

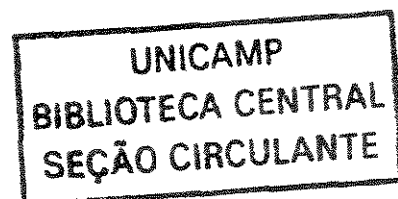
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES – MÚSICA

**MAESTRO DUDA: A VIDA E A OBRA
DE UM COMPOSITOR DA TERRA DO FREVO**

RANILSON BEZERRA DE FARIAS

NATAL – RN
2002



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES – MÚSICA

**MAESTRO DUDA: A VIDA E A OBRA
DE UM COMPOSITOR DA TERRA DO FREVO**

RANILSON BEZERRA DE FARIAS

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Ranilson
Bezerra de Farias e aprovada pela Comissão
Julgadora em 02/07/2002

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. Ricardo
Goldemberg

NATAL – RN
2002

200306202

UNIDADE	80
Nº CHAMADA	UNICAMP
	F225m
V	EX
TOMBO BCI	52435
PROC.	12410
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	04/03/03
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00179850-0

012.13 201915

F225m

Farias, Ranilson Bezerra de

Maestro Duda : a vida e a obra de um compositor da
Terra do Frevo / Ranilson Bezerra de Farias. --
Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Ricardo Goldemberg, Antonio Rafael dos
Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Silva, José Ursicino da. 2. Música brasileira.
2. Compositores - Brasil. I. Goldemberg, Ricardo.
- II. Santos, Antonio Rafael dos. III. Universidade Estadual
De Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

DEDICATÓRIA

Aos meus familiares,
Que sempre acreditaram e
apoiaram o meu trabalho.

A Germanna,
pelo apoio e compreensão
em todos os momentos.

Ao maestro Duda,
por sua contribuição à nossa música

AGRADECIMENTOS

A Deus

Aos meus familiares

A Ricardo Goldemberg

A Rafael Carvalho dos Santos

Ao Maestro Duda e Família

A Antonio Barreto e Cláudia

A Ayrton Benck e Conchita

A Guilherme Cavalheiro e Danielle Gugelmo

A Guilherme Rodrigues e Rucker Bezerra

A Cleide Dorta e demais colegas do MINTER

Arimatéia Formiga, Claudiney Carrasco, Clóvis Pereira, Denilson Siqueira,

Danilo Guanais, Diógenes Colorau, Esdras Rodrigues, Fred Monteiro, Glauco Andreza,

João Barreto (Manoca), João da Banda, Lenita Waldige, Marcos Carneiro, Mônica Cunha,

Renato Phaelante, Samuel Barros, Valmir Vieira, Wascily Simões

A CAPES

Escola de Música da UFRN

A Universidade Estadual de Campinas

Professores e Funcionários de Pós-Graduação do IA-UNICAMP

A Fundação Joaquim Nabuco – PE

Orquestra Sinfônica da Paraíba

Quinteto Brassil e demais amigos e colaboradores

Sumário

Resumo	08
Abstract	09
Introdução	10
Capítulo 1. – A Vida do Compositor José Ursicino da Silva	
1.1. Perfil de uma Cidade.....	13
1.2. As Bandas Musicais de Goiana: Curica e Saboeira	14
1.3. Primeiros Anos: A Infância no Interior.....	15
1.4. Em Busca de Oportunidades: A Caminho do Recife.....	19
1.5. As Atividades na Rádio Jornal do Comércio	21
1.6. Outros Caminhos: Buscando Estabilidade	24
1.7. A Caminho de São Paulo: O Trabalho em Um Grande Centro...	26
1.8. De Volta ao Recife: O Movimento Armorial	28
1.9. A Orquestra de Frevo, os Prêmios e os Festivais	31
1.10. Quinteto Brassil: Laboratório de Arranjos e Composições.....	33
1.11. O Reconhecimento	35
1.12. As Atividades Atuais	36
Capítulo 2. A Obra do Compositor José Ursicino da Silva	
2.1. Música Folclórica, Popular e Popularesca	38
2.2. A Influência das Três Raças na Música do Nordeste.....	41
2.3. Guerra-Peixe e o Folclore Pernambucano.....	42
2.4. O Compromisso do Maestro Duda com Sua Obra.....	44
2.5. Alguns Ritmos Brasileiros Presentes na Obra do Maestro Duda.	45
2.5.1. O Frevo	45
2.5.1.1. As Origens do Frevo	46
2.5.1.2. O Batismo	46
2.5.1.3. A Origem do Passo	47
2.5.1.4. Os Tipos de Frevo	48
2.5.2. O Caboclinho	53

2.5.3. A Ciranda	57
2.5.4. O Maracatu	59
2.6. Abordagem de Alguns Elementos Que Caracterizam a Obra do Compositor.....	62
2.6.1. Os Títulos	62
2.6.2. A Melodia	63
2.6.3. A Harmonia	64
2.6.4. A Instrumentação	65
2.7. Os Gêneros Eruditos	69
2.7.1. A Suíte	69
2.7.2. A Fantasia	71
2.7.3. O Concertino	73
Capítulo 3. Catálogo das Obras do Compositor José Ursicino da Silva	75
3.1. Índice Geral	76
3.2. Introdução.....	77
3.3. Unidades Classificadoras.....	80
3.4. Catálogo de Obras.....	81
3.4.1. Música de Câmara	81
3.4.1.1. Duetos.....	81
3.4.1.2. Trios	88
3.4.1.3. Quartetos	89
3.4.1.4. Quintetos.....	90
3.4.2. Grandes Formações	112
3.4.2.1 Grupo de Metais e Percussão	112
3.4.2.2. Orquestra de Frevo	115
3.4.2.3. Bandas de Música	123
3.4.2.4 Orquestra Sinfônica	132
3.5. Partituras Não Localizadas	140
3.6. Índice Alfabético.....	141
3.7. Lista Cronológica.....	145

3.8. Instrumentos – Abreviaturas	146
Considerações Finais	147
Bibliografia	148
Anexo I - Entrevista com José Ursicino da Silva 19/04/2001	152
Anexo II – Arquivos – Contatos	178
Anexo III – Quinteto Brassil (Formações)	179

Resumo

A falta de divulgação de alguns compositores brasileiros, e a inexistência de uma catalogação adequada de suas obras, fazem com que uma grande parte da memória musical brasileira seja perdida. O presente trabalho fornece dados biográficos e detalhes sobre a trajetória musical do compositor pernambucano José Ursicino da Silva, maestro Duda, bem como alguns aspectos relevantes de seu estilo musical e a catalogação de sua obra. O catálogo foi estruturado a partir de levantamento realizado em diversas instituições musicais das cidades de Recife, João Pessoa e Natal, e arquivos particulares.

Abstract

This dissertation is about the life and work of José Ursicino da Silva (maestro Duda), a Brazilian composer who was born in the northeastern state of Pernambuco. His works includes compositions for trumpet with piano accompaniment, brass quintet, symphonic orchestra and others. The work offers biographical and musical informations about the composer as well as important aspects about his musical style. Also, a catalogue of his compositions, based on a survey done in musical institutions of Recife, Joao Pessoa and Natal, as well in private archives is presented.

Introdução

Para o presente trabalho foram recolhidas informações sobre a vida e a obra do compositor José Ursicino da Silva, conhecido entre nós por “maestro Duda” para através delas, procurar entender como foi o seu desenvolvimento musical, quais as influências que recebeu e como o conhecimento adquirido por ele ao longo de sua vida reflete-se em suas composições. Dessa forma, é possível alcançar uma maior compreensão a respeito de sua obra ao mesmo tempo em que se obtém informações importantes sobre sua trajetória pessoal.

Um problema observado durante a pesquisa para a elaboração desse trabalho, diz respeito às poucas informações existentes sobre a vida do maestro Duda, como também de alguns compositores, cujas biografias foram consultadas para a complementação dessa dissertação. Apesar dos esforços de vários estudiosos que trabalham no sentido de resgatar a memória desses artistas brasileiros, muito ainda tem para se fazer, pois em alguns casos, as informações biográficas existentes são bastante escassas, principalmente se esses compositores estiverem afastados dos centros musicais mais importantes.

Quanto à questão da preservação da obra do maestro Duda, verificou-se, durante o desenvolvimento do presente trabalho, que algumas de suas composições não estavam registradas ou catalogadas, correndo o risco de se perderem e podendo esse compositor e sua obra, com o passar do tempo, caírem no esquecimento.

Detectado esse problema, buscou-se, através desse trabalho, dar uma parcela de contribuição à música brasileira, trazendo mais informações sobre a vida do maestro Duda, compositor de grande expressividade no cenário musical brasileiro, e através da catalogação de sua obra, preservá-la para que seja conhecida pelas futuras gerações.

O primeiro capítulo apresenta uma biografia do compositor e inicia-se mostrando alguns aspectos sociais, culturais e econômicos referentes à sua cidade natal, que nos dão uma idéia do ambiente onde ele nasceu e iniciou seus estudos musicais. Sua procura por um centro maior, onde pudesse desempenhar suas habilidades como músico, o levou a capital pernambucana na década de 1950. Essa atitude lhe permitiu uma experiência única, pois vivenciou uma fase muito importante da história do rádio em Pernambuco. Nessa época, a cidade destacava-se como sendo o principal pólo cultural do país depois do Rio de Janeiro e São Paulo. Infelizmente existem poucos registros a esse respeito e pouca coisa ficou preservada, mas através de depoimentos, podemos ter uma idéia do movimento musical que havia naquela cidade entre as décadas de 50 e 60.

Mais tarde mudou-se para São Paulo, onde permaneceu por quatro anos. Voltou para o Recife em 1970, onde estabeleceu-se dando continuidade as suas atividades como arranjador e compositor.

Para a estruturação do primeiro capítulo, referente a vida do compositor, foi feito inicialmente um levantamento bibliográfico. Posteriormente, para complementar as informações obtidas, foram realizadas entrevistas com o próprio compositor, e com algumas pessoas ligadas a ele.

O segundo capítulo apresenta alguns aspectos da obra do compositor, iniciando-se com as definições de alguns estudiosos sobre música folclórica, popular e popularesca, definições necessárias para evitar confusões quanto ao verdadeiro significado dessas categorias musicais, presentes em sua obra. Segue-se uma pequena abordagem sobre a importância das três raças que participaram da formação do povo brasileiro, e sobre o envolvimento do compositor Guerra-

Peixe, com o rico folclore pernambucano, mostrando o resultado desse contato através das várias obras musicais que ele produziu.

Esse capítulo enfoca ainda o compromisso do maestro Duda com a música de sua terra, mostrando que ele não abre mão dos gêneros pernambucanos presentes em sua obra, principalmente o frevo, que geralmente integra a parte final de suas composições, dando a elas um caráter enérgico e alegre.

Devido à grande variedade de gêneros e ritmos que o compositor utiliza em sua obra, foram selecionados quatro deles para serem abordados neste capítulo. Esses ritmos aparecem com bastante frequência nas composições do maestro Duda e representam bem a cultura popular e folclórica pernambucana. São eles: o caboclinho, a ciranda, o maracatu e o frevo.

Para uma melhor compreensão desta parte do trabalho, foram inseridos exemplos rítmicos e trechos musicais de peças do próprio compositor.

Alguns elementos essenciais que caracterizam a sua obra, e que foram desenvolvidos e experimentados por ele ao longo de sua vida, são também comentados, como por exemplo, o uso que ele faz da harmonia, a maneira como articula a melodia e também a escolha das formações instrumentais por ele utilizadas. Finalizando esse capítulo, foi feita uma abordagem sobre os gêneros eruditos que podemos encontrar na obra do compositor estudado, que são: a suíte, o concertino e a fantasia. O maestro Duda adequou seu estilo composicional a essas formas, transportando para elas o material popular e folclórico de sua região, substituindo a linguagem tradicional comum a esses gêneros, pela linguagem inconfundível dos ritmos e sons de sua terra.

O terceiro capítulo apresenta a catalogação parcial da obra do maestro Duda. No catálogo, encontram-se vários dados referentes a cada peça, bem como um pequeno trecho musical ilustrativo que servirá para facilitar a identificação das mesmas.

Capítulo 1.

A Vida do Compositor José Ursicino da Silva

1.1 Perfil de Uma Cidade

A antiga cidade de Goiana, localizada na zona da mata do estado de Pernambuco, está situada a meio caminho entre as cidades de Recife e João Pessoa. Seu povoamento é anterior a 1570 e ela foi palco de episódios importantes da nossa história como a expulsão dos holandeses em 1646 e a revolução praieira em 1848. No final do século XIX, era considerada a cidade mais importante de Pernambuco depois do Recife. Sua economia, que girava em torno dos engenhos de cana-de-açúcar e outras atividades comerciais existentes, faziam de Goiana uma cidade muito próspera que funcionava como um grande centro de abastecimento para toda a região. Um porto fluvial permitia às pessoas mais abastadas comprarem produtos vindos diretamente da Europa, o que contribuía para intensificar o comércio da cidade.

Segundo o escritor Mário Rodrigues do Nascimento, em seu livro *Crônicas Goianenses*¹, o movimento cultural em Goiana era intenso. Os grupos de teatro que vinham ao Recife normalmente também lá se apresentavam, e a cidade possuía sociedades culturais, jornal diário e duas bandas de música, a Curica e a Saboeira, que com suas retretas incrementavam a vida social dos Goianenses.

Nos dias atuais, a cidade, embora pequena, é muito conhecida por seu patrimônio histórico e suas belezas naturais, possuindo um litoral privilegiado que atrai muitos visitantes. Sua economia ainda gira em torno da agricultura, sobretudo do plantio da cana-de-açúcar. As

¹ Nascimento, Mário Rodrigues do. *Crônicas Goianenses*. Recife (ed. Carlos Eduardo Carvalho dos Santos), 1996.

manifestações folclóricas e populares existentes na zona da mata são muito variadas, a exemplo do maracatú rural ou de baque solto, um dos folguedos presentes no carnaval pernambucano, e a ciranda, música e dança de roda também muito comum na região.

A cidade muito se orgulha de suas tradições musicais e do privilégio de possuir duas bandas de música centenárias, que além de participarem ativamente de eventos sociais e culturais importantes, também funcionam como instituições de ensino musical, por onde passaram talentos que se destacaram no cenário musical brasileiro.

1.2 As Bandas Musicais de Goiana: Curica e Saboeira

A tradição musical brasileira está fortemente ligada às bandas de música. Grande é o número dessas instituições espalhadas pelas cidades do país, e grande também é a quantidade de instrumentistas oriundos desses conjuntos que atuam no mercado musical brasileiro. A cidade de Goiana possui duas das mais antigas bandas do Brasil ainda em funcionamento.

A Sociedade Musical Curica, foi fundada no dia 8 de setembro de 1848, tendo se originado à partir de um grupo musical de cantos sacros da Igreja de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos. Ela vivenciou eventos importantes como as festas em homenagem a D. Pedro II , quando este visitou a cidade em 1859, e também as comemorações pela abolição da escravatura.

A Sociedade Musical 12 de Outubro, mais conhecida como Saboeira, foi criada aproximadamente um ano depois, em 25 de outubro de 1849. Dentre os vários mestres que estiveram à frente dessa instituição, merece destaque José Lourenço da Silva, mais conhecido como capitão Zuzinha, considerado por alguns estudiosos como sendo o pai do frevo por ter estabelecido uma linha divisória entre este e a marcha polca.

No início de suas formações, ainda no tempo do império, essas duas instituições pertenciam a partidos políticos diferentes, a Curica era do Partido Conservador, enquanto que a Saboeira pertencia ao Partido Liberal. Por muito tempo essas bandas foram inimigas, e muitas são as histórias sobre conflitos entre elas. A rivalidade existente entre as duas e o constante desejo de superar a adversária durante as apresentações era um estímulo eficaz para que os músicos buscassem um maior aperfeiçoamento visando um bom domínio do instrumento e da leitura musical. As bandas possuíam um arquivo variado, tocando desde os tradicionais dobrados até gêneros mais populares como maxixes e frevos. Em 1944, quando de sua passagem por Goiana, o pesquisador e musicólogo Curt Lange pôde ouvi-las, e muito elogiou o repertório apresentado.

Como tantos outros instrumentistas, o pernambucano José Ursicino da Silva, o conhecido maestro Duda, um dos muitos herdeiros das tradições musicais de Goiana, também iniciou seus estudos musicais em uma das bandas de sua cidade.

1.3 Primeiros Anos: A Infância no Interior

José Ursicino da Silva nasceu em Goiana em 23 de dezembro de 1935, e foi o primeiro filho de Lídio Pereira da Silva e Edite Gonçalves do Nascimento. Quando sua mãe ficou grávida do segundo filho, devido a alguns problemas, José Ursicino, ainda criança, foi levado para morar com sua avó, com quem permaneceu até 1950, ano de sua ida para o Recife. Residindo a poucos metros da casa dos pais, ele ainda muito jovem passou a ser chamado de Duda pelos irmãos, apelido pelo qual é conhecido até hoje.

Seu pai, que era alfaiate, participava nas horas vagas da Sociedade 12 de Outubro, a banda Saboeira, onde atuava como percussionista, tocando pratos. Este fato influenciou o menino a seguir o caminho da música.

Em Goiana, a infância de Duda foi como a de quase toda criança do interior: muita liberdade e muitas brincadeiras. Fez os seus primeiros estudos no colégio Americano Batista e, nas horas vagas, dividia o tempo entre suas duas atividades favoritas que eram jogar futebol e brincar de banda de música com os amigos. Eles mesmos construíam os instrumentos, de pau, arame e lata, e desfilavam ruidosamente pelas ruas da cidade, acalentando o sonho de um dia vir a fazer parte de uma das bandas.

Esse sonho começou a se realizar quando o menino Duda, na época com oito anos, procurou a banda de música Saboeira para iniciar seus estudos musicais. Aluno muito esforçado, após dois anos de aprendizado recebeu das mãos do mestre da Saboeira, Alberto Aurélio de Carvalho, o primeiro instrumento, um sax-horn, que não era o seu predileto, pois tinha uma grande admiração pelo trompete. Mas, seguindo sua intuição e experiência, o mestre da banda aconselhou-o a estudar a clarineta, e pouco tempo depois, Duda começava o estudo da técnica do novo instrumento. Seu primeiro contato com o saxofone se deu, curiosamente, em decorrência de uma situação inusitada. A Saboeira precisava fazer uma apresentação, e um dos saxofonistas não compareceu. O mestre da banda sugeriu, então, que Duda o substituísse, no que foi prontamente atendido. Depois desse primeiro contato com o novo instrumento, ele descobriu que a sua verdadeira vocação era tocar saxofone. Passou então a tocar o sax, instrumento no qual mais tarde se aperfeiçoaria, tornando-se muito respeitado e figurando entre os melhores saxofonistas de sua época.

Muito precoce, com apenas dez anos de idade, o menino compôs sua primeira peça, o frevo Furacão, inspirado em um filme do mesmo nome que ele assistira no cinema de sua cidade. Com os poucos conhecimentos musicais que absorvera na banda até então e baseando-se em sua natural intuição musical, Duda fez uma orquestração bastante simples dessa primeira peça, e contou com a prestimosa ajuda do mestre Alberto Aurélio de Carvalho, que fez a distribuição do arranjo para toda a banda. Foi dessa forma, que com muito orgulho, Duda viu sua primeira composição sendo tocada pela Saboeira.

Em entrevista realizada para esta pesquisa ele esclareceu da seguinte maneira essa primeira experiência:

(...) Eu fiz o meu arranjo pequenininho, assim, um piston, um trombone, um saxofone, um clarinete... um de cada um, aí o mestre pegou, levou pra casa e fez o arranjo pra banda toda²

Esse seria o primeiro dos muitos frevos que o maestro Duda viria a compor mais tarde. Tendo em vista que o repertório da banda Saboeira continha muitos frevos, influência das bandas do Recife onde o gênero teria se desenvolvido no final do século XIX, era natural que o pequeno compositor fizesse esta escolha para sua primeira obra.

Ainda na sua cidade, por volta dos 13 anos, o saxofonista Duda formou um conjunto musical com alguns amigos, a Jazz Infantil. As apresentações eram aos domingos à tarde, e o grupo executava as músicas que tocavam no rádio, como os sucessos das *big bands*, que na época eram muito prestigiadas. No livro “Jazz”, de André Francis, o último capítulo “O Jazz no Brasil” escrito por Zuza Homem de Mello³, revela que grandes *band-leaders* brasileiros também tiveram contato com esse estilo ouvindo as emissoras de rádio americanas durante a década de

² Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

³ Mello, Zuza Homem de. “O Jazz no Brasil”. In *Jazz*. São Paulo. (Livraria Martins Fontes Editora Ltda), 1987, pp. 279-285

40, a exemplo de: Fon-Fon, Zaccarias, Peruzzi, Severino Araújo, Walter Guilherme e Silvio Mazzuca. Com o maestro Duda não foi diferente. O fato de copiar as músicas para que o grupo pudesse tocar, utilizando-se do rádio, proporcionava a ele, além de um bom treinamento auditivo, o contato com as obras dos grandes mestres do *swing* americano. Essa atividade serviria de base para que o compositor viesse a adquirir o seu conhecimento musical a partir de iniciativas próprias. Em sua narrativa, ele descreve como era o trabalho na orquestra infantil e as dificuldades enfrentadas pelo grupo, que era composto por membros integrantes das bandas rivais:

(...) a Rádio tocava, e o povo cantava pelas ruas. Aí eu tirava. Eu já era mais danadinho do que os outros, já escrevia as melodias *pros cabras tocar*⁴.

(...) ouvia o rádio, aí tirava a melodia, escrevia, aí juntava eu, Marcos, Mário... a gente fez o conjunto, um piston, um trombone e um sax, que era eu. Não tinha menino que tocasse bateria. Era “Jazz Infantil”, agora o baterista tinha um bigodão (...), seu Israel, era um velho, porque era o único jeito. (...) Mário era da Curica e eu e Marcos da Saboeira, aí foi uma briga danada na cidade, “Não, não pode misturar os músicos”, “Toma os instrumentos”, “Não deixa eles tocarem”⁵...”

(...) a gente não podia ensaiar nem numa sede nem na outra, aí o presidente do clube de lá, o Santa Cruz, na época o Fernando, representante do INPS disse: “então ensaia lá, no Santa Cruz.” (...) A gente ensaiava na sede do Santa Cruz e durante o dia de domingo a gente tinha *matinê* e manhã de sol. A gente arrumou uns amigos lá e alugou... pediu a sede emprestado, da Saboeira mesmo, né, aí um tomava conta do bar, e o apurado era da gente que tocava⁶ (...)

Com o passar do tempo, Goiana ficou pequena para o seu talento, e ele sentiu a necessidade de expandir seus conhecimentos buscando novas experiências.

⁴ Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

1.4 Em Busca de Oportunidades: A Caminho do Recife

A cidade de Goiana oferecia poucas oportunidades para os músicos, e muitos saíram em busca de trabalho em cidades maiores. Assim aconteceu com o maestro Duda, que seguiu para a capital do estado, onde se aperfeiçoaria como instrumentista, arranjador e compositor. Tomou essa decisão após haver recebido um convite irrecusável para fazer parte da famosa Jazz Band Acadêmica, um grupo muito atuante no Recife, e nesse gênero, um dos mais antigos surgidos no Brasil. A Jazz Acadêmica foi fundada em 1931 pelo célebre compositor Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido por Capiba⁷, e animava os grandes carnavais pernambucanos. Na década de trinta, chegou a excursionar com grande sucesso pelo Brasil, permanecendo em atividade até o ano de 1965. Por ela passaram vários músicos, dentre eles os compositores José Menezes⁸ e Fernando Lobo⁹, personagens importantes da música de Pernambuco.

Duda chegou ao Recife no ano de 1950, para integrar, como saxofonista, a já citada Jazz Band Acadêmica. Por ser muito jovem, sua família não permitiu que ele permanecesse por muito tempo naquela capital e exigiu sua volta. Ele, porém, já tinha certeza que o seu lugar era naquele meio musical, muito mais avançado e movimentado.

Depois de um curto tempo em Goiana, convenceu a família e voltou para o Recife, à fim de dar continuidade aos seus estudos. Já na cidade, matriculou-se no colégio Moderno, onde prestou seu exame de Admissão.

⁷ Capiba – Lourenço da Fonseca Barbosa, músico pernambucano, conhecido como o patriarca do frevo. Sua obra é muito extensa, e em gêneros variados como valsas, frevos e maracatús, entre outros.

⁸ Participou da Jazz Band Acadêmica como clarinetista e saxofonista. Compositor bastante conhecido, em cuja obra o frevo predomina. Foi vencedor de vários concursos carnavalescos no Recife, e sua orquestra até hoje anima as festividades momescas naquela cidade.

⁹ Ingressou na Jazz Band como *crooner* na década de trinta. Como compositor, o sucesso veio em 1947, quando em parceria com Dorival Caymmi, teve o samba Saudade, gravado por Orlando Silva.

Por essa ocasião, a vaga de saxofonista que fora sua já havia sido preenchida, mas mesmo assim, ele continuou na orquestra e passou a morar na residência providenciada pela mesma, para alojar os seus integrantes vindos de outras cidades.

Impossibilitado de tocar o saxofone, Duda passou a exercer a mesma atividade que tinha na Jazz Infantil, ou seja, tirar melodias e fazer arranjos. Essa prática, porém, exigia uma maior desenvoltura como arranjador, uma vez que ele estava agora trabalhando profissionalmente para um grupo, cuja formação se assemelhava a estrutura das *big-bands* americanas¹⁰.

Uma outra experiência muito importante para ele nesse período, foi o contato com partituras para *big-bands* editadas nos Estados Unidos.

Durante a segunda guerra, Natal servia como ponto estratégico para o exército americano e muitas partituras trazidas pelos militares para seus eventos sociais, segundo o maestro Duda, foram posteriormente levadas para o Recife. Em contato com essas partituras, Duda, que até então só conhecia esse tipo de música através do rádio, teve a oportunidade de estudá-las detalhadamente, observando o processo composicional empregado pelos grandes mestres desse estilo como Glenn Miller e Tommy Dorsey.

O repertório naquela época, o período pós guerra, tinha muita música americana. Usava muito aqueles arranjos de Glenn Miller, Tommy Dorsey, daquilo ali, tudo tinha.(...) a gente estudava tudinho, a gente via tudinho como é que era , e aí, ia assimilando¹¹.

¹⁰ Segundo o maestro Duda, a formação da Jazz Band Acadêmica, era a seguinte: 4 saxofones, 3 trompetes, 2 trombones, piano, contrabaixo, bateria, percussão e cantor.

¹¹ Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

Em 1952, teve sua primeira composição gravada pela Jazz Acadêmica, o frevo Taradinho, inspirado no difícil frevo Relembrando o Norte, do compositor Severino Araújo.¹² O processo de gravação era ainda muito primitivo, em discos de acetato, e a orquestra ensaiava muito, pois não podia errar. A pouca tecnologia da época não permitia voltar a gravação para refazer um erro. Essa era uma prática que exigia do músico um bom domínio do seu instrumento, e dessa forma, a medida que aprofundava seus conhecimentos como arranjador e compositor, Duda também se aperfeiçoava como saxofonista.

Pelo seu bom desempenho junto a banda, ele já se destacava dos demais, e apesar dos seus dezoito anos, em pouco tempo assumiu a regência da Jazz Band Acadêmica. Nessa época, o conjunto passou a integrar o elenco da Rádio Jornal do Comércio juntamente com a Jazz Paraguari, orquestra oficial da rádio, que se apresentava no horário noturno, enquanto a Jazz Band Acadêmica fazia a programação da tarde. Este tipo de conjunto era muito requisitado pelas rádios, e o maestro Duda nos explica porque:

Nessa época, a Jazz Band Acadêmica passou a fazer parte do elenco da Rádio Jornal do Comércio (...) A Paraguari tocava na programação da noite, e tinha a Jazz Acadêmica que fazia a programação de dia, porque naquele tempo no rádio, não tocava disco não. Não tinha disco não, era tocando ao vivo mesmo¹³.

1.5 As Atividades na Rádio Jornal do Comércio

No final dos anos quarenta, o Recife possuía duas importantes emissoras de rádio que projetavam o nome de Pernambuco para o Brasil. Eram a Rádio Clube de Pernambuco,

¹² Compositor pernambucano líder da Orquestra Tabajara, que em 2002, completa 85 anos de idade. Ainda atua à frente de seu conjunto. Autor de várias composições, dentre as mais conhecidas estão, o choro Espinha de Bacalhau, Um Chorinho Em Aldeia e o frevo Relembrando o Norte.

¹³ Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

inaugurada no dia 6 de abril de 1919, considerada por alguns historiadores como a primeira emissora de rádio a entrar em funcionamento no Brasil, e a Rádio Jornal do Comércio, inaugurada no dia 4 de julho de 1948, que viria a intensificar o movimento musical da cidade.

A Rádio Clube possuía uma programação muito diversificada, que apresentava desde programas humorísticos, até os famosos programas de auditório. Seu produtor musical era o compositor Nelson Ferreira, que atuou nessa emissora de 1931 a 1971. Arranjador e regente da orquestra da rádio, ele foi um grande divulgador da música de Pernambuco. Essas atividades permitiam que o maestro se relacionasse com grandes nomes da música popular brasileira, e muitos chegaram a gravar suas composições a exemplo de Francisco Alves, Carlos Galhardo, Aracy de Almeida e Almirante, entre outros.

A Rádio Jornal do Comércio precisava transmitir uma programação musical que estivesse a altura da programação da Rádio Clube, que, até então, reinava absoluta. Para realizar este feito, a Rádio Jornal contratou, para assumir o cargo de arranjador, o renomado compositor César Guerra – Peixe, que durante sua estadia no Recife, desenvolveu pesquisas sobre as manifestações folclóricas locais, ao mesmo tempo em que realizava seu trabalho à frente da Orquestra da Rádio Jornal do Comércio. Esta orquestra era o principal grupo da rádio e sua formação instrumental era a de uma orquestra sinfônica. Além das *big-bands* que atuavam nos programas, em algumas ocasiões um novo grupo era formado. A Jazz Paraguari tinha a sua estrutura tradicional acrescida de outros instrumentos como: o oboé, a trompa, a flauta e as cordas, que lhe davam a forma de uma jazz sinfônica. Essa variedade de grupos permitia aos arranjadores uma prática especial, pois podiam trabalhar com os mais diferentes tipos de timbres e instrumentos. Dentre os vários arranjadores que escreveram para essas formações podemos citar:

Clóvis Pereira, Guedes Peixoto¹⁴ e sobretudo o maestro Duda, que assumiu a regência da Jazz Paraguari em 1953, e mais tarde também tornou-se regente da orquestra principal.

Para o maestro Duda, esse período foi bastante produtivo. Suas atribuições como arranjador exigiam um trabalho intenso, uma vez que muitos artistas vinham se apresentar nos programas da rádio, a exemplo de Orlando Silva, Ivon Curi, Nelson Gonçalves, Ângela Maria e Caubi Peixoto, entre outros. Para cada apresentação era necessário que se elaborassem muitos arranjos e essa prática veio a consolidar de vez a sua carreira.

A Rádio Jornal do Comércio, concentrava um grande número de músicos em seu elenco. Durante anos, arranjadores, compositores, cantores e instrumentistas contratados pela empresa, amadureceram suas aptidões musicais através do trabalho desenvolvido nos grupos da rádio. Alguns desses artistas tiveram o seu talento reconhecido tanto no Brasil quanto no exterior, como Jackson do Pandeiro e sua companheira Almira Castilho, Dimas Sedícias, Claudionor Germano, o sanfoneiro paraibano Severino Dias de Oliveira, mais conhecido como Sivuca e Hermeto Pascoal. Segundo o maestro Duda, foi através de um convite seu que o instrumentista e compositor Hermeto Pascoal, passou a integrar o Sistema Jornal do Comércio, onde atuou como sanfoneiro.

Essa fase do rádio em Pernambuco foi muito rica mas infelizmente pouca coisa ficou registrada. Devido à falta de um local adequado para preservar os acervos das rádios, muitos arranjos e gravações foram perdidos.

Em 18 de junho de 1960, foi inaugurada a TV Jornal do Comércio, que era uma expansão do Sistema Jornal do Comércio de Comunicação. Algum tempo após este evento, a

¹⁴Regente e compositor pernambucano, natural de Goiana, estudou no Conservatório Pernambucano de Música tendo como professores Guerra Peixe e Pe. Jaime Diniz. Foi regente da orquestra da TV Tupi de São Paulo, da TV Jornal do Comércio, e da Orquestra Sinfônica do Recife.

programação do rádio entrou em declínio e a maioria dos músicos da Paraguari foi transferida para a televisão, à fim de formar uma outra orquestra, a Jazz Paraguaçu, que seria regida pelo maestro Guedes Peixoto.

O maestro Duda ainda permaneceu na rádio por algum tempo e depois foi transferido para a TV Jornal Do Comércio, onde assumiu o departamento de música e também o cargo de arranjador e regente. Com o fim dos programas de auditório na televisão, as grandes orquestras dessas instituições foram desfeitas. Os músicos passaram a enfrentar dificuldades e muitos deixaram a região em *busca* de trabalho. Alguns foram bem sucedidos enquanto outros caíram no esquecimento.

1.6 Outros Caminhos: Buscando Estabilidade

O trabalho do maestro Duda não se resumia apenas às atividades na rádio, e na televisão. Novas experiências musicais também foram adquiridas através do seu envolvimento com o teatro. Em 1961, ele elaborou os arranjos para a peça “Um Americano no Recife”, que foi dirigida por Graça Melo. Participou também de outras peças, cujos diretores foram Lúcio Mauro e Wilson Valença. A incerteza de suas atividades como arranjador fez com que o maestro Duda começasse a pensar na segurança de um emprego fixo, que garantisse o seu sustento e o de sua família. Essa preocupação levou-o a buscar outras possibilidades. Aconselhado pelo amigo e oboísta Wascily Simões, decidiu estudar corne inglês para posteriormente tentar ingressar na Orquestra Sinfônica do Recife. Ajudado pelo amigo, adquiriu um instrumento e matriculou-se na escola de música da Universidade Federal de Pernambuco, onde o próprio Wascily era o professor. No ano de 1962, ele foi contratado pela Orquestra Sinfônica do Recife, onde permaneceu por bastante tempo atuando como instrumentista, e posteriormente assumiu o cargo

de arranjador. Durante o período em que estudou corne inglês, Duda também matriculou-se na classe de regência e música sacra, curso ministrado pelo pesquisador padre Jaime Diniz, sendo estas as únicas matérias em que teve formação acadêmica. A respeito desse contato com a universidade, Duda faz o seguinte comentário:

A única coisa que eu estudei, foi regência, era com o Padre Jaime, e mais nada... Arranjo, realmente eu aprendi foi na luta, no rádio e televisão... Aqui em Recife chegava Caubi Peixoto, Jamelão, com arranjos de Severino Araújo, Radamés Gnatalli, aí, a gente ia tocar. Na hora de ensaiar, e eu tava observando. “Olha, aqui tá mais bonito que aqui.” Na prática, o que a gente tá fazendo? Você escreve, se você ouvir e gostar, você bota, se não gostar não bota mais, só foi naquela vez.¹⁵

O maestro Duda, dotado de um espírito muito observador, estava sempre atento aos detalhes empregados por outros grandes arranjadores em seus trabalhos. Esse procedimento, bastante comum para a época, também era utilizado pelo compositor Clóvis Pereira, um grande amigo seu, com quem costumava sempre trocar idéias.

Aí uma coisa que Guerra – Peixe ensinou a Clóvis Pereira, e que ele me falou, e até hoje eu uso: “Quando eu escrevo, escrevo já com a caneta, não tem esse negócio de ter uma borracha não. Escrever, já tá definitivo. Se errar, tome o erro verdadeiro”¹⁶

Esse depoimento nos mostra a troca de informações que havia entre os compositores, e a sua busca por um amadurecimento musical que lhes permitisse escrever um arranjo de forma definitiva, sem correções. Esse profundo amadurecimento musical era o que eles esperavam alcançar como arranjadores.

¹⁵ Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

¹⁶ Ibidem.

1.7 A Caminho de São Paulo: O Trabalho em um Grande Centro.

Corria o ano de 1967, quando ele recebeu um convite da direção da TV Bandeirantes em São Paulo, para integrar a orquestra da emissora, atuando como saxofonista e arranjador. No dia 17 de agosto daquele mesmo ano, ele chegava à capital paulista acompanhado de sua família, e lá permaneceria até o ano de 1970.

Trazendo consigo uma vasta experiência musical adquirida durante os anos vividos em Pernambuco, o maestro Duda partia para uma nova etapa em sua vida, passando a exercer a sua profissão em um dos mais importantes centros artísticos e culturais do nosso país.

Apesar de suas funções na TV Bandeirantes serem praticamente as mesmas da Rádio Jornal do Comércio, Duda se sentia bastante pressionado, em decorrência de um considerável aumento no volume de trabalho, que, em várias ocasiões, tinha que ser feito às pressas.

A chegada do progresso tecnológico, porém, fez com que as orquestras que acompanhavam os artistas, nos conhecidos programas de auditório, fossem desativadas, sendo substituídas por pequenos grupos musicais e por recursos eletrônicos modernos. A presença dos arranjadores nas emissoras tornou-se dispensável, e com o passar do tempo, essa função foi quase extinta.

O descaso com que são tratados muitos dos acontecimentos importantes de nossa história, faz com que estes sejam injustamente esquecidos. Muitos músicos das novas gerações, infelizmente, desconhecem o importante trabalho que os arranjadores realizavam junto às orquestras das emissoras de rádio e televisão.

O maestro Duda relembando aquela época, nos dá uma idéia do dinamismo do trabalho na orquestra da TV Bandeirantes.

(...) a gente fazia a programação, a mesma coisa que se fazia aqui¹⁷. (Recife)

(...) de tarde eu ia prá lá, só que os arranjos a gente fazia mais ligeiro¹⁸. (TV Bandeirantes)

(...) lá era o seguinte: o ensaio era quatro horas da tarde, o programa era nove horas da noite. A gente chegava lá as quatro horas prá ensaiar. Os cantores vinham do Rio de Janeiro, de lá de São Paulo mesmo. Os caras chegavam na hora, “Vai cantar o quê?”, “Eu vou cantar tal música,” o outro, “Vou cantar tal música”, não sei que. Ai, vamos lá. Com o piano, pegava o tom, escrevia, e eu ia fazer o arranjo. Fazia o arranjo ali mesmo, os copistas já estavam ali, prontos, dividiam as partituras no meio, assim, uns copiavam os saxofones, outros copiavam os metais. (...) seis horas, a orquestra entrava no palco, e já ia ensaiar. Eu peguei a prática, eu me lembro como se fosse ontem¹⁹

Algumas situações inesperadas agitavam ainda mais aquele ambiente, e às vezes as habilidades dos arranjadores eram colocadas à prova. O maestro Duda conta que certa vez um cantor de muito sucesso na época, foi convidado à participar de um programa onde ele atuava. Era o Baile da Saudade, apresentado pelo cantor Francisco Petrônio. Por algum motivo o artista chegou bastante atrasado para o ensaio, mas mesmo assim, a produção decidiu que ele deveria se apresentar. Para contornar a difícil situação, o maestro Duda foi chamado, às pressas, para fazer o arranjo. Com um certo bom humor, ele relembra aquele episódio.

Ele chegou prá cantar uma música na hora do ensaio. A orquestra já estava no palco, (...) aí a orquestra ficou ensaiando lá uma música, e eu em cima da tampa do piano escrevendo as partituras. (...) terminou de ensaiar a outra música, já tava pronto. (...) era uma agonia, mas era engraçado. No palco a orquestra ensaiando, e eu fazendo outro arranjo. A orquestra ensaiando uma coisa, e eu escrevendo outra.²⁰

A partir desse comentário, pode-se observar o grau de aperfeiçoamento que até então ele tinha alcançado como arranjador, e a forma como colocava em prática os conhecimentos adquiridos através do intenso trabalho que sempre desempenhara desde o início de sua carreira.

¹⁷ Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem

Durante o tempo que passou na TV Bandeirantes, o maestro Duda teve a oportunidade de trabalhar ao lado de excelentes arranjadores como Mastroianni e Chiquinho de Moraes. A exemplo do trabalho que desenvolvera na Rádio Jornal do Comércio, o maestro Duda, enquanto trabalhou nesta emissora, também escreveu arranjos para vários cantores populares como Wanderley Cardoso, Vanusa e Jerry Adriani, entre outros, que na época gozavam de grande projeção nacional.

1.8 De Volta ao Recife: O Movimento Armorial

Depois de quatro anos em São Paulo, ele decide voltar para o Recife. Lá chegando, encontra um ambiente musical bastante movimentado. Por essa época, o conhecido escritor Ariano Suassuna, autor de vários livros e peças teatrais dentre elas o famoso “Auto da Compadecida”, estava, juntamente com alguns músicos, planejando o lançamento do movimento Armorial.

O movimento Armorial nasceu no Recife, onde ainda na década de quarenta, as primeiras idéias sobre o que viria a ser o movimento já estavam sendo articuladas. Através de alguns artigos publicados e de algumas reflexões sobre a música, um grupo de intelectuais interessados em arte e literatura discutiam sobre o rumo que o movimento deveria tomar. Entre eles haviam atores, poetas, pintores, romacistas, escritores, etc... Nomes como Capiba, José Laurênio de Melo, Hermilo Borba Filho, e Ariano Suassuna figuravam á frente do grupo. Ariano Vilar Suassuna nasceu na cidade de Nossa Senhora das Neves, capital da Paraíba, hoje João Pessoa, em 16 de junho de 1927. No ano de 1942, mudou-se com a sua família para o Recife, onde matriculou-se-se no Ginásio pernambucano. Em 1947, entrou para a Faculdade de Direito. Nesta época, ele travou conhecimento com vários artistas e intelectuais, e lançou seus primeiros poemas

ligados ao Romancero Popular do Nordeste: “Galope à beira Mar”, “A Morte do Touro Mão de Pau”, e “Os Guabirabas” lançou também sua primeira peça, “Uma Mulher Vestida de Sol”, e ganhou com ela, no ano de 1948, o prêmio Nicolau Carlos Magno. Tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras em 1996. Autor consagrado, sua produção musical é muito vasta. Entre suas obras mais conhecidas estão: O “Auto de João da Cruz”, o “Romance D’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta,” que ele chamou de romance armorial popular brasileiro, “o Casamento Suspeitoso” e “O Santo e a Porca”. A arte armorial antecedeu o lançamento oficial do movimento e só no dia 18 de outubro de 1970, Ariano Suassuna e alguns artistas oficializam, no Recife, o movimento Armorial, com uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas, e o concerto “Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial” executado pela Orquestra de Câmara, que tinha à frente o violinista Cussy de Almeida. Principal mentor do movimento Armorial, Ariano Suassuna, preocupado com a descaracterização da cultura brasileira, idealizou os princípios que o regeriam. Suassuna assim o define: “O movimento armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita, a partir das raízes populares da nossa cultura.”²¹ Por esta definição podemos entender porque os compositores e arranjadores engajados no movimento foram buscar inspiração para sua música no som das rabecas e violas, nas bandas de pífano, nos cantadores e vaqueiros nordestinos. Nomes como Guerra – Peixe, Antônio José Madureira, Jarbas Maciel e Capiba, participaram ativamente do movimento, concretizando, através de suas peças, as idéias nacionalistas que o movimento pregava.

A participação do maestro Duda no movimento Armorial se deu quando ele foi convidado pelo violinista Cussy de Almeida à participar de vários concertos em Brasília com a Orquestra

²¹ SUASSUNA, Ariano. in “ O Grande Teatro do Mundo”, Lígia Vassalo, Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo, Instituto Moreira Sales, Número 10, novembro de 2000. p.148.

Armorial de Câmara. Dias antes das apresentações, alguns músicos deixaram o grupo, e o maestro Duda se viu obrigado a adaptar os arranjos para uma nova formação.

Aí, botei duas flautas, um zabumba, uma viola, como é... duas violas sertanejas e um cello (...) um contrabaixo e a percussão. Aí, inventei, dentro da Orquestra Armorial, eu inventei outra Armorial, modifiquei os arranjos todinhos das músicas que já estavam gravadas, que era sucesso pra ser adaptado pr'aquela outro, pr'aquela outra formação, e a gente foi pra Brasília, e foi sucesso.²²

De um modo muito simples, o maestro Duda assim define a música armorial:

(...) “Eu sei que fiz tanto forró, tantas coisas... porque aquilo tudo é forró mesmo.”²³

Esta definição despretensiosa, refere-se na verdade, a alguns ritmos do nordeste muito explorados pelos compositores que cultivam a música armorial e nos quais a mesma se baseia. A música armorial porém, além de ser mais complexa, está bem embasada teoricamente. Passados trinta e um anos desde o seu lançamento, essa música permanece bem viva através da obra de compositores como, Antônio Nóbrega, Danilo Guanais e Clóvis Pereira, entre outros.

O maestro Duda não participou das articulações que definiram as bases do movimento armorial que foi lançado no Recife na década de setenta. No entanto, observando-se a sua obra, pode-se constatar a sua forte ligação com a música nordestina, principalmente com os gêneros pernambucanos, como o frevo, a ciranda e o maracatu, entre outros. Ele também foi buscar “nas raízes populares da cultura nordestina,” como fazem os compositores armoriais, o material para o desenvolvimento de sua obra, e este é um dos principais pontos que eles têm em comum.

²² Maestro Duda em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

²³ *Ibidem*.

1.9 A Orquestra de Frevo, Os Prêmios e os Festivais.

O carnaval de Pernambuco é conhecido nacionalmente por sua riqueza de ritmos. Dentre as várias manifestações musicais que podem ser observadas durante este período, o frevo se sobressai como uma das principais atrações. Entre os gêneros de frevos existentes, o de rua, puramente instrumental, originalmente era executado pelas bandas de música e fanfarras de frevo. Com o passar do tempo, foram feitas algumas experiências com outros tipos de formações instrumentais. Uma das que foram usadas e bem aceitas, foi a estrutura das tradicionais *big-bands*, que passaram a animar os famosos bailes carnavalescos nos clubes sociais do Recife, e ainda hoje atuam nos carnavais de rua da cidade.

O maestro Duda, que desde o início de sua carreira, na Rádio Jornal do Comércio, trabalhara com este tipo de conjunto, optou por esta formação e estruturou sua primeira orquestra de frevo ainda no ano de 1958. Nesta época, as orquestras de frevo eram muito procuradas e o maestro Duda percebeu que aliando o seu talento como compositor e arranjador a um grupo próprio, poderia facilmente ganhar espaço neste concorrido mercado de trabalho.

Durante os primeiros anos de atuação, sua orquestra não participou das festividades carnavalescas em Pernambuco, tendo sido contratada para animar o carnaval do clube Astrea na cidade de João Pessoa, Paraíba.

Pernambuco, que exportava suas músicas para quase todo o Brasil, influenciava os clubes sociais daquela cidade, que promoviam bailes bastante concorridos, ao som de muito frevo, à semelhança dos tradicionais festejos carnavalescos do estado vizinho.

A orquestra de frevos do maestro Duda permaneceu animando este evento por oito anos consecutivos. Com sua ida para São Paulo, em 1967, a orquestra foi desativada, só voltando

a se reestruturar no ano de 1971, passando a atuar não apenas durante o carnaval, mas também em bailes na capital pernambucana e cidades circunvizinhas.

Trabalhando intensamente durante os festejos carnavalescos, a orquestra tornou-se bastante conhecida, recebendo convites para apresentar-se também fora do país. Em 1984, o maestro Duda apresentou-se com sua orquestra, em Miami, inaugurando o I Vôo Internacional do Frevo. Em 1986, integrando a caravana brasileira do Itamaraty, foi à Paris, lá se apresentando com vários artistas brasileiros, como: Luis Gonzaga, Djavan, Gal Costa, entre outros.

Por suas marcantes atuações na cidade do Recife, a orquestra ganhou várias vezes o título de melhor conjunto do ano e apesar dos problemas que as orquestras de frevo vêm enfrentando, o maestro Duda permanece até hoje à frente do seu conjunto, animando os agitados carnavais de rua do Recife.

No sentido de preservar a música do estado, a Prefeitura do Recife, em conjunto com outras instituições, organizam anualmente festivais de músicas carnavalescas, onde os compositores concorrem nas modalidades de frevo de rua, frevo de bloco, frevo canção e maracatu. Esses festivais, que já foram editados muitas vezes, recebendo os nomes de *Frevança*, *Recifrevo* e *Recife Frevoé*, além de revelar novos compositores, contribuem para divulgar as músicas de autores consagrados.

O maestro Duda participou destes festivais, conseguindo premiações em alguns deles. Ainda no ano de 1966, alcançou o segundo lugar com o maracatu *Homenagem à Princesa Isabel*. Em 1971 obteve a mesma colocação com o frevo de rua *Quinho*, e em 1978, conseguiu a classificação máxima com a composição *Marilian no Frevo*, também um frevo de rua.

1.10 Quinteto Brassil: Laboratório de Arranjos e Composições

A partir de 1980, dava-se início uma grande parceria entre o Quinteto Brassil e o maestro Duda. Esse grupo, ligado a Universidade Federal da Paraíba, desenvolve um importante trabalho de divulgação da música brasileira para metais. Segundo Valmir Vieira tubista do grupo, o arranjo de Aquarela do Brasil do maestro Duda marca o início desta relação, que gerou muitos arranjos, composições e transcrições.

A primeira música que eu toquei no quinteto, foi de Duda (...) foi quando eu cheguei para o grupo vindo de São Paulo (...) O início, e um marco no trabalho do quinteto foi a Aquarela do Brasil. (...) E aí, depois vieram as bossas que ele fez pra gente viajar pra França, veio a Suíte das Mulheres, a Suíte Brass'il que ele fez também²⁴.

Atendendo ao pedido do tubista Valmir Vieira para que escrevesse uma peça para o seu instrumento, o maestro Duda compõe para o Quinteto Brassil, o *Tubachoro*, que como o próprio nome sugere, é um chorinho para tuba.

Eu pedi a ele uma música estilo concertino, e inclusive é interessante essa história, porque eu estava fazendo um curso lá no Recife, a gente estava dando um curso, trabalhando, e os alunos conversando, a gente também, aí eu cheguei, “Mas Duda, tu és safado, escreveu pro Ayrton, escreve pra Radegundis, e não escreve nada pra mim não é?” ele disse, “Não, vou fazer, pode deixar.” Isso foi na hora do café, quando foi assim de duas horas, eu tava assim sentado na mesa, aí ele pegou o papel e disse, “Toma, eu fiz pra tu. (...) Eu tava agora em casa sem fazer nada aí fiz esse choro.” Eu disse, “Agora?” “É”, ele disse, “Eu vou botar para o quinteto, eu estou com a partitura, desenvolvi a idéia aqui, aí vou botar para quinteto.” Assim, na maior simplicidade²⁵.

Vieira afirma ainda, que o repertório do Quinteto, em sua totalidade, possui aproximadamente 60% de composições e arranjos do maestro Duda, transformando-se, desta forma, no maior divulgador de sua obra, apresentando-se em concertos por todo o Brasil, e também no exterior.

²⁴ Valmir Vieira em entrevista ao autor – João Pessoa, 09/01/2001

²⁵ Ibidem.

O atual primeiro trompetista do Quinteto Brassil, Ayrton Benck diz que, em determinada época, devido ao caráter festivo de algumas peças, gostava de encerrar seus recitais de trompete e piano com as músicas do maestro Duda.

(...) Eu sempre botava uma peça de Duda no final de um recital, porque eu acho que era uma peça que realmente conquistava, mais unida ao povo, fácil, de fácil assimilação e é uma peça assim, que levantava o astral pro recital.²⁶

Ayrton Benck comenta também a respeito da reação das pessoas em relação às obras do citado autor, quando de uma apresentação do Quinteto Brassil nos EUA.

Nos Estados Unidos, as pessoas gostam, levanta, entendeu ? levanta muito a platéia entendeu? As pessoas gostam, os alunos de trompete vieram depois comentar, que a gente tocou em Boston, as pessoas comentaram, Duda é fantástico, não é ? (...) Você pode tocar vários arranjos, mas quando você toca o Duda, a vibração é diferente, o público responde diferente. Em Belém, São Paulo, tudo quanto é lugar as pessoas adoram.²⁷

Com essas palavras, o trompetista traduz muito bem a força das composições e arranjos do maestro Duda e a impressão que sua música causa às diferentes platéias para as quais o Quinteto já se apresentou.

O trabalho do Quinteto gerou três discos. O segundo, lançado no ano de 1985, “Brassil Plays Brazil” é uma homenagem ao aniversário de sessenta anos do maestro Duda. Esta parceria foi muito importante por ter proporcionado, entre outras coisas, a valorização do repertório brasileiro de músicas para metais.

²⁶ Ayrton Benck em entrevista ao autor – Recife, 24/01/2001

²⁷ Ibidem.

1.11 O Reconhecimento

Depois de participar, como compositor, de vários festivais em Pernambuco, surgiu para o maestro Duda, a oportunidade de apresentar o seu trabalho como arranjador em um festival de projeção nacional. O referido festival era o M.P.B. Shell de 1980, realizado pela Rede Globo, a Shell e a Associação Brasileira de Produtores de Discos. A participação do maestro Duda neste festival se deu, quando os organizadores do Quinteto Violado, grupo pernambucano conhecido por suas interpretações e pesquisas sobre a música nordestina, convidaram-no para elaborar o arranjo da música Rio Capibaribe, com a qual concorreriam no referido evento. Ao final, o grupo conseguiu com esta música uma boa colocação, e o maestro Duda recebeu o prêmio de melhor arranjador de música popular brasileira. Esse evento foi muito significativo, pois permitiu ao maestro uma divulgação do seu nome em nível nacional, sendo o seu arranjo escolhido como o melhor entre trabalhos apresentados por compositores e arranjadores de todo o país.

Mais tarde, no ano de 1993, o maestro Duda foi escolhido para participar do projeto memória Brasileira, da Secretaria de Cultura de São Paulo, como um dos arranjadores que mais se destacaram no cenário da música popular brasileira no século XX, ao lado de nomes como maestro Cipó, Cyro Pereira, Nelson Ayres, José Roberto Branco e Moacir Santos, entre outros. O projeto lançou o CD Arranjadores, no qual o maestro Duda participa com um arranjo das *Bachianas Brasileiras n° 5* de Heitor Vila Lobos, interpretado pela banda Savana.

De 1994 a 1997, atuou como regente e diretor artístico da ópera-boi Catirina, em São Luis, peça baseada no rico folclore maranhense. Este espetáculo teve a direção de Fernando Bicudo e foi escolhido pelo MEC, como o melhor de 1996.

No ano de 1998, o maestro Duda foi homenageado pela Academia Pernambucana de Música e a imprensa local noticiou o fato com a seguinte reportagem:

“Duda agora é imortal”

O maestro ocupa hoje a cadeira que pertenceu a Capiba na Academia Pernambucana de Música.

A homenagem é mais do que justa, por tudo que José Ursicino da Silva, o Duda, já fez e continua fazendo pela música brasileira. Hoje no Teatro do Parque, às 19h30, ele se torna imortal. Passa a ocupar a cadeira nº 19 da Academia Pernambucana de Música, que já pertenceu a Capiba. O acontecimento vai ser festejado com concerto da Banda Cidade do Recife, da qual Duda é diretor artístico e regente, e com exibição de blocos carnavalescos²⁸.

Esta homenagem, uma das mais importantes recebidas pelo maestro Duda, lhe garante um lugar entre renomados compositores pernambucanos, como Capiba, Nelson Ferreira, Levino Ferreira, entre outros.

1.12 As Atividades Atuais

Nos dias atuais, além de se dedicar à composição, o maestro Duda ainda trabalha intensamente como arranjador, atividade que desenvolve desde o início de sua carreira. O número de arranjos elaborados por ele supera em muito ao de composições. Muitos trabalhos foram perdidos, o que torna impossível sabermos ao certo a quantidade exata da sua produção. A exemplo do Quinteto Brassil, muitos artistas solicitam o trabalho do maestro Duda. Para o cantor e compositor pernambucano Alceu Valença, reconhecido internacionalmente, ele já elaborou diversos arranjos. Em 1996, participou do CD Recife Frevoé, com a composição Fantasia Carnavalesca. Além de participar como compositor, o maestro Duda também foi o responsável pela elaboração dos arranjos das músicas contidas neste trabalho, que contou com a participação

²⁸ “Duda agora é Imortal” *Diário de Pernambuco*, Recife, 04/06/98

de nomes importantes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Geraldo Azevedo, Maria Bethânia e Lenine, entre outros. Também podemos mencionar os arranjos dos frevos de rua Fogão, de Sérgio Lisboa e Isquenta Muié, de Nelson Ferreira, para a série de discos Frevos de Rua, Os Melhores do Século.

Embora seja grande a sua participação em discos, como instrumentista e arranjador, e tenha composições suas gravadas por vários interpretes, o maestro Duda, curiosamente, não possui um disco apenas com composições próprias.

Morando atualmente, na cidade do Recife, é freqüentemente convidado para participar de festivais de música pelo país, como o festival de Brasília , onde geralmente trabalha com grupos de sopros. Ocupou durante muitos anos o posto de maestro titular da Banda Sinfônica da Cidade do Recife e é arranjador da Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Durante o período carnavalesco, o maestro Duda realiza muitas apresentações com sua orquestra, contribuindo através do seu trabalho como arranjador e compositor, para a diversificação da música instrumental brasileira e para a preservação da tradição pernambucana do frevo.

Capítulo 2.

A Obra do Compositor José Ursicino da Silva

2.1 Música Folclórica, Popular e Popularesca

A partir do levantamento que foi feito para este trabalho referente à obra do maestro Duda, pode-se observar a forte ligação da mesma com o universo musical popular e folclórico do Brasil, sendo os gêneros populares e a música folclórica originários do estado de Pernambuco, trabalhados por ele com maior intensidade. Para uma boa compreensão deste capítulo faz-se necessário determinar o que é chamado de música folclórica e popular, esclarecendo quais são as principais características que as diferenciam. Esse esclarecimento é fundamental uma vez que o maestro Duda busca nessas fontes os elementos essenciais que utiliza em suas composições. Sobre essa questão são tomadas como base as definições de dois estudiosos que de uma forma clara estabelecem uma linha divisória entre a música folclórica e a popular. Segundo José Ramos Tinhorão¹, a música folclórica não possui autor e é transmitida oralmente de geração a geração enquanto que a música popular é composta por autores conhecidos e é divulgada por meio gráfico, partituras, discos, vídeos etc... Renato Almeida² no seu artigo *Música Folclórica e Música Popular*, também concorda com essa definição e diz que: “Chamamos de música popular, aquela sem ser espontânea, na boca do povo, é feita sob sua inspiração direta, aparece com autor conhecido e duração efêmera, não se transmitindo tradicionalmente”. Sobre a outra,

¹ TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto. 2ª edição. Petrópolis: (Editora Vozes LTDA, 1975.) p.5

² ALMEIDA, Renato. “Música Folclórica e Música Popular” in Província de São Pedro, Porto Alegre, Ano IV, n. 14, 1949, p. 24

ele diz: “Entendamos pois, como música folclórica, a que existe na boca do povo, e se transmite pela tradição oral modificando-se sem cessar, mas guardando suas constâncias”. Declara ainda que essa música mesmo possuindo autor não é uma obra individual, pois foi composta seguindo um padrão tradicional. Dessa forma, o autor não está criando, está apenas imitando o que aprendeu oralmente de tradições passadas. De acordo com essas definições a respeito dessas duas categorias, podemos concluir que a música do maracatu, da ciranda, do coco, do caboclinho, estão inseridas no contexto “música folclórica”, enquanto podemos afirmar como sendo “gêneros populares”, músicas como o frevo e o baião. O primeiro, nascido nas bandas de música do Recife e o segundo, que foi transformado em gênero de música popular urbana a partir da década de quarenta, através do trabalho dos compositores Luis Gonzaga e Humberto Teixeira.

O pesquisador Valdemar de Oliveira confirma essa definição de popular para esse gênero quando diz:

Ao encarar o frevo como obra musical, é bom considerá-lo, desde logo, em sua verdadeira posição de música popular – e não folclórica, pois não revela uma ascendência – ou um passado a que esteja o povo ligado de qualquer modo³.

Renato Almeida⁴ também faz uma referência a um outro tipo de música, que classifica como “popularesca”. Essa música diferencia-se da popular porque o compositor a elabora artisticamente adicionando a ela elementos de cunho pessoal. Essa música ainda não pode ser tratada como erudita, mas já apresenta indícios de erudição. Como exemplo de música popularesca ele cita a obra de Ernesto Nazaré composta para o piano, que é um instrumento erudito, tendo sido trabalhada com uma técnica de escrita pianística requintada na qual pode-se

³ OLIVEIRA, Valdemar. Frevo, Capoeira e “Passo”. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971. p.41.

⁴ ALMEIDA, Renato. “Música Folclórica e Música Popular” in Província de São Pedro. Porto Alegre, Ano IV, n. 14, 1949, p.24.

observar a influência da música de Chopin. Em suas composições, entretanto, elementos rítmicos brasileiros estão presentes com grande intensidade. Essa junção de elementos eruditos com elementos populares é que caracteriza a música popularesca. Antônio Calado e Chiquinha Gonzaga são citados também como exemplo de compositores cujas obras estão inseridas nesse contexto.

Ainda no mesmo artigo, Renato Almeida chama a atenção para a importância do folclore nas três categorias musicais acima citadas quando comenta:

Música folclórica, música popular e música popularesca, o elemento fecundante, é o folclórico, que se vai dissolvendo até chegar a música erudita, seja baseada em temas folclóricos, seja apenas com esse caráter diferencial⁵

Na obra do maestro Duda encontramos com abundância a música e os gêneros que se originaram no vasto universo folclórico e popular. Essa matéria prima ganha uma nova roupagem através do uso de uma linguagem musical própria, adquirida por ele através de anos de experiência exercendo as atividades de compositor e arranjador. Dessa forma, quando sua música, baseada no mais tradicional da cultura nordestina é transposta para o ambiente erudito, como o da orquestra sinfônica ou do quinteto de metais, é estabelecida uma ligação entre dois universos que embora diferentes, se harmonizam através da maneira como ele cria suas composições. Sua música adquire características popularescas, e ele segue o exemplo de grandes compositores brasileiros que buscaram no universo da música popular e folclórica, os elementos essenciais para a criação de suas obras.

⁵ ALMEIDA, Renato. "Música Folclórica e Música Popular" in Província de São Pedro, Porto Alegre, Ano IV, n. 14, 1949, pp. 24 -25.

2.2 A Influência das Três Raças na Música do Nordeste

A grande riqueza cultural existente na região nordeste pode ser atribuída a miscigenação que formou o povo brasileiro, e se revela no artesanato, na comida, nas danças, e sobretudo na música, fonte de inspiração para vários compositores que buscam nesse meio os elementos que necessitam para a realização de suas obras.

Podemos observar no folclore nordestino fortes traços resultantes da mistura das três raças através dos vários folguedos que por sua vez, trazem consigo uma variedade muito grande de ritmos e melodias. Essas raças, a indígena, a branca européia, e a africana, são responsáveis pelas várias manifestações folclóricas que até hoje permanecem presentes na cultura dessa região. Temos como exemplo os autos de natal, que chegaram à nossa terra trazidos pelos portugueses e aqui adquiriram características próprias, dando origem ao pastoril, como também o fandango ou chegança, que conta a luta entre mouros e cristãos, o maracatu e o coco, que possuem características africanas bem definidas e o caboclinho que é de origem indígena.

Esses folguedos constituem algumas das variadas manifestações folclóricas presentes no nordeste que são fruto dessas raças que desempenharam um importante papel na formação do nosso povo.

O folclore musical nordestino já foi e ainda é muito pesquisado tanto por estudiosos quanto por compositores que se utilizam de seus elementos para a elaboração de seus trabalhos. No estado de Pernambuco, os vários ritmos herdados oferecem inúmeras possibilidades de exploração, sendo utilizados por compositores de várias tendências, como por exemplo, o compositor popular Alceu Valença, ou o músico e pesquisador Antônio Nóbrega, cujo trabalho é baseado nas raízes folclóricas nordestinas, apresentando desde a música armorial, até músicas

como o frevo, o maracatu e a ciranda. Por outro lado, temos os trabalhos do maestro Duda, de Dimas Sedícias, Clóvis Pereira entre outros compositores, que baseiam-se no mesmo universo porém, possuem características diferentes e todo o material folclórico e popular utilizado por eles transforma-se das mais variadas maneiras em uma obra riquíssima, executada pelas mais diferentes formações instrumentais.

Dessa maneira, esses compositores contribuem para a diversificação da música brasileira, procurando conservar em suas obras uma identidade onde os elementos por eles utilizados revelam e transmitem aspectos da cultura nordestina.

2.3 – Guerra-Peixe e o Folclore Pernambucano

Em diversos períodos da história da música nacional, vários compositores buscaram produzir uma arte que revelasse uma identidade musical brasileira, e para isso, utilizaram os mais variados recursos. Muitos recorreram à diversidade folclórica do nosso país e dentre eles podemos citar Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e César Guerra-Peixe, que desistiu do dodecafonismo como um meio para produzir uma obra de caráter nacional, optando pelo folclore, que passou a pesquisar sistematicamente chegando a mudar-se para o Recife no ano de 1949, para estudar *in loco* as manifestações folclóricas daquela cidade. A esse respeito Guerra-Peixe expõe uma radical mudança de atitude em relação a sua obra:

Éramos decididos apologistas do dodecafonismo – curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional... - quando, em meados de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos. Residíamos no Rio de Janeiro, e nessa ocasião resolvemos estudar o que nos fosse possível do musicário nacional, a fim de seguirmos melhor orientados os novos rumos na composição musical. Diversos fatores vieram possibilitar-nos residir no Recife, o que sucedeu de 1949 a 1952. Em princípio, assistindo aos folguedos pernambucanos, não pretendíamos senão observar a música popular e assinalar um e outro documento que nos parecesse interessante desenvolver em

futuras obras. Como o ritmo dos instrumentos acompanhantes nos parecia – como ainda nos parece – o elemento menos cuidado na música de caráter **nacionalista**, dedicamos especial atenção aos seus pormenores. Perplexos ao verificarmos sua variedade, pensamos na conveniência de anotá-los para depois processar a distribuição dos registros entre os interessados⁶.

No mesmo livro, Guerra-Peixe chama a atenção para a maneira como ele passou a trabalhar o material folclórico recolhido, buscando uma maior aproximação da peça musical que está sendo composta, com o ritmo ou a música que está sendo pesquisada.

Em junho de 1949, visitamos o Recife pela primeira vez. Influenciados pela leitura de trabalhos publicados sobre o maracatu (cortejo), aproveitamos a ocasião para, naquela cidade, compor um maracatu (música) a fim de integrar uma <<suíte>> para quarteto ou orquestra de cordas. Dias depois tivemos a oportunidade de assistir mais ou menos como **turista**, a uma exibição especial do maracatu Elefante, e a desilusão sobrevinda, é absolutamente indiscriminável... Apesar da mencionada obra haver obtido o aplauso de pessoas bem intencionadas nos problemas estéticos da música brasileira, não podemos deixar de denunciar, agora, o distanciamento que separa a peça do musical da fonte. Posteriormente estudados os grupos do Recife, incluímos um maracatu na <<Suite Sinfônica n.2>> na qual as principais características, dessa modalidade de música popular, estão entrosadas de maneira mais direta. É esse atualmente o nosso ponto de vista, quanto ao aproveitamento do folclore na criação de obras que enunciam as fontes que lhes dão origem⁷

O contato do compositor Guerra-Peixe com a cultura pernambucana gerou várias obras, nas quais ele procurou estilizar diversas músicas que faziam parte de suas pesquisas como o frevo, o maracatu, o caboclinho e o xangô. “Na Suíte Para Cordas”, composta ainda no Recife, ele usou o maracatu e o frevo; na “Sonata nº 1”, para piano solo, no *larghetto*, utilizou características do xangô, e no *allegro*, trabalhou o frevo. Na “Sonata para Violino e Piano”, usou elementos do coco e do caboclinho, e na “Sonatina”, para violino e piano, realizou novamente experiências com o maracatu e o coco, trabalhando também, o estilo da rabeça.

⁶ GUERRA – PEIXE, César. Maracatus do Recife. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1980. p.10

⁷ Ibidem p. 49

2.4 O Compromisso do Maestro Duda Com Sua Obra

Além de utilizar em sua produção artística músicas e gêneros do folclore pernambucano como a ciranda, o coco, o caboclinho, o maracatu e o frevo, o maestro Duda explora alguns ritmos que são característicos de outras partes do país, como o choro e o bumba meu boi do Maranhão. Podemos observar também que gêneros de outros países como a balada, a mazurca e a valsa estão presentes em sua obra.

Desde o início de sua vida musical na banda de sua cidade, a influência dos gêneros de sua terra pode ser vista em seu trabalho, pois a primeira peça escrita por ele foi um frevo. Passados mais de cinquenta anos de sua primeira composição, percebe-se que o maestro Duda se mantém fiel as suas raízes, sempre compondo baseando-se na música de sua região.

O compositor estudado demonstra através de suas atitudes, preocupação e comprometimento com a preservação e divulgação desses gêneros, que segundo ele, têm que estar presentes em suas composições. Essa preocupação pode ser observada no seguinte episódio: em 1994, quando compôs a Suíte Monette para a orquestra sinfônica de Curitiba, o maestro Duda estava em conflito com algumas autoridades no Recife, e nesta ocasião encontrava-se bastante contrariado. Esse estado de espírito não fez com que ele mudasse a maneira de pensar em relação a sua música.

(...)A única suite que não tem frevo é a Suíte Monette, porque eu estava com raiva do Recife (...) recebi um telefonema da diretora da orquestra de Curitiba, querendo que eu fizesse uma música assim, que desse uns dez minutos, encomendou que eu fizesse uma música com temas nordestinos (...) aí, eu disse, mas eu não vou fazer frevo não, que eu estou com raiva... mas de qualquer maneira, eu sou pernambucano, eu não faço frevo, mas faço uma ciranda⁸.

⁸ Maestro Duda, em entrevista ao autor -- João Pessoa, 19/04/2001

Por esse motivo, a Suíte Monette começa com uma ciranda, sendo a única que não termina com o frevo, que é a marca registrada do compositor.

2.5 Alguns Ritmos Brasileiros Presentes na obra do Maestro Duda

2.5.1 – O Frevo

De todos os gêneros populares que permeiam a obra desse compositor, o que aparece em maior número sem dúvida, é o frevo-de-rua, que influenciou compositores de várias gerações. O maestro Duda utiliza esse gênero tanto na sua tradicional orquestra de frevos, quanto nos grupos de caráter erudito como a orquestra sinfônica e o quinteto de metais. Esse procedimento mostra que o compositor transita com facilidade entre mundos distintos e com características muito diferentes, aplicando uma linguagem musical diferenciada, baseada em elementos populares e utilizando-se de grupos das mais variadas formações para, através deles, expressar suas idéias composicionais. Dessa forma, ele vai moldando o seu estilo, ao mesmo tempo que desenvolve uma obra bastante original.

Muitos compositores pernambucanos, a exemplo do maestro Duda, dedicaram-se a esse gênero, que possui uma história que se inicia nas antigas ruas do Recife. Nessa cidade, o frevo foi sendo estruturado e aperfeiçoado por grandes artistas, e com o passar do tempo invadiu as ruas e os clubes de todo o Brasil.

2.5.1.1 - As Origens do Frevo

O frevo começou a se estruturar como gênero no final do século XIX, precisamente nas bandas de música que existiam na cidade do Recife. Os primeiros compositores de frevo apenas utilizaram-se de alguns elementos rítmicos, melódicos e harmônicos das músicas que eram cantadas e dançadas nessa época, como o maxixe, a modinha, a quadrilha, o dobrado e a polca, adotando também um andamento mais rápido para as músicas que eram destinadas à dança. O resultado da fusão desses gêneros gerou um tipo de música rápida e agitada, e os compositores viram na potência sonora dos metais, os instrumentos ideais para formar as fanfarras que saíam às ruas tocando esse novo gênero, que mais tarde viria a ser conhecido como frevo.

As primeiras fanfarras tinham a seguinte formação: clarineta, requinta, 2 trombones, 2 pistons (trompetes), 2 baixos e 1 bombardino, que era utilizado para fazer o contracanto.

Só em 1901 é que apareceu pela primeira vez o tarol, na fanfarra dos “Caiadores”, para dar sustentação ao ritmo. Mais tarde, em 1906, o comandante Alberto Gavião Pereira Pinto, do 40º Batalhão de Infantaria, utilizou o surdo nas fanfarras de “Pás” e “Lenhadores”. Desde então, esses dois instrumentos passaram a fazer parte das fanfarras de frevo.

2.5.1.2 - O Batismo

A palavra frevo originou-se do vocábulo ferver pronunciado popularmente “frever”, tendo surgido depois que a música já existia. Até então, o novo gênero que surgia era conhecido apenas como sendo uma marcha. Câmara Cascudo assim define o frevo:

Dança de rua e de salão, é a grande alucinação do carnaval pernambucano. Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é a sua característica principal. E a multidão ondulando, no meneio da dança fica a

ferver. E foi dessa idéia de fervura (o povo pronuncia *frevura, frever etc...*), que se criou o nome de frevo⁹.

E segundo Valdemar de Oliveira, a palavra frevo teria sido divulgada pela primeira vez por meios de comunicação no início do século XX:

A primeira referência que encontro, é no dia 12 de fevereiro de 1908, no “Jornal Pequeno”, Já em 1909, o dito do ano era “olha o frevo!” conforme se lê no mesmo jornal de 22 de fevereiro. A palavra caiu no gosto da população e daí aos livros mais responsáveis.¹⁰

2.5.1.3 - A Origem do Passo

Segundo alguns estudiosos, o passo originou-se nos golpes e na ginga dos capoeiras que quando saíam às ruas, tentavam disfarçar a luta dançando.

Vários pesquisadores concordam que a música do frevo e o passo nasceram juntos, sendo a música uma criação dos compositores pernambucanos, e o passo uma invenção popular. Sobre essa questão Valdemar de Oliveira diz:

É impossível distinguir bem: se o frevo que é a música trouxe o passo, ou se o passo que é a dança trouxe o frevo. As duas coisas se foram inspirando uma na outra – e completaram- se¹¹.

Durante o século XIX, as bandas de música desempenhavam um papel social muito importante no dia a dia do recifense, animando com sua música as festas e os eventos importantes que aconteciam, mas a história desses grupos revela um passado de disputas e violência. As bandas de música possuíam muitos admiradores sendo alguns, excelentes “capoeiras”. Durante os desfiles, eles saíam à frente de sua banda preferida “gingando” e distribuindo golpes nos rivais

⁹ CASCUDO, L. da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte (Itatiaia), 1984, p.414.

¹⁰ OLIVEIRA, Valdemar. Frevo Capoeira e Passo. Recife(Companhia Editora de Pernambuco), 1971, p.p. 12 - 13

¹¹ Ibidem. p.11

que por acaso encontrassem durante o percurso. Pereira da Costa¹², citado por Raimundo Pereira Alencar Arrais, assim define a figura do capoeira:

O nosso capoeira, é antes o moleque de frente de música, em marcha, armado de cacete, e a desafiar os de partido contrário, que aos vivas de uns, e morras de outros, rompe em hostilidades e trava lutas, de que não raro resulta em ferimentos, e até mesmo casos fatais!...

Mais tarde, a capoeiragem foi muito reprimida pela polícia, sendo os capoeiras perseguidos e proibidos de saírem acompanhando as bandas. Eles passaram então, a desfilar com os clubes de rua que começavam a surgir no Recife a partir da década de 1880. Esses clubes eram autorizados pela polícia, possuíam suas próprias fanfarras de frevo, e eram organizados por humildes trabalhadores urbanos, que os nomeavam conforme a profissão que desempenhavam no seu dia a dia. Daí surgiram vários clubes, como as “Pás”, “Vassourinhas”, “Lenhadores”, “Caiadores”, “Carvoeiros”etc..

Os capoeiras sempre saíam às ruas armados com pedaços de paus ou algum objeto cortante, mas a partir da nova ordem que também proibia o uso de armas, eles passaram a utilizar-se agora de um velho guarda-chuva, que disfarçadamente podia ser utilizado como um objeto contundente do qual se valiam caso entrassem em alguma briga. Esse utensílio originou mais tarde a sombrinha colorida que o passista utiliza na difícil coreografia do passo, que é a dança do frevo.

2.5.1.4 - Os Tipos de Frevo

Segundo algumas fontes pesquisadas, a partir de 1930, o frevo foi dividido em três categorias: o frevo-canção, o frevo-de-bloco e o frevo-de-rua.

¹² PEREIRA DA COSTA, F. A. Folk-lore Pernambucano, p.246.

O frevo-canção, diferencia-se do frevo-de-rua porque, como o nome sugere, possui uma parte cantada. Conserva consigo, porém, algumas características desse gênero puramente instrumental como por exemplo, a introdução executada pelos metais e o seu andamento vivo.

Segundo o pesquisador Leonardo Dantas¹³, esse tipo de frevo teria sua origem nas “*árias*”, uma influência no carnaval do Recife, das companhias de ópera que visitavam frequentemente aquela cidade. O frevo-canção no passado, era o frevo cantado nas ruas. Mais tarde ganhou os salões dos clubes sociais, retornando a partir de 1980 ao seu lugar de origem através das *freviocas*.¹⁴ Compositores como Lourenço Barbosa da Silva (Capiba) e Nelson Ferreira, contribuíram com a divulgação desse gênero lançando vários sucessos carnavalescos que os consagraram, como: Cala a boca Menino(1966); Oh! Bela (1970); De Chapéu-de-Sol Aberto (1971); Frevo e Ciranda (1974); Trombone de Prata (1979), etc... da autoria do já citado Capiba, e Corre Faustina (1938); Chora Palhaço (1939); Ciranda no Carnaval (1970); etc... de Nelson Ferreira.

O frevo-de-bloco originou-se quando começaram a surgir no Recife, mais ou menos a partir de 1915, alguns grupos que desejavam participar dos festejos carnavalescos separados das agitadas multidões que acompanhavam as fanfarras de frevo. Esses grupos eram os “blocos”, e através de alguns registros podemos observar suas antigas datas de fundação, “Apois Fum!”, “Bloco das Flores”, “Batutas da Boa Vista” de (1920), “Madeiras do Rosarinho” (1926), “Batutas de São José” (1932), sendo que alguns deles ainda hoje atuam no alegre carnaval de rua do Recife.

Os blocos teriam se originado com alguns grupos de rapazes que gostavam de fazer serenata e que durante o período carnavalesco, também saíam às ruas. Moradores de bairros bem

¹³ SILVA, Leonardo Dantas. “Os Ritmos da Alegria”. Texto do encarte do CD Recife Frevoé. Virgin 841 4022.

¹⁴ Carro de som muito potente que conduz as orquestras de frevo pelas ruas.

conceituados de classe média, organizavam-se em grupos familiares onde era permitido a participação das mulheres da família, as namoradas, esposas, filhas etc... A elas, não agradavam a agitação do frevo-de-rua e o contato com o “povão”. Formavam um grupo fechado e não permitiam nenhum tipo de intromissão por parte dos populares. À frente do bloco iam as mulheres e as crianças, que eram encarregadas da parte coral, e logo atrás, a banda de pau e cordas formada pelos irmãos, namorados, pais e esposos, todos prontos para “agir” caso algum desavisado os perturbassem.

Para interpretar o frevo-de-bloco, que era a música que animava os desfiles desses grupos, o conjunto utilizado era formado por instrumentos como o violão, o cavaquinho, o bandolim, a flauta, o violino, a clarineta, o tarol, o surdo, o reco-reco, o ganzá e até o contrabaixo acústico. Originalmente, os instrumentos de metal não eram permitidos nessa formação. Hoje em dia pode-se observar a inclusão de um ou outro instrumento utilizados pelas fanfarras de frevo, como o saxofone, o bombardino, o trompete e a tuba.

A coreografia dos integrantes do bloco em nada lembra o passo, aproximando-se mais dos movimentos realizados pelos cordões azul e encarnado nas encenações dos pastoris. O frevo-de-bloco possui uma introdução instrumental executada pela banda de pau e corda, e em seguida, a música é cantada por um coro de vozes mistas, embora originalmente só fossem utilizadas vozes femininas. Mais tarde, esse gênero ganhou os meios de divulgação da época e muitos foram gravados, como “Borboleta não é Ave” de 1922, composto por Nelson Ferreira e J. Borges Diniz para o bloco Concórdia. Esta é a primeira gravação desse gênero preservada em acetato, tendo sido lançada em disco em 1923. No ano de 1957, o mesmo compositor tornou-se conhecido em todo o Brasil ao sagrar-se campeão do carnaval carioca com o frevo-de-bloco Evocação N^o 1.

O frevo-de-rua é um gênero instrumental executado originalmente pelas fanfarras de frevo e em cuja estrutura predominam os metais. Guerra-Peixe¹⁵, citado por Ramos Tinhorão, considerou o frevo “ (...) a mais importante expressão musical popular” porque “(...) antes de mais nada, o compositor de frevo tem que ser músico, tem que entender de orquestração, principalmente”.

Como podemos observar, os compositores de frevo precisavam de um certo conhecimento musical para que pudessem elaborar as suas peças de forma consciente. Esse conhecimento era adquirido nas escolas de música da época, entre as quais destacavam-se as bandas de música, que serviram como base para a formação musical de diversos compositores tais como o mestre José Lourenço da Silva, Antônio Sapateiro, Levino Ferreira, Lourival de Oliveira, Carnera e Alcides Leão entre outros, que através de seus trabalhos contribuíram para tornar o frevo um dos gêneros mais conhecidos no Brasil.

O frevo de rua está dividido em três modalidades: o frevo ventania, o frevo coqueiro e o frevo abafô. O frevo ventania caracteriza-se por possuir um grande número de semicolcheias executadas rapidamente pelo menos na introdução. Essa modalidade exige uma boa técnica de digitação do executante. O frevo coqueiro é assim chamado por possuir notas agudas acima do pentagrama, exigindo técnica e resistência dos trompetistas e trombonistas. O frevo abafô era utilizado para “abafar” a fanfarra adversária. O compositor utilizava uma sobrecarga de trompetes e trombones executando sua música em fortíssimo, visando conseguir uma sonoridade maior que a do grupo concorrente. O poder sonoro das fanfarras era muito grande, alguns clubes mantinham em suas estruturas grupos de até quatro trompetes e oito trombones entre outros instrumentos.

¹⁵ GUERRA – PEIXE, César. Artigo sem título in Fascículo N° 44 da série História da Música Popular Brasileira. edição quinzenal. Abril Cultural, fevereiro de 1972.

Dos tipos de frevo aqui apresentados, o frevo-de-rua é o mais antigo. Como vimos, é filho das bandas de música, passando depois a ser executado pelas fanfarras de frevo. Com o passar do tempo, outras formações instrumentais foram sendo testadas pelos compositores e a formação das tradicionais *big-bands* foi adotada por muitos, entre eles, o maestro Duda. No repertório de sua orquestra de frevo estão incluídos vários frevos-de-rua de sua autoria. Entre os mais conhecidos podemos citar: **Marilian no Frevo**, **Nino o Pernambuquinho**, **Lucinha no Frevo**, **Cidadão Frevo** e **Meyse**. Nos gêneros frevo-de-bloco e frevo-canção, não foi localizada nenhuma composição do maestro Duda, entretanto, podemos destacar os vários arranjos desses gêneros feito por ele para os CDs “Evocando Nelson Ferreira” em homenagem ao citado compositor, e “Paranambuco” interpretado pelo cantor Claudionor Germano.

Exemplo 1- Ritmo do frevo tocado pela percussão da orquestra de frevo.: Andamento: Allegro a Presto.



Exemplo 2 - Trecho do frevo-de-rua, Marlian no Frevo, com o acompanhamento da percussão.



2.5.2 – O Caboclinho

Caboclinho ou “cabocolinho”, são palavras derivadas do popular “cabôco”, por sua vez, uma corruptela de caboclo. O termo designa o indivíduo resultante do cruzamento entre o índio e o branco e também dá nome a um dos folguedos que fazem parte do carnaval do Recife. Segundo alguns estudiosos é considerado um dos bailados mais antigos do Brasil. O padre Jesuíta Fernão Cardim registrou no ano de 1584, a existência de uma dança apresentada pelos indígenas, e relatou o fato da seguinte maneira:

Foi o padre recebido dos índios com uma dança mui graciosa de meninos, todos empenados, com seus diademas na cabeça, e outros atavios das mesmas penas, que os faziam mui lustrosos, e faziam suas mudanças e invenções mui graciosas¹⁶.

Pelo relato do padre podemos concluir que essa dança é a antiga ancestral da que é apresentada hoje pelos grupos de caboclinhos. De acordo com os estudos apresentados por Katarina Real¹⁷ no seu livro *O Folclore no Carnaval do Recife*, o caboclinho teria se originado a partir das ações dos jesuítas que no trabalho de catequização dos nossos índios, ensinavam-lhes alguns autos como por exemplo, o auto de Natal, que representa o nascimento de Cristo. Na tentativa de atraí-los para a religião católica, os jesuítas permitiam que os indígenas incluíssem nesses autos alguns elementos de sua cultura como por exemplo, a dança. Esse trabalho, realizado entre grande parte dos indígenas brasileiros com a finalidade de facilitar sua aculturação, resultou no surgimento dessa manifestação que segundo a pesquisadora, conserva características de danças européias que podem ser observadas não apenas no caboclinho do

¹⁶ Citado em Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte ed. Itatiaia, 1984. p211

¹⁷ REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval do Recife*. 2ª edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1990.

Recife, mas também em seus “parentes” de outras regiões do país, como os Caboclos na Bahia, os Caiapós em São Paulo e os Tapuios em Goiânia. Segundo ela, são todas danças de espadas de origem européia.

Os caboclinhos, como apresentam-se hoje, são grupos de aproximadamente trinta ou quarenta pessoas que saem às ruas durante o período canavalesco fantasiados com cocares, vestindo saiotos adornados com penas, usando colares e enfeites nos braços e tornozelos, e trazendo nas mãos um conjunto de arco e flecha conhecido por “preaca”. Com ela, simulam atirar em seus inimigos ao mesmo tempo que produzem um estalido acompanhando o ritmo da música. A dança, assim como o passo do frevo, exige um bom preparo físico de quem a executa. Valdemar de Oliveira¹⁸ citado por Real, faz o seguinte comentário a respeito dessa dança:

(...) costumam desfilar no carnaval em duas filas, muitos deles, aqui e ali abaixando-se agilmente como se tivessem molas nas pernas e rodopiando ao mesmo tempo.

Quando saem às ruas trazem consigo um grande estandarte ricamente enfeitado e com o nome do grupo ao qual pertencem, como por exemplo, Taperaguazes, Tabajaras do Recife, Sete Flechas, Pena Branca etc...

Cada grupo guarda suas características individuais e define a sua estrutura, existindo por isso, muitas variações quanto à sua formação. Real nos dá uma formação básica desses grupos:

O “porta-estandarte” vem dançando na frente, rodopiando e saltando, logo depois, os dois “cordões” de caboclinhos em filas opostas. No meio, com aparência de majestades, o “cacique e a “cacica” ou, nos grupos mais ricos, um “rei” e uma “rainha”.

Eles dançam de vez em quando, porém menos enérgicamente que seus “caboclos”. Podem aparecer uma ou duas “princesas” e um ou dois “perós” (indiozinhos). Geralmente, há também um “pajé” ou curandeiro (com cobra viva, papagaio ou jacaré empalhado). Os dois cordões, de dez a vinte caboclinhos cada um, são liderados por um “tenente” e um “capitão”, ou um “guia” e um

¹⁸ OLIVEIRA, Valdemar. “Rio e Recife”: últimos redutos do carnaval”, *Visão*. 1 de março 1957, pp. 69-72.

“contragũa”. Alguns grupos “botam” uma “curandeira”. Há outros que não têm rainha; e um ou dois sem “rei”¹⁹

As apresentações dos caboclinhos, consideradas um auto, mostram através de suas evoluções o dia-a-dia em uma tribo indígena, os seus rituais de caça, suas colheitas e as guerras contra os colonizadores europeus e entre tribos inimigas. As danças são muito variadas e podemos citar como exemplo, a “aldeia”, a “emboscada”, o “toré” e o “traidor”, entre outras. Vários passos também podem ser apontados por estudiosos desse folguedo e dentre os mais conhecidos estão o “perré” simples, o “perré” salto, o miudinho, a tesoura pulada, o caboclo em cima e em baixo, pra frente e pra trás.

O conjunto musical que executa a música do “caboclinho” é formado por duas flautas de bambu, ou inúbia, o tarol, o surdo e os caracaxás ou mineiros (espécie de ganzá). Os músicos também são chamados caboclos de baque. O grupo executa durante as apresentações três ritmos distintos: um lento, o “perré”, um intermediário, o “baião” ou “baiano”, e um rápido, que é o ritmo de guerra. Durante as apresentações são cantados também alguns versos de poesia popular, conhecidos como loas. Nesses versos podem ser contados atos de bravura e a rainha pode, também, convocar os caboclos à guerra contra tribos inimigas.

Durante o carnaval de 1965, a pesquisadora Katarina Real registrou em seu trabalho os grupos de “caboclinhos” que saíram às ruas naquele ano, divulgando também as suas datas de fundação, alguns muito antigos, tendo sido criados ainda no século XIX. São eles: **Canindés** (1897), **Tapuias Carijós** (1899), **Tupinambás** (1906), **Taperaguazes** (1916), **Canindés de São**

¹⁹ REAL, Katarina. O Folclore no Carnaval do Recife. 2ª edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1990. p.89.

Lourenço (1937), **Tupi** (1938), **Tupinagés** (1955), **Tabajaras** (1956), **Tapirapés** (1957), **Tabaiaras** (1960), **Tabajara em Folia** (1951, no interior).

Segundo o folclorista Luis da Câmara Cascudo²⁰, pode-se encontrar esse “brinquedo” em outros estados do nordeste, como na Paraíba, no Ceará em Alagoas, bem como em outras regiões, como por exemplo, o “caboclinho” de Diamantina, que foi pesquisado por alguns estudiosos, entre eles Aires da Mata Machado Filho. Esse folguedo é realizado durante a “Festa do Divino”, mostrando vários cantos e danças sendo uma delas, apontada como de origem européia.

Até hoje os caboclinhos continuam abrilhantando o carnaval de rua do Recife, mantendo viva uma tradição muito antiga que, como vimos, teve suas origens ainda na época da colonização.

Apesar da existência de diferentes ritmos executados pelos grupos de caboclinhos, o maestro Duda utilizou apenas o mais vigoroso, o toque de “guerra”. Esse ritmo foi usado nas seguintes composições: **Suíte Pernambucana de Bolso**, para banda de música, **Fantasia Para Trompete e Trombone**, para quinteto de metais com transcrição para banda de música, e em **Uma Visão Nordestina**, para orquestra sinfônica.

Exemplo 3- Ritmo “guerra” do caboclinho: Andamento: Allegro.



²⁰CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclóre Brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte,ed. Itatiaia,1984. p.211.

Exemplo: 4 - Trecho do caboclinho da composição, “Fantasia para Trompete e Trombone”

The image displays a musical score for a piece titled "Fantasia para Trompete e Trombone". It consists of four staves, each labeled on the left: "Madeiras" (Woodwinds), "Trompete" (Trumpet), "Trombone", and "Percussão" (Percussion). The score is written in 4/4 time and spans four measures. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The trumpet and trombone parts feature rhythmic patterns with eighth notes and rests. The percussion part provides a steady accompaniment with eighth notes.

2.5.3 – A Ciranda

A Ciranda aqui não se refere às cantigas de roda infantis, mas a um tipo de folguedo dançado por adultos e que tem a sua origem na zona da mata e litoral do estado de Pernambuco.

A ciranda, ao contrário de alguns folguedos, é dançada em qualquer época do ano, geralmente aos sábados e domingos, sendo que o local escolhido para a sua realização é quase sempre ao ar livre. Tipicamente é “na beira da praia” que as pessoas se reúnem para se divertir dançando a ciranda, que teria supostamente surgido, quando as mulheres de alguns pescadores ficavam a esperá-los à beira mar cantando e dançando.

Para se dançar ciranda é necessário um mestre cirandeiro, encarregado de cantar a música, que muitas vezes são versos improvisados. O mestre é o principal personagem do folguedo e os demais participantes vão respondendo em coro os refrões apresentados por ele.

O conjunto musical que acompanha a ciranda é formado por instrumentos de percussão, como o tarol, o surdo e o ganzá, sendo também utilizados instrumentos de sopro como saxofones, clarinetas, trompetes, trombones etc... A ciranda é uma dança bastante democrática, por permitir a participação de qualquer pessoa, independente de sexo ou idade. Sua coreografia é bastante

simples, consistindo em uma grande roda onde todos de mãos dadas vão girando, ao mesmo tempo que produzem um movimento ondulante que lembra a quebra das ondas de um mar tranqüilo na areia da praia. O tempo forte do compasso é acentuado pelo toque do zabumba, e sempre coincide com a batida do pé esquerdo de quem está dançando.

A partir de 1961, a ciranda passou a participar das festas folclóricas no Recife, e foi nessa época que se destacou o mestre cirandeiro Antônio Baracho, oriundo de Abreu e Lima-PE, que contribuiu com muitas composições até hoje cantadas nas rodas de ciranda.

Um outro nome muito conhecido, ligado a ciranda em Pernambuco, é o de Maria Madalena Correia do Nascimento, Lia de Itamaracá, que possui muitas composições e ainda é muito atuante. Ficou imortalizada no conhecido verso: “essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na ilha de Itamaracá”.

Muitos artistas e grupos musicais de diversas tendências trabalharam a ciranda em suas composições, a exemplo de Antônio Nóbrega e o Quinteto Violado e também compositores como Capiba e o maestro Duda, tendo este último incluído a ciranda nas peças: **Suíte Monette** e **Uma Visão Nordestina**.

Exemplo 5 - Ritmo da ciranda: Andamento: Andante.

The image shows a musical score for three instruments: Tarol, Surdo, and Ganzá. The Tarol part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The Surdo part is written on a single staff with a bass clef and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of quarter notes. The Ganzá part is written on a single staff with a bass clef and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is divided into four measures.

Exemplo 6 - Trecho da ciranda da Suite Monette:

The image shows a musical score for a Ciranda from the Suite Monette. It consists of five staves. The top staff is for Trompete (Trumpet) in G major, 2/4 time. The second staff is for Trombone in G major, 2/4 time. The third staff is for Tarol (Tambourine) in G major, 2/4 time. The fourth staff is for Bonbo (Bombo) in G major, 2/4 time. The fifth staff is for Ganzá (Ganzá) in G major, 2/4 time. The Ganzá part features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and is marked with accents (>) above the notes.

2.5.4 - O Maracatu

A partir de 1538, foram trazidos para o Brasil como escravos, negros africanos de várias regiões. Aqui chegando, eles continuaram com seus costumes, preservando suas danças, cantos, ritmos e praticando suas religiões, reunindo-se em torno de um chefe. Mas os donos de escravos, para se precaverem de insurreições e desordens, preferiam manter sob seu controle, negros oriundos de diferentes regiões do continente africano. Para ter um maior controle sobre esses escravos, os senhores, com o beneplácito da igreja, permitiam que os negros realizassem as coroações de seus reis e rainhas, que por sua vez deveriam controlar os seus “súditos”, que consistiam nos negros que estivessem ligados ao seu distrito ou paróquia.

Essas coroações, também conhecidas como “Instituição do Rei do Congo”, eram realizadas nos adros das igrejas. Os arquivos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio, em Pernambuco, revelam que em 1624 essas cerimônias já existiam, e várias outras coroações foram também registradas até o ano de 1776.

Esse costume continuou no Recife até o final do século XIX e em documentos dessa época que foram preservados, encontra-se um “termo” do chefe de polícia Antônio Henrique de Miranda, consolidando como rei do Congo, em 14 de setembro de 1848, o negro D. Antônio de Oliveira.

Parte desse termo foi apresentado pelo pesquisador Leonardo Dantas da Silva²¹, em nota para o livro *Maracatus do Recife*, de Guerra-Peixe. O termo revela quais eram as verdadeiras intenções dos “senhores brancos” por trás da cerimônia que eles apoiavam:

“(…) ficando o referido rei, obrigado a inspecionar e manter a ordem e subordinação entre os pretos que lhe forem sujeitos”

Com a abolição da escravatura essas coroações perderam o seu sentido, mas os negros preservaram essa tradição através dos Autos do Rei do Congo, que era a encenação de uma peça, com danças e músicas próprias. Mais tarde esses autos foram caindo em desuso. A parte teatral foi excluída, restando apenas o cortejo, que originou o que hoje chamamos de maracatu.

Esse folguedo é também conhecido como “Maracatu de Baque Virado” ou “Nação”. Inicialmente apresentado durante as festividades dos Reis Magos, migrou posteriormente para o período carnavalesco, transformando-se em uma das principais atrações do carnaval de rua do Recife.

Os trajes utilizados pelos participantes do maracatu são ricamente enfeitados e além do rei e da rainha, que desfila com uma boneca conhecida como “calunga”, representativa das divindades dos orixás, o cortejo apresenta personagens presentes nas antigas cortes portuguesas,

²¹ SILVA, Leonardo Dantas. in *Maracatus do Recife*, Guerra Peixe, São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1980. p.3.

como príncipe, princesa, ministro, embaixador, duque, duquesa, conde condessa, vassalos, soldados etc...

A orquestra do maracatu é formada exclusivamente por instrumentos de percussão como o gonguê (instrumento feito com dois grandes chocalhos de metal, que se assemelha ao agogô), o tarol, a caixa-de-guerra, (instrumento semelhante ao tarol, sendo que maior e de sonoridade mais grave) e as alfaias (tipo de tambor de madeira e corda). Durante as apresentações o “puxador” canta as toadas, que são respondidas pelos demais integrantes do cortejo.

O grupo de maracatu de baque virado mais antigo e que ainda se apresenta nos carnavais do Recife, é o **Maracatu Nação Elefante**, fundado em 1800, seguido de outros grupos, como o **Leão Coroado** (1863), **Estrela Brilhante** (1910), **Porto Rico do Oriente** (1916), **Cambinda Estrela** (1935), **Almirante do Forte** (1935), e o **Indiano** (1949). Outros grupos de fundação mais recente, preservam a continuidade da tradição, como os maracatus: **Encanto do Pina** (1981), **Linda Flor** (1984), e **Gato Preto** (1989).

Exemplo 7 - Ritmo “baque virado” do maracatu: Andante

The image shows a musical score for three instruments: Tarol, Gonguê, and Alfaia. The Tarol part is a rhythmic pattern of eighth notes with accents, represented by a series of slanted lines. The Gonguê part is a melodic line of eighth notes. The Alfaia part is a rhythmic pattern of eighth notes with accents, represented by a series of slanted lines. The score is divided into four measures.

Exemplo 8 – Trecho do maracatu “Presença do Negro”, da peça “Uma Visão Nordestina:

The image shows a musical score for a maracatu piece. It consists of four staves. The top staff is for Clarinetas, written in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff is for Tarol, written in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a series of rhythmic patterns with accents. The third staff is for Gonguê, written in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bottom staff is for Surdo, written in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a series of rhythmic patterns with accents. The score is divided into four measures.

2.6 - Abordagem de Alguns Elementos que Caracterizam a Obra do Compositor

2.6.1 – Os Títulos

Em relação à obra do Maestro Duda, observa-se uma curiosidade no que diz respeito aos títulos que ele escolhe para suas peças. Muito querido pelos seus, e possuindo uma família numerosa, ele sempre os presenteia com uma música. Assim, grande parte de seus trabalhos traz nos títulos nomes próprios, como por exemplo, a Suíte Recife, conhecida também por Suíte das Mulheres cujos movimentos baseados em ritmos nordestinos ele intitulou da seguinte maneira: “Mida” (sua esposa) canção, “Nadja” (sua nora) aboio, “Andréa”, “Dorinha” e “Meyse” (suas filhas), baião, esquentar mulher e frevo, respectivamente. Esse procedimento pode também ser observado na peça “Temas Nordestinos”, dedicada aos seus netos: Bruno (coco), Melissa (valsa), Rafael (desafio), Marilian (frevo de salão), Junior (frevo de rua). Essa homenagem se estende a

vários outros membros de sua família e é uma atitude onde o maestro, através de sua música, demonstra de uma maneira muito particular o afeto e o carinho que sente por seus familiares.

2.6.2 – A Melodia

É na parte melódica que o maestro Duda se destaca como um grande criador. Sendo um compositor bastante intuitivo, as melodias criadas por ele parecem fluir com uma grande facilidade, e os movimentos lentos como as valsas e as baladas que compõem as suas peças se destacam por sua simplicidade e beleza. Na entrevista realizada para esse trabalho foi perguntado ao maestro Duda que composição escolheria como favorita ele respondeu:

“Olha, o Concertino Para Trompete é um “negócio” muito bonito nãoé?
Mas... grande música assim, eu ainda prefiro a Música para Metais²²”.

O Concertino Para Trompete é uma peça onde a capacidade técnica do executante é bastante explorada. Como o próprio compositor afirma, essa obra é dotada de grande beleza, estando sempre presente no repertório de renomados trompetistas, como os professores Nailson Simões e Charles Schlueter²³.

As “Músicas Para Metais”, em número de três, são muito conhecidas e bastante apreciadas.

O maestro Duda não explora em suas melodias grandes intervalos, ou passagens cromáticas, mas emprega com bastante frequência graus conjuntos, arpejos e intervalos simples, criando melodias várias delas baseadas em modos que são comuns nas canções e toques de viola dos cantadores nordestinos. Esses modos são o lídio (quarta aumentada) e o mixolídio (sétima

²² Maestro Duda, em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

²³ Nailson Simões foi integrante do Quinteto Brassil e da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Atualmente é professor titular da UNI-Rio. Charles Schlueter atualmente é o primeiro trompetista da Boston Symphony Orchestra.

abaixada), que o maestro Duda utiliza como escala nordestina (quarta aumentada e sétima abaixada).

Outro recurso utilizado pelo compositor em suas obras são algumas passagens contrapontísticas, não se tratando porém do contraponto trabalhado pelos grandes mestres ao longo dos vários períodos da história da música. À sua maneira, o maestro Duda lançou mão desse recurso que serviu para enriquecer seu estilo composicional. Podemos tomar como exemplo a maneira como ele desenvolveu um tema baseado no folclore maranhense (bumba-meu-boi), que é o quarto movimento da Suíte Monette, onde de uma forma muito criativa, ele superpõe a um tema exposto pelos trompetes e trombones da orquestra, duas variações executadas ao mesmo tempo pelo trompete e pelo trombone solistas.

Exemplo 9 – Trecho do quarto movimento da Suíte Monette.

The image displays a musical score for four parts: Trompete solista, Trombone solista, Trompetes orquestra, and Trombones orquestra. The score is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Trompete solista part is in the treble clef, while the Trombone solista part is in the bass clef. The Trompetes orquestra and Trombones orquestra parts are also in the treble and bass clefs respectively, showing a more rhythmic accompaniment.

2.6.3 – A Harmonia

Quanto a questão harmônica, o compositor emprega em sua obra elementos tradicionais da música erudita tonal, como as cadências, modulações preferencialmente para tons vizinhos, acordes em tríades, tétrades com nona e décima primeira etc... Encontramos também em suas

peças o uso da harmonia modal, baseada principalmente nos modos lídio e mixolídio já citados. Podemos ainda notar claramente a influência estilística das músicas das *big bands*, com os seus recursos característicos, como os acordes de empréstimo modal, os acordes alterados, as inversões e o uso da melodia em bloco, que o compositor utiliza com muita frequência em suas peças. Todo esse conhecimento foi adquirido por ele durante anos de experiência, compondo e arranjando para as mais variadas formações instrumentais, e através do contato com os vários tipos de música, como a folclórica, a popular e a erudita.

2.6.4 – A Instrumentação

Para expressar suas idéias musicais, o compositor utiliza uma grande variedade de formações instrumentais, que vão desde duetos até grandes grupos como as bandas de música e orquestra sinfônica. Para **pequenas formações**, podemos destacar o Concertino Para Trompete e Piano, a valsa Gizelle para trombone e piano, a Música Para Metais n^o 3, transcrição para **trio**, trombone, trompete e piano, e o **quarteto** para saxofones Tributo a Charlie Parker. Para **quinteto de metais**, cuja formação tradicional é: 2 trompetes, trombone, trompa e tuba, o número de composições e arranjos é bastante significativo. Para essa formação, foram feitas várias transcrições de peças concebidas para outros grupos, como por exemplo as transcrição da Suite Recife para trompete e piano, e da Suite Monette, originalmente escrita para orquestra sinfônica. A transcrição é um procedimento freqüentemente utilizado pelo compositor em grande parte de sua obra. O maestro Duda dedicou grande parte de seu trabalho ao Quinteto Brassil, cujos componentes estabeleceram um relacionamento de muita amizade com ele. Esse grupo é hoje um dos principais divulgadores do seu trabalho.

Para **grupo de metais e percussão**, o maestro Duda escreveu duas peças, a Música Para Metais 1 e 2, e mais tarde transcreveu para essa formação a Fantasia Para Marquinhos, escrita originalmente para trompete e piano, e a chamou de Música Para Metais n^o 3. A Música Para Metais n^o 1, ele compôs a pedido do músico e compositor Gilberto Gagliardi, logo depois que voltou à morar no Recife vindo de São Paulo na década de 1970.

(...) Ele me convidou para fazer um arranjo, fazer uma música para o grupo de metais, eu disse, como é a formação? Aí ele disse, 4 pistons, 4 trombones, 4 trompas, 1 tuba e a percussão, aí eu fiquei com aquilo na cabeça, de quando ter uma oportunidade fazer a música²⁴.

Segundo o compositor, essa música foi inspirada nos trabalhos de demolição e construção que aconteceram no centro do Recife naquela época.

Quando eu voltei para o Recife em 70, estavam derrubando uma avenida ali, derrubando igreja, fazendo avenida ali, e aqueles bate estacas pelo meio da rua, aí eu me inspirei naquela mudança do novo Recife, do centro do Recife, e fiz a Música Para Metais N^o 1.²⁵

Quanto ao nome que deu a essa composição, na verdade foi uma sugestão de um amigo seu:

Eu fiz uma música assim, para aquele grupo de metais, e pedi a Fittipaldi para ele reger, tocar e escrever alguma coisa sobre isso, aí foi quando ele escreveu e disse, não é música para metais? Aí ficou Música Para Metais.²⁶

Na formação desse grupo, são usados: 4 trompetes, 4 trompas, 3 ou 4 trombones, tuba, tímpanos, caixa, prato a dois e bombo.

Durante o período carnavalesco, o maestro Duda sempre trabalhou, e ainda trabalha com uma **orquestra de frevos** que possui a estrutura das tradicionais *big bands*. Antes dessas orquestras ganharem os salões dos grandes clubes sociais do Recife, as fanfarras de frevos

²⁴ Maestro Duda, em entrevista ao autor – João Pessoa, 19/04/2001

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

dominavam os tradicionais carnavais de rua. Essas fanfarras são conjuntos musicais dotados de grande potencial sonoro, e a pesquisadora Katarina Real no seu trabalho “O Folclore no Carnaval do Recife” nos diz que:

A verdadeira orquestra do frevo é a *fanfarra*, composta de uma requinta, três clarinetes, três saxofones, três pistons (trompetes), oito trombones, dois hornos, três tubas, dois taróis e um surdo²⁷.

Segundo a pesquisadora, o grande número de músicos utilizados nesses conjuntos gerava problemas financeiros, e muitas vezes os clubes contratantes não podiam arcar com as despesas. Dessa maneira, a orquestra sofria uma grande redução, e podia assumir a seguinte forma: cinco saxofones, quatro pistões, quatro trombones, uma tuba, uma requinta, dois taróis e um surdo. Essa estrutura que se assemelha a formação das *big-bands* americanas, e que mais tarde foi adotada por vários líderes de orquestras de frevo, foi muito criticada. O estudioso Valdemar de Oliveira faz o seguinte comentário a esse respeito:

As orquestras de *jazz*, deturpam o caráter heróico do frevo, aveludam sua estridência metálica, roubam-lhe arestas, tornando-o por isso mesmo, menos brilhante. Os saxofones, tomam relêvo na textura harmônica, romantizando a execução. Em desvantagem numérica, os trombones passam a plano secundário. O piano sacrifica o equilíbrio dos timbres. Há uma efeminação geral. Às vezes uma ou outra corda, acaba por estragar tudo²⁸.

Mas em contrapartida, outros compositores não concordaram com essa visão, a exemplo de Dimas Sedícias²⁹ que afirmava que a partir dessa formação, a orquestra ganhou em afinação, equilíbrio sonoro, clareza de articulação etc...

²⁷ REAL, Katarina. O Folclore no Carnaval do Recife. 2ª edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1990. p. 16

²⁸ OLIVEIRA, Valdemar. Frevo. Capoeira e “Passo”. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971. p.p. 45 – 46.

²⁹ Dimas Sedícias. Em entrevista a Germanna Cunha. Recife, 12/02/2001.

Para essa formação, o maestro Duda compôs vários frevos, alguns deles consagrados nos festivais realizados na cidade do Recife. No carnaval 2002, a sua orquestra participou com a seguinte formação: apenas 2 saxofones, 2 trombones, 3 trompetes, teclado baixo, bateria e cantores. Segundo o maestro Duda, a orquestra toca desfalcada porque as condições financeiras impostas pelos contratantes infelizmente não permitem uma orquestra com um grande número de músicos.

Para as **bandas de música**, o maestro Duda contribuiu com arranjos, composições e algumas transcrições, enriquecendo e diversificando o repertório para esse tipo de grupo. Suas obras para banda são muito conhecidas e apreciadas, encontram-se espalhadas pelos arquivos de um número sem fim de bandas localizadas em todo o território nacional.

São muito conhecidas a “Suíte Pernambucana de Bolso”, a “Suíte Nordestina”, e a “Fantasia Carnavalesca”, entre outras. A formação utilizada pelo compositor na peça Fantasia Carnavalesca para banda de música é a seguinte: flautim, 3 flautas, 2 oboés, requinta mib, 3 clarinetas sib, clarone sib, 2 fagotes, sax soprano sib, 2 saxofones alto, 2 tenores, 1 barítono, 4 trompas, 3 trompetes sib, 3 trompetes dó (solistas), bombardino, 4 trombones, tuba sib, contrabaixo dó, timpanos, caixa, bombo, pratos, e pequenos acessórios de percussão.

Por fim, o seu trabalho para **orquestra sinfônica**, onde observamos os mesmos procedimentos de arranjos transcrições e composições originais. Como vimos anteriormente, o envolvimento do maestro Duda com esse tipo de grupo se deu de várias maneiras, tendo participado de orquestras como músico, regente, compositor e arranjador, cargo que até hoje mantém na Orquestra Sinfônica da Paraíba. Algumas peças de sua autoria para Orquestra Sinfônica são: Suíte Monette, Fantasia Carnavalesca e Uma Visão Nordestina, peça composta para um concurso comemorativo dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil.

2.7 – Os Gêneros Eruditos

Em grande parte das composições do maestro Duda podemos notar a influência da música erudita, através do uso que ele faz de alguns elementos que estão a ela relacionados. Em relação às formas eruditas que ele trabalha em sua obra, basicamente podemos observar três: o concertino, a suíte e a fantasia, que foram utilizados e desenvolvidos por grandes compositores em diversos períodos da história da música.

2.7.1 - A Suíte

Durante o período renascentista, a dança era uma atividade bastante apreciada e grande parte da música instrumental era destinada a esse propósito, predominando peças para instrumentos de teclado, alaúde, ou grupos instrumentais. Essas peças não eram mais improvisadas como no fim da idade média, mas encontravam-se escritas em partituras e tablaturas. Também era comum o agrupamento das danças em pares ou trios, geralmente uma lenta seguida de uma mais rápida. Pares de danças muito apreciados no final do século XVI, eram a pavana e a galharda, ou o *passamezzo* e o *saltarello*. Segundo alguns estudiosos, o procedimento de agrupar as danças dessa maneira, daria origem mais tarde a forma suíte.

Os alaudistas contribuíram bastante para o desenvolvimento da suíte durante o século XVII. Alguns estudiosos, porém, apontam o cravista alemão Johann Jacob Froberger como sendo o compositor que teria codificado por volta de 1650, a sucessão dos movimentos que compõem essa forma. Ele a estruturou da seguinte maneira: um prelúdio, que muitas vezes era substituído por uma “abertura à francesa”, cujo uso era facultativo, uma *allemande* (primeiro movimento da suíte, possui forma binária, e o seu andamento é moderado ou lento), uma *courante* (dança

francesa em compasso 6/4 ou 3/2), uma *sarabanda* (dança grave e lenta, em compasso ternário, talvez originária do oriente, tendo aparecido na Espanha provavelmente no século XVI), e uma *giga*, (última parte da suite, provavelmente de origem escocesa, geralmente executada em tempos compostos como por exemplo, compasso 6/8). Observa-se então, a partir da maneira como as danças estão ordenadas, os seguintes andamentos: lento – rápido, lento – rápido. Alguns compositores incluíam depois ou antes da *giga* uma ou mais danças, como o minueto, a bourrée, a gavota ou o passe-pied. Portanto, a suite é uma forma que reúne vários tipos de danças tocadas de forma ininterrupta, que possuem a mesma tonalidade, e geralmente estão escritas na forma binária. Entretanto, alguns compositores franceses como Couperin incluíam em suas suites peças em forma de rondó. Alguns compositores empregavam outros nomes às suites, como Purcell, que as chamava de “lições”, Couperin, de “ordem”, e Bach, que compôs as seis Suites Inglesas e as seis Suites Francesas, usou também para designar essa forma, o termo “partita”. Depois de 1750, a suite foi sendo substituída pelo concerto, a sinfonia e a sonata, e compor uma suite nessa época, era considerado um exercício ultrapassado. No século XIX, o termo suite tanto foi usado para designar a seleção orquestral de uma grande obra, como balés ou óperas, como também, para designar uma sequência de peças que possuíam um caráter exótico ou nacionalista, como em algumas suites de Grieg, Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov. No século XX, a suite tornou-se o gênero das coletâneas musicais, livrando-se dos padrões que antes determinavam sua estrutura e garantindo a sua continuidade através dos mais diferentes tipos de linguagem musical.

Alguns compositores brasileiros também exploraram essa forma, a exemplo de Villa-Lobos (I Suite For Chamber Orchestra, 1959), Camargo Guarnieri (Suite Vila Rica, 1958), Francisco Mignone (Suite Brasileira – No Mercado de Escravos, Dança Sensual, Ritual Batuque,

1940.), Guerra-Peixe (Suíte Sinfônica Nº2 – Pernambucana, 1955) (Dimas Sedícias (Suíte Matuta), e o maestro Duda (Suíte Monette, Suíte Recife, 1982).

O maestro Duda trabalhou a suíte a seu modo, inserindo nessa forma erudita elementos folclóricos e populares comuns à sua região, como o frevo, o maracatu, o baião, a ciranda etc... Alguns desses gêneros, estão simplesmente agrupados, sendo peças independentes, e não possuindo nenhum elo de ligação entre si. Entretanto, uma vez reunidas, formam uma estrutura maior, que o compositor denomina de suíte, como por exemplo, a Suíte Recife, formada por cinco peças independentes onde ele utiliza elementos contrastantes como os andamentos rápido lento, de maneira alternada, como na suíte clássica, e a diversidade dos gêneros para dar um maior colorido à peça. Outras composições, porém, estão elaboradas de uma maneira diferente: são formadas por movimentos que estão interligados entre si através de algum procedimento composicional como por exemplo as modulações, ou os ralentando e acelerando, para mudar para andamentos rápidos ou lentos, sem interromper o discurso musical. A Suíte Nordestina e a Suíte Pernambucana de Bolso, são composições que se encaixam no modelo acima explicado.

2.7.2 - Fantasia

No século XVI, as fantasias para alaúde de Francisco de Milano foram bastante imitadas. Esse gênero foi trabalhado por Luis de Milán na Espanha, como também por compositores de outros países, dentre eles John Dowland na Inglaterra. Alguns tipos de fantasias para teclado como os arranjos de polifonia vocal, variações sobre o hexacorde, ricercares livres, e na Alemanha, as peças baseadas em corais, ganharam muita importância no final do século XVI, e durante o século XVII, tornaram-se muito populares. Entre os compositores que exploraram essa forma estão: Frescobaldi, Sweelink, Scheidt, Froberger, Orlando Gibbons e Byrd. Fantasias para

conjuntos foram escritas em vários países, especialmente na Inglaterra, por compositores como: Byrd, Gibbons, Jenkins William Lawes, Locke e Purcell. Mas por volta de 1700, a fantasia para conjunto desapareceu quase que completamente, ao contrário da fantasia para teclado, que ganhou bastante importância, principalmente na Alemanha. Com o passar do tempo, os compositores passaram a não mais utilizar em suas fantasias o contraponto imitativo, a exemplo de Johann Sebastian Bach, na sua Fantasia Cromática e Fuga, onde ele usa elementos do recitativo e da tocata.

C.P.E. Bach, compôs fantasias que são obras improvisatórias para clavicórdio, e em muitas delas não escreveu barras de compasso mas, como nas fantasias para piano de Mozart, as seções que compõem a estrutura desse tipo de composição, encontram-se organizadas de uma forma coerente. Já no período romântico, a fantasia era uma forma mais livre, não possuindo as restrições existentes na forma sonata. Compositores desse período como Beethoven, Schubert, Chopin e Schumann também escreveram peças para piano em forma de fantasia. Alguns compositores, dentre eles Liszt, usaram o termo para determinar uma obra virtuosística baseada em temas de óperas ou de peças já existentes. No século XX, o termo foi usado para designar peças instrumentais extensas, como por exemplo, o Opus 47 de Schoenberg, e variações livres, como Fantasia Concertante sobre um tema de Corelli, de Tippett.

A fantasia é, portanto, uma forma que durante os vários períodos da história da música assumiu diversas características e pode ser entendida como sendo uma peça instrumental onde a criatividade do compositor prevalece sobre as questões relativas aos estilos e formas convencionais.

Na obra do maestro Duda, podemos encontrar algumas fantasias, como a Fantasia Carnavalesca, para banda de música, e Uma Fantasia Brasileira para três trompetes e dois

flugelhorns. Essas peças também estão baseadas em elementos populares e folclóricos, e foram organizadas em uma estrutura que possui algumas seções que diferem entre si, principalmente pelo contraste gerado pela diversidade de gêneros empregados pelo compositor.

2.7.3 – O Concertino

Este verbete designa uma peça para um ou mais instrumentos solistas, sendo “menos ambicioso em escala de que um concerto”. O termo concertino está para o “concerto”, assim como a sifonietta está para a sinfonia. É frequentemente escrito com poucos movimentos, ou estruturado em um só, com algumas mudanças de caráter ou de andamento.

Os alemães utilizam o termo *Konzertstück*, para designar tais trabalhos, como por exemplo, o Concertino Para Clarinete de Weber.

Segundo alguns estudiosos, o uso do termo parece ter entrado em voga durante a década de 1930, e compositores como Hindemith (*Concertino for trautonium and strings*), e Milhaud (*Concertino de printemps for violin and orchestra*), também exploraram essa forma.

No Brasil, vários compositores escreveram concertinos para os mais diferentes tipos de instrumentos e formações, dentre eles Sérgio Vasconcelos Correia (*Concertino Para Trompete e Orquestra*, 1967), Camargo Guarnieri (*Concertino Para Dois Pianos*, 1961), Francisco Mignone (*Concertino Para Clarineta, Fagote e Piano*, 1980). O maestro Duda escreveu dois concertinos: o “*Concertino Para Trombone*” escrito para quinteto de metais, e o *Concertino Para Trompete e Piano*, em três movimentos, *Allegro*, *Lento*, *Vivace*, onde podemos observar as mesmas características utilizadas por ele nas suítes e nas fantasias, como o uso do material popular e folclórico, que se fazem presentes no primeiro movimento dessa peça, na forma do maracatu e do frevo.



Capítulo 3.

Catálogo das Obras do Compositor

José Ursicino da Silva

ÍNDICE GERAL

Introdução	77
Unidades Classificatórias	80
Catálogo de Obras	81
Partituras Não Localizadas	140
Índice Alfabético	141
Lista Cronológica de Obras	145
Instrumentos – Abreviaturas	146

Introdução

Este capítulo apresenta a catalogação da obra do maestro Duda, que sendo muito criativo, vem ao longo de sua carreira, desenvolvendo um trabalho de muita relevância para diversos tipos de instrumentos e grupos musicais.

Dois problemas impediram a catalogação da obra completa do compositor estudado. O primeiro diz respeito a algumas obras que, segundo o maestro Duda, não foram guardadas de forma adequada e perderam-se. O segundo refere-se à má conservação de várias partituras coletadas para esse trabalho. Distribuídas pelos arquivos de diversas instituições musicais, muitas delas se encontram deterioradas dificultando a obtenção das informações.

Para a estruturação deste catálogo, foram pesquisados os arquivos da Orquestra Sinfônica do Recife, Banda Municipal da Cidade do Recife, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Banda de Música do 15º Batalhão de Infantaria Motorizada de João Pessoa, Banda Municipal 5 de Agosto de João Pessoa, Quinteto Brassil, Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte e vários Arquivos particulares. Também foi consultado um trabalho de catalogação feito pelo professor Nailson Simões, no qual constam as obras de vários compositores brasileiros para trompete e para a formação quinteto de metais.

O presente catálogo está dividido em seis partes. A primeira, *Unidades Classificadoras*, divide as peças em duas categorias: *Música de Câmara e Grandes Formações*. A segunda parte é o *Catálogo das Obras* propriamente dito, que contém várias informações sobre as peças do compositor. A terceira seção, *Partituras não Localizadas*, traz uma listagem de obras, das quais

são conhecidos apenas os títulos e foram localizadas através de informações bibliográficas ou do próprio compositor.

A quarta e quinta partes são um *Índice Alfabético*, e um *Índice Cronológico*, do qual constam apenas as composições cujas datas puderam ser comprovadas. A sexta parte deste catálogo, é o *Glossário de Instrumentos*, contendo as abreviaturas dos instrumentos musicais utilizados nas obras.

Para uma melhor compreensão deste trabalho, outros esclarecimentos são necessários:

- O grupo *Música de Câmara* está dividido em: *duos, trios, quartetos e quintetos*.
- O item *Grandes Formações* divide-se em: *Grupo de Metais e Percussão, Orquestra de Frevo, Banda de Música e Orquestra Sinfônica*.
- Quando não foi possível identificar o local e a data da composição, utilizou-se o termo *S.ind.* (sem indicação).
- No item classificação, foram conservadas as indicações estabelecidas pelo compositor. Quando a peça não possui esta indicação, e não se enquadra como nenhum gênero ou ritmo, para elas foi utilizado o termo *Desenvolvimento Livre*.
- Foram mantidas no item *duração*, apenas as indicações das peças gravadas em discos, ou as informações contidas nas partituras indicadas pelo próprio compositor.
- O item *Gravação* foi omitido quando não se conseguiu catalogar qualquer gravação da peça.
- Uma vez identificada a partitura escrita originalmente para uma formação, o termo “transcrição” foi usado para designar as outras escritas posteriormente.

- Quando não foi possível identificar a partitura que deu origem as demais, todas elas foram tratadas por “versões”.
- O número total de compassos está localizado na parte de baixo do *incipit*. Para essa contagem, não foi levado em consideração os sinais de repetição.
- Nos trechos musicais, a parte dos instrumentos transpositores foram escritas com as notas reais.
- No item *Orquestra de Frevo*, os trechos musicais foram retirados de uma catalogação dos frevos do maestro Duda feita pelo músico Fred Monteiro. Neste trabalho estão contidas apenas as cifras e as melodias de cada música. A utilização do referido catálogo foi indicada pelo próprio compositor. Por este motivo, o *incipit* musical do item *Orquestra de Frevo* possui apenas as melodias dos frevos.
- O item *Orquestra de Frevo*, compreende a seguinte formação: 4 trompetes, 4 trombones, 5 saxofones, contrabaixo ou tuba, bateria, percussão e guitarra. De acordo com o maestro Duda, o número de instrumentistas pode sofrer alterações.
- As obras originais, transcrições e versões, possuem entradas individuais no catálogo de obras.
- No Índice Alfabético a indicação CJU 01 (tpt, pf) tem o seguinte significado: CJU – Catálogo José Ursicino da Silva, 01 – a peça é a primeira do catálogo, (tpt, pf) – é uma composição para trompete e piano.

Unidades Classificatórias

I – MÚSICA DE CÂMARA

01 – Duetos

02 – Trios

03 – Quartetos

04 – Quintetos

II – GRANDES FORMAÇÕES

01 – Grupo de Metais e Percussão

02- Orquestra de frevos

03 – Banda de Música

04 – Orquestra Sinfônica

Catálogo de Obras

I - Música de Câmara

01 – Duetos

1-Concertino Para Trompete e Piano

1º Movimento: Allegro

Musical score for the first movement (Allegro) of the Concertino for Trumpet and Piano. The score is written for Trumpete and Piano. The Trumpete part features a melodic line with trills and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score concludes with the marking "83 c."

2º Movimento: Calmo

Musical score for the second movement (Calmo) of the Concertino for Trumpet and Piano. The score is written for Trumpete and Piano. The Trumpete part features a melodic line with slurs. The Piano part provides harmonic support with a complex texture of many notes. The score concludes with the marking "68c."

3º Movimento: Finale

Trompete

Piano

52 c.

Data e local de composição: Recife, 21/02/91
Instrumentação: Trompete e piano
Classificação: 1º mov: maracatu, canção e frevo.
2º mov: valsa
3º mov: desenvolvimento livre.
Duração: 1º mov. 2':58", 2º mov: 2':13", 3º mov. 1':40"
Total: 6':51"
Localização: Arquivo particular do professor Ayrton Benck Filho.
Gravação: CD Trompete Solo Brasil
Gravado no Espaço Cultural (CINE Bangüê) em João Pessoa, de 14 a 20 de maio de 1996.
Nailson Simões (trompete) José Herique Martins (piano)
Comentários: Também pode ser encontrada em transcrição para quinteto de metais.
Dedicatória: Dedicada ao trompetista Nailson Simões.

2-Música Para Metais nº 3 (Fantasia Para Marquinhos)

Trompete

Piano

80 c.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1990
Instrumentação: Trompete e piano
Classificação: Balada, Maracatu, Valsa, Frevo.
Duração: 3':05"

Localização: Arquivo particular do professor Nailson Simões.
Gravação: CD Trompete Solo Brasil
Gravado no Espaço Cultural (CINE Bangüê) em João Pessoa, de 14 a 20 de maio de 1996.
Comentários: Nailson Simões (trompete) José Herique Martins (piano)
Também pode ser encontrada em transcrições para trompete, trombone e piano e também para grupo de metais e percussão. A última parte dessa música é Phillipe no Frevo.
Dedicatória: Dedicada a Marcos Carneiro.

3- Suíte Recife

1º Movimento: Andréa

Musical score for the first movement "Andréa". It features a Trompete (Trumpet) part on a single staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and consists of a single system of notation. The score ends with the measure number "49c."

2º Movimento: Mida

Musical score for the second movement "Mida". It features a Trompete (Trumpet) part on a single staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and consists of a single system of notation. The score ends with the measure number "51c."

3º Movimento: Dorinha

Musical score for the 3rd movement, 'Dorinha'. It features a Trompete (Trumpet) part and a Piano part. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *fp* and *fz*. The piece concludes with the marking '37c'.

4º Movimento: Nadja

Musical score for the 4th movement, 'Nadja'. It features a Trompete (Trumpet) part and a Piano part. The score is written in 2/4 time and concludes with the marking '30c'.

5º Movimento: Meyse

Musical score for the 5th movement, 'Meyse'. It features a Trompete (Trumpet) part and a Piano part. The score is written in 2/4 time and concludes with the marking '30c'.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1982
Instrumentação: Trompete e piano
Classificação: 1º mov. Baião, 2º mov. Canção, 3º mov. Isquenta muié
4º mov. Aboio, 5º mov. Frevo
Duração: 1º mov. 1':11", 2º mov. 2':36", 3º mov. 2':26", 4º mov.
2':07", 5º mov. 1':17", Total: 9':37"
Localização: Arquivo do professor Nailson Simões.
Gravação: CD Trompete Solo Brasil

Comentários:

Gravado no Espaço Cultural (CINE Bangüê) em João Pessoa, de 14 a 20 de maio de 1996.

Nailson Simões (trompete) José Herique Martins (piano)
Também encontrada em transcrição para quinteto de metais.

4- Zinzinho nos States

The image shows a musical score for the piece 'Zinzinho nos States'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Trompete' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is labeled 'Piano' and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The music is in 2/4 time and features a syncopated, rhythmic feel. The score ends with the marking '52c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1986

Instrumentação: Trompete e piano

Classificação: Choro

Duração: 1':55"

Localização: Arquivo do professor Ayrton Benck

Gravação: S.ind.

Comentários: Também encontrada em transcrição para quinteto de metais e para banda de música.

5- Gizelle

Trombone

Piano

80c.

- Data e local de composição: Recife, S. ind., 1983.
- Instrumentação: Trombone e piano
- Classificação: Valsa-modinha
- Duração: 3':58"
- Localização: Arquivo do professor Radegundis Feitosa
- Gravação: CD Trombone Brasileiro
Gravado no cine Bangüê João Pessoa PB.
Trombone: Radegundis Feitosa, Piano: Maria Teresa Madeira.
- Comentários: Também encontrada em transcrição para quinteto de metais (inserida na Suite Brasil)
- Dedicatória: Dedicada ao trombonista Radegundis Feitosa.

6-Marquinhos no Frevo

Trombone

Piano

34C

Data e local de composição:	Recife, S. ind.,1984
Instrumentação:	Trombone e piano
Classificação:	Frevo
Duração:	3':58"
Localização:	Arquivo do professor Radegundis Feitosa
Gravação:	CD Trombone Brasileiro Gravado no cine Bangüê JoãoPessoa PB. Trombone: Radegundis Feitosa, Piano: Maria Teresa Madeira.
Comentários:	Também encontrada em transcrição para quinteto de metais e para orquestra de frevo.

02 – Trios

7- Música Para Metais n° 3 (Fantasia Para Marquinhos)

The image shows a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Trombone, and Piano. The score is written in 3/4 time and consists of five measures. The Trompete part is in the treble clef and features a melodic line with slurs and accents. The Trombone part is in the bass clef and provides harmonic support with chords and a steady bass line. The Piano part is split between a treble and bass clef, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic bass line. The score ends with a double bar line and the marking '80 c.'.

- Data e local da Transcrição: Recife, S. ind.
Instrumentação: Trompete, trombone e piano
Classificação: Balada, Maracatu, Valsa, Frevo.
Duração: 3'05"
Localização: Arquivo particular do professor Ayrton Müzel Benck Filho.
Comentários: Originalmente escrita para trompete e piano (1990). Também encontrada em transcrição para grupo de metais e percussão. A última parte dessa música é Phillipe no Frevo.
Dedicatória: Dedicada a Marcos Carneiro.

03- Quartetos

8- Tributo À Charlie Parker(Bird)

The image shows a musical score for a saxophone quartet. It consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Sax soprano Sib' and 'Sax alto Mib', and the bottom one is labeled 'Sax Tenor Sib' and 'Sax barítono Mib'. The second system has two staves: the top one is labeled 'Sax Tenor Sib' and 'Sax barítono Mib', and the bottom one is labeled 'Contrabaixo'. The music is written in 2/4 time and features complex, rhythmic patterns characteristic of Charlie Parker's style. There are several 's' markings under the notes, likely indicating slurs or accents. The score ends with a double bar line and the number '66c.' in the bottom right corner.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1994.
Instrumentação: Sax S, sax A, sax T e sax bar.
Classificação: Choro
Duração: 2'48"
Localização: Arquivo particular do professor José de Arimatéia Formiga Veríssimo.
Gravação: Grupo JP Sax.CD: Brasil, Um Século de Saxofone.
Gravado no S.G.Studio, João Pessoa PB.
João Leite (sax-soprano), José de Arimatéia (sax-alto, clarineta), Rivaldo Dias (sax-tenor), Heleno Feitosa (sax-barítono) Xisto Medeiros (baixo), Hermes Gongué (percussão).

04 - Quintetos

9 - Andrezza

Musical score for 'Andrezza' featuring four staves: I Trompete, Trompa II Trompete, Trombone, and Tuba. The score is in 3/4 time and includes a measure number '61 c.' at the end.

- Data e local da Transcrição: Recife, S. ind., 1994
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Valsa
Duração: 3'10"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Esta peça foi escrita originalmente para orquestra sinfônica com solos de trompete e trombone. Foi incluída na Suíte Monette, como o terceiro movimento)

10 - Coletânea 93

1º Movimento: Os Monges de St. Thomas

Allegro $\text{♩} = 98 - 108$

Musical score for 'Os Monges de St. Thomas' featuring three staves: Trompetes, Trompa, and Trombone Tuba. The score is in 3/4 time and includes a measure number '43c' at the end.

2º Movimento: Saudades

Adagio

Musical score for the 2nd movement 'Saudades' in Adagio. It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piece concludes at measure 57c.

3º Movimento: Thais

Lento $\text{♩} = 60 - 72$

Musical score for the 3rd movement 'Thais' in Lento. It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piece concludes at measure 87c.

4º Movimento: Phillippe no Frevo

Allegro $\text{♩} = 124 - 144$

Musical score for the 4th movement 'Phillippe no Frevo' in Allegro. It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piece concludes at measure 36c.

Data e local de composição: Monges de Saint Thomas e Saudades, Ilha de St, Thomas, Caribe, S. ind., 1993.

Thais: Recife, S. ind., 1992.

Phillippe: Recife, S. ind., 1992.

Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba

Classificação: 1º mov: Choro, 2º mov: Canção, 3º mov: Bossa Nova, 4º mov: Frevo

Duração: 1º mov: 1'47", 2º mov: 2'56", 3º mov: 2'45", 4º mov: 1'11", Total: 8'39"

Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quinteto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Phillipe é a última parte da Música Para Metais N° 3.

11- Concertino Para Trompete e Piano

1º Movimento: Allegro

Musical score for the first movement, '1º Movimento: Allegro'. The score is written for three brass instruments: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone/Tuba. The notation includes treble clefs for the top two staves and a bass clef for the bottom staff. The music features a melodic line for the trumpets and a harmonic accompaniment for the trombone and tuba. The score concludes with the marking '83 c.'.

2º Movimento: Calmo

Musical score for the second movement, '2º Movimento: Calmo'. The score is written for three brass instruments: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone/Tuba. The notation includes treble clefs for the top two staves and a bass clef for the bottom staff. The music features a melodic line for the trumpets and a harmonic accompaniment for the trombone and tuba. The score concludes with the marking '68c.'.

3º Movimento: Finale

Trompetes
trompa
Trombone tuba

52 c.

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind. 1991.
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: 1º mov: maracatu, canção e frevo.
2º mov: valsa.
3º mov: Desenvolvimento livre.
Duração: 1º mov: 2'58", 2º mov: 2'13", 3º mov: 1'40",
Total: 6'51"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Peça originalmente escrita para trompete e piano em
21/02/91.

12- Fantasia Para Trompete e Trombone (Toada)

1º Movimento: Nathália

The image shows a musical score for the first movement of 'Fantasia Para Trompete e Trombone (Toada)'. The score is written for four brass instruments: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time and features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment. The Trompetes part has a melodic line with a fermata. The Trompa part has a melodic line with a fermata. The Trombone part has a melodic line with a fermata. The Tuba part has a melodic line with a fermata. The score is marked with '92 c.' at the end.

- Data e local de composição: Recife, S. ind., 1994.
Instrumentação: 3 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Canção, Caboclinho, Frevo
Duração: 3'32"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Brasileiro – Quinteto Brassil
Comentários: Também encontrada em transcrição para banda de música. O maestro Duda acrescentou ao quinteto mais uma parte de trompete, tendo participado da gravação dessa peça, junto ao Quinteto Brassil, o primeiro trompetista da Boston Symphony Orchestra Charles Schlueter.

13- Marquinhos no Frevo

The image shows a musical score for the piece 'Marquinhos no Frevo'. It consists of four staves of music. The top staff is labeled 'Trompetes' (Trumpets), the second 'Trompa' (Trumpet), the third 'Trombone', and the bottom 'Tuba'. The music is written in a 2/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The score ends with a double bar line and the number '34c' in the bottom right corner.

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind.
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Frevo
Duração: 1'22"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Originalmente escrita para trombone e piano em (1984).
Também é encontrada em transcrição para orquestra de frevo.

14- Música Para Metais n° 1

The image shows a musical score for a brass quintet. It consists of five staves. The top staff is labeled 'Trompetes' (Trumpets), the second 'Trompa' (Trumpet), the third 'Trombone', and the fourth 'Tuba'. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) for a keyboard instrument. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are dynamic markings such as 's' (piano) and 'sf' (sforzando). The score ends with a tempo marking '140c.' (140 beats per minute).

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind., 1980
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Desenvolvimento livre finalizando com frevo.
Duração: 5'10"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Originalmente escrita para grupo de metais e percussão em (1970). A última parte é o frevo Júnior, transcrito para orquestra de frevo.

15- Nairam

Musical score for '15- Nairam' featuring Trompetes, Trompa, and Trombone/Tuba. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *sf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with the marking '47c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1989
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Frevo
Duração: 1'12"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Também pode ser encontrada versão para orquestra de frevo.

16- Serenata no Capibaribe

Musical score for '16- Serenata no Capibaribe' featuring Trompetes, Trompa, and Trombone/Tuba. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *fp* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with the marking '45c.'.

Data e local da Transcrição: João Pessoa, 1993.
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Desenvolvimento Livre.
Duração: 2'19"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quinteto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Originalmente essa peça foi composta para Orquestra Sinfônica em (1993).

17 - Suíte Brassil

1º Movimento: Zinzinho nos States

Musical score for the first movement, "Zinzinho nos States". The score is written for four brass instruments: Trompetes uníssono (Trumpets unison), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba (uníssono) (Tuba unison). The music is in 2/4 time and consists of a single melodic line for all instruments. The score is marked with "63 c." at the end.

2º Movimento: Gizelle

Musical score for the second movement, "Gizelle". The score is written for four brass instruments: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 2/4 time and consists of four distinct parts, one for each instrument. The score is marked with "60c." at the end.

3º Movimento: Movimento

Musical score for the 3rd movement, 'Movimento'. It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics. The page number 49c is visible at the bottom right.

4º Movimento: Gilmacy

Musical score for the 4th movement, 'Gilmacy'. It features four staves: II Trompeta (solista) (Solo Trumpet), I Trompeta (Trumpet), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics. The page number 65c is visible at the bottom right.

5º Movimento: Lucinha no Frevo

Musical score for the 5th movement, 'Lucinha no Frevo'. It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics. The page number 37c is visible at the bottom right.

Data e local de composição: Zinziho nos States: Recife, S. ind., 1986.

Gizelle: Recife, S. ind., 1983.

Movimento: Recife, S. ind., 1959.

Gilmacy: Recife, S. ind., 1988.

Lucinha no Frevo: Recife: S. ind., 1975.

Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba

Classificação: 1º mov: Choro, 2º mov: Valsa modinha,
3º mov: Choro gafeira, 4º mov: Valsa,
5º mov: Frevo

Duração: 1º mov: 1'55", 2º mov: 1'54", 3º mov: 1'41", 4º mov:
2'41", 5º mov: 1'13" Total: 8'04"

Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD "Brassil" toca Brasil – Quinteto Brassil
Comentários: Originalmente escrita para trompete e piano Zinzinho
Nos States foi transcrita para quinteto de metais em 1987.
Gizelle foi originalmente escrita para trombone e piano
em 1983, e dedicada ao trombonista Radegundis Feitosa.
Movimento foi originalmente escrito para orquestra
sinfônica e transcrita para quinteto de metais em 1990.
Gilmacy foi escrita originalmente para quinteto de metais
e Lucinha no Frevo, para orquestra de frevo.

18 - Suíte Monette

1º Movimento: Ciranda

The image displays a musical score for the first movement, 'Ciranda', from the 'Suíte Monette'. The score is arranged for a brass quintet and includes parts for Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into four systems. The first system contains the initial melodic lines for the Trompetes, Trompa, and Trombone. The second system continues the melodic development, featuring a prominent sixteenth-note pattern in the Trompa part. The third system shows the continuation of the melodic lines, with the Trombone part becoming more active. The fourth system concludes the movement with a final cadence, marked '49 c.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'fp' (fortissimo piano).

2° Movimento: Balada

Musical score for the second movement, "Balada". The score is written for four brass instruments: Trompete solista (Solo Trumpet), I e II Trompetes (First and Second Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The music is in 3/4 time and features a melodic line for the solo trumpet and harmonic support from the other instruments. The score is divided into two systems. The first system contains the first four staves, and the second system contains the remaining four staves. The piece concludes with the marking "56c."

3° Movimento: Valsa

Musical score for the third movement, "Valsa". The score is written for three brass instruments: I Trompete (First Trumpet), Trompa II Trompete (Trumpet/Second Trumpet), and Trombone Tuba. The music is in 3/4 time and features a melodic line for the first trumpet and harmonic support from the other instruments. The score is divided into two systems. The first system contains the first three staves, and the second system contains the remaining three staves. The piece concludes with the marking "61c."

4º Movimento: Bumba Meu Boi

Trompetes

Trompa

Trombone
Tuba

97c.

Data e local da Transcrição: S. ind.

Instrumentação: 3 Trompetes, trombone, trompa, tuba

Classificação: 1º mov: Ciranda, 2º mov: Balada, 3º mov: Valsa ,
4º mov: Bumba-meu-boi

Duração: 1º mov: 2'39", 2º mov: 3'39", 3º mov: 3'10", 4º mov:
2'10" Total: 12'17"

Localização: Arquivo do Quinteto Brassil

Gravação: CD Brasileiro – Quinteto Brassil

Comentários: Escrita originalmente para orquestra sinfônica em (1995). Pode-se encontrar a transcrição para banda sinfônica, e na transcrição para quinteto de metais, o maestro Duda acrescentou mais uma parte de trompete, tendo participado da gravação dessa peça, junto ao Quinteto Brassil, o primeiro trompetista da Boston Symphony Orchestra, Charles Schluetter. O terceiro movimento da Suíte é a valsa Andreza.

19 - Suíte Recife

1º Movimento: Andréa

Musical score for the first movement, "Andréa". The score is written for a brass section consisting of Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Trompetes, Trompa, and Trombone/Tuba. The second system includes staves for Trompetes, Trompa, and Trombone/Tuba. The score concludes with a double bar line and the marking "60c."

2º Movimento: Mida

Musical score for the second movement, "Mida". The score is written for a brass section consisting of Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Trompetes, Trompa, and Trombone/Tuba. The second system includes staves for Trompetes, Trompa, and Trombone/Tuba. The score concludes with a double bar line and the marking "52c."

3° Movimento: Dorinha

Musical score for the 3rd movement, "Dorinha". The score is arranged in four staves: Trompete I (top), Trompa Trompete II, Tuba, and Trombone (bottom). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) are present. The score concludes with the measure number 46c.

4° Movimento: Nadja

Musical score for the 4th movement, "Nadja". The score is arranged in four staves: Trompetes (top), Trompa, Trombone, and Tuba (bottom). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with the measure number 39c.

5º Movimento: Meyse

Trompetes

Trompa

Trombone
Tuba

39c.

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind., 1983.,
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: 1º mov: Baião, 2º mov: Canção, 3º mov: Isquenta muié ,
4º mov: Aboio, 5º mov: Frevo
Duração: 1º mov: 1'11", 2º mov: 2'36", 3º mov: 2'26", 4º mov:
2'07", 5º mov: 1'17" Total: 9'37"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quinteto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Originalmente escrita para trompete e piano em (1982).

20 - Tema Para Um Trompetista (Prelúdio)

Musical score for 'Tema Para Um Trompetista (Prelúdio)'. The score is written for four instruments: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has three staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line for the trumpets and a rhythmic accompaniment for the trombone and tuba. The score ends with the marking '31 c.'.

- Data e local de composição: Recife, S. ind. 1980.
Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
Classificação: Desenvolvimento livre.
Duração: 1'49"
Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
Gravação: CD Quintetto Brassil Plays Brazil – Quinteto Brassil
Comentários: Também encontrada em transcrição para orquestra sinfônica 8/6/1980 e para banda de música (9/6/1980)
Dedicatória: Homenagem póstuma ao trompetista/trompista Onildo Monteiro de Farias (Chico).

21 - Temas Nordestinos

1º Movimento: Bruno

Musical score for 'Temas Nordestinos'. The score is written for four instruments: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), Trombone, and Tuba. It consists of one system of staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line for the trumpets and a rhythmic accompaniment for the trombone and tuba. The score ends with the marking '36 c.'.

2° Movimento: Melissa

Musical score for the 2nd movement, "Melissa". It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The Trompetes staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Trompa staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Trombone Tuba staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 3/4 time. The Trompetes part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trompa part has a rhythmic accompaniment of chords. The Trombone Tuba part has a bass line with chords and some melodic fragments. The score ends with the marking "31 c."

3° Movimento: Rafael

Musical score for the 3rd movement, "Rafael". It features three staves: Trompetes (Trumpets), Trompa (Trumpet), and Trombone Tuba. The Trompetes staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Trompa staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Trombone Tuba staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 2/2 time. The Trompetes part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trompa part has a rhythmic accompaniment of chords. The Trombone Tuba part has a bass line with chords and some melodic fragments. The score ends with the marking "38c."

4° Movimento: Marilian

Musical score for the 4th movement, "Marilian". It features four staves: I Trompeta (Trumpet I), Trompa II Trompeta (Trumpet II), Trombone Tuba, and a fourth staff. The I Trompeta staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Trompa II Trompeta staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Trombone Tuba staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is in 2/2 time. The I Trompeta part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trompa II Trompeta part has a rhythmic accompaniment of chords. The Trombone Tuba part has a bass line with chords and some melodic fragments. The fourth staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score ends with the marking "43c."

5º Movimento: Júnior

The image shows a musical score for the 5th movement, 'Júnior'. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings such as 'v' (forte) and 'f' (forte) throughout the piece. The score ends with a double bar line and the number '38 c.' in the bottom right corner.

- Data e local de composição: Recife, S. ind.,1993
Bruno: Recife, S. ind.,1980.
Melissa: Recife, S. ind.,1981.
Rafael: Recife, S. ind.,1979.
Marilian: Recife, S. ind.,1977.
Júnior: Recife, S. ind.,1970.
- Instrumentação: 2 Trompetes, trombone, trompa, tuba
- Classificação: 1º mov: Coco, 2º mov: Valsa, 3º mov: Desafio, 4º mov: Frevo de Salão, 5º mov: Frevo de Rua
- Duração: 1º mov: 1'03", 2º mov: 1'37", 3º mov: 0'49", 4º mov: 1'10", 5º mov: 1'15" Total: 6'04"
- Localização: Arquivo do Quinteto Brassil
- Gravação: CD Brasileiro – Quinteto Brassil – Gravado no concert hall da Nimbus Foundation em 28 e 29 de maio de 1996 – Gravadora Nimbus
Gravado por: Quinteto Brassil – Nailson Simões, Ayrton Benck (trompetes), Radegundis Feitosa (trombone), Cisneiro Andrade (trompa), Valmir Vieira (tuba)
Acompanhamento: Glauco Andreza (bateria e percussão)
- Comentários: Júnior foi composta em 1970, como parte da Música Para MetaisNº 1. Só em 1979 foi transcrita para quinteto de metais com este título.

22 – Tubachoro

Musical score for 'Tubachoro' featuring four staves: I e II Trompetes, Trompa, Trombone, and Tuba. The score is in 2/4 time and includes a rehearsal mark '61c.' at the end.

Data e local de composição:

S. ind.

Instrumentação:

2 Trompetes, trompa, trombone, tuba.

Classificação:

Choro

Duração:

S. ind.

Localização:

Arquivo do Quinteto Brassil

Comentários:

Dedicada ao tubista Valmir Vieira

23- Uma Fantasia Brasileira

1º Movimento:

Musical score for 'Uma Fantasia Brasileira' featuring three staves: I Trompete Sib, II e III Trompetes Sib, and I e II Flugelhorns Sib. The score is in 3/4 time and includes a rehearsal mark '61c.' at the end.

2º Movimento:

Musical score for the 2nd movement. It consists of four staves: I Trompete (top), III Trompete, II Flugelhorn, and I Flugelhorn (bottom). The music is in 2/4 time and features a melodic line for the trumpets and a harmonic accompaniment for the flugelhorns. The key signature has one flat. The score ends with the marking "48 c."

3º Movimento:

Musical score for the 3rd movement. It consists of three staves: II Trompete (top), I e III Trompetes, and I e II Flugelhorns (bottom). The music is in 2/4 time and features a melodic line for the trumpets and a harmonic accompaniment for the flugelhorns. The key signature has one flat. The score ends with the marking "72c."

4º Movimento:

Musical score for the 4th movement. It consists of six staves: I Trompete (top), II e III Trompetes, I e II Flugelhorns, and three additional staves at the bottom. The music is in 2/4 time and features a melodic line for the trumpets and a harmonic accompaniment for the flugelhorns. The key signature has one flat. The score ends with the marking "38c."

Data e local de composição: 1º, 2º e 3º Movimentos, S. ind.

4º mov: Marcela, 1986.

Instrumentação:

3 Trompetes, 2 flugelhorn

Classificação: 1º mov: Fanfarra, Maracatu, Baião, Maracatu.
2º mov: Mazurca
3º mov: Abertura Solene, Chorinho, Baião, forró.
4º mov: Frevo

Localização: Arquivo do professor Nailson Simões.

Comentários: O quarto movimento (Marcela) também é encontrado em versão para orquestra de frevo.

II – GRANDES FORMAÇÕES

01 – Grupo de Metais e Percussão

24- Música Para Metais nº 1

The image displays a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Trombone, and Tuba. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the initial entries for each instrument, with the Trombone and Tuba parts featuring complex rhythmic patterns and triplets. The second system continues the development of these parts, with the Trompete part showing a melodic line. The score concludes with a measure marked '140 c.'.

Data e local de composição:	Recife, S. ind., 1970
Instrumentação:	4 Tpt em Sib, 4 Trb, 4 cor em Fá, Tba em Dó, Timp, Pr, Bbo, Cx.cl.
Classificação:	Desenvolvimento livre, finalizando com frevo.
Duração:	5'10"
Localização:	Arquivo da Banda da Cidade do Recife.
Comentários:	A parte final é o frevo Júnior.

25- Música Para Metais n° 2

The image shows a musical score for 'Música Para Metais n° 2'. It consists of three systems of staves. The first system includes staves for Trompete (Trumpet), Trompa (Trumpet), and Trombone/Tuba. The second system includes staves for Trompeta (Trumpet), Trompa (Trumpet), and Trombone/Tuba. The third system includes staves for Trompeta (Trumpet), Trompa (Trumpet), and Trombone/Tuba. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and slurs. The key signature has one flat (Bb). The score ends with the number '135c.' in the bottom right corner.

Data e local de composição: S. ind.
Instrumentação: 4 Tpt em Sib, 4 Trb, 4 cor em Fá, Tba em Dó, Timp, Pr, Bbo, Cx.cl.
Classificação: Maracatu, seresta, forró e frevo.
Duração: S.ind.
Localização: Arquivo da Banda do 15 RI João Pessoa, PB

26 - Música Para Metais nº 3 (Fantasia Para Marquinhos)

The image shows a musical score for three instruments: Trompete (Trumpet), Trompa (Trumpet), and Trombone/Tuba. The score is written on three staves. The Trompete staff is in the treble clef, the Trompa staff is in the treble clef, and the Trombone/Tuba staff is in the bass clef. The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics. The score ends with a double bar line and the number 88c.

Data e local da transcrição: Recife, S. ind.
Instrumentação: 4 Tpt em Sib, 4 Trb, 4 cor em Fá, Tba em Dó, Timp, Pr, Bbo, Cx.cl.
Classificação: Balada, maracatu, valsa, frevo.
Duração: 03'05"
Localização: Arquivo da Banda da Cidade do Recife.
Comentários: Originalmente escrita para trompete e piano em (1990). Também encontrada em transcrição para trompete trombone e piano. A última parte dessa música é Phillippe no Frevo.

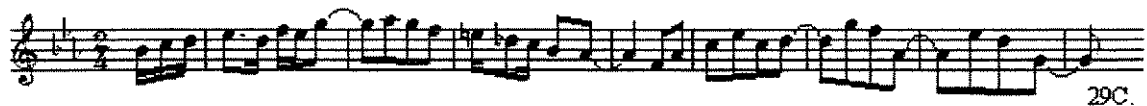
02- Orquestra de frevo

27 - Cara Lisa



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1963.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: particular do maestro Duda.
Comentários: Faz parte da Suite Pernambucana de Bolso

28 - Estação do Frevo



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1990.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.

29 - Júnior



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1970
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 1'15"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Esse frevo faz parte da coletânea "Temas Nordestinos" gravado pelo Quinteto Brass'il.

30 – Lucinha no Frevo



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1975.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 1'13"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Gravação: S. ind.
Comentários: Esse frevo faz parte da peça, Suite Brassil, gravada pelo Quinteto Brassil.

31 - Marcela



- Data e local de composição: Recife, S. ind., 1986.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 2'11"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Gravação: CD Recife Frevoé, gravado no estúdio Estação do Som em Recife PE, com arranjos de metais do maestro Duda, e a participação de sua orquestra.
Comentários: Este frevo faz parte da peça, Uma Fantasia Brasileira, escrita para três trompetes e dois flugelhorns.

32 - Marilian



- Data e local de composição: Recife, S. ind., 1977.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 01'10"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Esta peça faz parte da coletânea "Temas Nordestinos" gravada pelo Quinteto Brasil.

33 - Marquinhos no Frevo



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1984.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 1' 22"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Escrita originalmente para trombone e piano. Também encontrada em versão para quinteto de metais.

34 - Meyse



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1970.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 1' 17"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Esta peça faz parte da Suite Recife.

35 - Nairam



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1989
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 1' 12"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Também encontrada em versão para quinteto de metais, gravada pelo Quinteto Brasil.

36- Nino, O Pernambucoquinho



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1971
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Gravação: Gravado pela oquestra do maestro Duda, no CD, Frevos de Rua, Os Melhores do Século. Vol. I. Também pode ser encontrada transcrição para banda sinfônica.

37 - Nordeste



Data e local de composição: S. ind.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Gravação: C D Frevos de Rua, Os Melhores do Século.
Comentários: Esse frevo faz parte da Suite Nordestina

38- Phillipe no Frevo



Data e local de composição: Recife, S. ind., 1992
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: 1'11"
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Esse frevo faz parte da Música Para Metais N^o 3 (Fantasia Para Marquinhos). Também inserida na Coletânea 93 como quarto movimento, e gravada pelo Quinteto Brassil.

39 - Quinho



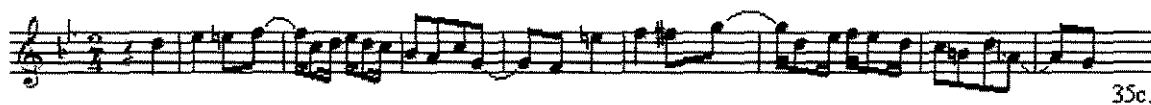
Data e local de composição: Recife, S. ind., 1969.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Gravação: Gravado originalmente pela orquestra do maestro Menezes em 1970.
Comentários: Segunda colocação no II Festival do Frevo, da TV Rádio Clube e Rede Tupi de Televisão.

40- Taradinho



Data e local de composição: S. ind.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.
Comentários: Primeiro frevo do compositor a ser registrado em disco.

41 - Thiago No Frevo



35c.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1994.
Instrumentação: Orquestra de frevo
Classificação: Frevo de rua.
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo particular do maestro Duda.

03 – Banda de Música

42- Fantasia Carnavalesca

The image shows a musical score for 'Fantasia Carnavalesca'. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: 'Madeiras' (Woodwinds), 'Metais' (Metals), and 'Trompetes Solistas' (Solo Trumpets). The second system has three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The number '130c.' is written at the end of the second system.

Data e local de composição: Recife, 15/5/1995
Instrumentação: Picc., 3 fl., 2 ob., req., 3 cl., cln., 2 fg., sax S., 2 sax A., 2 sax T., sax bar., 4 cor., 3 tpt., Bb., 4 trb., 2 tba., timp., Bbo., Pr., acessórios, 3 tpt solistas
Classificação: Desenvolvimento livre.
2º mov. Maracatu
Duração: 4'30"
Localização: Arquivo da Banda Municipal do Recife
Comentários: Peça composta para a Banda Sinfônica de São Paulo. Também pode-se encontrar transcrição para orquestra sinfônica.

43- Fantasia Para Trompete e Trombone (Toada)

92c.

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind.
Instrumentação: Fl., ob., req., 2 cl., cln., 2 sax A., 2 sax T., sax bar., 3 tpt., Bb., 4 trb., 3 cor., tba., percussão, trompete e trombone solista
Classificação: 1º mov. Toada
2º mov. Caboclinho
3º mov. Frevo
Duração: 4'00"
Localização: Arquivo da Banda do 15 RI - João Pessoa, PB.
Comentários: 3º movimento é a peça Cidadão Frevo. Originalmente escrita para quinteto de metais em (1994).

44- Maracatu Rural

Musical score for 'Maracatu Rural'. It features two staves: 'Trompetes' (Trumpets) and 'Palhetas Metais' (Percussion). The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines. The piece ends with the marking '43c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1999
Instrumentação: Fl., ob., req., cl., sax S., 2 saxA., 2 sax T., sax bar., fg.,
tpt., trb., cor., Bb., tba., Bx., bat., percussão
Classificação: Maracatu Rural
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo da Banda Municipal do Recife

45 - Nino, o Pernambuquinho

Musical score for 'Nino, o Pernambuquinho'. It features three staves: 'Madeiras' (Woodwinds), 'Trompetes' (Trumpets), and 'Trompas' (Trombones). The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines. The piece ends with the marking '33c.'.

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind.,
Instrumentação: 2 Fl., 2 ob., req., 3 cl., cln., 2 sax A., 2 sax T., sax bar., 4
tpt., Bb., 4 trb., 3 cor., 2 sax H., 2 tba., bat.

Classificação: Frevo de rua
 Duração: S. ind.
 Localização: Arquivo da Banda Municipal do Recife.
 Gravação: CD "Frevos de Rua, Os Melhores do Século" volume 1, gravado no estúdio Estação do Som em Recife PE, com arranjos de metais do maestro Duda, e a participação de sua orquestra.
 Comentários: Originalmente escrito para orquestra de frevo.

46 - Prelúdio Para Um Trompetista

The image shows a musical score for the piece "Prelúdio Para Um Trompetista". The score is written for four staves: Trompete solista (Trumpet soloist), Flauta/Oboé (Flute/Oboe), Clarinetas (Clarinets), and Tuba. The music is in 4/4 time and features a melodic line for the trumpet soloist, supported by the woodwinds and tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a measure marked "40c.".

Data e local da Transcrição: Recife, 09/06/1980
 Instrumentação: Fl., ob., req., 3 cl., 2 sax A., 2 sax T., 2 sax bar., 3 tpt., 3 trb., Bb., 2 cor., 2 tba.
 Classificação: Canção
 Duração: 1'49"
 Localização: Arquivo da Banda Municipal do Recife
 Comentários: Originalmente escrita para orquestra sinfônica, em 08/06/1980. Também pode-se encontrar transcrição para quinteto de metais.

47 -Suíte Monette

1º Movimento: Ciranda

Madeira
Saxofones
Trompete solo

49c

Detailed description: This musical score is for the first movement, 'Ciranda'. It features three staves for the upper instruments: Madeira (top), Saxofones (middle), and Trompete solo (bottom). The Madeira part begins with a melodic line that includes a 7-measure rest. The Saxofones and Trompete solo parts provide harmonic support and counter-melodies. The score concludes with a 6-measure rest in the lower staves. The page number '49c' is located at the bottom right of the score.

2º Movimento: Balada

Trompete solista
Madeiras
Saxofones

57c.

Detailed description: This musical score is for the second movement, 'Balada'. It features three staves for the upper instruments: Trompete solista (top), Madeira (middle), and Saxofones (bottom). The Trompete solista part has a melodic line with a 5-measure rest. The Madeira and Saxofones parts provide harmonic support. The score concludes with a 5-measure rest in the lower staves. The page number '57c.' is located at the bottom right of the score.

3º Movimento: Valsa

Musical score for the 3rd movement, 'Valsa'. The score is arranged in two systems. The first system contains three staves: 'Trompete solista' (Trumpet soloist), 'Madeiras' (Woodwinds), and 'Saxofones' (Saxophones). The second system contains three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a waltz-like melody. A '5' above a note in the first staff of the first system indicates a quintuplet. The number '60c.' is printed at the end of the second system.

4º Movimento: Bumba-meu-boi

Musical score for the 4th movement, 'Bumba-meu-boi'. The score is arranged in two systems. The first system contains four staves: two 'Madeiras' (Woodwinds), 'Trompete solo' (Trumpet solo), and 'Trombone solo' (Trombone solo). The second system contains four staves: two treble clef staves and two bass clef staves. The music is in 4/4 time and features a lively, rhythmic melody. The number '83c.' is printed at the end of the second system.

Data e local da Transcrição: S. ind.
Instrumentação: S. ind.
Classificação: 1º mov. ciranda

2º mov. Balada
 3º mov. Valsa
 4º mov. Bumba-meu-boi
 Duração: 1º mov. 2'39", 2º mov. 3'39", 3º mov. 3'10", 4º mov. 2'10" Total: 12'17"
 Localização: Arquivo da Banda do 15 RI João Pessoa PB
 Comentários: Escrita originalmente para orquestra sinfônica. Também pode ser encontrada em versão para quinteto de metais. O terceiro movimento é a valsa Andrezza.

48- Suíte Nordestina

Lento $\text{♩} = 70$

125c.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1960
 Instrumentação: S. ind.
 Classificação: 1º mov. Baião
 2º mov. Serenata
 3º mov. Maracatu
 4º mov. Frevo
 Duração: 5'15"
 Localização: Arquivo da Banda Municipal do Recife
 Gravação: Gravada pela Banda Sinfônica da Escola de Música da U.F.M.G.

Comentários:

Também pode ser encontrada em versão para orquestra sinfônica (Recife, 1991).

49 - Suíte Pernambucana de Bolso

The image shows a musical score for 'Suíte Pernambucana de Bolso'. It consists of four staves. The top two staves are labeled 'Madeiras' (Woodwinds) and 'Metais' (Metals). The bottom two staves are unlabeled but appear to be for strings or piano. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings like 's' (sforzando) and 'f' (forte) throughout. The score ends with a double bar line and the number '174c.'.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1965

Instrumentação: Fl., picc., req., ob., cl., cln., sax A., sax T., sax bar., tpt., trb., cor., sax H., tba., bat., cx.cl., Bbo., pr., sur., gnz., pandeiro.

Classificação: Caboclinhos, Serenata, Coco, Frevo.

Duração: S. ind.

Localização: Arquivo da Banda do 15 RI - João Pessoa, PB.

Gravação: Gravada pela "Banda Musical Maestro Ferrolho" de Abreu e Lima PE e pela "Banda Municipal de Hortolândia" de São Paulo SP.

50- Zinzinho nos States

The image shows a musical score for three parts: Trompete solista (Trumpet soloist), Madeiras (Woodwinds), and Metais (Metals). The score is written on three staves. The top staff is for the Trumpet soloist, the middle for Woodwinds, and the bottom for Metals. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The key signature has one flat (Bb). The score ends with a double bar line and the marking '62c.' below it.

Data e local Da Transcrição: S. ind.
Instrumentação: Fl., ob., cl., req., sax., fg., cor., tpt., trb., Bb.
Classificação: Choro
Duração: 1'55"
Localização: Arquivo da Banda Municipal do Recife
Comentários: Escrita originalmente para trompete e piano em (1986).
Também encontrada em versão para quinteto de metais.

04 – Orquestra Sinfônica

51– Fantasia Carnavalesca

Data e local da Transcrição: S. ind.
Instrumentação: S. ind.
Classificação: 1^o mov. desenvolvimento livre
2^o mov. maracatu
Duração: 4'30"
Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica do Recife
Gravação: Orquestra Sinfônica da Cidade do Recife, CD Recife
Frevoé – Virgin 841.402.2
Comentários: Originalmente escrita para banda sinfônica em (1995).
Partitura não localizada.

52 - Mida

The image displays a musical score for the piece 'Mida'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violinos I e II, Madeiras (Woodwinds), Trompetes (Trumpets), and Trombones. The second system continues the score with four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is labeled '49c.' at the bottom right.

Data e local da Transcrição: Recife, 25/10/1982
Instrumentação: 2 Fl., ob., 2 cl., fg., 2 cor., 3 tpt., 3 trb., timp., vl., vla., vlc., ctb.
Classificação: Valsa canção
Duração: 02'05"
Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica da Paraíba.
Comentários: Esta peça faz parte da "Suite Recife." Pode ser encontrada nas versões para trompete e piano e para quinteto de metais.

53 - Prelúdio Para Um Trompetista

The image shows a musical score for 'Prelúdio Para Um Trompetista'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Trompete solista (Solo Trumpet), Violinos I e II (Violins I and II), Harpa (Harp), and Trombones. The second system continues the score with staves for Violinos I e II, Harpa, and Trombones. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The harp part features a prominent arpeggiated accompaniment. The solo trumpet part is indicated by a 'Trompete solista' label.

46c.

Data e local da Transcrição: Recife, 08/06/1980
Instrumentação: 2 cor., 1 tpt solista, 3 trb, tba., vl., vla., vlc., ctb., Harpa.
Classificação: Desenvolvimento livre
Duração: S. ind.
Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica do Recife

Comentários: Originalmente escrita para quinteto de metais com o nome Tema Para Um Trompetista. Também pode ser encontrada em transcrição para banda de música (9/6/1980).

Dedicatória: Homenagem póstuma ao trompetista/trompista Onildo Monteiro de Farias (Chico).

54 - Serenata no Capibaribe

Violinos I e II

Cello/ Baixo

Madeiras

Trompetes

96c.

Data e local de composição: Recife, S. ind., 1994

Instrumentação: Vl., vla., vlc., ctb., picc., 2 fl., 2 ob., 2 cl., cln., 2 fg., 4 cor., 3 tpt., 3 trb., tba., timp.

Classificação: Desenvolvimento Livre.

Duração: 2'19"

Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica da Paraíba

Comentários: Originalmente essa peça foi composta para Orquestra Sinfônica em 1994, e foi transcrita para quinteto de metais apenas a última parte.

55- Suíte Monette

1º Movimento: Ciranda

Musical score for the first movement, "Ciranda". The score is written for Violinos I e II, Madeiras, and Trompetes. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a rhythmic, dance-like quality. The Violinos I and II parts play a melodic line with a sixteenth-note pattern. The Madeiras part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. The Trompetes part plays a melodic line with a sixteenth-note pattern. The score includes a rehearsal mark "49c." at the end of the first system.

2º Movimento: Balada

Musical score for the second movement, "Balada". The score is written for Trompete solista, Violinos I e II, and Madeiras. It features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a slower, more lyrical quality. The Trompete solista part plays a melodic line with a sixteenth-note pattern. The Violinos I and II parts provide a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. The Madeiras part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score includes a rehearsal mark "56c." at the end of the first system.

3º Movimento: Valsa

The image shows a musical score for a waltz movement. It consists of four staves: Trompete solista (Trumpet soloist), Violinos I e II (Violins I and II), Madeiras (Woodwinds), and Trombones. The score is written in 3/4 time and features a melodic line for the trumpet soloist, harmonic support from the violins and woodwinds, and a bass line for the trombones. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

61c.

4º Movimento: Bumba-meu-boi

Violinos I e II

Madeiras

Trompete solo

Trombone solo

83c.

- Data e local de composição: Recife, S. ind., 1994
- Instrumentação: Picc., 2fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 3 tpt., 4 trb., tba., timp., Bbo., pr., vl., vla., vlc., ctb., tpt e trb solistas.
- Classificação: 1º mov. Ciranda, 2º mov. Balada, 3º mov. Valsa, 4º mov. Bumba-meu-boi
- Duração: 1º mov. 2'39", 2º mov. 3'39", 3º mov. 3'10", 4º mov. 2'10" Total: 12'17"
- Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica da Paraíba
- Gravação: Gravada pela Orquestra Sinfônica da Paraíba no CD "Orquestra Sinfônica da Paraíba e Sivuca"
- Comentários: Também pode ser encontrada transcrita para quinteto de metais e para banda de música. O 3º mov. é a valsa Andrezza.

56 - Suíte Nordestina

Lento $\text{♩} = 70$

The image shows a musical score for 'Suíte Nordestina'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for 'Cordas e Madeiras' (Strings and Woodwinds), 'Trompas' (Trumpets), and 'Trombones'. The second system continues the same parts. The music is in a 4/4 time signature and marked 'Lento' with a tempo of 70 quarter notes per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 's' for sforzando. The piece ends with the measure number '125c.'.

Data e local da Transcrição: Recife, S. ind., 1991
Instrumentação: Orquestra sinfônica
Gênero: 1º mov. Baião, 2º mov. Serenata, 3º mov. Maracatu, 4º mov. Frevo
Duração: 5'15"
Localização: Arquivo da Orquestra Sinfônica Do Rio Grande do Norte.
Gravação: Gravada pela Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, no CD "Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte"
Comentários: Escrita originalmente para banda.

57 - Uma Visão Nordestina

Data e local de composição:	Recife, 21/10/1999
Instrumentação:	Picc., 2 fl., 2 ob., Eng. H., 2 cl., cln., 2 fg., 4 cor., 4 tpt., 3 trb., tba., timp., cx.cl., sur., Bbo., gnz., vl., vla., vlc., ctb
Classificação:	6º mov. Caboclinho, 8º mov. Maracatu, 10º mov. Forró, 12º mov. Ciranda, 14º mov. Valsinha, 17º mov. Frevo,
Duração:	15'35"
Localização:	Arquivo da Orquestra Sinfônica da Paraíba
Comentários:	Projeto 500 anos do descobrimento do Brasil 1-Navegando em Alto Mar 2-Águas Brasileiras 3-Terra À Vista 4-Costa Pernambucana 5-Chegada em Terra (tema 1) 6-Presença dos Índios 7-1ª Missa (tema2) 8-Chegada dos Negros 9-Domínio Holandês (tema 3) 10-Lampião e o Cangaço 11-Casa Grande e Senzala (tema 4) 12-Volta ao Litoral 13-A batalha dos Guararapes (tema 5) 14-A Presença da Virgem 15-Aguerra de Canudos (tema 6) 16-Recife Com Seus Rios e Pontes (tema 7) 17-Olinda Com Suas Ladeiras 18-Grande Final (temas 1, 2 e 3)

Partituras não Localizadas

1. Andrezza (orquestra sinfônica)
2. A Brasa é Frevo (S. ind.)
3. Concertino Para Trombone (quinteto de metais)
4. Este é prá Dançar (S. ind.)
5. Este é Seu (S. ind.)
6. Esse Seu Trê-lê-lê (S. ind.)
7. Fantasia Carnavalesca (orquestra sinfônica)
8. Furacão (S. ind.)
9. Pare um Minutinho (S. ind.)
10. Senô no Frevo (S. ind.)
11. Só Resta Saudade (S. ind.)
12. Trombonista Sapeca (S. ind.)

Índice Alfabético

1. Andrezza – CJU 9 (quint. metais) / CJU 18 (quint. met.) / CJU 47 (banda mus.)
CJU 55 (orq. sinf.)
2. Cara Lisa – CJU 27 (orq. frevo)
3. Coletânea 93 – CJU 10 (quint. met.)
 - Os Monges de St Thomas
 - Saudades
 - Thaïs
 - Phillipe No Frevo
4. Concertino Para Trompete e Piano – CJU 1 (tpt, pf), / CJU 11 (quint. met.)
5. Estação do Frevo – CJU 28 (orq. frevo)
6. Fantasia Carnavalesca – CJU 42 (banda mus.) / CJU 51 (orq. sinf.)
7. Fantasia Para Trompete e Trombone (Toada) – CJU 12 (quint. met.) / CJU 43
(banda mus.)
 - Nathália
 - Caboclinho
 - Cidadão Frevo
8. Gizelle – CJU 5 (trb, pf) / CJU 17 (quint. met.)
9. Júnior – CJU 21 (quint. met.) / CJU 29 (orq. frevo)
10. Lucinha no Frevo – CJU 17 (quint. met.) / CJU 30 (orq. frevo)
11. Maracatu Rural – CJU 44 (banda mus.)

12. Marcela – CJU 23 (quint. tpt.) / CJU 31 (orq. frevo.)
13. Marilian – CJU 21 (quint. met.) / CJU 32 (orq. frevo)
14. Marquinhos no Frevo – CJU 6 (trb, pf) / CJU 13 (quint. met.) / CJU 33 (orq. frevo.)
15. Meyse – CJU 3 (tpt, pf) / CJU 19 (quint. met.) / CJU 34 (orq. frevo)
16. Mida – CJU 3 (tpt, pf) / CJU 19 (quint. met.) / CJU 52 (orq. sinf.)
17. Música Para Metais Nº 1 – CJU 14 (quint. met.) / CJU 24 (grupo met. perc.)
18. Música Para Metais Nº 2 – CJU 25 (grupo met. perc.)
19. Música Para Metais Nº 3 (Fantasia Para Marquinhos) – CJU 2 (tpt, pf) / CJU 7 (tpt, trb, pf) / CJU 26 (grupo met. perc.)
20. Nairan – CJU 15 (quint. met.) / CJU 35 (orq. frevo)
21. Nino, o Pernambuquinho – CJU 36 (orq. frevo.) / CJU 45 (banda mus.)
22. Nordeste – CJU 37 (orq. frevo)
23. Phillipe no Frevo – CJU 10 (quint. met.) / CJU 38 (orq. frevo)
24. Prelúdio (Tema) Para Um Trompetista – CJU 20 (quint. met.) / CJU 46 (banda mus.) / CJU 53 (orq. sinf.)
25. Quinho – CJU 39 (orq. frevo)
26. Serenata No Capibaribe – CJU 16 (quint. met.) / CJU 54 (orq. frevo)
27. Suite Brass'il – CJU 17 (quint. met.)

- Zinzinho Nos States

- Gizelle
- Movimento
- Gilmacy
- Lucinha No Frevo

28. Suíte Monette – CJU 18 (quint. met.) / CJU 47 (banda mus.) / CJU 55 (orq. sinf.)

- Ciranda
- Balada
- Valsa
- Bumba-Meu-Boi

29. Suíte Nordestina – CJU 48 (banda mus.) / CJU 56 (orq. sinf.)

30. Suíte Recife – CJU 3 (tpt, pf) / CJU 19 (quint. met.)

- Andréa
- Mida
- Dorinha
- Nadja
- Meyse

31. Taradinho – CJU 40 (orq. frevo)

32. Temas Nordestinos – CJU 21 (quint. met.)

- Bruno
- Melissa
- Rafael
- Marilian
- Júnior

33. Thiago no Frevo – CJU 41 (orq. frevo)

34. Tubachoro – CJU 22 (quint. met.)

35. Tributo À Charlie Parker – CJU 8 (quart. sax)
36. Uma Visão Nordestina – CJU 57 (orq. sinf.)
37. Uma Fantasia Brasileira – CJU 23 (quint. tpt.)
38. Zinzinho – CJU 4 (tpt, pf) / CJU 17 (quint. met.) / CJU 50 (banda mus.)

Lista Cronológica de Obras

- 1945 - Furacão
- 1957 - Este é Para Dançar
- 1959 - Movimento
- 1960 - Suite Nordestina
- 1963 - Cara Lisa
- 1965 - Suíte Pernambucana
- 1969 - Quinho
- 1970 - Música Para Metais nº 1
 - Júnior
 - Meyse
- 1971 - Nino, o Pernambuquinho
- 1975 - Lucinha no Frevo
- 1977 - Marilian
- 1979 - Rafael
- 1980 - Prelúdio (Tema) Para Um Trompetista
 - Bruno
- 1981 - Melissa
- 1982 - Mida
- 1983 - Gizelle
- 1984 - Marquinhos no Frevo
- 1986 - Zinzinho
 - Marcela
- 1988 - Gilmacy
- 1989 - Nairan
- 1990 - Música Para Metais nº 3
 - Estação do Frevo
- 1991 - Concertino Para Trompete e Piano
- 1992 - Phillipe no Frevo
 - Thaís
- 1993 - Os Monges de St. Thomas
 - Saudades
 - Serenata no Capibaribe
- 1994 - Tributo à Charlie Parker
 - Fantasia Para Trompete Trombone e Piano
 - Thiago no Frevo
 - Andrezza
- 1995 - Suíte Monette
 - Fantasia Carnavalesca
- 1999 - Uma Visão Nordestina

Instrumentos – Abreviaturas

Bat.	- Bateria
Bb.	- Bombardino
Bbo.	- Bombo
Cx.Cl.	- Caixa-clara
Cl.	- Clarineta
Cln.	- Clarone
Ctb.	- Contrabaixo
Bx.	- Contrabaixo elétrico
Engl. H.	- Corne Inglês
Fg.	- Fagote
Fl.	- Flauta
Picc.	- Flautim
Gnz.	- Ganzá
Ob.	- Oboé
Pf.	- Piano
Pr.	- Pratos
Req.	- Requinta
Sax A.	- Sax – Alto
Sax Bar.	- Sax – Barítono
Sax H.	- Sax – Horn
Sax S.	- Sax – Soprano
Sax T.	- Sax – Tenor
Sur.	- Surdo
Timp.	- Tímpanos
Trb.	- Trombone
Trb b.	- Trombone Baixo
Cor.	- Trompa
Tpt.	- Trompete
Tba.	- Tuba
Vla.	- Viola
Vi.	- Violino
Vlc.	- Violoncelo

Considerações Finais

O maestro Duda é um músico que durante toda sua vida dedicou-se ao ofício de compor e produzir arranjos. Apesar de enfrentar dificuldades e problemas comuns à essa profissão, não buscou alternativas de trabalho que não estivessem ligadas ao meio musical, mantendo-se fiel à sua arte desde sua infância até os dias atuais.

Construindo o seu conhecimento através da experiência do dia-a-dia, tornou-se um dos melhores instrumentistas de sua época. Como arranjador é muito atuante, elaborando seus arranjos para as mais diversificadas formações instrumentais, e no campo da composição destacou-se desde cedo como um artista de grande talento, que mergulhou no universo musical popular e folclórico de sua região, produzindo uma obra bastante significativa que ultrapassou os limites do estado de Pernambuco e tornou-se conhecida em todo o Brasil.

É notório o problema da escassez de obras nacionais para as mais diversas formações musicais. Nesse sentido, a contribuição do maestro Duda à música brasileira tem sido muito valiosa, pois através de suas composições, ele inova e diversifica o repertório dos mais variados tipos de grupos instrumentais. Dessa forma, sua obra vem juntar-se à de outros compositores brasileiros que também buscaram através de uma linguagem nacional, expressar suas idéias musicais.

Esse trabalho, portanto, presta sua contribuição à história da música brasileira trazendo mais informações a respeito desse artista, revelando detalhes importantes de sua vida musical apontando aspectos relevantes de sua obra.

A catalogação que foi realizada nos mostra a dimensão de seu trabalho composicional e tem como objetivo a sua preservação. Essa pesquisa, no entanto, não se encerra com este trabalho, pois o maestro Duda é um compositor dinâmico e criativo, que ainda tem muito à contribuir com a música brasileira.

Bibliografia

- ABREU, José Pinto de. Album Ilustrado de Goyanna. Recife, Imprensa Industrial, 1921.
- ALMEIDA, Renato. “Música Folclórica e Música Popular” in Província de São Pedro.
Porto Alegre, Ano IV, n. 14, 1949.
- ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. Recife, Culturas e Confrontos. Natal, UFRN,
EDUFRN, 1998.
- SILVA, Leonardo Dantas. Bandas Musicais de Pernambuco, Origens e Repertório.
Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Sec. do Trabalho e Ação Social,
FAT - 1998.
- BENNET, Roy. Forma e Estrutura na Música. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,
1988.
- CÂMARA, Renato Phaelante da. M P B, Compositores Pernambucanos, Coletânea Bio
-Fonográfica 1920-1995. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana,
1997.
-
- . Fragmentos da História do Rádio Clube de Pernambuco. -
2ª ed. - Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1998
- CÂMARA, Renato Phaelante da; BARRETO, Aldo Paes. Capiba é Frevo Meu Bem.
Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música. Divisão de Música
Popular, 1986.

CARVALHO, Nelly; MOTA, Sophia Karlla; BARRETO, José Ricardo Paes. Dicionário do Frevo. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª ed. Belo Horizonte, ed. Itatiaia, 1984.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. Dança. Brasil! Festas e Danças Populares. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

Duda Agora é Imortal. Diário de Pernambuco, 04 / 06 / 1998. Disponível na Internet: www.elogica.com.br/users/gs/0406duda.html

FRANCIS, André. Jazz. Primeira edição brasileira. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora LTDA., 1987.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claud V. - História da Música Ocidental; 2ª edição. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa, 2001: Gradiva Publicações Ltda.

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. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Ed, 1980.

Mariz, Vasco. Vida Musical. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MASSIN, George e Brigitte. História da Música Ocidental, tradução, Ângela Ramalho

Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 1997.

MUSEU VILLA-LOBOS. Villa – Lobos, sua obra –3ª ed.– Rio de Janeiro: Museu Villa – Lobos, 1989.

NASCIMENTO, Mário Rodrigues do. Crônicas Goianenses. Recife:ed.Carlos Eduardo Carvalho dos Santos, 1996.

NÓBREGA, Ariana. A Música no Movimento Armorial. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000 (Dissertação, Mestrado em Música).

OLIVEIRA, Valdemar. Frevo, Capoeira e “Passo”. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

MARCONDES, Marcos Antônio.(editor) Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. Reimpr. da 2ª edição. São Paulo: PubliFolha, Art Editora LTDA, 1998

REAL, Katarina. O Folclore no Carnaval do Recife. 2ª edição, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1990.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Elementos Estilísticos Tipicamente Brasileiros na “Suíte Pernambucana de Bolso” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda). Campinas: UNICAMP, 2001 (Dissertação, Mestrado em Artes – Música).

SIQUEIRA, José. O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil. João Pessoa:s.ind., 1981

SOLER, Luis. As Raízes Árabes, na Tradição Poética - musical do Sertão Nordestino.

Recife, Universidade Federal de Pernambuco, ed. Universitária, 1978.

TELES, José. Do Frevo ao Mangubeat. São Paulo: Editora 34, 2000

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1975.

FOTOGRAFIA:

Maestro Duda e sua orquestra no carnaval do Clube Internacional do Recife. (p.74)

Foto gentilmente cedida pela família do compositor para integrar este trabalho.

ANEXO I

ENTREVISTA COM JOSÉ URSICINO DA SILVA

(Maestro Duda)

Bula:

- E = Entrevistador
- D = Duda

João Pessoa, 19/04/2001.

Entrevista com José Ursicino da Silva (Maestro Duda).

E – Sobre os seus frevos, você tem todos?

D - aí falta parece... dois frevos que eu não me lembrava mais nem como era, eu tive que pegar do disco para escrever de novo. E tem frevo que eu não sei a mínima noção. O arranjo, perderam. Que quando Senô fez “Duda no Frevo”, eu fiz “Senô no Frevo”... é invertido, os temas que ele usou no Duda no Frevo eu inverti e fiz Senô no Frevo. Isso era na Orquestra da Televisão; Rádio Jornal do Comércio e Televisão Jornal do Comércio, que quando desativaram a orquestra, o Renato Phaelante quando soube que os caras iam tocar fogo no repertório da televisão que era uma sala maior do que isso aqui (garagem do prédio de Lucinha) cheia de... do repertório meu, de Guerra-Peixe, música americana que compraram nos Estados Unidos, os arranjos de Clóvis Pereira, de Guedes Peixoto, todos os cantores que cantavam ficava... era na antiga musicoteca. Aí iam tocar fogo, aí Phaelante foi lá pegou tudinho e levou pra...

E - Pra Fundação?

D - Fundação Joaquim Nabuco. Lá ele tem. Tá tudo lá. Um dia desses eu cheguei lá com Lucinha e Eli-eri, que Eli-eri tava atrás dum negócio lá, aí bora lá ver. Aí quando chegou lá ele disse “Olha os teus arranjos tudinho tá aqui”. Aí fui ver, ainda com a minha cópia. Tudinho lá...

E - Podemos começar lá por Goiana?

D – Podemos.

E - Os teus pais... os nomes?

D - O nome do meu pai era Lídio Pereira da Silva aí o que acontece... ele era músico, tocava prato... era baterista, né, ele tocava prato na banda da cidade, na “Saboiera”, né? E .. eu quando comecei tocar na banda, com 10 anos, eu tocava tocando trompa, quer dizer, saxhorn, aquela trompinha cachorro... que a gente chama trompa cachorrinho. Quando eu fui pra

Recife..., sim na Banda tem lá fotografia minha ainda lá, eu pequinininho lá, e eu José Pereira da Silva, porque eu usava o nome do meu pai Lídio Pereira da Silva e eu Zé Pereira da Silva. Aí fui morar... fui pra Jazz Band Acadêmica, no Recife e lá no Recife aí eu fui matriculei-me no Colégio Moderno lá em Afogados que a sede da banda naquela época tava na... morando em Afogados. Aí a gente foi estudar lá no colégio, eu, Mário Mateus, Marcos Carneiro, que é um colega meu que tocava trombone também, que foi até eu que ensinei a ele. Ele hoje, ele mora na Espanha, em Tenerife. E... a gente foi estudar... Ivanildo Maciel... a gente tudo era da Jazz Acadêmica... Paulo Afonso, Demetrius Santos de São Paulo o primeiro sax da orquestra Jazz Sinfônica, e no Colégio Moderno precisou da documentação pra eu me matricular na... pra fazer o... naquele tempo do 4º pro 5º era... tinha um nomezinho, como era?... fazer o... tinha o vestibular e do 4º pro 5º ano do primeiro, segundo grau era... exame de admissão. E eu tinha que fazer o exame de admissão e precisava da documentação. Eu mandei buscar em Goiana o meu registro, né, e quando veio a cópia do registro aí não veio Zé Pereira, veio José Ursicino da Silva.

E - Mas, e como foi essa troca, aí?

D - Aí foi, eu disse “Não mas é Zé Pereira”, “Mas, tá registrado é como José Ursicino da Silva”, aí foi que eu vim a saber que eu fui o primeiro neto do meu avô, e meu avô era doido pra ter um filho pra botar o nome dele, de Ursicino, que meu nome Ursicino era o nome do meu avô por parte de mãe, né? Ele era doido para ter um filho pra botar o nome dele, pra ser o Júnior, não é? E o que teve morreu. Aí o primeiro neto que veio foi eu. Quem foi registrar foi ele, ele chegou lá aproveitou José, porque eu nasci laçado e quando nasce laçado tem que botar José, aí ele não pôde botar logo Ursicino na frente, mas depois do José ele botou Ursicino.

E- E Duda? Como surgiu?

D - Ah, aí foi... os meus irmãos quando começaram a nascer que começaram a chamar Duda, aí pegou! Mas eu ainda tenho tias em Goiana que me chamam de Zezinho.

E - Duda, aos 10 anos você compôs o primeiro frevo, “Furacão”?

D - Isso.

E - Essa foi a primeira composição?

D – Foi a primeira composição. Furacão era por que tava passando um filme no cinema chamado Furacão aí eu botei o nome do frevo de Furacão .

E - Mas inspirou-se, em que assim, dez anos...

D - E eu sei lá rapaz, eu... porque no interior a gente tem que ter um profissão e músico não é profissão. Música é lazer né?

E - Mas o repertório da banda já tinha frevos, pra você ter a idéia ?

D - Ali a Banda tocava tudo. Tocava frevo de toda qualidade, entendeu?

E - A Saboeira?

D - É, e ainda hoje toca, e eu fiz o meu arranjo pequenininho assim, um piston um trombone, um saxofone, um clarinete... um de cada um não é?

E - Quer dizer, aí o conhecimento de harmonia foi com o mestre da banda?

D - Aí o mestre pegou, levou pra casa e fez o arranjo pra Banda toda, né?

E - Quem era o mestre?

D - Alberto Carvalho.

E - você com quinze anos foi pro Recife?

D - É... sim aí eu em Goiana a gente tocava na Banda, tinha duas bandas lá, a Saboeira... (todas duas são seculares, tem 150 anos cada uma atualmente), e a Curica. Então eu era da Saboeira. Lá tinha aquela guerra das famílias não é, as famílias da cidade tinha os torcedores dum time era da banda né, o outro da outra banda. Então, a família daquele era tudo daquela banda, não podia misturar. Aí o que acontece? Mário Mateus chegou em Goiana, ele era de Limoiro mas chegou um mestre novo pra banda da Curica, mestre Carneiro, e levou Mário como filho adotivo dele, levou Mário para Goiana né, com ele né? Aí Mário pequeno aí a gente... a gente menino não tinha rivalidade, entendeu? O certo é isso, que a gente menino não tinha rivalidade era o povo antigo. E o que acontece aí a gente resolveu fazer um conjunto.

E - Lá em Goiana?

D - É, pra tocar essas músicas que... da época, música que tocava na... a mídia né, de antigamente, da rádio, o que a rádio tocava né, e o povo cantava pela rua. Aí eu tirava, eu já era mais danadinho do que os outros, já escrevia as melodias pros cabras tocar.

E - Tirava do rádio?

D - É, ouvia o rádio, aí tirava a melodia, escrevia, aí juntava eu, Marcos, Mário, a gente fez o conjunto, um piston, um trombone e um sax que era eu, né? Mas o... não tinha menino que tocasse bateria (risos) era “Jazz Infantil”, agora o baterista tinha um bigode deste tamanho, seu Israel, era um velho, porque era o único jeito. A gente chamou seu Israel pra tocar bateria. Aí, o que acontece? Mário era da curica e eu e Marcos era da Saboeira, aí foi uma briga danada na cidade. “Mas, não pode misturar os músicos”, “Tome os instrumentos”, “Mas deixa eles tocarem”.

E - Isso aí com quantos anos, uns onze?

D - Uns doze, treze anos. Aí a gente não podia ensaiar nem numa sede nem na outra, aí o presidente do clube de lá, o Santa Cruz, na época Fernando, que era o representante do INPS, (que era um amigo), aí a gente falou com Fernando, e Fernando disse “Não, então ensaia lá no Santa Cruz, né? Na sede do Santa cruz. A gente ensaiava na sede do Santa Cruz, e durante o dia de Domingo assim, a gente tinha matinê, né, manhã de sol. A gente arrumou uns amigos lá alugou... pediu a sede emprestado, da Saboeira mesmo, né, aí um tomava conta do bar, e o apurado era da gente que tocava (risos), e a gente ganhava... o cara ficava com o bar e a gente ficava com... com a entrada pro povo entrar não é, a gente ganhava esse dinheirinho pra... de leve, né?

E - Aí você era saxofonista ? Sax alto?

D - É, aí eu já tava tocando sax alto.

E -Quando você foi pro Recife, para a Acadêmica, você foi tocar sax alto?

D - Eu fui tocar sax alto.

E - Quinze anos?

D - Já, com 15 anos. Mas quando eu cheguei lá, eu era... sim, aí, Mário Mateus veio embora primeiro pro Recife, pra Jazz Banda Acadêmica. Quando ele foi pra Jazz Banda Acadêmica

aí, tava precisando de músico na Jazz Banda, porque a Jazz Acadêmica tinha se acabado. Tinha se acabado não, os principais elementos da Jazz Banda Acadêmica tinham sido contratados para tocar na Rádio Tamandaré, que era uma Rádio nova que tinha inaugurado, a Rádio Tamandaré. Aí eles foram fazer parte da Rádio Tamandaré, Guedes Peixoto, maestro Guedes Peixoto, Mourinha no Sax tenor, Zuza,... Florípedes, a turma que... da antiga Jazz Banda Acadêmica, tinha saído tudinho pra ir pra fazer parte da Orquestra da Rádio Tamandaré, Luiz, Luiz do Tenor, Luiz Bezerra... e Mário tava chegando na Jazz Banda Acadêmica, aí indicou a gente que tava lá em Goiana. “Aí , tem uns meninos lá em Goiana, que tocam”, aí eles foram buscar.

E - Você lembra o ano Duda?

D - Lembro não. Eu sei que ele foi me buscar.

E – 1950 ?

D - É deve ser isso, por essa... era, era nessa base aí, antes de 50. Aí, ele foi me buscar, eu e Marcos, né? Marcos já era mais desinibido ele tinha uma banca... tomava conta de uma banca de revista do pai dele... e eu trabalhava de barbeiro.

E - Barbeiro?

D - Era, eu era barbeiro.. era... porque tinha que, que... música não era profissão, era... tinha que ter uma profissão, aí meu pai era alfaiate e eu fui ser barbeiro. Aí pra aprender eu botava os meus irmãos de cobaia né, e os meninos mesmo, Marcos, Mário tudo era meus fregueses de cortar cabelo (risos).

Eu sei que no Jazz Band Acadêmica, quando eu cheguei lé, aí eu não aprovei logo não, né! Fiquei com saudade de casa, eu pequeno ainda minha... porque eu era criado com minha tias, não e, porque quando meu irmão... minha mãe ficou grávida do meu irmão, do segundo, logo depois de mim, eu já tava já com um ano e pouco, aí minhas tias me levaram pra casa de minha avó e eu fiquei até hoje, né. Aí o meu pai foi me buscar porque minha avó, minhas tias tava tudo aperreada “deixou o menino sozinho no Recife...”, aí quando chegou lá.. deu uns quinze dias chegou meu pai lá: “vamo embora que o povo em casa não quer... tão me culpando porque eu deixei você vir embora”. Aí eu voltei, mas não agüentei ficar mais em casa não. Aí eu disse “Oh, vocês tem que se conformar mesmo porque eu vou voltar pro

Recife?”. Nessa minha volta pra Goiana, aí mandaram buscar Ivanildo Maciel, que tava em Paulista.

E - Era saxofonista, não é?

D - É, aí quando eu voltei de novo, a vaga de saxofone já tava ocupada com Ivanildo, mas eu fiquei! Mesmo assim sem tocar, mas eu fiquei. Aprendendo a fazer arranjo, tirando melodia. A mesma coisa que eu fazia em Goiana, fazia com uma orquestra maior né. Escrever as melodias pros meninos tocar, e tocava maraca, ajudava na percussão, e fiquei até que Dr. Abreu que era o saxofonista, era dentista, também tava saindo do Jazz Band Acadêmica porque na podia mais conciliar o consultório dele e a orquestra, os ensaios, aí eu já tava ali... era uma casa que a Jazz Band pagava, tinha uma empregada e fazia a feira, e a gente morava lá, né, aí eu já fiquei no lugar de Dr. Abreu e... botei o barco pra frente.

E - Qual era a formação da Jazz Band Acadêmica?

D - 4 saxofones, 3 trompetes, 2 trombones, piano que era o doutor Pádua Walfredo(?) que era o presidente não é? Contrabaixo, bateria, percussão, cantor...

E - Duda , que estilo vocês costumavam ouvir nessa época?.

D - Ah, o repertório muito... o repertório... naquela época, logo após a guerra né, pós guerra, o período pós guerra, muita música americana. Usava muito aqueles arranjos de Glenn Miller, Tommy Dorsey, daquilo ali, tudo tinha.

E – Todas as músicas vocês tiravam do rádio?

D - Não! Vinha o original mesmo. Vinha dos Estados Unidos, os americanos deixaram aqui, na época que eles tavam aqui, num ficaram tudo aqui em Natal, rapaz. Eles vinham, traziam os arranjos praqui, e a gente pegava.

E - Você deu uma estudada nesses arranjos?

D - Mas claro, a gente estudava tudinho, aqueles arranjos de Glenn Miller tudinho, a gente via tudinho como é que era e...

E - Aí ia assimilando...

D - Era. Aí nessa época a Jazz Band Acadêmica passou a fazer parte do elenco da Rádio Jornal do Comércio, entendeu? A Rádio Jornal de Comércio tinha a Orquestra que era a Paraguai, que tocava de noite, na programação de noite e tinha a Jazz Band Acadêmica que fazia a programação dia né, porque naquele tempo na Rádio não tocava disco não. Nem tinha disco não, era tocado ao vivo mesmo.

E - Aí vinham os cantores famosos?

D - Era, a gente acompanhava, fazia arranjo, acompanhava...

E - E quem eram os cantores que vinham?

D - Os cantores que tavam na mídia, que se tocava... Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Ivan Ceri, todo esse pessoal passava pela gente, e a gente tinha que acompanhar ele Caubi Peixoto novinho, Ângela Maria começando... .

E - Tem também a gravação, com a Jazz, Acadêmica do frevo “Taradinho”...

D - Pronto, aí nessa época da Jazz Band Acadêmica apareceu Genival Macêdo, que é, um compositor daqui da Paraíba, é o compositor do hino... vamos dizer do hino da Paraíba, que é meu Sublime Torrão. Apareceu lá no Recife representando uma fábrica de disco, Harpa, o nome da fábrica dele era Harpa, e... querendo fazer gravações né, aí pronto, gravou com a Jazz Band Acadêmica, aí incluiu esse frevo na... aí quando ouviu o frevo, a gente tocou pra ele ouvir, né...

E - Mas esse frevo já é distribuição sua...

D - Já, arranjo meu. Eu fiz o frevo justamente pra isso, eu já fiz o frevo, já como imitação de Relembrando o Norte, que foi o maior sucesso com a Orquestra Tabajara. Esse frevo Taradinho foi uma imitação de Relembrando o Norte, dando os agudos né! (canta Relembrando o Norte). Aí eu fiz Taradinho já naquela linha de Relembrando o Norte, entendeu? Aí ele “bom era gravar”, aí naquele tempo a gente teve que esperar, que a programação não era a noite toda não. A meia noite encerrava a rádio e começavam de manhã às 6h da manhã. Aí a gente ficava esperando, quando terminasse, a meia noite, aí é que a gente ia gravar. Os estudos eram no quarto andar e o palco era no quinto (risos), a gente tocava para depois ouvir. Tocava e não podia errar não, se errasse já era de vez, uma vez só.

Ensaiaava, ensaiavam ensaiava, “pronto agora ninguém erra, vai tocar agora”, aí bate o sinal de lá de cima, do quinto andar, o cabra ouvia lá no primeiro, no quarto né, cantava e começava (risos). Era gravado em acetato, era um disco assim, de acetato, que já ia gravando de vez, né? Não tinha esse negócio de voltar e refazer não.

E - Duda, quem regia a Acadêmica?

D - A Jazz Band Acadêmica quem regia era eu mesmo, já naquela época já era eu que tava regendo a Jazz Band Acadêmica.

E – Nessa época, você era muito jovem não ?

D - É. Eu era muito novo ainda.

E - E a Paraguari?

D - A Paraguari, aí era a orquestra oficial da rádio, né, essa era a regência do Maestro Nozinho... mas quando botava... juntava com a Paraguari a... a grande orquestra, aí entrava mais oito violinos, duas violas, dois violoncelo, flauta, oboé, por sinal o oboé era Wascilly, trompa, que era... o trompa da grande orquestra era João Jerônimo, que é o pai de Antônio Jerônimo que é um dos maiores violoncelistas do mundo atualmente, né, o Antônio Menezes. João Jerônimo era o pai dele, né?

E - É, tocava na...

D - É, tocava trompa.

E - Isso na orquestra da rádio?

D - Na rádio Jornal do Comércio. E o regente era o Maestro Vicente Filtipaldi que era o regente da Orquestra Sinfônica, o maestro Guerra-Peixe, tinha um maestro alemão muito bom também.

E - Guerra Peixe regia?

D - É, ele era maestro de lá. Guerra-Peixe, Berti Rosé, maestro alemão,... tinha o Benny Vocof que era violinista e também maestro e arranjador, maestro Luiz Caetano, que é timochenco, que é pai dos meninos aqui... avô dos meninos não é? Pai de Cromácio.

E - Duda, só pra entender, vocês juntavam a Acadêmica com a Paraguari?

D - Não, não. A Paraguari com as cordas, esse outros instrumentos é que era a grande orquestra. A Jazz Band Acadêmica só tocava de dia, na programação de dia, né? No dia da folga a gente tocava, na folga da Paraguari, entendeu?

E - Duda, mas você regeu a Paraguari ?

D - Sim! Ai, nessa época, o tenorista da Orquestra Paraguari era Juarez Araújo, famoso no Rio de Janeiro.

E – Algum parentesco com Severino Araújo?

D - Não. Juarez foi embora para o Rio, aí eu já era tenorista afamado né, eu já era afamado no Recife, aí eu fiquei no lugar dele né? Ai eu já entrei na... aí eu passei pra Paraguari. Ai se... tenorista da Paraguari e arranjador já da rádio, aí eu já fazia arranjo para os cantores da rádio, não é, e o diretor da rádio... arranjo pra grande orquestra aí foi quando eu já tava tendo... Clovis Pereira estudava com... Sivuca também... Clovis Pereira estudava com Guerra -Peixe, e eu ficava pegando bigú das aulas né.

E - Estudou com ele também?

D - Não, ele disse... ele teve um... agora a pouco, antes dele morrer ele teve aí, aí disse que um dos desgostos dele foi não ter me ensinado na época que ele passou aqui no Recife. Também eu era muito pequeno, eu também não tava... se fosse hoje, eu... claro que eu ia estudar com ele, mas eu num tava ainda com essa... num... essa visão ainda das coisas.

E - Clovis estudava com ele e você pegava carona.

D - É, e eu pegava carona.

E - E Sivuca já estava lá também, na Paraguari?

D - Sivuca também estava.

E - Era na Paraguari?

D - Sivuca... Sivuca era Sanfoneiro do Regional e artista da Rádio, né?

E - Já tocando?...

D - É. Aí eu fui estudar... depois disso aí, teve um período que eu queria entrar na Sinfônica. Na Sinfônica não tinha saxofone, mas tinha uma vaga de corne inglês, aí eu falei com Wascily, e Wascily disse “Olha, tem um cara aí que tem um corne inglês e quer vender”... Aí eu disse “Bora lá comprar”. (risos). Aí fui comprar o corne inglês mas ele, aí Wascily foi que conhecia o cara né... Franklin. Aí eu comprei o corne inglês, Wascily experimentou... eu comprei o corne inglês a Franklin e Wascily começou a me dar aula de corne inglês. Ele era o professor da Universidade pra estudar oboé com ele, já direto né? Aí aproveitei que padre Jaime também era professor de coisa aí eu fiz regência também.

E - Padre Jaime Diniz?

D - É, padre Jaime Diniz. Eu fiz regência também, com Padre Jaime.

E - Duda, dessa época você tem algum registro, foto, gravação?

D - Tem... tem no arquivo de Joaquim Nabuco, tem muita coisa. Rapaz, tem um bocado de fotos... eu tenho um bocado de fotos em casa... eu tenho uma inclusive que tô eu, Wascily e Pereira, Capitão Pereira, que era os três oboístas da Sinfônica, Wascily, eu e Pereira, naqueles tempos. A gente tocando na Orquestra Armorial Regência até de Isaac Karabitchevski.

E - Duda, quando veio a TV Jornal, acabaram-se os programa de Rádio?

D - Não, não acabou a programação de rádio, quando veio a TV Jornal do Comércio, aí o elenco... as orquestras passaram pra televisão, e os cantores também, tudo pra televisão. Nessa época, a Jazz Band Acadêmica já tinha encerrado suas atividades porque... eu saí pra ir pra Paraguari, Mário Mateus foi pra Rádio Clube, Marcos viajou, foi embora pra São Paulo... aí a gente... a Paraguari já tinha... a Paraguari não tinha mais as cordas, porque tinha passado pra televisão, aí eu formei uma orquestra pra Rádio, chamada... quer dizer era a Paraguari um pouco menor, com menos músicos pra fazer somente a programação da Rádio, de noite. E a televisão fez uma orquestra com Guedes Peixoto, chamada Jazz Paraguaçu, entendeu?

E - A que ficou na Rádio, como era o nome?

D - A Paraguari

E - Ficou com o mesmo nome?

D - Ficou com o mesmo nome.

R - Aí na TV... você regia?

D - Ah, na TV eu era arranjador e... e alguma coisa eu já também tocava, já.

E - Aí era o mesmo trabalho das Rádios com apresentações com artistas...

D - Isso e ao vivo, isso eu digo porque a gente aparecia não é? Porque naquele tempo, na Rádio, mesmo sem ninguém ver a cara de ninguém, mas era de smoking meu filho, de smoking, gravatinha, na hora de entrar no palco era tudo bonitinho... arrumado (risos).

E - Aí na TV era todo mundo...

D - Aí era que tinha, que ainda tinha que passar no... no maquiador. Tinha que ir pro maquiador pra passar talco na coisa... maquiagem pra não aparecer brilhando, não é? (risos).

E - E a audiência?

D - Oxente, quer dizer, a audiência era total, entendeu, agora pouca gente tinha televisão, ainda era mais televisinho, né? (risos) E outra coisa, os primeiros televisores que foram vendidos no Recife foi... o representante da venda dos televisores foi Genival Macêdo, e ele ainda está vivo, eu encontrei ele essa semana.

E - Quem mais passou por esse meio artístico, lá em Recife? Hermeto também?

D - Hermeto fui eu que botou ele lá.

E - Na Paraguari?

D - Na Rádio, na Rádio Jornal porque teve uma época que Sivuca foi embora para o Rio, e ficou sem sanfoneiro, aí eu... chegou um galego, lá, Zé Neto ele disse "Olha eu tenho um irmão que também toca, Hermeto", Manda buscar ele, que ele vem. Mas já tinha Zé como sanfoneiro da Rádio, e o Maestro Zezinho, do programa de Silvio Santos, aquele maestro, ele era sanfoneiro do Regional.

E - O Regional da...

D - O Regional da Rádio, naquela época. Aí era sanfoneiro demais, aí manda Hermeto fazer um estágio na Rádio de Caruaru, né. Aí ele foi pra Caruaru, passar um ano e pouco lá, pra depois voltar, né. Aí foi quando Zezinho foi embora, é que ele veio e ficou.

E - Duda, e os Festivais, quantos você ganhou?.

D - Ah, eu ganhei diversos Festivais de frevo. Em 64, 64 não 66, eu concorri em um festival de frevo com um maracatu, e a letra do maracatu, o título do maracatu era chamado "Homenagem à Princesa Isabel". Esse maracatu eu tirei em segundo lugar no festival do frevo, porque no festival do frevo incluía também maracatu. Eram quatro gêneros: frevo de rua, frevo canção, frevo de bloco e maracatu. Eu concorri com um maracatu e tirei segundo lugar.

E - Que ano Duda ?

D - 67.

E - O nome do maracatu é Princesa Isabel?

D - É. Era.

E - Certo, aí você ganhou outros festivais?

D - Ganhei,é que existe uma lei em Recife, da Câmara, que a prefeitura tem que fazer um concurso de frevo todo ano. Naquele tempo ainda não era.. o nome não era Frevança, nem era Recifrevo ou outro nome que veio após... era "Concurso de Música Carnavalesca". Eu ganhei em 78, com Marilian, primeiro lugar.

E - Frevo de rua, não é?

D - Frevo de Rua. Antes eu... pronto, quando eu cheguei de São Paulo, tava.. o 1º Festival do Frevo da Rede Tupi, em Recife. Nesse concurso... nesse Festival de Frevo... eu fiz dois frevos: Nino o Pernambuquinho e Quinho. Explico porque: os meninos quando eu tava morando em São Paulo... 66, 67, 68 ,69, 70... os meninos, Marquinho e Nino, eram pequenos... Lucinha e Dorinha, os quatro eram tudo pequeno ainda negócio de 7,8... Marquinho tinha 4 ou era 5, nas escolas de lá, os paulistas chamam de paê, maê... Ele ainda me chama até hoje, vocês já viram... Marquinho ainda me chama paê... nenhum chama papai, quer dizer, os grandes né? Os netos, não! Os que nasceram aqui já... então Lucinha chame paê, Dorinha, paê; Nino, paê; Marquinho paê. Eles lá, o costume das escolas de lá, acostumaram a chamar maê e paê, no Rio. Quando eu voltei pra Recife, aí eu matriculei eles num colégio lá perto da... em Olinda ali, num bairro da... ali onde... Santa Tereza. É eles foram estudar ali. Foi uma época em que a Rede Tupi tava passando uma novela chamada

“Nino, o italianinho”, que foi um sucesso tremendo em todo o Brasil, essa novela de Geraldo Prieti, Nino, o italianinho. Aí eu fiz dois frevos, Nino e Marquinhos e botei... aí botei Nino e Quinho, que é Marquinho Quinho. Mas Nino, pra eu dizer que Nino era o meu não era o italianinho não, aí eu botei “o pernambuquinho”, “Nino, o pernambuquinho” (risos). Aí botei né, aí foi quando foi realizado o primeiro Festival de Frevo da Rede Tupi, no Recife, era Rádio Clube e Rede Tupi, o diretor era o Maestro Zé Menezes, aí eu disse “Menezes eu vou inscrever dois frevos”, ele disse “me dê que eu levo”, aí levou, e na seleção só passou Quinho né, Nino não passou. Ele “Tem nada não, depois eu gravo”. Isso em 71, aí concorri com Quinho e eu tirei segundo lugar. Clóvis Pereira tirou com Luizinho no Frevo, terceiro lugar. Quem ganhou o primeiro lugar nesse 1º Festival de Frevo foi... um frevo de João Santiago “Mestre Zé Felipe”, que era o nome do pai dele. “Mestre Zé Felipe” foi o 1º lugar, eu fui o 2º lugar com Quinho” e Clóvis Pereira, terceiro lugar com Luizinho no Frevo, que é o nome do pai dele, “Luizinho no Frevo”, não é o filho dele não, é o pai dele! Aí, depois desse 1º Festival do Frevo, aí eu recebi um convite pra fazer um disco pra Continental... aí eu aproveitei e gravei Nino... 72, 1ª gravação de “Nino, o pernambuquinho”.

E - Duda, a ida pra São Paulo foi à convite de rádios também?

D - Foi. Fui pra inauguração da rádio... da TV Bandeirantes.

E - Mas foi convidado assim a participar ou já... a participação como músico, pra tocar ou só pro elenco.

D - Foi, pra... o seguinte a Rede Bandeirante quando inaugurar... a TV Bandeirante... a rádio já era... e Rádio Bandeirante, Rádio América, aí a Band que era de João Saad, diretor João Saad inaugurou no dia 13 de Maio.

E - De que ano?

D - 67. Treze de maio de 67. Eu cheguei lá em agosto, dia 17 de agosto, pra ser arranjados e saxofonista da rádio. Dá... rádio... da orquestra da rádio... da TV. A orquestra da TV. O maestro era... o maestro era... Maestro Pucchio, era um... parece, se não me engano ele era argentino tocava piano, era ele que era maestro da orquestra. A orquestra era a orquestra todinha de antiga orquestra do maestro Henrique Simonete, que foi embora pra Itália e a orquestra ficou organizada... foi quando a Rede Bandeirante chamar todo mundo, faltava um tenorista que era Bolão, que não quis ir pra lá, aí mandaram me buscar, eu fui. Aí fiquei como

saxofonista e arranjador. Eram 3 arranjadores. O maestro Puccho, eu e José Mastroianni. O maestro Puccho, com dois, três meses que eu entrei ele saiu, aí entrou o maestro Chiquinho de Moraes... e a gente ficou lá, a gente fazia a programação... a mesma coisa que se fazia aqui. De tarde eu ia pra lá, sendo que os arranjos a gente fazia mais ligeiro. Aqui os cantores... todo mundo tava aqui... aí chegava aqui, “olha fulano vai cantar tal música, pega o tom”, tirava a melodia, fazia o arranjo, mandava copiar pra ensaiar pra tocar. Lá era o seguinte: o ensaio era 4 horas da tarde, o programa era 9 horas da noite. A gente chegava lá a s 4 horas pra ensaiar. Os cantores vinham do Rio de Janeiro, de lá de São Paulo mesmo... os caras chegavam na hora: “Vai cantar o que?”, “Eu vou cantar tal música...” não sei quê, aí “Vamo lá”, com o piano, pegava o tom escrevia e eu ia fazer o arranjo. Fazia o arranjo ali mesmo, os copistas já estavam ali, prontos, dividia a partitura no meio assim uns copiavam o saxofone, outros copiavam os metais (risos). Cortava a partitura no meio assim... saxofone aí ia para um copista lá a outra... aí eram três arranjadores, eu, Chiquinho de Moraes e Mastroianni. Seis horas a orquestra entrava no palco e já ia ensaiar (risos). Eu peguei a prática, eu me lembro com se foi outrem. O programa de... esse programação aí foi transmitido diretamente do teatro das Nações... era o programa até de cantos, daquele cantor da saudade... Francisco Petrônio, né, uma pessoa espetacular, Francisco Petrônio, gente boa, meu amigo. E no programa de Petrônio... o nome do programa era “Baile da saudade”, né, um dos cantores era um argentino. Ele chegou pra cantar uma música na hora do ensaio. A orquestra já tava no palco. Aí eu disse pra Chico, “Chico” (eu chamava Chicão), Chicão... o diretor artístico, diretor musical da televisão era Caetano Zama um compositor que trabalhou muito nos estúdios de Walt Disney, fazendo aquelas traduções daqueles filmes, um cara espetacular o Zama, Caetano Zama. Aí Zama: “Ali, tu vai ter que fazer esse arranjo véi. Vei, tem que fazer esse arranjo agora mesmo.” Eu disse “vou fazer o arranjo... qual é o tom que tu canta?” Aí o cara disse “Fá maior”, não sei quê, aí a orquestra ficou ensaiando lá uma música, e eu em cima do piano, da tampa do piano, escrevendo as partituras, bonito né? Terminou de ensaiar a outra música... já está pronto. Era uma agonia mas era engraçado, né. “Só quem faz isso aí é esse véi aí. Vai, vai, aí véi, faz” (risos). No palco a orquestra ensaiando e eu fazendo outro arranjo, aí a orquestra tocando uma coisa e eu escrevendo outra coisa.

E - Duda, e os contatos lá em São Paulo com grandes artistas, alguém gravou alguma música sua?

D - Jamelão já gravou, Jamelão é um amigo meu lá muito tempo. Era do tempo ainda da rádio aqui né, rapaz.

E- Você estabeleceu muitos contatos lá em São Paulo?

D - É. Nesses programas todinhos, eu fui arranjador de Wanderley Cardoso muito tempo, de... eu fui com tratado... tinha uma agência... Wanderley Cardoso era um artista contratado de Genival Melo, era um empresário, Genival Melo, um careca que era empresário. Ele era daqui, foi feito em Recife né, e ele tinha uma agência de artistas e o artista principal era Wanderley Cardoso. Aí tinha Nelson Ned, tinha Vanusa, Claudinho... Cláudio... um que era do Maranhão... e aquelas músicas tudo, Jerry Adriani...

E - Duda, voltando para o Recife, você fez o curso de regência e música sacra. Foi com Padre Jaime?

D - Com Padre Jaime Diniz.

E - Para sua formação musical qual foi a importância do seu estudo com Padres Jaime?

D - Rapaz, eu nem sei dizer. Foi a única coisa que eu estudei, realmente eu estudei foi regência com Padre Jaime, e mais nada.

E - Arranjo, não?

D - Não. Não porque ele não dava aula de arranjo.

R - Foi só regência ?

D - Só regência. Arranjo realmente eu aprendi foi na luta, na Rádio, televisão... chegava assim, você... aqui um Recife chegava. Caubi Peixoto, Jamelão, com arranjo de Severino Araújo, com arranjo de Radamés Gnattali aí a gente ia tocar na hora ali, ensaiar e eu tava observando “Olha, aqui tá mais bonito que aqui”, quer dizer, na prática o que a gente tá fazendo, você escreve, aí você ouvir e gostar você bota, se não gostar não bota mais, só foi naquela vez.

E - Mas você sempre teve uma percepção muito boa, né?

D - Ai uma coisa que Guerra-Peixe ensinou a Clóvis Pereira, que ele me falou, e até hoje eu uso: Quando eu escrevo já com a caneta. Não tem esse negócio de ter uma borracha não. Escrever já tá definitivo, se errar, o erro... torne o erro verdadeiro.

E – Certo.

D - É, valendo porque você escrevendo de lápis, aí você “há, aqui não queria isso aqui não, tá errado”, aí apaga.

E – Quando você vai compor uma música ela já tá na cabeça todinha?

D - Não, tem a intenção primeiro né? de que a gente vai fazer um negócio com essa intenção de fazer isso assim, entendeu?

E - Sei. E sobre o movimento armorial?

D - Eu participei desde o começo. Mesmo sem tá dentro mas a formação da orquestra quem fez fui eu, porque quando Cussi de Almeida inventou de fazer uma orquestra pra participar do festival de piano que tava sendo realizado pelo conservatório, que ele era o diretor, aí ele me chamou e disse “Olha eu quero fazer uma orquestra de Cordas, e pra tocar agora, pra encerrar. Eu agora queria que tocasse música popular.” Eu digo “qual é as músicas que você tinha”, “Eu tinha essas daqui”, uma melodia dele, lá, duas músicas dele, “Que eu fiz eu e Candinho...”, aí “Como é que eu faço a orquestra?”, ele disse “Eu quero tantos violinos, tantas violas, 1 cello”, “então pronto, vou fazer e aproveito, boto Viola Eularada que é uma música nova que tá agora surgindo, de Marcos Vale”, eu tinha chagado de São Paulo e tinha feito a gravação dessa música. Eu gravei isso com uma cantora, em São Paulo, e Marcos Vale me orientou na harmonia, na harmonia da música, que ele é que é o dono né, é o compositor. Aí eu fiz “Eu e a Brisa”, de johny Alf, Viola Enlurada”, de Marcos Vale, e essas duas músicas de Cussi com Candinho, que foi os quatro arranjos pra inaugurar a orquestra.

E - Você tem composições armoriais, assim, naquele estilo?

D - Tenho porque teve uma época, aquela Orquestra Armorial do Conservatório Pernambucano, era em sua maioria os músicos eram tudo estrangeiro, e houve uma época que o governo era... o governador Moura Cavalcanti, o secretário de Cultural era o hoje, atual Ministro das Energias, Zé Jorge, e ele escalou Cussi pra levar a orquestra pra tocar em

Brasília, num negócio lá em Brasília. A orquestra tinha que apresentar diversos concertos lá em Brasília, e Cussi, ficou doido aqui no meio do... porque os músicos se recusaram a viajar, fizemos greve e foram embora. Abandonaram a orquestra. Aí ele chegou pra mim “Duda, como é que eu faço? Agora dá um jeito aí!”, eu digo “Dô” “Chama fulano, chama sicrano, no lugar da viola a gente bota a viola caipira”. Dois violinos... dois... oito violinos, aí eu digo “A gente só tem dois. “Então eu só boto esses dois agora você vai tocando também e arruma outro”, Soler, um espanhol que tinha lá em Recife, era até inimigo dele mas chamou que era pra quebrar o galho, né. Aí ele foi tocando e eu regendo. Aí botei duas flautas, um zabumba, uma viola, como é, duas violas sertanejas e um cello, que Marisa Johnson e um contrabaixo, e a percussão. Aí inventei, dentro da orquestra armorial eu inventei outra armorial, modifiquei os arranjos todinho das músicas que já tavam gravadas, que era sucesso, pra ser adaptado pr’aquela outro, pr’aquela outra formação, né, e a gente foi pra Brasília, e foi sucesso.

E - Duda, e assim armorial, o que é que você tem mesmo pra orquestra armorial, assim, composição?

D - Eu não sei não dizer agora assim, não. Eu sei que fiz tanto forró, tantas coisas, porque aquilo tudo é forró mesmo.

E - Duda, e orquestra de frevo? houve um tempo que eram as bandas de música que tocavam o frevo.

D - É.

E - Aí como foi que surgiu essa idéia de usar a formação de *big band* ?.

D - Porque os... na época que... das orquestras de rádios, da orquestra de Nelson Ferreira, quem me deu essa informação foi Maestro Zé Menezes, que na época ele tocava, eu ainda tocava no interior. O diretor artístico de RCA Victor no Rio, era o maestro Zacarias, grande clarinetista, e Zacarias veio fazer uma visita em Recife e foi lá na Rádio Clube ver a orquestra de Nelson Ferreira que era uma *big-band*. 4 saxofones, 3 pistons, 2 trombones e percussão e os meninos apresentaram uns frevos pra ele, ele achou bonito e disse, vou levar pra gravar, aí foi quando ele gravou os primeiros frevos, que eu ainda era menino em Goiana, quando eu comecei a tocar saxofone eu era doido pra (gravar) tocar esse frevo, que era um frevo de Zé Menezes Freio a Óleo, que eu gravei no primeiro “Frevo do Século” agora nesse CD dos primeiros eu gravei Freio a Óleo de Menezes, então, quando era todo ano aqui perto do

Carnaval os compositores faziam os arranjos tudo naquela formação, e mandava pra, pra o Rio, severino Araújo também com a tabajara lá no Rio, começou a gravar também, Zacarias e Severino Araújo, aí a praça aqui no Nordeste sempre tinha disco com essa formação até hoje se usa.

E - E quando você formou sua primeira orquestra de frevo? O ano?

D - Foi em 1958, pra tocar no carnaval do Astrea.

E - Aqui em João Pessoa?

D - Aqui em João Pessoa.

E - Sim Duda, aí quantos carnavais você tocou aqui?

D - Ah! Eu toquei muitos carnavais aqui eu toquei uns 5 ou 6 carnavais aqui.

E - Todos no Astrea?

D - Tudo no Astrea, eu toquei de 58 até 65.

E - Tocou lá no Cabo Branco também?

D - Não, no Cabo Branco eu não toquei não, quem tocava no Astrea era eu, no Cabo Branco quem tocava ou era Severino Araújo ou era Ninô, mas no Astrea era eu, foi com Zé Américo presidente, Zé Américo Filho, que aí com Dr. André Cavalcanti também foi presidente, também foi comigo, e Luciano, também comigo Navarro...

E - Certo, Duda, e o Quinteto Brasil?

D - O Quinteto Brasil, eles quando formaram aqui na Paraíba, só tinha um brasileiro que era Nailson, o tuba era canadense, o trombone era Jacques, francês, a trompa, Edmundo, Americano, e os trumpetes, Gerard, francês e Nailson, era o único brasileiro que tinha, na época eles iam fazer uma excursão parece que pra Argentina e pediram pra eu fazer uma música brasileira, foi quando eu fiz o arranjo de Aquarela do Brasil, eles levaram, e ficaram tocando por lá, na volta... nesse período que eles estavam lá, morreria Onildo Farias, que a gente chamava de Chico, um grande trompetista que foi da Jazz Band Acadêmica com a gente, trompista da Sinfônica, Chico era um irmão nosso, né?, e Chico, Nailson tinha Chico como um dos maiores sons de trompete, e Chico, ele tocando era uma interpretação fabulosa e

Chico morreu uma semana antes do quinteto chegar em Recife de volta, aí foi quando eu fiz Tributo Para Um Trompetista, aí eu fiz um arranjo nas carreiras porque Nailson e o quinteto foram tocar na igreja do Rosário dos Pretos, eu fiz o arranjo assim num pedacinho de papel pequenininho.

E - Na hora?

D - Eu fiz de tarde né, de noite eles tocaram sem ensaiar sem nada, e Nailson, quer dizer terminou todo mundo chorando né?, até quem não conhecia Chico chorou.

E - E bandas de músicas? Você, já é maestro a muito tempo não é? Da banda Sinfônica do Recife?

D - Não, não, minha experiência como mestre de banda, porque banda não é maestro, é mestre né?

Como mestre de banda, agora que vou fazer quatro anos. Foi a convite do vice-presidente na época, e Secretário de Cultura Raul Henri, ele me entregou a regência da banda da Cidade do Recife, pra tomar conta, que é uma banda muito boa, os músicos são muito bons.

E - Suite Pernambucana é pra banda ? Você tem muita coisa prá banda ?

D - A Suite Pernambucana de Bolso eu fiz ela em 66, 65 mais ou menos.

E - Para qual banda ?

D - Prá banda da Cidade do Recife a Suite Nordestina, eu fiz para a banda da Aeronáutica.

E - Certo.

D - A Suite Nordestina já foi gravada com banda da Aeronáutica em disco vinil, foi gravada pela banda de Tatuí, a orquestra de metais da banda de Tatuí, tá num CD, Compositores Brasileiros, e agora com a Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, foi tocada em Brasília em 1973, né mesmo, em 1973, ela foi toada por 6 bandas de música em Brasília na Olimpíada do Exército, Terceira Olimpíada do Exército em Brasília, as 6 bandas militares tocaram.

E - A Nordestina.

D - A Nordestina, foi tocada na base aérea de Washington nos Estados Unidos. Foi, em 83 parece... ou 84?

E - E o prêmio de melhor arranjador do século ?

D - Aquele prêmio, foi a Secretaria de Cultura de São Paulo que organizou, eles, não sei nem se ainda continua aquilo, eles fizeram um ano, a seleção dos melhores violonistas do século, aí fui convidado, e eles fizeram... a TV Cultura de São Paulo, com a Secretaria de Cultura, no outro ano eles fizeram pianistas, e na dos arranjadores eu fui um dos escolhidos né?

E - você recebeu o prêmio em São Paulo?

D - Em São Paulo, foi, deram, a gente escolhia o repertório que ia fazer, e fizeram o sorteio das apresentações, e no dia que eu... tinha a Orquestra Jazz Sinfônica, tinha a Orquestra Experimental de Repertório, que é espetacular, e a banda Savana e a Orquestra Sinfônica né? No dia que... tem uma peculiaridade nisso aí que, a orquestra experimental de repertório, todos os maestros arranjadores, que foram escalados, foram 12, e o diretor artístico, maestro Jamil maluf, muito bom regente, ele não deixou os arranjadores regerem a orquestra dele não, "os únicos que regeram fui eu e Guerra- Peixe.

E - Em que ano Duda?

D - Foi em 1993, no dia que caiu prá mim, caiu 3 arranjadores no mesmo dia, foi eu, Egberto Gismanti e Cláudio Ferreira, esse Cláudio Ferreira, é um rapaz jovem, ele andou fazendo uns arranjos... de o conhecimento dele é aqueles arranjos de Tetê Espínola aquela cantora que canta muito agudo aquele festival. Por sinal aquele festival da MPB Shell, eu ganhei em 1980, Rede Globo, eu em 1980, melhor arranjador, eu o melhor intérprete foi Jessé, e o melhor arranjador fui eu.

E - De que música.

D - A música Rio Capibaribe, com o quinteto Violado, eu ganhei em 80, quem ganhou em 81 foi Cláudio, com Tetê Espínola, com aquela música, que foi um sucesso danado dela.

E – Você você foi escolhido como um dos melhores arranjadores do século. Você, Egberto Gismonti e Cláudio ?

D - 12 foram escolhidos, aí foi uma apresentação cada um apresentou quatro cinco músicas de sua obra não foi... Moacir Santos, veio dos Estados Unidos prá fazer aquele, o que gravou... Elmir Deodato...

E - Duda, e aquela Música Para Metais Nº 2 que conta sua história, sua ida para São Paulo, é verdade?

D - Não é número 2 não rapaz, é a nº 1. A número 1 foi o seguinte, quando eu tava em São Paulo, graças a Deus, eu consegui me firmar como arranjador, como músico, como pessoa, e o presidente do sindicato, o grande trombonista Gilberto Gagliardi me convidou logo no 1º ano que eu passei lá em 68, ele convidou 4, 5 arranjadores prá fazer um espetáculo no dia do músico dia 22 de novembro, eu, Chiquinho de Moraes, Edson Álvaro, ele (Gagliardi) e maestro Luís Arruda Paes, e fizemos, agora ele queria somente um grupo de trombones. Foi 21 trombones, eu fiz o arranjo, a gente fez, eu fiz umas 4 ou cinco músicas. Quando eu já tava perto de vir embora, ele me convidou pra fazer um arranjo, fazer uma música para o grupo de metais, eu disse como é a formação, aí ele disse 4 pistons, 4 trombones, 4 trompas, 1 tuba e a percussão, aí eu fiquei com aquilo na cabeça, de quando tivesse uma oportunidade, fazer uma música prá aquilo, quando eu voltei prá o Recife em 70, tavam derrubando uma avenida ali, derrubando igreja, fazendo avenida ali, e aqueles bate estaca pelo meio da rua (tá, tá, tá) aí eu me inspirei naquela mudança do novo Recife, no centro do Recife, e fiz a música Para Metais Nº 1, mas sem ter o título assim de Música Para Metais, não tinha essa... Não tinha nem botado música... eu fiz uma música assim para aquele grupo de metais, e pedi a Fitipaldi para reger, tocar e escrever alguma coisa sobre isso, aí foi quando ele escreveu e disse: não, é música Para Metais. Pronto, aí ficou música Para Metais. Uma porrada de anos depois, Nailson me convida prá fazer uma música, que Schluetter taca chegando, era a primeira vez que Schluetter tava vindo ao Recife e na quinta-feira, aqui em João Pessoa. aí eu aproveitei e fiz novamente música Para Metais, aí já que tinha o primeiro, esse passou a ser o Nº 2, Música Para Metais 2. Que eu trouxe agora dei até a Cubana agora (maestrina), eu entreguei a ela ontem, música Para Metais Nº 2, um arranjo sinfônico, orquestra sinfônica, aí essa música Para Metais Nº 2, eu apresentei lá naquele negócio dos arranjadores do século.

R - Duda, se você fosse escolher uma composição, qual a que mais que lhe toca ?

D - Olha, o concertino prá trompete, é um negócio muito bonito né? O concertino prá trompete, mas... grande música assim, eu ainda sou música para metais nº 2, e eu fiz a nº 3, aqui a Paraíba aqui já tocou diversas vezes a nº 3. Porque a nº 3, eu fiz na formatura de Marquinhos, quando Marquinhos se formou aqui no bacharelado. Você não foi da mesma turma não né?

E - Não, mas eu me lembro, a gente ainda chegou a estudar juntos.

D - Você foi da turma dele não? Na turma dele foi quem? Foi Costinha, não, Bobó, foi, agora que me lembro, Bobó, Cisneiros parece, Agostinho Joelson (Clarinete) Rucker, violino, tudo foi da turma de Marquinhos aí em fiz uma música prá ele, e naquele mesmo padrão, prá ele tocar, que foi com, Fantasia Para Marquinhos, foi prá formatura dele, que ele tocou com aquela pianista uma que era aqui do Recife, que é daí da Universidade Miriam, né? Ela foi quem tocou foi ele trompete e piano, que eu peguei aproveitei Fantasia Para Marquinhos, Fantasia Para Marquinhos aí eu aproveitei fiz o arranjo pra o grupo de metais e passou a ser Música Para Metais Nº 3.

E - Mas, então quer dizer que não tem aquela história que... a música para metais nº 2 termina num frevo né?

D - Todos elas terminam com frevo, todos 3.

E - A história que você tinha ido pra São Paulo, aí tem uma música que representa você lá, tem essa história mesmo?

D - Não, não, não. A Suite Monette, é que eu não fiz frevo, a única que não tem frevo é a Suite Monette, porque, eu tava com raiva do Recife tava no Maranhão, tinha nascido uma neta minha, Andreza, aí eu fiz uma valsa. Raiff tava fazendo um CD de violino, de violoncelo, e pediu uma música minha, uma que Rodegundis já gravou, Gizzele, é trombone, mas você pode tocar piano e cello, e tem outra valsa que eu fiz agora, aí ele me disse, me dê todas dicas, aí eu dei, aí ele pediu prá João Linhares fazer um arranjo da Andrezza, e gravou no disco de Raiff, as 2 valsas, aí eu aproveitei fiz um arranjo de Andrezza prá o quinteto, fazendo o trompete e o trombone solando, que era pra Schluetter tocar no encontro de metais que foi em São Luís.

E - Que é a única que não tem o frevo.

D - Aí eu fiz somente a Valsa, aí quando chegou lá, que Monette viu, se lembra que Monette veio?

E - Lembro, eu estava lá.

D - Aí, Monette chamou Radegundis aí disse rapaz, essas músicas, como é que esse rapaz faz essas coisas assim, achou bonito, interessante, aí eu na brincadeira disse prá Rodegundis, diga a ele que a próxima que eu fizer eu faço pra ele. Aí eu voltei pra Recife, quando eu voltei prá Recife, recebi um telefonema de Curitiba a diretora da orquestra querendo que eu fizesse uma música, assim, que desse uns dez minutos, encomendou que eu fizesse uma música com termos nordestinos que eles queriam, que pagavam. Aí eu acertei o preço com ela, aí agora chegou a vez de Monette, aí eu disse, mas não vou fazer frevo não que estou com raiva, mas de qualquer maneira eu sou pernambucano eu não faço frevo, mas faço uma ciranda, aí comecei 1º movimento com a ciranda, agora Monette tem que entrar tem que fazer uma balada que lembre americano né? Estados Unidos aqui, aí peguei a balada é a homenagem a ele, que na metade eu mudo ela pra valsa, depois volta de novo, aí aproveitei a valsa que ele já tinha ouvido, Adrezza, foi o 3º movimento eu digo, que tava no Maranhão, eu tenho que terminar com um bumba-meu-boi que eu me encontrei com ele lá, eu prometi a ele lá. Aí eu fiz o bumba-meu-boi que é o último movimento da Suite Monette. Quando eu tava fazendo, Nailson disse bote o solo prá mim, e Radegundis disse, eu também quero, então pronto, vou botar piston e trombone solando, os dois, e a orquestra acompanhando ele disse tá certo. Eles foram convidados prá tocar.

E – E a Fantasia Carnavalesca ?

D - Agora interessante foi a Fantasia Carnavalesca aquela que tem 3 trompetes, antes disso eu tava fazendo o disco de frevo Recifrevo, o compositor de Banho de Cheiro, Carlos Fernando era o produtor do disco. Ele disse, olha Duda, vai cantar Chico Buarque, Alceu, Geraldo Azevedo, Dominginhos, aí deu a relação dos cantores tudinho, agora faça uma música prá Orquestra Sinfônica, eu disse orquestra sinfônica num disco de frevo? Aí ele disse sim, já falei com o prefeito e ele autorizou prá você fazer o arranjo de uma música prá botar no disco. Ele disse olha, tu vai fazer esse arranjo da sinfônica, e é mais com o hino do carnaval de Pernambuco, Evoé. Eu disse tá certo. (...) Aí recebo um telefonema do maestro Roberto Farias, irmão de Renato, aí ele disse, Duda, eu queria que você fizesse um arranjo pra banda aqui, com o professor Schluetter vem dos Estados Unidos, e vai tocar um concerto aqui com a

banda, a Banda Sinfônica de São Paulo, e os meninos tão querendo aqui uma música nordestina e o encarregado é você de fazer esse negócio aí, acertamos o preço, aí eu emendei uma coisa na outra, pode ser o hino do Carnaval de Pernambuco? Assim aí ele disse pode, quando ele disse pode eu digo. Vai servir pros dois, um trompete só, olha, Schuetter né? Aí no outro dia Nailson telefona, Duda você já recebeu o recado? Eu disse, sim. você vai fazer a música? Faça e me bote também viu? Tá certo 2 trompetes né ?, boto também Schluetter e você, também, boto os dois, um faz uma coisa o outro faz outra, aí pronto, no outro dia, Anor liga, olha fui eu que dei a idéia, me bote também. Aí ficaram 3 trompetes viu? Aí toda frase que eu botava... (dividia para os 3) pode prestar atenção que é isso mesmo não é ? (...) Aí botei um maracatu que é meu, e botei aquele tema lento, por sinal muito bonito né? Não é porque é meu não, mas aquilo ali é uma obra prima, aquilo ali é uma lindeza não é? Pronto, então tem 2 músicas minhas e uma de Marambá que é irmão de Capiba, era de Campina Grande ele. Aí eu botei Fantasia Carnavalesca Sobre um Tema Incidental de Marambá.

E - Certo.

D – Aí essa versão foi prá São Paulo, eu mandei, aí disse prá Carlos Fernando, eu já fiz a música rapaz, já fizesse? Fiz, vai ficar é bonito, porque eu botei um maracatu, botei um tema bonito assim, ele disse como é que vai ser? Eu disse olha, dá a idéia que você vai pros Estados Unidos, vai na Europa, na África, tem Maracatú, passa em Viena, tem Valsa, inventei uma história prá ele. Rapaz arretado, era isso mesmo que eu queria, olha agora bota o coral do conservatório aí eu disse eita, o coral não tava na história não, e agora como é que vai ser?

E - E aí?

D - Aí na versão prá orquestra sinfônica, quando termina a música lenta.

E - Quem termina?

D – Tem um solo de caixa, e o coral entra cantando, Evoé, etc... aí passa prá frevo, aí canta e repete, um pedaço em hino e um pedaço em frevo, prá depois chegar naquele final (canta) aí termina pronto. Aí eu botei 16 compassos repetidos pro coral cantar somente a letra, na versão prá orquestra sinfônica.

E - Aí foi resolvido.

D - Pronto, aí recebi de São Paulo e recebi daqui, da gravação do frevo, serviu pros dois.

E - Você não está indo agora pros Festivais de Verão?

D - Ah, o de Brasília eu vou novamente para o ano, no próximo ano em janeiro.

E - Esse foi o 1º ano que você foi ?

D - Não, foi o 2º já e engraçado, porque o do ano passado quando eu cheguei lá, eu fui somente prá fazer banda sinfônica, porque a big band era Manoel de Carvalho que é um pernambucano que é maestro também lá, clarinetista lá da orquestra sinfônica da escola de música e Manoel é um dos fãs meu, que me adora eu gosto de Manoel demais, é uma pessoa espetacular. Ele disse, não Duda, faz a big band aqui também comigo, então a gente divide tudo, a big band nós dois fazemos e a banda também, aí eu disse tá tudo certo, mas para a turma de conjunto, quinteto, trompete e piano, sai distribuindo música prá todo canto, Radegundis tocou a Suite Monette.

E – Maestro, muito obrigado pela entrevista.

D – De nada.

Anexo II

Para este trabalho, foi necessária a colaboração de várias entidades e particulares abaixo relacionados que gentilmente cederam partituras para o desenvolvimento da pesquisa.

1. Ayrton Benck – Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa PB (0XX 83) 216-7123
2. Banda Municipal da Cidade do Recife – Teatro do Parque, Recife PE (0xx81) 3222-5253
3. Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte – Fundação José Augusto – Natal RN (0XX84) 211-4101
4. Quinteto Brassil – Dept. de Música da UFPB – Campus I - João Pessoa PB (0XX83) 216-7123
5. Valmir Vieira – Dept. de Música da UFPB – Campus I – João Pessoa PB (0XX83) 216-7123

Anexo III

Quinteto Brassil (Formações)

CD “Brassil” Toca Brasil – Gravado na Igreja de São Francisco – João Pessoa – PB – Gravadora COMEP (1992).

Nailson Simões – Trompete
Anor Luciano – Trompete
Cisneiro de Andrade – Trompa
Radegundis Feitosa – Trombone
Valmis Vieira – Tuba
Glauco Nascimento – Percussão

CD Brassil Plays Brazil – Gravado no cine Bangüê do Espaço Cultural, de 22 a 26 de março de 1995 – João Pessoa PB – Gravadora Nimbus Ltd.

Nailson Simões – Trompete e Flugelhorn
Ayrton Benck – Trompete e Flugelhorn
Cisneiro de Andrade – Trompa
Radegundis Feitosa – Trombone e Euphonium
Valmis Vieira – Tuba
Glauco Andreza – Percussão

CD Brasileiro – Gravado no Concert Hall da Fundação Nimbus, de 28 a 29 de maio de 1996 – Londres – Gravadora Nimbus Ltd.

Nailson Simões – Trompete e Flugelhorn
Ayrton Benck – Trompete e Flugelhorn
Cisneiro de Andrade – Trompa
Radegundis Feitosa – Trombone
Valmis Vieira – Tuba
Glauco Andreza – Percussão

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE