação, uma cópia, no sentido de “imitar ou copiar”, um estilo. A intenção de fazer, segundo as características deste ou aquele estilo predeterminado.

Na segunda parte do caboclinho, acontece um jogo de instrumentação, com a mudança total desta, caracterizada pelo uso dos metais harmonizados, uma característica americana, com um “*soli*” de metais e o background nas palhetas. A seção é transposta uma 3ªmenor acima e re-harmonizada sobre uma cadência dórica Im – IV7, mantendo o sabor nordestino. A finalização é feita com uma codeta, onde é reapresentado o motivo harmônico inicial, porém na nova tonalidade e condensado em dois compassos (comp. 39 e 40), fazendo em seguida um movimento ascendente para concluir no IV grau alterado.

No segundo movimento, em compasso 4/4, temos uma serenata estilizada, peça que foi inicialmente composta para servir como tema musical da novela “A Moça do Sobrado Branco” e que para esta ocasião teve letra escrita por Aldemar Paiva. Realizada pela TV Jornal do Commercio foi a primeira novela produzida em Pernambuco, com atores, diretores e história pernambucana, com trilha também original. Para a suíte, a serenata entra em sua versão instrumental, com a introdução da melodia executada pelos trombones e palhetas. O solo da melodia é executado pelo saxofone alto<sup>79</sup>, em divisão de colcheias, bem ao estilo das modinhas. Ela possui suspensões melódicas características da canção (9ª-1ª, 4ª-3ª) fazendo um referencial nostálgico às trovas de cantadores.

A serenata apresenta um estilo melódico tipicamente romântico, porém, com características harmônicas típicas da segunda metade do século XX, com complexidades harmônicas (substituição de acordes, empréstimos modais, inversões e acordes alterados) que, são na sua maioria, oriundas das big-bands e que foram incorporadas pela música brasileira, sobretudo, a partir dos anos 50 do século XX. Com isso, ela mantem o clima saudosista, com melodia simples e ao mesmo tempo contaminada por essa modernidade. Na re-exposição, o tema aparece harmonizado em bloco, mais uma vez, dentro do estilo americano das big-bands.

---

<sup>79</sup> Segundo o Maestro Duda, também pode ser executado pela flauta.

Como peça lenta da suíte, apresenta uma função semelhante à da ária da “*Suíte em Ré maior*” de Bach. Curiosamente, as duas são construídas usando um princípio semelhante, que é o do contracanto que se movimenta sempre nos descansos da melodia, estabelecendo um diálogo entre as duas linhas. Assim como a ária se tornou o tema mais conhecido da suíte de Bach, a serenata aqui tratada se apresenta como o centro de interesse da suíte. Vale salientar, que esta é a única peça da suíte que tem tratamento contrapontístico.

No terceiro movimento, em compasso 2/4, um coco, com uma percussão bastante acentuada, que evidencia o caráter de dança, com passos marcados representados pelo tambor (bumbo) e completando a linha de percussão ainda, a caixa e o pandeiro. O tema é uma paráfrase às danças de rodas populares e descontraídas da beira de praia.

O uso da cadência modal (I – IV), é descontextualizado com acordes complexos (V7/9; SubV/I), com o uso da dominante substituta, que é uma característica da música industrializada. O coco contrasta com o movimento anterior, pelo uso da sincopa na melodia. Esta apresenta características de estilos dentro do contexto, como por exemplo, na seção B, onde o trombone executa uma melodia típica do maxixe. Porém, a melodia não vem a ser o elemento principal definidor do gênero, sendo este muito mais caracteristicamente definido pela seção rítmica.

No quarto movimento, em compasso 2/4, um frevo de rua, peça que já havia sido composta anteriormente e que foi gravada na Discos Columbia, no ano de 1966, no Rio de Janeiro, pela orquestra de Jonas Cordeiro, com o título de “*O Cara Lisa*”, entrou para completar a suíte, sendo usado não como uma metáfora musical indicativa ou representativa de um estilo, mas sim o frevo tal qual ele é, na sua íntegra, símbolo máximo da cultura carnavalesca pernambucana. Com início sempre em anacruse<sup>80</sup>, em um jogo de perguntas e respostas entre os metais e as palhetas e com a caixa-clara

---

<sup>80</sup> Duda comenta a existência de um frevo (não mencionou o nome) que começa no tempo forte (primeiro tempo), porém esta é uma exceção a regra.

marcando algumas acentuações rítmicas importantes e se mantendo em rufo constante por todo o restante do tempo, com o surdo fazendo a marcação rítmica e o baixo a marcação de acompanhamento.

Os fraseados ascendentes são apresentados em *tutti* dos sopros, sempre harmonizados em bloco (compassos 138 a 144), com predominância de colcheias como figura característica. Esses são imediatamente seguidos de resposta não harmonizada (uníssonos ou oitavas), com grande atividade rítmica, em semicolcheias, com um fraseado no estilo do que se convencionou a chamar mais recentemente de *frevo-ventania*<sup>81</sup> (compassos 144 a 146 e 159 a 162). Nesse estilo prevalece a sonoridade das palhetas, com curvas melódicas ascendentes e descendentes. O movimento descendente é mais freqüente e sempre usado na conclusão das frases.

A peça, muito embora apresentando uma quantidade de compassos supostamente maior do que o característico, encontra-se dentro da forma padrão, que é de 16 compassos em cada seção. Os supostamente “excedentes” (compassos 147 a 150), estão na verdade como transição da seção A, para a seção B, logo, não alteram a forma. Esse é um procedimento não estrutural, mas que ocorre com relativa freqüência. A instrumentação utilizada é a requerida para o gênero, com: palhetas; metais; baixo (tuba); seção rítmica com caixa-clara e surdo; demais percussões de efeito.

O encerramento é feito com uma coda final, onde é inserida uma reexposição do tema da serenata, que aparece transposto. Com as vozes extremas (palhetas e tuba), caminhando em movimento contrário e fazendo um deslocamento de oitava, concluindo com o acorde tônico maior (IMaj7/9).

---

<sup>81</sup> Uma derivação do frevo-de-rua, com linha melódica bastante movimentada, com figuras de semicolcheias, onde predominam as palhetas. Estilo mais adequado aos salões, por explorar pouco os metais, em favor das palhetas.

## ABERTURA

Divisão – Quaternária 4/4.

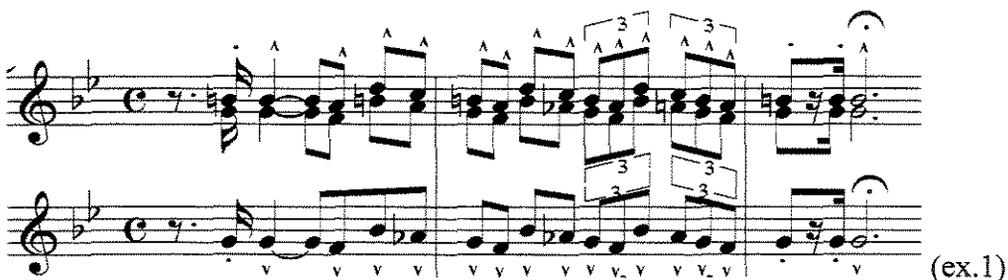
Andamento – Andante, algo próximo de 80.

Forma – Binária **AB**, agrupando os 10 primeiros compassos.

Seção **A** – Compassos 1 a 6.

Seção **B** – Compassos 6 a 10.

Estrutura - Sentença<sup>82</sup>, com apresentação do tema nos compassos 1 a 3 (ex.1), com repetição imediata e transposta uma 4<sup>a</sup> acima, nos compassos 4 a 6, contrastando e evidenciando a clarinada que conclui de forma grandiosa, com notas longas nos metais e buscando um colorido harmônico, muito mais do que a cadência, com uma resolução irregular de C – EMaj7, bem ao estilo cinematográfico, característico dos anos 30 a 40 do século XX (ex.2). A seção B contrasta apresentando um novo material temático e fazendo um sutil ralentando, que termina o tema concluindo com uma cadência perfeita de V – Im, com prolongamento da tônica nos compassos 9 e 10, quando então é afirmado o centro tonal e feita a transição para o primeiro movimento.



(ex.1)

<sup>82</sup> Segundo Schoenberg “a estrutura do início determina a construção da continuação. Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença”. (Schoenberg – 1996).

(ex.2)

Além de transposta uma 4ª acima, a posição aberta dos acordes na linha dos metais reafirma o contraste e ratifica a clarinada. (ex.2).

### Elementos característicos:

Semelhança a marcha, que se dá através da divisão rítmica. Compasso 1 a metade do compasso 2. (ex.3).

(ex.3).

Semelhança ao maracatu, metade do compasso 2 ao término do 3. Acontece pela soma dos elementos: Tercina, interpretação dos sinais de acentuação (^) sobre a tercina e a conclusão do motivo, produzindo um efeito sonoro que faz lembrar o maracatu. (ex.4).

(ex.4).

Motivo rítmico, compassos 1 a 3.

(ex.5).

Transição para o 1º movimento, compasso 10.

(ex.6).

Centro tonal – Sol menor.

## **CABOCLINHO**

Divisão – Binária 2/4.

Andamento – Moderado, próximo a 110.

Forma – Binária **AB**, agrupando 33 compassos. Comp. 11 a 43.

Introdução – nos primeiros oito compassos. Comp. 11 a 18.

Seção **A** – anacruse do comp. 19 a 26.

Transição **A/B** – comp. 27 a 30, com melodia verticalizada, com acordes em bloco.

Seção **B** – anacruse do comp. 31 a 43. Uma repetição da seção **A**, contrastada pela mudança de tonalidade, sol menor para si bemol menor e pela verticalização melódica, com acordes em bloco. Nos compassos 39 a 42 observa-se um prolongamento da tônica, com elaboração da mesma. Concluindo com uma cadência imperfeita de I – IV7/9(#11), com o último acorde se caracterizando como empréstimo modal (menor melódica / ou blues menor).

Estrutura – Sentença, com repetições imediatas e idênticas.

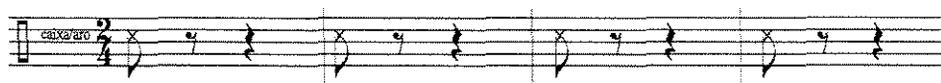
Elementos característicos:

Paráfrase melódica aos temas de caboclinho. Caracterizada pela ocorrência de intervalos de terças e segundas na construção da melodia, sonoridade aguda que lembra assovios e o canto dos pássaros. Executadas pelo flautim, em frases curtas que, na verdade se constitui em um motivo melódico recorrente. (ex.7).



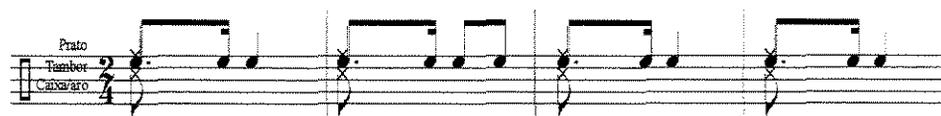
Paráfrase rítmica as flechas de caboclinho. Com o aro da caixa imitando e substituindo o estalido das flechas. Executados sempre na primeira metade do primeiro tempo de cada compasso, por toda a seção rítmica.

(ex.8).



Motivo rítmico típico, compassos 11 a 14. Característico do caboclinho tem como elemento condutor o tambor (ou caixa surdo), sendo adornado pelo caracaxá que, na peça encontra-se representado pelo prato; e pela flecha que, como já mencionado, está representada pelo aro da caixa-clara.

(ex.9).



Centro tonal – Introdução, seção A, transição A/B – Sol menor. Seção B – Si bemol menor.

## SERENATA

Divisão – Quaternária 4/4.

Andamento – Largo 50 a 60.

Forma – Binária **AB**, agrupando 39 compassos. Comp. 44 a 82.

Introdução – Nos três primeiros compassos. Comp. 44 a 46.

Seção **A** – Comp. 47 a 63.

Seção **B** – Comp. 64 a 78.

Coda final – Comp. 79 a 82.

Estrutura – Período<sup>83</sup> assimétrico, frases com duração de dois compassos. Seção A, com antecedente nos comp. 47 a 54 e conseqüente nos comp. 55 a 63. Seção B, com antecedente nos comp. 64 a 71 e conseqüente nos comp. 72 a 78. Concluindo com resolução cromática de bIIIMaj7 – IMaj7.

Elementos característicos:

Divisão melódica com predominância de colcheias, ao estilo das modinhas (ex.10). Contraponto melódico que sugere um contra canto típico de acompanhamento violonístico (ex.10).



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The top staff features a melodic line primarily composed of eighth notes, with some quarter notes and a triplet. A slur covers a group of notes, and a fermata is placed over a note. The bottom staff provides accompaniment with a triplet of eighth notes. A section of the top staff is marked with a capital letter 'A'.

(ex.10).

<sup>83</sup> Segundo Schoenberg, “a estruturação do início determina a construção da continuação. O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente” (...)  
(Schoenberg – 1996).

Ausência de acompanhamento rítmico.

Desenvolvimento dentro do estilo utilizado nas modinhas como também na canção, quando o tom do momento é afirmado pelo acorde tônico, ou preparado pelo acorde dominante, antecedendo a melodia e servindo como uma ajuda ao cantor, para que não perca o tom ou desafine. Com o baixo sempre afirmando o tom no primeiro tempo, enquanto que a frase da melodia principal se inicia a seguir, sempre precedida por pausa e com duração aproximada de dois compassos, possibilitando sempre a respiração.

(ex.11).

The musical score for Example 11 is written in F minor (three flats) and 4/4 time. It consists of five staves. The top staff is the treble clef, containing a melodic line. The second staff is the alto clef, containing a single note in the first measure. The third staff is the tenor clef, containing a single note in the first measure. The fourth staff is the bass clef, containing a single note in the first measure. The fifth staff is the bass clef, containing a single note in the first measure. The melodic line in the treble clef starts with a fermata over the first two notes, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The bass line in the bass clef consists of a single note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third measure.

Mantém um fio melódico condutor. Através do motivo recorrente que se apresenta com ligeiras modificações intervalares e de alturas. Porém, mantendo a mesma divisão rítmica.

Centro tonal – Fá menor.

## COCO

Divisão – Binária 2/4.

Andamento – Moderado 100 a 110.

Forma – Ternária **ABA**, agrupando 47 compassos. Comp. 83 a 129.

Introdução – nos oito primeiros compassos. Comp. 83 a 90.

Seção **A** – anacruse do compasso 92 a 109. Com contraste melódico pela verticalização da melodia, com acordes em bloco nos compassos 99 a 107.

Seção **B** – anacruse do compasso 110 a 121.

Coda final – compassos 123 a 129. Com terminação em maior, comp. 127 a 129.

Estrutura – Sentença, com repetições imediatas e idênticas.

Elementos característicos:

Paráfrase rítmica (quenga de coco<sup>84</sup>), executadas em todo o movimento pelo tambor (bumbo) e caixa. (ex.12).

(ex.12).

The musical notation for example 12 consists of three staves labeled 'caixa', 'pandeiro', and 'Bumbo'. The time signature is 2/4. The notation shows a series of rhythmic figures with accents, representing the 'quenga de coco' pattern. The figures are repeated across five measures, with each measure containing a specific rhythmic pattern for each instrument.

Motivo rítmico típico executado pelo pandeiro (ex.12).

---

<sup>84</sup> No ambiente natural de suas ocorrências, além da quenga de coco, são também executadas pelo timbau, em lugar do caixa e por tamancos de madeira, ainda que raramente encontrados (calçados nos pés ou percutidos com as mãos), ora em lugar do tambor, ora em lugar do pandeiro, dependendo da divisão rítmica.



## FREVO

Divisão – Binária 2/4.

Andamento – Alegro a presto, 160 a 180.

Forma – Ternária **ABA**, agrupando 39 compassos. Anacruse do comp. 131 a 169.

Seção **A** – compassos 131 a 146.

Transição **A/B** – compassos 147 a 150.

Seção **B** – compassos 151 a 169.

Estrutura – Período assimétrico, sem repetição melódica, com definição pela harmonia.

Seção A, antecedente nos compassos 131 a anacruse do 138 e conseqüente nos compassos 138 a 146. Seção B, antecedente nos compassos 151 a anacruse do 159 e conseqüente nos compassos 159 a 169.

Elementos característicos:

Motivo introdutório anacrúsico, típico do gênero.(ex.15).

Acompanhamento rítmico típico, caixa e surdo. A caixa executa as divisões mais marcantes e se mantém em rufo constante pelo restante do tempo, enquanto que o surdo faz a marcação rítmica.



Perguntas e respostas. Característica na construção melódica do gênero como um todo. No frevo de rua apresenta-se entre as palhetas e os metais. (ex.17).



Fraseados ascendentes em bloco, compassos 138 a 144. Esta é mais uma característica que identifica o gênero frevo de rua. (ex.18 e 18a).

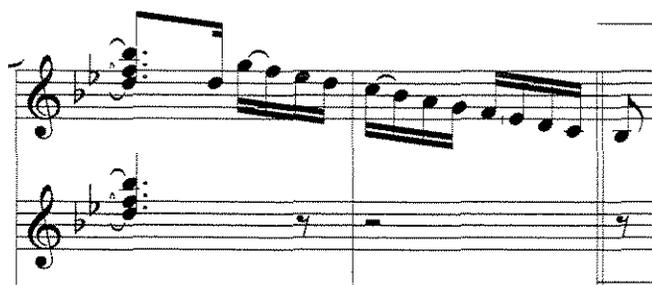
(ex.18).



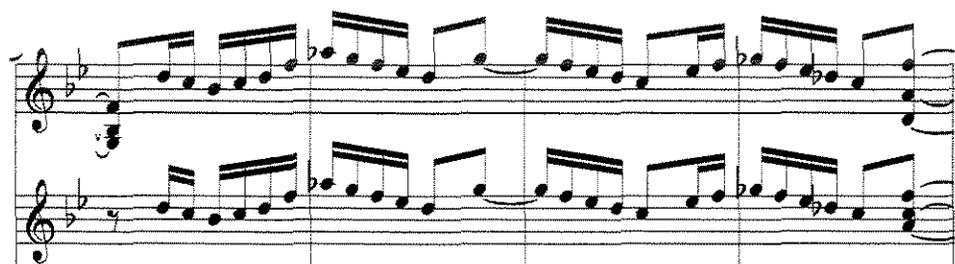
(ex.18a).



Respostas no estilo frevo-ventania, com predominância de semicolcheias, compassos 144 a 146(ex. 18b) e compassos 159 a 162(ex.18c).



(ex. 18b).



(ex.18c)

Centro tonal – Si bemol maior.

## CODA FINAL

Divisão – Quaternária 4/4.

Andamento – Largo (ralentando).

Forma – Em seção única, compassos 171 a 174.

Estrutura – Período simétrico sem repetição. Antecedente nos compassos 171 e 172, consequente nos compassos 173 e 174.

Elementos característicos:

Reexposição do tema da serenata em nova tonalidade. (ex.19).

Preparação através de resolução cromática e finalização com cadência perfeita, terminando em acorde maior, V7 – IMaj7/9. (ex.19).

Ausência de acompanhamento rítmico.

The image shows a musical score for the Coda Final, measures 171-174. The score is written in 4/4 time and consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature is one flat (B-flat major). The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The piece concludes with a perfect cadence in the final measure, marked 'FIM'.

(ex.19).

Centro tonal – Si bemol maior.



## CODA FINAL

O Maestro Duda é um músico auto didata, que posteriormente teve acesso a métodos e técnicas. Assimilando estilos e linguagens diversas que foram aplicadas a sua música, sempre voltada para o universo da cultura musical pernambucana. Tático, ele trata os temas populares com refinamento e sofisticação composicionais típicos da música erudita, sem, no entanto, perder o seu referencial primário. Transparece a sua forte identidade cultural, com as suas raízes populares, que se revela na multiplicidade de ritmos e danças de influências indígenas, africanas e européias. Encontrando na “*Suíte Pernambucana de Bolso*”, uma peça representativa desta sua obra, a síntese de todo o referencial explicitado no decorrer deste trabalho.

Desta forma contribui também com a consolidação do paradigma atual da música popular no mundo que é a música sem fronteiras, mas com identidade, ou seja, a sua internacionalização, assimilando toda sorte de influências, mas sem perder o seu caráter distintivo, original, buscando nas bases folclóricas e étnicas o seu diferencial identificador. Evidenciando e colocando como foco central os elementos característicos tipicamente brasileiros.

O estudo da obra do Maestro Duda objetivou contribuir com a preservação da cultura musical pernambucana, enriquecendo assim, ainda mais, o patrimônio da cultura musical brasileira. Desta forma será possível contribuir para preencher uma lacuna na musicologia brasileira, apontando no sentido de um estudo mais apurado das manifestações musicais de cunho popular em nosso país.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **Referências Bibliográficas**

AGUIAR, Flávio. – In *Artistas e Festas Populares* – Série Cena Brasileira. – São Paulo: Ed. Brasiliense – 1977.

ALMEIDA, Renato. – *Tablado Folclórico*. – São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira S.A. – 1961.

*Antologia do Carnaval do Recife/* Orgs.: Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva; Estudo Introdutório de Leonardo Dantas Silva. – Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana – 1991.

*Antologia Pernambucana de Folclore* – Orgs.: Mário Souto Maior e Waldemar Valente. – Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana – 1988.

AZOUBEL, Roberto. – In *Brincantes*. – Encarte Cultural nº5 – Recife: Prefeitura da Cidade do Recife – Secretaria de Cultura Turismo e Esportes – Dpto. De Documentação e Formação Cultural – FCCR – 1998.

*Bandas Musicais de Pernambuco – Origens e Repertório/* Org. Leonardo Dantas Silva – Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Sec. do Trabalho e Ação Social, FAT – 1998.

BOSI, Alfredo. – *Dialética da Colonização*. – 2ª ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras – 1992.

CANECA, Marco Antonio da Silva. – *O Pífano da Feira de Caruaru*: Contexto, Características, Aspectos Educativos. – Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música – Centro de Pós-graduação, pesquisa e extensão. – 1993.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. – *Sigkronos – A Formação da Poética Musical do Cinema* - Tese de Doutorado – São Paulo: Universidade de São Paulo – 1998.

CERTEAU, Michel de. – *A Invenção do Cotidiano*. – Petrópolis: Ed. Vozes. – 1994.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. - *Vocabulário Pernambucano*. – 2ª ed. Recife: SEC, Departamento de Cultura – 1976.

\_\_\_\_\_. *Folk-Lore pernambucano*; Subsídios para a poesia popular em Pernambuco. 1. Ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual – 1974.

DE ANDRADE, Mário. – *Dicionário Musical Brasileiro*. – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia – 1989.

\_\_\_\_\_. *Os Cocos* – Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. – São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-Memória – 1984.

*Dicionário Grove de Música*: edição concisa / editada por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar – 1994.

*Dicionário de Música* – Orgs.: Alan Isaacs e Elizabeth Martin – Tradução de Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Ed. Luiz Paulo Horta e Zahar Editores – 1985.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. – *Danças negras do Nordeste*. In: *Antologia do negro brasileiro*/ Org. Edison Carneiro. – Rio de Janeiro: Ed. Edições de Ouro – 1967.

*Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. – 3ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha – 2000.

GROVE, Sir George. – *Grove's Dictionary of Music and Musicians*; Fifth Edition. Edited by ERIC BLOM, New York: St. Martin's Press Inc – 1954, Reprinted 1966, 1968.

GUERRA-PEIXE, *Maracatus do Recife* – Co-edição Irmãos Vitale/Prefeitura da Cidade do Recife / Secretaria de Educação e Cultura / Fundação de Cultura da Cidade do Recife – 1980.

LIMA, Renato Phaelante da Câmara. – *MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea bio-músico-fonográfica 1920-1995*. – Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1997.

MARTINEZ, José Luiz – *Semiosis in Hindustani Music* – Acta Semiotica Fennica V – Editor: Eero Tarasti – 1997 – Printed by Hakapaiano Oy, Helsinki.

ORTIZ, Renato – *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* – 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense – 1994.

SCHOENBERG, Arnold. – *Fundamentos da Composição Musical*: Tradução de Eduardo Seincman. – São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo – 1996.

SILVA, José Ursicino da. - *Suíte Pernambucana de Bolso* – Cópia do manuscrito – Arquivo da Banda Musical “Curica” - Goiana/PE

SODRÉ, Muniz. – *Samba, O Dono do Corpo* – 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Mauad – 1998.

TINHORÃO, José Ramos – *História Social da Música Popular Brasileira* – São Paulo: Ed. 34 – 1998.

\_\_\_\_\_ - *Música popular – um tema em debate* – 3ª ed. São Paulo: Ed.34 – 1997.

\_\_\_\_\_ - *Música popular – os sons que vêm da rua* – Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão – 1976.

\_\_\_\_\_ - *Pequena História da Música Popular – Da Modinha a Canção de Protesto* – Petrópolis: Ed. Vozes Ltda. – 1974.

## **Obras consultadas**

*Arte Popular do Nordeste/* Coordenação: Hermilo Borba Filho. - Prefeitura Municipal do Recife - Secretaria de Educação e Cultura - Dpto. De Turismo e Recreação - 1966.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. - *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: - o contexto de François Rabelais - tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Da Universidade de Brasília, 1993.

DA MATA, Roberto. – *O que Faz o Brasil, Brasil?* – 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Roco – 1993.

MINAYO, Maria Cecília de Souza - *O desafio do conhecimento* - São Paulo - Ed. Afiliada - 1994.

PINTO, João Bosco G. - *Indicações para preparação de um projeto de dissertação* - Mimeo - UFPE.

## **Crédito da foto de capa**

MANTEURREL, Hans V. - *Jornal do Commercio – Caderno C.* - 15/02/1999.

# ANEXOS

## *ENTREVISTAS*

Bula:

- L = Leonardo
- D = Maestro Duda
- MC = Manoel Carvalho
- MB = Márcio Beltrami

Nota: Depoimentos do Maestro Duda anexados ao corpo do trabalho, não foram repetidos aqui.

### **Entrevista com o Maestro Duda 03/2000.**

L - A partir de que momento o senhor acha que a influência americana entra nas orquestras do rádio aqui em Recife?

D – O arquivo da Rádio Jornal do Commercio, em 1953, 1954, quando eu comecei lá, já tinha muita música norte americana impressa, que vieram dos EUA, agora o resto do repertório, era feito pelos maestros que tinham aqui, e aqui tinha maestros como Guerra Peixe (que fazia a condução da rádio), Benny Wolkoff (que foi aluno dele), Clovis Pereira (que também foi aluno dele). Eu não cheguei a ser aluno dele, porque na época ainda era muito pequeno.

L – Qual era a formação da orquestra?

D – Era formação de orquestra sinfônica, jazz-sinfônica.

L – Pois é, isso já com a influência americana.

D – Exato, inclusive porque a maior parte dos arranjos que vieram dos EUA, tinha essa formação. Era uma orquestra base que tinha: 5 saxofones, 3 trompetes, 2 trombones e quando passava a ser jazz-sinfônica, entrava mais 8 violinos, 2 violas, 2 cellos, contra-baixo acústico (naquela época ainda não existia o baixo eletrônico [elétrico]). Entrava também a flauta, flautim, clarineta, oboé e trompa, quer dizer, instrumentos de orquestra sinfônica que ingressavam na orquestra do rádio.

L – Qual a influência dessa música e desses maestros na música do senhor?

D – Eu fui criado dentro daquela orquestra (Jazz Band Acadêmica e Jazz Paraguari) e dali passei para a orquestra profissional, eu era tenorista e arranjador, fui contratado como arranjador (sem sair da outra orquestra), com o passar do tempo eu passei a fazer parte da orquestra também como maestro. Então vivia por ali, era uma orquestra muito boa e naquele tempo os artistas que estavam na mídia, como se diz hoje, ou na crista da onda como se dizia, tais como: Nelson Gonçalves, Carlos Galhardo, Orlando Silva, Calbi Peixoto (começando), Ângela Maria (começando), aquele povo todinho, aqueles artistas famosos, toda a semana estavam aqui, para fazer show. Então, vinham com

aqueles arranjos de Radamés Gnattali, Lírrio Panicalli, Leo Peraque, Gaó, Maestro Sipó, Moacir Santos, todos aqueles grandes arranjadores que faziam os arranjos desses artistas, lá na Rádio Nacional. Os caras vinham para cá parara tocar porque aqui tinha uma orquestra com a mesma categoria da que tinha no Rio de Janeiro, então aqueles arranjos a gente tocava para acompanhar os artistas, pois cada um trazia os seus arranjos, então estávamos ali observando e de “mutuca”, querendo ver como os caras (os arranjadores) faziam, querendo ver e isso foi influenciando a gente aqui. Depois de muito tempo, a gente disse: rapaz, isso tudo é escola americana! Aí é que a gente atentou que aquilo que se fazia aqui, realmente era escola americana, então se o certo é aquilo ali, vamos aplicar na nossa música.

L – Sobre a Suíte Pernambucana, o Sr. Pensa em gravar?

D – Tem um projeto aí da banda (Banda da Cidade do Recife) fazer um CD, se a prefeitura fizer o CD da banda, eu vou gravar tanto a *Nordestina* quanto a *Pernambucana*. Agora estou pensando em fazer um disco só com músicas minhas ou só com frevos meus, ainda estou fazendo o projeto.

L - Como entram na vida do senhor a música européia e depois a música americana?

D - Eu só tomei conhecimento disso aqui (Recife).

L - Como isso influencia na sua música?

D - Não tenho isso como influência da música européia. Tenho a maneira de escrever dos arranjadores americanos, assim como diversos colegas, como Clovis Pereira que se escreveu por correspondência para estudar arranjo com Henry Mancini. Todo mês vinha uma aula, e tudo o que vinha ensinando, era realmente o que a gente já fazia, então por que eu vou me inscrever num negócio pra aprender o que eu já sei fazer? A mesma coisa aconteceu com Nelson Aires, que foi para os EUA e se matriculou na Berkley e ficou por lá uns três a quatro anos ou mais. Ele aprendeu tudo lá e quando chegou em São Paulo, estava ensinando tudo a todo mundo, e os músicos disseram rapaz vamos

aprender. Eu perguntei, como é que ele está ensinando? É assim, assim, assim. Eu falei, rapaz isso eu já faço há muito tempo. Realmente eu sou autodidata mesmo.

L - E sobre o coco maestro?

D - Coco é música de beira de praia mesmo.

L - Quem foi contemporâneo do senhor, nos tempos do rádio? Clovis, Sivuca? E Hermeto ele veio depois?

D - (...) Hermeto primeiro veio para aqui, ele e o irmão Zé Neto, depois foi para Caruaru. Zé Neto era mais velho e ainda melhor do que ele.

L - Mas na rádio Jornal do Commercio?

D - Zé Gomes eu o coloquei lá, Clovis quando cheguei já estava lá. Na Rádio Clube, foi Menezes, Nelson Ferreira, eu não era de lá, passei um tempo na fábrica de discos Rosenblit com Nelson Ferreira, ele era o diretor artístico e eu o diretor musical.

L - Quero saber, a partir de quando o senhor entra para a rádio, quando começa a gravar?

D - No tempo em que Nelson Ferreira foi diretor artístico da Rosenblit, nunca conseguimos gravar *Duda no Frevo*, ele achava que aquele era um frevo que fugia das tradições.

L - Ele era tradicionalista? Ele usou formação de Big-Band nas orquestras de frevo?

D - A orquestra dele, de rádio e gravação era essa mesma formação. Todos os saxofones nas gravações dele era eu quem fazia o sax tenor.

L - O senhor participou da orquestra de Vassourinhas e foi naquela viagem antológica a Bahia e ao Rio?

D - Não, quando cheguei aqui, aquilo tudo já havia acontecido.

L - Essa é uma conclusão minha, a de que toda a história recente do carnaval da Bahia começa a partir do desfile de Vassourinhas por lá.

D - Em 1974, Marcos Pereira, um pesquisador que lançou uma série de discos com as músicas regionais, veio aqui para fazer uma gravação com o Quinteto Violado, queria levar uma orquestra para São Paulo para fazer uma apresentação ao vivo. Primeiro foi feito aqui um show, ele disse, “olhe Duda agente quer os melhores arranjadores e os melhores músicos, você é a pessoa indicada para isto, vamos fazer?” Eu disse vamos. Por sinal, o técnico da gravação foi o percussionista baiano Djalma Correia. O espetáculo foi no começo de janeiro no teatro Santa Isabel, e lotou. Este show foi gravado ao vivo e feito o disco, que se chamou “Frevo ao Vivo” e ele (Marcos Pereira) disse, agora vou levar todos para São Paulo, e fez o show no Tuca (teatro), foi gente pelo ladrão. Foram o Quinteto Violado, Ray Miranda, Zélia Barbosa, de lá fomos para a Bahia, para fazer um show junto com o Trio Elétrico Tapajós, era para ser o duelo do frevo, porque estava aquele negócio, o frevo é da Bahia, não, é de Pernambuco, estava aquela confusão que sempre ouve a respeito do frevo. Os músicos que enxertaram a orquestra em São Paulo, também foram. Chegando lá estava os Secos e Molhados no Teatro Castro Alves, era o maior sucesso do mundo. Foi anunciado o show na praça da Pituba, *O duelo do Frevo*. Eu escolhi o repertório com: *Vassourinhas*, *Duda no Frevo*, *Último Dia*, escolhi as melhores músicas, pois era meia hora para cada um, feito futebol. Quem começa? Começa a Bahia, era um desafio mesmo. Eu nunca tinha visto um trio elétrico, e pensava que eram três pessoas tocando, mais tinham pra mais de doze. Eles tocaram meia hora, e a gente já pronto, afinado, eles terminaram e - disseram pronto maestro pode começar - eu ataquei de Vassourinhas (terorererere....), aí eles disseram, para, para, rapaz isso aqui é uma brincadeira, a gente sabe que o frevo é de vocês mesmos. Mas a gente tava pensando que tinha que duelar mesmo. Eles disseram, a gente toca o frevo, porque acha bonito, e aí, veio Dodô e Osmar para contar a estória daquela época em que o frevo passou pela Bahia e foi para o Rio de Janeiro.

Agora, porque realmente o primeiro trio elétrico não foi na Bahia não, foi aqui, era o da Coca-cola.

L - Mas antes do da Coca, teve o da Fratelli Vita, eles mesmos tocaram aqui, fizeram a campanha de Cid Sampaio.

D - Disto eu não sabia, só sabia que o primeiro trio elétrico foi feito aqui.

L - Quer dizer que o maestro Zuzinha foi padrinho da sua tia? Ele tinha algum parentesco com o senhor?

D - Não, a minha tia Benedita era afilhada dele, ele era nascido em Goiana, inclusive foi o fundador da Banda da Polícia Militar e hoje a banda se chama “Banda Capitão Zuzinha”, foi um dos primeiros compositores de frevo. Nessa época era o frevo de banda militar. Por isso que as “bandas de frevo” que saem as ruas, continuam tendo Tuba, Clarinete, Requinta.

L - No pós-guerra, nos anos 50, a influência das Big-Bands no rádio e nas orquestras de frevo, que inclusive é a estrutura usada pelo senhor não é?

D - Inclusive, quando a orquestra de Tommy Dorce esteve no Brasil, esteve aqui na Rádio Jornal do Commercio, tocou bailes aqui no Iate Clube. Eu era menino e assisti. Eram as mais famosas Tommy Dorce e Glenn Miller.

L - Fale um pouco mais sobre a sua história.

D - Quando eu estava em São Paulo, na época da Bandeirantes, em 1968 houve um festival de música de carnaval na Rede Globo de São Paulo e eu participei como arranjador, fiz diversos arranjos para o festival e um deles venceu como melhor arranjo, era uma marcha rancho de Adauto Santos, que era um cantor baiano que cantava nas boates, desses que fazem voz e violão. Neste festival, Benito de Paula participou com um frevo e ficou em terceiro lugar. Martinho da Vila entrou com Casa de Bamba e não foi classificado. Na hora da premiação, que foi no Teatro Municipal, a produção do festival só tinha levado um troféu, que era um troféu grande e eu fui receber, depois fiquei com o troféu lá dentro, mas quando chegou a hora do segundo lugar, inventaram então de dar o prêmio de melhor interprete, era Dalva de Oliveira, mas não tinham o troféu, foram lá dentro e falaram, maestro, me empresta o troféu que depois a gente dá outro, é que a produção só trouxe um troféu e agora resolveram dar o prêmio a Dalva de Oliveira (ela já havia tirado o segundo lugar), empresta aqui o troféu pra gente figurar lá, e depois a gente manda fazer o dela. E eu disse, tudo bem. Moral da estória ficou com o troféu, morreu e o troféu está lá na casa de Pery, já pedi quinhentas mil vezes a Pery, e ele fala que vai me mandar, mas nunca me entregou. Já pedi a Bira

(Ubiratan Martins), que nesta época era diretor de estúdio da Bandeirantes, Bira ficou de me entregar, mas nada feito até hoje. Então este troféu que está na casa de Pery até hoje é meu.

L - Depois desse período em São Paulo o senhor voltou para cá?

D - Voltei e me reintegrei na Orquestra Sinfônica do Recife, de onde estava licenciado.

L - Fale do Sr. hoje em dia. O Sr. considera que os trios elétricos de hoje sofreram influência das bandas e orquestras de frevo?

D - Esses trios elétricos que está se usando hoje em dia, com um conjunto de baile em cima fazendo zoada, acompanhando esses cantores baianos aí, isso não tem nada haver, porque issô realmente quem primeiro fez foi à gente aqui. Quando a gente voltou de São Paulo e fez a Bahia, acompanhando Marta Ferreira, voltamos duas semanas antes do carnaval, fizemos um caminhão enorme, e o nome não era trio elétrico não, era o "*Treme Terra*", em cima, um palco, com a formação de uma orquestra inteira tocando (4 trompetes, 3 trombones, saxofones, os cantores, o coral, a percussão inteira), tudo em cima do "*trio*". Saíamos lá de perto do Sport (Sport Clube do Recife), passávamos na rua do Imperador, Guararapes. Atrás do bicho (treme terra), vinha uma camionete com um gerador. Aquilo ali sim, era o *Trio*, alias trio não, *Treme Terra*, que veio primeiro. Na semana pré-carnavalesca, um dia a gente ia para Boa Viagem, outro dia ia para Olinda, outro dia para a Várzea, centro da cidade etc., era a semana todinha a gente desfilando por aí, toda noite, as sete horas a gente saia e quando eram mais ou menos onze horas meia noite já estava voltando. Isto foi em 1975.

L – Sobre a influência das orquestras nos trios?

D – Isto é um modismo, uma época tem naipes outras eles tiram, é assim.

L – E hoje em dia?

D – Hoje o mercado musical esta muito pobre e para as orquestras está o caos. Porque? Quando a gente tocava por aí afora, até no meio da rua mesmo, como nos clubes, todo clube tinha que ter o seu serviço de som, e hoje nenhum clube têm. Todo clube tinha o seu piano, pois não havia ainda o teclado, tinha também as estantes para a orquestra tocar. O que foi que aconteceu? Começou a chegar por aqui, orquestra que não

precisava de som, pois já vinha pronta com o seu som, aí os clubes não alugaram mais som. Antigamente o clube quem tinha que registrar o contrato, pois foi quem contratou você, no intervalo tinha que ter o jantar dos músicos, hoje não tem nada disso. Os conjuntos hoje, já chegam para ver quem toca mais, seis horas de música direto. Hoje o clube não dá mais nada e quando termina o baile ainda mandam buscar o cheque na outra semana, quer dizer, os próprios músicos estragaram a praça.

L – Como o senhor acha que fica a sobrevivência das orquestras?

D – Por exemplo, Menezes já vem a quase dez anos quase sem tocar, eu ainda toco, mas quando toco é na rua faço um show aqui outro ali, todo ano eu toco no carnaval, é pouco, mas é somente para o povo saber que eu estou vivo. Faço uns dois shows aqui na cidade (Recife), mais uns dois em Olinda, para você ter uma idéia, no dia de hoje (março de 2000), eu ainda não recebi o pagamento do reveillon, então já faltando uma semana, como é que eu vou tocar o carnaval em um lugar que ainda não me pagou o reveillon. Mas pelo que estou vendo com estas prévias que estão sendo feitas nos clubes, como o Baile dos Artistas no Sport, o Balmasqué no Internacional, o baile Municipal no Clube Português, foi gente demais, quer dizer (...), eu sexta-feira agora toquei no baile lá do Náutico (clube), já fazia quase dez anos que eu não tocava em clube e foi espetacular, eles acharam espetacular, mas agora é só pagode, conjunto de forró e trio elétrico tocando em clube, quer dizer, minha orquestra tocou quase duas horas de música lá e todo mundo ficou ... (fez um gesto de extasiado, maravilhado), quando o conjunto de pagode tocou, foi tudo pro beleleu, a melhor coisa que teve foi a orquestra. De certa forma isto é o renascimento e a volta das orquestras para tocar bailes (nos clubes), tomara que realmente aconteça isso.

L – Maestro o senhor acha que tem pessoas para dar seguimento a esse trabalho desenvolvido pelo senhor e por outros? Acha que vai existir continuidade? Existem pessoas dispostas a levar isso adiante?

D – Essa turma nova, eu não acredito não.

L – E entre os músicos de orquestras?

D – Bom aí neste seguimento de tocar bailes, acho que os meninos aqui de casa resolvem isso.

L – Quanto a dar seguimento as orquestras de frevo?

D – Bem, Menezes este ano está fazendo um esforço danado, porque o carnaval deste ano está sendo em homenagem a ele, é o *Carnaval José Menezes*. Muito justa a homenagem, porque ele está vivo ainda, com quase oitenta anos, mas com vitalidade, ainda metido a moço, contente danado porque o carnaval é em homenagem a ele, e ele vivo aí para receber as homenagens. Porque depois que a gente já está morto, chamar a viúva para receber as homenagens, isso não está com nada.

L – Perguntando se todos os frevos começam em anacruse.

D – Tem um que começa sem (não cita o nome), no tempo. Cantarola exemplificando: o normal é 1,2,3, parabarabaparapáabáapa.... e este é 1,2, paraparapáa...

L – Mas é uma coisa sempre sincopada não é maestro?

D – É, o frevo é uma música sincopada, se usa muito a sincopa e muitas perguntas e respostas.

D – Do mesmo jeito que a gente sofreu influência da música americana, tem muito americano vindo para o Brasil aprender.

#### **Entrevista com o Maestro Duda 02/2001 (carnaval).**

D - Fui indicado na Inglaterra como um dos dez maiores arranjadores do mundo.

L - Quem além da banda de Abreu e Lima gravou a Suíte Pernambucana de Bolso?

D - A banda de Hortolândia gravou a Suíte Pernambucana de Bolso, está lindo, muito bem gravado, o regente foi Márcio Beltrami.

D - Já por dois anos seguidos, 2000 e 2001, junto com outros mais de 60 professores de diversos lugares do mundo (EUA, Inglaterra, Alemanha, Polônia etc.), faço parte como professor convidado do Curso Internacional de Verão em Brasília, que se realiza em janeiro. Já estou contratado para o próximo ano. Neste festival as minhas músicas são

muito bem aceitas, o concerto de encerramento do ano passado foi com uma peça minha, a “Suíte Monette”, que foi regida por Aylton Escobar. Eu rejei lá a Big-band e a banda sinfônica, junto com o maestro Manoel Carvalho, um pernambucano residente lá (Brasília).

L - O nome do pianista?

D - Cliff Kolmon.

### **Entrevista com Manoel Carvalho de Oliveira 24/02/2001**

(Regente pernambucano da cidade de Palmares, radicado em Brasília)

MC - Conheço Duda já há um bom tempo, através de seus arranjos. Lá em Brasília temos um trabalho bastante avançado na área das bandas e o trabalho junto a Escola de Música.

Comecei a apresentar a “Suíte Nordestina”, já há uns doze anos e graças a Deus hoje eu tenho uma aproximação mais estreita com Duda, porque desde o ano 2000, consegui convidá-lo para ser regente junto ao meu trabalho em Brasília (festival). A partir daí, realmente nós podemos avaliar a importância do seu trabalho, dos seus arranjos, porque Duda não perde para nenhum desses arranjadores norte americanos nem europeus. Tenho bastante arranjos de compositores norte americanos e no mesmo programa nós trabalhamos estes compositores com os arranjos do Duda e na realidade o Duda tem importância fundamental para todas as bandas do Brasil. Até nós estamos procurando ver a possibilidade de fazer um programa no Brasil como um todo, para que se desenvolva mais a participação das bandas no movimento cultural do Brasil. Todas as cidades mais importantes, ter uma banda funcionando, restaurar todo o repertório de bandas e quem sabe até o próprio Duda ajudando na questão dos rearranjos e arranjos novos, uma vez que muitos já estão defasados. Aproveitar a importância do Duda nesta área.

L - Queria que o Sr. falasse qual o seu cargo lá e qual o seu instrumento.

MC - Sou professor da Escola de Música de Brasília, que pertence a Secretaria de Cultura. Trabalho com as bandas como regente e sou clarinetista da Orquestra Sinfônica de Brasília. Tenho uma orquestra que é a “Brasília Popular Orquestra”, uma Big-band.

L - Na Big-band, vocês tocam algum arranjo do Maestro Duda?

MC - Tocamos vários arranjos do Duda. Basicamente música nordestina e quase todos os arranjos são do Duda.

### **Entrevista com Márcio Beltrami 19/04/2001**

MB - Inicialmente estudei no Conservatório Musical de Tatuí, sou formado em Clarineta, bacharel pela faculdade Mozarteum de São Paulo, participei de vários festivais, tais como Campos do Jordão, Curitiba e Tatuí. Desenvolvo trabalho na área de bandas desde 1981. Primeiro foi uma banda jovem na cidade de Americana, posteriormente em 1984 passei a desenvolver um trabalho da cidade de Nova Odessa, Sumaré e Hortolândia. Atualmente trabalho com estas três últimas bandas. Temos um trabalho muito forte desenvolvido dentro das escolas destes três municípios, com objetivo não só de lazer e cultura de uma maneira gera, mas também de conhecimento mais profundo de cada instrumento. Procurando sempre desenvolver um trabalho em função de música brasileira. Já tivemos a oportunidade de o Dr. Nailson Simões como solista, uma oboísta australiana em tournet pelo Brasil. Sobre a banda de Hortolândia, foi a última banda que o saudoso maestro Eleazar de Carvalho regeu.

L - Como você situaria o maestro Duda, no contexto local, nacional e no exterior?

MB - Ao longo dos anos o MD tem sido muito importante, um marco para a música brasileira, já se tornou um ponto de referência, principalmente quando se fala de banda, hoje tanto no norte, nordeste até o sul já se ouve falar em Duda. Já se sabe, que a maneira dele escrever está sendo levada para fora do país e com um certo sucesso. Ele já se tornou uma referência em composição de música brasileira.

L - Qual a importância do Maestro Duda, para a música de metais?

MB - Com relação a metais, a importância está na maneira como ele explora a harmonia em junção com a linha melódica. É muito difícil alguma coisa que ele escreva não soar bem, principalmente para metais. Quando isso se abre a um bloco maior, tipo metais e percussão, ele consegue ter uma cor totalmente original. Quando você ouve alguma coisa em qualquer lugar, logo você fala, aquilo é Duda. Ele escreve de uma maneira simples, mas com objetivo e sentimento muito grande, ele consegue transmitir o que está sentindo interiormente. Até hoje eu não ouvi ninguém falar que não gosta de tocar Duda, tanto na área de metais como de palhetas.

L - O que você consideraria como característica principal do Maestro Duda?

MB - O sentimento que ele procura colocar dentro da música, onde expande toda a sua originalidade na maneira de compor.

L - Qual a importância dele e a sua obra para a música popular brasileira?

MB - Ele consegue atingir desde o leigo, até alguém que tenha um patamar mais profundo sobre música. Ele escreve de maneira simples e consegue transmitir o sentimento que trás dentro dele.

L - O que você apontaria como características específicas da Suíte Pernambucana?

MB - A gente consegue sentir a característica de quatro situações realmente vividas lá no nordeste, ele retrata a dança indígena, quase como em um ritual de guerra. Na Serenata, toda aquela melancolia e sofrimento do povo nordestino, o coco com um estilo bem próprio vindo dos africanos e o frevo que é a alegria do povo nordestino. Ele conseguiu condensar bem os quatro movimentos nesta suíte. Eu toco essa suíte a mais de quinze anos, e nunca vi um músico reclamar em estar repetindo essa música. Ela dá um panorama geral do que acontece no nordeste, não só esta, como as outras, mas acho que esta é uma das mais profundas.

L - Gostaria que você falasse sobre a instrumentação da Suíte Pernambucana.

MB - O que acho interessante é a maneira como ele junta os metais com as madeiras (compasso. 1), a mistura que ele faz com as trompas e os saxofones e conclui os outros três compassos, com os trombones e os trompetes. Então se consegue definir bem a cor

que ele quer nestes compassos da música. No caso do segundo movimento, a serenata, nos temos as clarinetas, saxofones e trompetes distribuídos em vozes uníssonas, um a um, dois a dois, você consegue distinguir bem o som das clarinetas, dos metais, não ficando como em muitas obras em que você ouve, e sempre dependendo de região não consegue discernir bem o som. Nele fica clara essa massa sonora. No frevo, quando você ouve a distribuição (isto quase no final), onde tem clarinetas e onde entra os metais (oito compassos antes da primeira casa) você também consegue definir bem as madeiras e os metais. De uma forma geral, a instrumentação que ele usa na suíte, principalmente nos blocos que ele coloca, com relação às madeiras e metais, soa muito bem. Outra coisa superinteressante é (voltando ao 1º movimento), no caboclinho, a hora que ele entra no primeiro tema, a letra A, ele trabalha muito bem a tuba, a percussão e o flautim. O flautim reexpõe duas vezes o tema, quando entra os trombones em bloco fechado, com as madeiras na letra B, ela flui por um caminho que você espera, mas jamais pensaria quem ouve pela primeira vez, que seria esta a instrumentação. Essa característica dele escrever parece que ele escreve brincando, e soa muito bem. No segundo movimento ele faz todo esse trecho sofrido para entrar o solo do sax alto, tudo o que ele expõe, sente mesmo. Ele consegue passar todo o sentimento, acho que é um dos movimentos mais fortes da composição, onde ele expõe uma coisa muito profunda dele. Uma das coisas que mais me chama a atenção no Duda, é que ele trabalha com os graves, numa região aguda e consegue encadear bem essa sonoridade. No segundo movimento ele trata o baixo como um movimento melódico. A forma de escrever a estrutura rítmica é bem própria dele, simples mais objetiva, sem atropelar.

L - Queria que você falasse sobre o estilo da suíte, e que pontos de vistas você apontaria. Um comentário geral.

MB - A maneira como ele colocou os movimentos, foi muito feliz, se você inverter qualquer dos movimentos, acredito que você não seja feliz. O crescendo da suíte é muito importante.

L - Sobre a instrumentação do quarto movimento?

MB - Na introdução, ele usa os metais e as palhetas trabalhando juntos, depois da segunda casa, após o break, ele procura estar colocando temas e com respostas nos metais, essa maneira que foi escrita, cria uma expectativa da linha melódica com a resposta. Essa jogada de timbres que ele faz, cativa as pessoas, deixa de uma certa forma o trabalho dos metais com as madeiras, bem distinto, flexível e leve, soando bem tanto em lugares fechados como em abertos.

L - Fale da instrumentação rítmica.

MB - A instrumentação que ele usa, segue quase sempre a um mesmo padrão.

L - Sobre a gravação?

MB - Deu um certo trabalho para gravar as tubas, principalmente no segundo movimento.

Demos um pouco de tempero paulista na gravação.

Sobre a peça, só este ano mais de quinze mil alunos já ouviu, sempre procuramos incluí-la no nosso repertório, não só ela como também outras composições do Duda. Ele é uma referência para nós.