



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

**O FREVO-DE-RUA NO RECIFE: CARACTERÍSTICAS
SOCIO-HISTÓRICO-MUSICAIS E UM ESBOÇO
ESTILÍSTICO-INTERPRETATIVO**

AYRTON MÜZEL BENCK FILHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música, área Execução Musical – Práticas Interpretativas, Trompete.
Orientador: Prof. Dr. Heinz Karl Schwebel

**SALVADOR
2008**

Benck Filho, Ayrton Müzel

O frevo-de-rua no Recife: características socio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo / Ayrton Müzel Benck Filho. - - Salvador: UFBA / Escola de Música, 2008.

xiv, 155 f.: il. ; 31 cm.

Orientador: Heinz Karl Novaes Schwebel

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2008.

1. Frevo. 2. Esboço estilístico-interpretativo. 3. Execução musical. 4. Práticas interpretativas. Tese. I. Schwebel, Heinz Karl Novaes. II. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. III. Título.

A Tese de Ayrton Müzel Benck Filho foi aprovada



Heinz Karl Novaes Schwebel
Orientador



Nailson de Almeida Simões



Radegundis Feitosa Nunes



Pedro Robatto



Joel Luís da Silva Barbosa

Salvador, 25 de fevereiro de 2008

Para os meus pais, Ayrton e Ildete, e para minha esposa Conceição

Frevo, frevo, frevo na terra

Frevo no ar, frevo no mar

Frevo na lida, frevo na vida

Aqui e além

É frevo, é frevo, é frevo, meu bem.

Amaro Gantois no frevo *Em nome do passo.*

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	viii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	ix
LISTA DE TABELAS.....	xii
SUMÁRIO.....	xiii
ABSTRACT.....	xiv
Capítulo	
1. INTRODUÇÃO.....	1
2. EXAME DAS CARACTERÍSTICAS SOCIAIS E HISTÓRICAS.....	4
2.1. Nota introdutória ao exame sócio-histórico.....	4
2.2. O carnaval é o frevo, o frevo é o carnaval.....	8
2.3. Breve histórico sobre o frevo.....	15
3. EXAME DAS CARACTERÍSTICAS MUSICAIS.....	31
3.1. O frevo-de-rua: definição e classes.....	31
3.2. O frevo-de-rua: origens musicais.....	36
3.3. O frevo-de-rua: conjuntos instrumentais característicos.....	55
3.4. O frevo-de-rua: estrutura formal, morfologia.....	70
4. PESQUISA DESCRITIVA.....	79
4.1. Fundamentação metodológica.....	79
4.2. População.....	82
4.3. Moldura e método de amostragem.....	82
4.4. Tamanho e características da amostra.....	83
4.4.1. Para a pesquisa de <i>survey</i>	83
4.4.2. Para a pesquisa qualitativa.....	85

4.5.	Método de coleta de dados.....	85
4.5.1.	Para a pesquisa de <i>survey</i>	85
4.5.2.	Para a pesquisa qualitativa.....	87
4.6.	Método de processamento dos dados.....	88
4.7.	Procedimento preliminar.....	88
4.8.	Análise e interpretação dos dados.....	89
4.8.1.	Relação entre a funcionalidade do frevo-de-rua e a prática interpretativa.....	89
4.8.2.	Recorrência de estratégias prático-interpretativas.....	91
4.8.3.	Esboço estilístico-interpretativo.....	96
4.8.3.1.	Andamento.....	97
4.8.3.2.	Articulação e acentuação.....	100
4.8.3.3.	Dinâmica.....	110
5.	CONCLUSÃO.....	113
Apêndice		
1.	TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO LIVRE E ESCLARECIDO.....	117
2.	QUESTIONÁRIO SOBRE INTERPRETAÇÃO DO FREVO-DE-RUA PELOS TROMPETISTAS DE RECIFE.....	121
3.	LISTA DE TABELAS DE RESULTADO DO SURVEY.....	125
4.	PARTITURA AUTÓGRAFA DE <i>ÚLTIMO DIA</i> , DE LEVINO FERREIRA.....	131
5.	PARTITURA <i>DE FREIO À ÓLEO</i> , DE JOSÉ MENEZES.....	134
	FONTES CONSULTADAS.....	144

AGRADECIMENTOS

A Deus que sempre está presente e tudo concede.

Ao *Meu Bem Querido* - Conceição, pela sua dedicação e amor.

A meus pais pelo constante apoio e amor.

Ao orientador, professor e amigo Dr. Heinz Schwebel, pela paciência e apoio.

A todos da Escola de Música da UFBA, em especial a Máisa, por seu carisma e ajuda no trabalho de secretariado e ao Prof. Lucas Robatto pelas valiosas sugestões.

Ao Departamento de Música da UFPB.

A todos os jornalistas, estudiosos, maestros e músicos entrevistados que doaram seu tempo para a realização desse trabalho, sendo uma verdadeira fonte de inspiração e amor ao frevo e à música.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Banda militar em desfile na antiga Praça 1817 (atual Praça 17), em frente á Igreja do Divino Espírito Santo, Recife, PE. Litogravura de F. H. Carls, 1878. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE.	16
Figura 2. Motivo rítmico encontrado na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa.	43
Figura 3. Motivo rítmico característico das músicas tribais da região do Kasai, Zaire..	43
Figura 4. Motivo rítmico padrão do samba rural, interior de São Paulo.	43
Figura 5. Seqüência rítmica da segunda parte da toada de samba de matuto, recolhida por Ascenso Ferreira em Pernambuco.	43
Figura 6. Variação do padrão rítmico da figura 3.	44
Figura 7. Página inicial do frevo <i>Sorriso, de 1890</i> . Acervo CEMCAPE, Recife, PE.	44
Figura 8. Padrões rítmicos do <i>ragtime</i> por E. Berlin.	45
Figura 9. Seqüência rítmica da caixa no Cento e Vinte, por Adelson Silva.	46
Figura 10. Parte de percussão do frevo <i>Lá vai trocadilho</i> (1965), de Zumba. Acervo CEMCAPE, Recife, PE.	47
Figura 11. Parte de percussão do frevo <i>Chapéu de couro</i> (1967), de Zumba. Acervo CEMCAPE, Recife, PE.	48
Figura 12. Partes de percussão da <i>Marcia Ungherese, Marcha Rakócz</i> , cópia de 1947. Acervo Banda Saboeira, Goiana, PE.	49
Figura 13. Partes de percussão do dobrado <i>Estado Novo</i> (1939), de Zuzinha. Acervo Banda Saboeira, Goiana, PE.	50
Figura 14. Padrão rítmico binário para o frevo-de-rua.	51
Figura 15. Diferentes notações para a marcação do surdo.	51
Figura 16. Padrão rítmico tradicional segundo Glauco Nascimento e Adelson Silva.	52
Figura 17. Padrão rítmico do frevo-de-rua. Variação da caixa-clara por Adelson Silva.	52
Figura 18. Primeira página da polca <i>Bellezas do Recife</i> , de Misael Domingues. Acervo Biblioteca Nacional, RJ.	54
Figura 19. Desfile de banda de música pela ponte de Santa Isabel, Recife, PE. Foto de J. J. Oliveira e M. Tondella, ca. 1905. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE.	57

Figura 20. Detalhe ampliado da banda militar em desfile na antiga Praça 1817. Recife, PE. Litogravura de F. H. Carls, 1878. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE.....	58
Figura 21. Detalhe ampliado da banda de música em desfile pela ponte de Santa Isabel, Recife, PE. Foto de J. J. Oliveira e M. Tondella, ca. 1905. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE..	59
Figura 22. Banda para a procissão da Festa do Divino. Paróquia N.S. Abadia de Bom Sucesso. Minas Gerais, 1875. Foto de L. B. Calcagno. Acervo Biblioteca Nacional. ..	60
Figura 23. Banda Musical Novo Século, 1914. Santa Cruz do Capibaribe, PE. Acervo Banda Novo Século, PE.....	60
Figura 24. Apresentação da <i>Banda Revoltosa – Sociedade Musical 5 de Novembro</i> , de Nazaré da Mata-PE, Rádio Clube, Recife, 1958.....	63
Figura 25. Orquestra de frevo pelas ruas do Recife durante o carnaval. Foto de A. Berzin, ca. 1940-50. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE.....	66
Figura 26. Nelson Ferreira (ao piano) e sua orquestra-jazz da <i>Rádio Clube</i>	68
Figura 27. Maestro Duda e sua orquestra (<i>big band</i>) em palco ao ar livre, carnaval do Recife, ca. 1986-1990. Acervo do autor.	69
Figura 28. Esquema estrutural básico para o frevo-de-rua.	70
Figura 29. <i>Lucinha no Frevo</i> , de Duda. Final da parte A e 2ª casa de repetição que coincide com a “passagem” ou “terra de ninguém.	72
Figura 30. <i>Gostosão</i> , de Nelson Ferreira. Trecho correspondente à "passagem" ou "terra de ninguém". Partitura para quarteto de trombones. Arranjo: Gilberto Cabral.	73
Figura 31. Primeira frase do frevo <i>Quinho</i> , de Duda.....	73
Figura 32. Segunda frase - "resposta" da parte a do frevo " <i>Quinho</i> ", de Duda.....	73
Figura 33. Estrutura tendencial dos frevos-de-rua interpretados pela SpokFrevo Orquestra.....	77
Figura 34. Gráfico que ilustra a soma total das respostas às questões referentes à recorrência prático-interpretativa.....	92
Figura 35. Motivo inicial partitura de 1º trompete do frevo-de-rua <i>Sorriso</i> , de autor desconhecido.....	94
Figura 36. Motivo inicial da partitura dos trompetes do frevo-de-rua <i>Baba de Moça</i> , de J. Menezes.....	94
Figura 37. Motivos recorrentes dos frevos-de-rua <i>Três da Tarde</i> (à esquerda), de Lídio Macacão, <i>Na Hora H Piano</i> (abaixo e ao centro), de Nelson Ferreira, e <i>Nino o Pernambuquinho</i> (à direita), de Duda.....	94

Figura 38. Primeira parte da partitura do frevo-de-rua <i>Último Dia</i> (1950), de Levino Ferreira. Acervo pessoal do maestro José Menezes	102
Figura 39. Primeira página da parte de 1º trompete (Bb), do dobrado <i>Gal. Americano Freire</i> (1950), de José Lourenço da Silva, Maestro Zuzinha. Acervo Banda Saboeira, Goiana, PE	103
Figura 40. <i>Freio a óleo, de J. Menezes</i> . Trecho melódico da passagem. Parte de 1º trompete.	106
Figura 41. <i>Lágrimas de folião</i> , de L. Ferreira. Trecho melódico da passagem. Parte de 1º trompete.	106
Figura 42. <i>Mexendo-se</i> , de Geraldo Medeiros. Trecho melódico da passagem. Parte dos trompetes.	107
Figura 43. <i>Lucinha no Frevo</i> , de Duda. Semifrase inicial. Parte para quinteto de metais.	108

TABELAS

Tabela 1. Tabela com as diferentes formações das orquestras de frevo	62
Tabela 2. Índice de concordância com as questões inerentes á recorrência prático-interpretativa.	92

SUMÁRIO

Esse estudo oferece características sobre o processo prático-interpretativo do *Frevo-de-Rua* pelos trompetistas profissionais no Recife. A caracterização faz-se através da *pesquisa de survey* entre os trompetistas e entrevistas semi-estruturadas com os alguns dos principais maestros de frevo no Recife. Como objetivo específico, visa verificar a existência da recorrência na escolha de estratégias prático-interpretativas do gênero. Sendo assim, delinea-se um estilo prático-interpretativo dos trompetistas de frevo-de-rua, descrevendo alguns de seus processos de realização dos parâmetros interpretativos: andamento, articulação, acentuação e dinâmica. Também são examinadas várias características importantes aos intérpretes musicais interessados a formar um ou ampliar seus conceitos interpretativos do gênero. Essa caracterização envolve: aspectos sociais, enfocando o frevo dentro de seu ambiente social; aspectos históricos, levantando alguns dos fatos importantes para o frevo-de-rua; aspectos musicais, examinando as origens, classes, conjuntos instrumentais característicos e uma análise de seus elementos estruturais.

Palavras-chave: frevo; práticas interpretativas; trompete; trompetistas, caracterização social, histórica e musical.

ABSTRACT

This study offers characteristics about the performing processes of the *Frevo-de-Rua* by trumpet players of Recife, Brazil. This characterization is done using the *survey* techniques with the trumpet players and by interviews with some of the most famous composers and musicians of this musical genre. The main objective is to verify the existence of replicated performing patterns and to describe some of these replicated patterns related with tempo, articulation, accentuation and dynamics. Besides, there is an examination of the social, historic and musical characteristics of the *frevo-de-rua*.. This characterization is done in order to create a wider concept of the *frevo* necessary to any performer. It involves the social environment, important historical facts, and musical aspects related with its origins, categories, typical instrumental groups, and musical structure.

Key words: *frevo*; performing practice; trumpet; trumpet players, social, historical and musical characteristics.

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Dentre os vários problemas da prática interpretativa existem aqueles relacionados com as diferenças entre o que está notado graficamente e o que é realizado no campo sônico, ou seja, a diferença entre a música escrita e o que é tocado. Existe uma necessidade em realizar a prática musical menos intuitiva, tornando-a mais reflexiva e subsidiada por outras áreas da musicologia, como, por exemplo, a teoria, a análise musical e a musicologia histórica. Há também a busca pela sistematização dos processos de ensino-aprendizagem para que essa transmissão não seja passiva somente à oralidade, mas fundamente-se em um conhecimento oriundo de um procedimento de pesquisa sólido.

O presente trabalho visa obter um levantamento de como a interpretação do frevo-de-rua é realizada atualmente no Recife. A idéia central é verificar se há recorrência nas estratégias prático-interpretativas do frevo-de-rua, apresentar e descrever as praxes musicais que venham a ser coerentes estilisticamente e delinear um estilo prático interpretativo para o gênero. O universo de estudo compreenderá os trompetistas e maestros atuando profissionalmente nas orquestras de frevo no Recife e as variáveis interpretativas estudadas são o andamento, a articulação, a acentuação e a dinâmica.

O estudo da interpretação do frevo-de-rua poderia começar por caminhos diferentes. O início poderia ser através da análise dos fonogramas no decorrer dos seus cem anos de história, por exemplo. No entanto viu-se a importância de estudá-lo na atualidade, através de um simples levantamento descritivo, como um recenseador ou analista de opinião que busca traçar o perfil de uma população. A grande quantidade de

trompetistas no Recife que se dedicam ao frevo torna o ambiente ideal para tal sondagem.

A tese inicia-se com um exame das características sociais e históricas do frevo. Esse capítulo aborda o termo frevo como expressão mais genérica e adentra no caráter do gênero, buscando relacioná-lo com os principais eventos históricos de Pernambuco e com uma das manifestações populares mais típicas do Brasil: o carnaval.

Buscando sempre contribuir para a formação do intérprete, o primeiro capítulo também insere dados históricos da vida musical do Recife nos séculos XVIII, XIX e XX e traça um pequeno histórico sobre o frevo.

O segundo capítulo é um exame das características, um estudo do que foi escrito sobre os aspectos musicais do frevo-de-rua. Sendo essas informações escassas, procurou-se contrapô-las com as declarações obtidas com os principais maestros de frevo no Recife. Os temas musicais abordados são as classes, as origens, os grupos instrumentais típicos e a estrutura morfológica do gênero. No estudo morfológico busca-se um levantamento de algumas características-chave que possam ajudar o processo prático-interpretativo do músico.

O último capítulo compreende a pesquisa descritiva realizada com os trompetistas profissionais no Recife. O projeto de pesquisa realizado compreendeu uma pesquisa de *survey* feita por questionário enviado aos trompetistas profissionais de frevo-de-rua no Recife. Os dados do *survey* foram cruzados com entrevistas semi-estruturadas realizadas com os maestros, compositores de frevo. Dessa forma geraram-se dados estatísticos numéricos e dados qualitativos descritivos foram analisados na tentativa de comprovar a hipótese. Dando continuidade ao capítulo descreveram-se algumas características prático-interpretativas do frevo-de-rua relacionadas com as variáveis do estudo.

Acreditamos existir um padrão recorrente na resolução das questões interpretativas para o frevo-de-rua e isso está inserido dentro da sua tradição interpretativa. Esse padrão é muitas vezes conhecido pelos músicos locais, mas não descrito. É um conhecimento tácito, silencioso, aparentemente inerente a quem vive no Recife ou entrou em contato com o processo da performance musical, com a cultura.

Vive-se agora um bom momento para a pesquisa do tema, pois há a comemoração secular do frevo e nunca se viram tantas homenagens, com o povo bailando nas ruas e os músicos e suas orquestras em constante renovação por todo o Brasil.

Espera-se com esse estudo não definir ou mesmo criar um tratado, mas sim fornecer subsídios, e talvez apontar direções para estudos subseqüentes do fenômeno interpretativo do frevo-de-rua pelos músicos em geral, seja no estúdio particular, nos painéis, seminários, festivais ou nas escolas de música e universidades.

CAPÍTULO 2

EXAME DAS CARACTERÍSTICAS SOCIAIS E HISTÓRICAS

2.1. Nota introdutória ao exame sócio-histórico

Sendo a música um fenômeno global inserido dentro de todo um sistema cultural, é relevante que todo intérprete musical entenda a necessidade de uma compreensão mais ampla de tudo que a envolve ou que está ligado a ela, sejam suas causas ou efeitos.

É interessante notar que o trabalho de executar, tocar uma obra musical não pode simplesmente limitar-se à técnica instrumental, correta leitura da notação, escolha instrumental ou à análise histórica, formal ou estilística. O fazer musical não se resume somente a isso. O pensamento de diversos autores de áreas correlatas à interpretação musical tem ajudado muitos instrumentistas a obterem uma reflexão mais aprofundada, ou pelo menos diferenciada, do ato interpretativo ou do que é a música em si. A esse respeito existem os mais variados e abstratos conceitos sobre o que é a música. John Blacking incita a compreensão da música não só como reflexo-efeito, mas também como geradora-causa, abrindo outra perspectiva para que o intérprete, um dos realizadores da música em si, compreenda o seu papel de maneira diferente:

“Música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infra-estrutura da vida humana. O fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A “música” não é só reflexiva, é também geradora, tanto como sistema cultural e como capacidade humana, e uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas captam o sentido da “música” em uma variedade de

situações sociais e em contextos culturais diferentes, . . .’ [tradução do autor] (Blacking 1995, 223)¹.

Valemo-nos desse conceito principalmente por estarmos tratando do tema frevo. Para entender o frevo é impossível ignorar o contexto social em que foi forjado, o que esse gênero ajudou a criar, qual a sua força significativa, o que ele representa. O frevo é um efeito, mas também uma causa, reação, mas também ação.

Muitos estudiosos, como Lucas Victor, por exemplo, concordam que o gênero nasceu do repertório do século XIX das bandas de música que saíam em procissão no Recife (Victor 2004, 30). Essa afirmação coloca o frevo como um efeito - o modo de ouvir, dançar e seguir a procissão deu origem ao frevo. Rita de Cássia Araújo escreve que “foi da *troca espontânea* entre os despreziosos e ágeis foliões e as orquestras de metal, geralmente formadas por bandas marciais, que, pouco a pouco, foi sendo criada a marcha carnavalesca pernambucana [que viria a se chamar frevo]. . . . Dobrados de inspiração militar, polcas, maxixes, quadrilhas e modinhas foram sendo reprocessados, . . .” [itálico e negrito pelo autor]. (Araújo 1997)

Esse reprocessamento é um efeito, um reflexo oriundo de um modo diferenciado de como as pessoas ouviram tal repertório, gerando e adaptando-o a um contexto, às expectativas psicológicas e sociais da época.

A causa ou o que o frevo gera está subentendido na expressão “troca espontânea” grifada acima. Por troca entendemos um movimento de reciprocidade

¹ ““Music” is a primary modeling system of human thought and a part of the infrastructure of human life. “Music” making is a special kind of social action. “ Music is not only reflexive: it is also generative, both as cultural system and as human capability, and an important task of musicology is to find out how people make sense of “music” in a variety of social situations and in different cultural contexts, . . .’

antagônica entre receber e dar, expectador e ator. Mas o que foi mesmo que o frevo gerou? Uma das respostas está no *Diário de Pernambuco* de 29 de fevereiro de 1924:

Ontem quem esteve na rua Nova, . . . , viu claramente visto o que quer dizer: frevo pernambucano.

Um delírio, um frenesi, um arranca rabo de todos os diabos, ***nivelando a plebe com a burguesia***, . . . [itálico e negrito pelo autor] (Rabello 2004, 127).

Sobre o tema, Lucas Victor conclui que “num país fragmentado por desigualdades sociais, [o carnaval ou mesmo o frevo] passa a ser um ponto de origem do discurso da democracia racial, que definiria a identidade nacional brasileira a partir de 1930. A forma atual pela qual nos entendemos enquanto povo, a forma como representamos nossa identidade nacional começa a ser definida pela maneira como brincávamos o carnaval a partir da década de vinte.” (Victor 2004, 34)

Ao início do estudo bibliográfico sobre o frevo-de-rua, acreditava-se existirem poucos trabalhos que embasassem uma revisão de literatura mais rica. Apesar de poucos músicos haverem se ocupado em escrever sobre o tema, ainda menos se considerarmos somente o aspecto interpretativo, não podemos assumir a inexistência de material literário que ofereça um conhecimento significativo para todo intérprete do frevo. Entendemos performance musical segundo o conceito de Eric Clarke *apud* Diana Santiago: “é a construção e articulação do significado musical, na qual convergem todos os atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos do executante.” (Fonseca 2006)

Não se espera reconstituir toda história ou mesmo analisar todas as implicações sociais que o gênero envolve, mas sim levantar um conhecimento que contribua na formação de um conceito para o intérprete, estimulando o pensamento interpretativo. Para isso será necessária uma revisão sumária sobre o carnaval, seu significado enquanto festividade, e sua relação com o frevo. A partir dessa festividade abordaremos

o caráter do frevo-de-rua como descrito pela população, imprensa local e gêneros literários gerados no Recife durante ou a partir do carnaval. Finalmente abordaremos os aspectos musicais do gênero - origens e características musicais, seus conjuntos instrumentais e sua forma.

E para reforçar o que temos colocado sobre a compreensão do ato interpretativo de uma maneira mais ampla, da necessidade de recolher um conhecimento cada vez mais amplo e possa influenciar na concepção da música, concluímos com John Blacking²:

Desde que os ouvintes são parte do processo do fazer musical tanto quanto o são os compositores e performers, e desde que há evidência de que todos os seres humanos têm a capacidade de tirar sentido da música . . . , pode-se considerar que a visão de música do músico é uma fonte limitada de informação até mesmo sobre os mais estritos aspectos musicais do sistema musical. . . .

. . . As partituras musicais são prescritivas e somente representações aproximadas dos sons intencionados de uma obra musical. . . . como dois performers *pensam sobre* a mesma passagem pode fazer grande diferença à performance dos mesmos, mesmo que possa não haver diferenças observáveis nos movimentos de seus dedos, punhos e braços. Como os ouvintes *pensam sobre* essas mesmas performances pode ser um fator adicional em comunicação e interpretação. Então, como as pessoas *pensam sobre* o que elas consideram performance musical é a chave para entender a estrutura e o significado dos símbolos musicais [tradução do autor] (Blacking 1995, 228,230,231).

² Since listeners are as much a part of the process of music-making as composers and performers, and since there is evidence that all human beings have the capacity to make sense of music, . . . it follows that a musician's view of music is a limited source of information about even the strictly musical aspects of a musical system

. . . Musical scores are prescriptive and only approximate representations of the intended sounds of a piece of music. . . . how two performers *think about* the same passage can make a great difference to their performances, even though there may be no observable differences in their finger, wrist, and arm movements. How listeners *think about* those same performances can be a further factor in communication and interpretation. Thus, how people *think about* what they regard as musical performance is the key to understanding the structure and meaning of musical symbols.

2.2. O carnaval é o frevo, o frevo é o carnaval

Reduz-se mesmo o carnaval a “frevo” e não haverá jamais uma crise que o amofine.

Diário de Pernambuco – 20/02/1917

É impossível ignorar o fenômeno do carnaval quando se estuda o frevo. Praticamente é unânime a associação do gênero com a festa. Os autores pernambucanos como Rita de Cássia Araújo (Araújo 1997), Valdemar de Oliveira (Oliveira 1971), Leonardo Dantas da Silva (L. D. Silva, Elementos para a história social do carnaval do Recife 1991), Lucas Victor (Victor 2004), Cláudia Lima (C. Lima 2001) e José Teles (Teles, Quando o frevo imperava 2003), referendam essa relação.

A afirmação da identidade brasileira nos últimos anos vem despontando no meio artístico. Cada vez mais podemos constatar que os brasileiros estão apreciando suas tradições e costumes e isso se reflete na arte. Nos últimos anos há uma tendência constante de apreciação do Brasil pelo brasileiro: o cinema nacional em voga, a valorização da cultura popular pelo governo, o Movimento Armorial³ retomando lugar na mídia, selos alternativos lançando artistas locais, o fortalecimento do choro são

³Com origens na década de 40, mas lançado oficialmente em 1970, o Movimento Armorial representa uma confluência de artistas nordestinos engajados com a expressão e revalorização da arte popular regional através da utilização de seus elementos na criação de uma arte brasileira de cunho mais erudito. Tal movimento envolve várias expressões da arte e nomes como o escritor Ariano Suassuna, o artista plástico Francisco Brennand, o gravurista Gilvan Samico estão entre os destaques. Em música podemos citar nomes Antônio Carlos Nóbrega, Antônio Madureira, Jarbas Maciel. Também alguns grupos musicais que interpretam o estilo são: o *Quinteto Armorial*, o *Sagrama*, o *Quinteto da Paraíba* e o *Quinteto Brassil*. Alguns compositores com fortes ligações com o frevo aderiram ao movimento, são eles: Clóvis Pereira, Capiba e Dimas Sedícias, dentre outros.

Segundo Ariano Suassuna “a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel) com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados. . . . ‘armorial’ [representa] o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, a heráldica é uma arte muito mais popular do que qualquer coisa. Desse modo, o nome adotado significou o desejo de ligação com essas heráldicas raízes culturais brasileiras.” (Fundação Joaquim Nabuco 2007)

exemplos dessa retomada. Seja por uma questão de identidade ou por uma questão de marketing empresarial, comercial, turístico, o fato é que o brasileiro retoma a apreciação de suas manifestações culturais.

Em um país miscigenado a questão da identidade é fundamental, apesar de difícil de encontrar. Encontrar, reconhecer pontos de semelhança na pluralidade de expressões, muitas vezes até opostas, como acontece no carnaval, não é tarefa para um observador superficial. A identidade define uma pessoa e define um país. Encontrá-la é fundamental para ter-se um ponto de apoio. “A consciência, enquanto forma simbolicamente determinada, é lugar de identidade” (S. K. Mota 2001, 27). A palavra identidade deriva de “*idem* (versão latina do grego *to auto*, ‘o mesmo’), que resulta no latim escolástico em *identitas*, isto é, a permanência do objeto, único e idêntico a si mesmo apesar das pressões de transformação interna e externa. Identidade – ou conformidade, por semelhança ou igualdade, entre coisas diversas – é, assim, o caráter do que se diz ‘um’, embora seja ‘dois’ ou ‘outro’, por forma efeito e efeito” (S. K. Mota 2001, 26). Quando alguém se identifica com algo é porque se igualou com esse aspecto ou se apossou, mesmo que inconscientemente, desse mesmo algo. A identificação é o processo que nos iguala. Das diversas identificações surge a identidade.

Contudo, ainda predomina uma atitude de inferioridade em relação ao que é estrangeiro ou, no caso específico de Pernambuco, ao que é do sul. Isso pode ser verificado facilmente: por exemplo, as festividades de comemoração dos cem anos do Frevo no Recife no ano de 2007 começaram com um lançamento de um CD (*Compact Disc*)⁴ e a gravação ao vivo de um DVD (*Digital Video Disc*)⁵ pela SpokFrevo

⁴ SpokFrevo Orquestra. *100 anos do frevo; é de perder o sapato...* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. Para um catálogo discográfico sobre o frevo consultar a obra de Renato Phaelante ((Câmara, 100 anos de frevo: catálogo discográfico 2007)

Orquestra, uma das mais evidentes no estado, evento subsidiado pela Prefeitura da Cidade do Recife. Em pleno aniversário do frevo, no dia 9 de fevereiro, cantores locais que se apresentavam pediam ao povo por aplausos e que este não aplaudisse somente os cantores renomados pela mídia nacional: Maria Rita, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, dentre outros. A própria gravação desse trabalho, em que constam artistas nacionais com nenhuma ligação com o frevo em detrimento de artistas locais que deram toda sua vida ao gênero, corrobora esse conflito de identidade ou a influência econômica do mercado.

Os aspectos psicológicos, internos, intrínsecos ao carnaval revelam-se em Câmara Cascudo quando exprime que “o carnaval é um índice anual de sobrevivências e elementos reais da psicologia coletiva, adiantamento ou atraso educacional, não falando nas revelações que a psicanálise permite verificar em massa.” (Cascudo 1988, 198). Festa popular enraizada em todo o território brasileiro, o carnaval pode ter múltiplos significados – alguns mais visíveis, outros mais ocultos e só perceptíveis às análises dos pesquisadores sociais.

A carnavalização é “influência do carnaval em diferentes contextos culturais pela inversão dos códigos vigentes, pela ambigüidade das propostas, das imagens e das representações, e pela valorização da força erótica, do riso, do inusitado” (Holanda Ferreira 1999). É um termo relativamente novo no Brasil e “serve para se investigar a identidade de qualquer país e pode ajudar as pessoas a se verem melhor nas suas culturas” (Trigo 2002, 28). Representa um momento de liberação e ao mesmo tempo de reencontro do povo. A carnavalização está presente em todas as culturas e é ainda atual.

⁵ Até o presente momento (24/04/2008) ainda não foi lançado o referido DVD que está relacionado com o CD anteriormente citado.

Ela é “a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (Bakhtin 1993, 239). É a expressão, através da comédia e da caricatura, da força viva do povo em mutação.

“O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo” (Bakhtin 1993, 239).

Encontramos diversos trabalhos onde está inserido esse lado grotesco em busca de uma chamada de atenção, de uma mudança através da arte. Sant’Anna, em entrevista a Trigo, cita diversos movimentos da arte brasileira que possuem características carnavalizantes: o Tropicalismo; os filmes *Caramuru*, o *Auto da Compadecida de Ariano Suassuna* e *Bye Bye Brasil* de Cacá Diegues; o trabalho de Nelson Rodrigues; e finalmente, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, onde “o herói às avessas” vivia autodenominando-se arlequim. “Tinha uma visão arlequinal diante da vida” (Trigo 2002, 30).

“No Brasil tudo acaba em samba” ou, se estamos em Pernambuco, em frevo. Aqui se reapresenta o conceito do “mundo às avessas” ou “mundo pelo avesso” já estudado por Bakhtin e citado por Roberto Benjamin - o carnaval como “ruptura da ordem social e a inversão de valores e papéis”, que vai “dar lugar a manifestações de fuga das situações do cotidiano” (Amorim e Benjamin 2002, 26). Esse estado comportamental é necessário ao brasileiro devido à realidade em que se encontra. E parece-nos que o brasileiro se identifica, e muito, com o carnaval.

O carnaval, como festa, brincadeira, recreação, algo profano e por vezes considerado fútil, é descrito através do pensamento de Durkheim como algo relacionado ao sagrado, à religião e à “vida séria”.

Os ritos representativos e as recreações coletivas são inclusive coisas tão próximas que os participantes passam de um gênero ao outro sem solução de continuidade. . . .

É um fato conhecido que os jogos e as principais formas de arte parecem ter nascido da religião e que conservaram, durante muito tempo, caráter religioso. . . . a idéia mesma de uma cerimônia religiosa desperta naturalmente a idéia de festa. . . . toda festa, mesmo que puramente leiga por suas origens, tem certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de *efervescência*, às vezes de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado fora de si, distraído de suas ocupações e preocupações ordinárias. . . . as festas fazem perder o limite do lícito e do ilícito; . . . O simples regozijo, o corrobóri [*sic*] profano não visa nada sério, . . . Mas é preciso observar que talvez não haja regozijo no qual a vida séria não tenha algum eco [itálico e negrito pelo autor] (Durkheim 1996, 414 - 418).

Assim, a brincadeira não pode ser vista somente de maneira brutal ou mesmo de conduta alienada. O carnaval relaciona-se com o anelo de religação, aproximação em uma esfera anímica, espiritual, mas também em uma esfera humana. Não é somente uma necessidade de desabafo do povo. Analisar desse o modo o carnaval é estar ainda na superfície.

Possivelmente a visão do carnaval como divertimento retrógrado e brutal no Brasil advém com as manifestações do entrudo, do latim *introitu* - introdução, “folgado carnavalesco antigo, que consistia em lançar uns aos outros água, farinha, tinta, etc.” (Holanda Ferreira 1999). Antiga tradição desde o período colonial e que mais tarde se chamou mela-mela nas ruas do Recife, ainda é praticado hoje na cidade e diversos autores o apontam como as origens do carnaval brasileiro, dentre os quais, Leonardo Dantas da Silva (L. D. Silva, Pré-história de um carnaval 1990, XI).

No carnaval, um período de constante troca, são unidas as contradições: a brincadeira rude transforma-se em diversão sadia; a festa, em princípio de origem religiosa, transforma-se em exemplo pagão onde o “diabo está solto”; é o momento do caos, onde tudo pode, mas é ordenado, já que todo bloco e desfile possuem suas regras definidas; a reivindicação, a sátira demonstra que há uma guerra, mas a igualação do

período momesco demonstra uma esperança, talvez utópica, de que os opostos podem se unir; o “passo”⁶ do frevo é livre, improvisado, mas a música é uma marcha, estrita com sua marcação rítmica rígida. No carnaval ocorre uma aproximação. As pessoas se tocam, aconchegam-se. O carnaval, como uma das mais importantes festas brasileiras, é uma “poderosa *mediação*, entre estruturas econômicas, simbólicas e míticas e outras, aparentemente inconciliáveis. . . . *mediação entre diferentes dimensões culturais, categorias e símbolos.*” [itálico e negrito pelo autor] (Amaral 1998, 8,10)

Atraso ou adiantamento, os trabalhos recentes de diversos estudiosos como Maria Alice Amorim e Roberto Benjamin (Amorim e Benjamin 2002), Rita de Cássia Araújo (Araújo 1997), Lucas Victor (Rabello 2004), apresentam o carnaval como um espaço de resistência das camadas sociais em constante luta para a afirmação de seus valores e espaço social. Desde o século XIX, Recife desperta como uma capital onde os grupos sociais menos abastados organizaram-se sob a forma dos clubes pedestres dos *Caiadores, Vassourinhas, Pás, Lenhadores, Vasculhadores, Espanadores, Abanadores etc.*, todos buscando visibilidade social. “. . . é o momento propício, também, para a crítica política e social, expressa através de manifestações satíricas, da dessacralização das pessoas e coisas da religião, do poder político e econômico” (Amorim e Benjamin 2002, 26). Logo após a abolição da escravatura e com o advento da República, esse é o momento de luta guerreira onde as classes buscam igualarem-se e construir sua identidade, mesmo que seja só durante os quatro dias do festejo carnavalesco. O carnaval é ao mesmo tempo para participar, mas também para demonstrar.

⁶ A palavra passo refere-se à dança do frevo derivada da capoeira. “O *passo* no sentido recifense . . . é o conjunto de passos que caracterizam o bailado solista executado, nas ruas carnavalescas do Recife, sob o estridor metálico de uma orquestra de frevo”. (Oliveira 1971, 61)

Rita de Cássia Araújo (Araújo 1996) descreve essa luta em Recife que, apesar dos diversos esforços por parte da camada dominante, do estado e da igreja para dominar e “civilizar” o povo, acabou-se por findar na igualação das classes sociais, cumprindo com a característica de aproximação indicada anteriormente por Durkheim. Resultado: o carnaval impulsionou a afirmação e criação da identidade do miscigenado brasileiro. Cláudia Lima escreve:

O carnaval, na verdade, é um registrador dos acontecimentos do momento, tendo como tendência *fixar as preferências da juventude e as necessidades da sociedade* de uma forma original e bem-humorada, utilizando a sabedoria e a alegria popular, travestida de folia.

Para perceber a energia do carnaval, *faz-se necessário vivenciar o utópico sonho de liberdade, na efervescência dos quatro dias*, quando são transfigurados os *desejos em forma de fantasias*. O carnaval do Recife não é original apenas na melodia, tem cheiro, sabor e colorido próprio. *Alforria* a alma e o coração dos foliões, desperta sentidos e sentimentos, resultando nessa explosão de alegria. . . . é a ocasião da *liberação da criatividade*. . . .

O carnaval acolhe, pluraliza, e diversifica todos os tipos de folguedos. Há uma ação de transformação e caracterização de diversos tipos de cultura: o importante é que todos se identifiquem e se emocionem.

O carnaval é a hora e a vez do povo. . . .

Brincando, esse povo utiliza seus símbolos do cotidiano . . . como ícones em forma de mensagem para *criticar* . . . São essas insígnias que dão identidade a essas classes sociais . . .

A personalidade do povo que forma o carnaval de rua do Recife, tal qual no Brasil e no mundo, é *homogênea na sua intenção* [itálico e negrito pelo autor] (C. Lima 2001, 16,17).

O carnaval é, portanto, múltiplo, plural, transformador, mediação entre contrários. É uma necessidade, um desabafo, uma crítica, uma explosão através da alegria, é efervescência, ginga, liberdade, folia, zombaria, brincadeira, utopia, esperança, competição, luta, resistência, aproximação, identificação e identidade.

E tudo isso é também o frevo.

2.3. Breve histórico sobre o frevo

As raízes da música popular brasileira urbana parecem indicar que sua evolução deu-se pelo modo como se começou a interpretar, compor ou dançar a música européia presente nos salões do século XIX. Gêneros como o choro, o maxixe e o frevo são bons exemplos desse nascimento decorrente do jeito de tocar ou apresentar, da performance da música ou da dança. Citemos José Manzo referindo-se ao choro:

A década de 1870 foi de especial significado na história da música popular brasileira. Foi nessa época que se deu o abasileiramento das técnicas de execução dos instrumentos europeus trazidos para o Brasil como a flauta, o violão, o cavaquinho, o pandeiro e até mesmo o piano, através do estilo dos pianeiros [*sic.*]. Também foi por essa época que se nacionalizaram os ritmos dançantes importados como a polca, a schottisch, a mazurca, o tango, a habaneira [*sic.*], a quadrilha, etc.

Além desses fatos de natureza musical, dois acontecimentos de grande significação sociocultural para nós ocorreram no Brasil: o aparecimento do maxixe, primeira dança genuinamente brasileira e o choro. . . .

Os chorões, como eram chamados, reuniam-se por mero acaso. . . . esta improvisação logo se refletiu nas execuções, surgindo daí um estilo interpretativo inconfundível que passaria a ser característico do choro (Manzo 1997).

Mozart de Araújo *apud* Jota Efegê escreve que “maxixe é palavra de conteúdo mais coreográfico do que musical. Inicialmente a palavra indicava mesmo o *jeito* de dançar a polca ou o tango...” (Efegê 1974, 41).

É justamente o jeito de tocar e dançar que são as origens do frevo como música e dança. Neste caso estamos trazendo à tona as procissões, as festas religiosas e os desfiles no Recife antigo que eram acompanhadas por uma banda de música e pelos passistas de capoeira. Há menção sobre as disputas entre os partidos dos capoeiras diante das bandas de música em 1856, quando saíam às ruas as bandas do Quarto Batalhão de Artilharia e a do Corpo da Guarda Nacional (F. A. Costa, Folk-lore pernambucano... 2004, 258-260). Estes, procissões, desfiles, bandas de música e

capoeiras⁷, são os originadores do frevo como música e como dança citados por Valdemar de Oliveira (Oliveira 1971, 83-85), Lucas Victor (Victor 2004, 30-31).

Também Benjamin Lima corrobora a unanimidade da origem:

Com êsse [*sic.*] conjunto de predicados estranhos, como poderia o “Frevo” deixar de ter uma estranha origem? Parece que não há duas opiniões a respeito. Ele nasceu, de forma embrionária, é bem de ver, quando o molecório da capital pernambucana se habituou a formar na frente das bandas de música, fazendo “visagens” – como hoje se diz – gingando e dansando [*sic.*] ao som das marchas e dobrados (B. Lima 1947).



Figura 1. Banda militar em desfile na antiga Praça 1817 (atual Praça 17), em frente á Igreja do Divino Espírito Santo, Recife, PE. Litogravura de F. H. Carls, 1878. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE. Este tipo de desfile é que motivavam os partidos dos capoeiras.

⁷ Lembramos o que já foi exposto referente à contribuição da capoeira para o passo, a dança do frevo. Registros da prática da capoeira datam desde o século XVIII e XIX em Recife, Rio de Janeiro e Salvador (Contribuidores da Wikipédia 2008). “No Recife, a capoeira era um brasão de valentia, porque, além de tudo vigorava a fama dos ‘leões do Norte’ [pernambucanos], vinda dos Guararapes [batalha final de expulsão dos holandeses] e retemperada em 1817, em 1824, em 1848[revoluções], no Paraguai [guerra]. Dado o prestígio que desfrutavam, . . . , os capoeiras se multiplicavam, . . . Não havia festa sem banda de música. E não havia banda de música sem capoeira. . . . Onde havia um folguedo, aí estava o capoeira, dêle participando ou a êle assistindo, fôsse o bumba-meu-boi, o pastoril, o cavalo-marinho, o côco, qualquer ‘brinquedo. A musica era uma constante em sua vida. E a banda militar funcionava como um núcleo de cristalização, aglutinando, à sua volta, a cafajestada” (Oliveira 1971, 82-84)’.

O frevo nasceu na rua. Isso já vem desde o período colonial. Os festejos por ocasião do dia de Reis no Recife datam desde o século XVIII. Por essa época parece já existir um embrião do que logo após seriam os clubes pedestres, ou melhor dizendo: Clubes de Frevo, conforme explicado por Katarina Real (Real 1990, 7). São os clubes pedestres a principal fonte de alimento do frevo-de-rua. Nessa época, ele existe pelo clube e para o clube. A descrição de Pereira da Costa suscita a idéia embrionária dos primeiros clubes carnavalescos do Recife no século XVIII surgidos dos desfiles dos carregadores de açúcar e de outras mercadorias do bairro comercial e arredores do porto:

Os pretos desse serviço, livres ou escravos, não trabalhavam na véspera de reis; e reunidos pela manhã, alegres e contentes e formando um numeroso cortejo, indo no coice um deles sentado sobre um caixão, empunhando uma bandeira, e carregado aos ombros pelos companheiros, partiam então, cantando uns versos em uma toada de marcha, e dirigiam-se às casas dos seus fregueses e pessoas diversas para dar-lhes as boas festas, a todos os quais, em agradecimento pelas espórtulas prodigalizadas, erguiam vivas ao estourar de foguetes (F. A. Costa, Folk-lore pernambucano... 2004, 256).

O frevo-de-rua é um dos tipos de frevo⁸ que parece então surgir primeiramente em decorrência dessas manifestações, agremiações populares. Ele é fruto principalmente da mistura da influência musical européia e da música africana em nossa cultura, isso tudo gerado no momento dos festejos pós-natalinos até a quaresma pela camada mais pobre da economia que usufruía livremente das ruas. O entrudo, prática

⁸ A definição dos tipos ou classes de frevo é citada em diversas fontes. Leonardo Dantas da Silva comenta que essa classificação parte da década de 1930, quando se começou a “dividir o frevo em FREVO DE RUA (quando puramente instrumental), FREVO CANÇÃO [quando é cantado - frevo cantado] (este derivado da ária, tem uma introdução orquestral e andamento melódico, típicos do frevo de rua) e o FREVO DE BLOCO. Este último executado por orquestra de [instrumentos do naipe das] madeiras e cordas (pau e cordas, como são popularmente conhecidas)” (L. D. Silva, O frevo pernambucano 1991, 201). Cada tipo de frevo corresponde a um tipo de agremiação, adequando-se a um determinado momento, local ou forma de festejo carnavalesco. Para uma melhor definição e classificação do frevo-de-rua vide o capítulo 3 deste trabalho.

ancestral portuguesa, somente estimulou que a alta sociedade aderisse também às ruas, deixando de um lado suas casas, engenhos, chácaras ou sítios. E a burguesia se encontra com os escravos e trabalhadores mais pobres nas ruas do Recife para brincar o carnaval.

O carnaval, segundo Cláudia Lima (C. Lima 2001, 72) e Lucena Filho *apud* Nelly Carvalho e outros (Carvalho, Motta e Barreto 2000, 18-19), é dividido historicamente em três grandes fases. A primeira é a fase “lusitana”; a segunda compreende os anos de 1850 a 1920 e é considerada a fase do carnaval burguês, veneziano; e a terceira, que envolve a época de 1920 até os nossos dias, refere-se ao período da afirmação do carnaval popular.

A primeira fase abrange a época colonial até 1850, quando o estilo lusitano de folguedo predominou. O entrudo se solidifica entre os brasileiros. É neste período que a “nação pernambucana começa a formar-se”. Fatos importantes para essa formação e que vieram a preparar socialmente o surgimento do frevo são a expulsão dos holandeses em 1654, evento consolidador do exército brasileiro e que inclusive se dispôs de negros durante a guerra, ratificando o início de certa influência, participação e aceitação dos negros não só no exército, mas também nas manifestações culturais das festas religiosas da sociedade pernambucana; a emancipação de Recife de Olinda em 1709, estabelecendo de uma vez por todas a importância do porto, da burguesia, dando caráter urbano ao arraial; as revoluções Pernambucana de 1817, Confederação do Equador em 1824 e Praieira de 1848 que fortaleceram a vinda de guarnições do exército em Pernambuco e, conseqüentemente, o estabelecimento dos grupamentos musicais militares.

Deve-se distinguir que nesse período encontramos nas referências aos costumes dos festejos religiosos da época os ingredientes do frevo. L. F. Tollenare *apud* Leandro

de Carvalho escreve sobre o caráter das festas, em particular as festas da localidade do Poço da Panela entre 1816 a 1818, hoje bairro tradicional do Recife:

Em falta de recreações domésticas, poderei falar das públicas; porque também as há aqui. Estes festejos não consistem em bailes, nem em reuniões, espetáculos, passeios, viagens, estações de águas minerais, etc.; **são os padres que se carregam de instituí-los**. . . . As [festas] mais célebres são as do Poço da Panela, à qual aflui a sociedade elegante, e a de Nossa Senhora do Monte, em Olinda, onde há um pouco mais de mistura; as há para mulatos e para negros. . . . o povo baixo bebe aguardente e acaba por brigar; por vezes trocam-se facadas. . . . **os ofícios são executados com acompanhamentos de música um pouco mundana**; . . . as procissões dão às cerimônias um aspecto de festa ao qual o povo corre como ao espetáculo; . . . **Durante o dia da festa as músicas dos regimentos executam marchas e fanfarras**; . . . (L. F. Carvalho 2001, 28)

E continua Leandro de Carvalho citando a festa de São Gonçalo, descrita no periódico *O Carapuceiro*, redigido pelo Pe. Miguel do Sacramento Lopes Gama em 17 de fevereiro de 1838:

Estréia-se o festejo por novena, à qual precede o levantamento de huma [*sic*] bandeira, . . . **Vai adiante o estrepitoso zabumba e mais instrumental**, . . . Em algumas **bandeiras mais fervorosas** [grifo do autor] tudo isto he [*sic*] é dançado [*sic*], e rebolado . . . As ninfas, que a levarão [referindo-se à bandeira em homenagem a S. Gonçalo], depois de girarem por todo o lugarejo, **sempre debaixo do compasso do mais rigoroso landum** [lundu], entrarão pela Igreja, e **ali postas ao redor da tal bandeira, saracotearão as ancas, rebolarão-se, derão** [*sic*] **embigadas**, pucharão [*sic*] fieira . . . (L. F. Carvalho 2001, 29)

É incrível como essas descrições se assemelham com certos aspectos do carnaval atual. Podemos já imaginar o sincopado⁹ afro-brasileiro mesclando-se aos poucos com

⁹O termo sincopado é utilizado neste trabalho para que se facilite um entendimento do texto escrito. É um termo de concepção européia para expressar o “deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada” (Dourado 2004, 304). Contudo, tal conceito expressa possivelmente uma maneira distinta de entender, grafar e interpretar os elementos rítmicos oriundos ou relacionados com a África. “Na verdade, a sincopa da música brasileira, tão cantada em verso em prosa, não existe, como tal, na música tradicional africana. Trata-se, em linhas gerais, de conceitos rítmicos superpostos, ou antes, do conceito africano da contrametricidade, dentro de um sistema sem hierarquias métricas (de subdivisão dos tempos e dos acentos) interpretado na chave da percepção ocidental [*sic*] do ritmo, em que estas hierarquias estão

as marchas e dobrados militares. As bandeiras foram substituídas pelos estandartes dos clubes, os negros libertados, o ambiente urbano desenvolveu-se, transformou-se, mas o fervor da festa continuou. Esse fervor da folia em Recife já era cantado desde o século XVIII em versos registrados por Francisco Pacífico do Amaral em *Escavações* (1884), ao relatar as festas em homenagem ao governador José César de Menezes, ocorridas em 19 de março de 1775 (Prefeitura da Cidade do Recife 1998) e também citados por Leonardo Dantas da Silva:

Dizei bem, vá de função,
 Ferva o meu Padre a folia
 Bebamos, que a tudo chegam
 As esmolos da caixinha.
 (L. D. Silva 1998, 16)

É na segunda fase do carnaval, no período de 1850 até 1920, que o frevo ganha dimensão e estabelece-se como música, dança e como expressão vocabular com o povo. Uma idéia dos festejos que “ferviam” a população encontra-se no jornal *Diário de Pernambuco* que, no dia 8 de fevereiro de 1871, traz um conto de Luís de Guimarães Júnior relatando uma dança designada então sob o nome de “samba” - nome comum na época a qualquer tipo de dança com influência afro. Esse samba era dançado com passos cujos nomes “coincidentalmente” são associados aos atuais passos do frevo. Vejamos a citação:

Por sua vez, Luís de Guimarães Júnior (1845-1898), em conto publicado no *Diário de Pernambuco* de 8 de fevereiro de 1871, sob o título "A alma do

presentes - notadamente a ditadura do “tempo forte”, inexistente na rítmica africana. Na rítmica africana, os acentos e durações contramétricos não se “resolvem” em relação a um tempo forte periodicamente repetido, porém atuam unicamente no sentido de enriquecer, através do contraste métrico, a interação entre padrões rítmicos superpostos (polirritmia, ritmos cruzados)” (P. Dias 2008).

Desse modo, é importante considerar que no próximo capítulo 3 deste trabalho, onde examinamos as origens musicais do frevo-de-rua, os termos relacionados à síncope referem-se às influências dos padrões rítmicos de origem afro-brasileira.

outro mundo. Conto do Norte", também traz importantes observações com respeito à coreografia do "samba" de então. No seu texto o autor transcreve várias estrofes dos cânticos, fazendo referências a Tertuliano, a quem chama pelo apelido, *Teto*, descrevendo-o como "um rapaz magro, amorenado, como por lá diziam, de olhos vivos e cintura delgada. Morava em Olinda; nas redondezas de 40 léguas (sic) não se começava um samba sem ele chegar — "*Ferva o samba minha gente ! Entra na roda, Teto!*" — Dançava como um corisco e pulava como um macaco! *Corta jaca, Teto! O passo da tesoura! O passo da tesoura! O caranguejo!*" — passos depois consagrados pelos dançarinos do frevo (Prefeitura da Cidade do Recife 1998).

A primeira menção escrita do vocábulo oriundo do verbo ferver é de 1907 (Rabello 2004, 167). No entanto, vários dos autores citados concordam que a palavra possivelmente já era de uso popular.

No segundo período do carnaval o fato marcante para a evolução do frevo é a abolição da escravatura em 1888, seguida pela proclamação da república em 1889. A liberdade dos negros veio a autenticar a criação dos clubes, agora associações de trabalhadores, do segmento de baixa renda recém emergente que, desde um passado remoto, desfilavam pelas procissões no Recife. Segundo Katarina Real "havia uma proliferação extraordinária de agremiações carnavalescas populares nesse período, compostas de homens eufóricos pela liberdade que a Abolição lhes tinha concebido" (Real 1990, 10). Não é coincidência a criação dos clubes *Caiadores* (1887) (L. D. Silva 1997), *Carvoeiros*, *Vassourinhas* (1889) e do *Bloco das Pás de Carvão* (1888), alguns dos primeiros clubes e blocos carnavalescos organizados no Recife do século XIX, com a liberdade escravocrata (Real 1990, 10).

Também nesse período nascem alguns dos músicos da primeira geração dos compositores reconhecidos do frevo-de-rua: Levino Ferreira da Silva (1890 - 1970); José Gonçalves Júnior (1889 – 1974), o Zumba; e o grande mestre Nelson Heráclito Alves Ferreira (1902 - 1976), dentre outros.

É interessante notar que enquanto se afirma o frevo-de-rua em cada carnaval, na segunda fase é quando também se estabelecem os bailes de máscaras, que tomarão os salões ou o esplendor dos Teatros, como o Apolo e o Santa Isabel, por exemplo, em uma nítida tentativa de transformar o Recife em Veneza. Tudo isso como reflexo da luta de classes sociais – o entrudo e outros divertimentos bárbaros de um lado, e o fino baile mascarado a outro lado. Essa intensificação dos bailes de carnaval em espaços fechados, particulares e a transferência paulatina dos mascarados burgueses para as ruas a partir de 1852 (Araújo 1996, 174) vão favorecer o desenvolvimento do folguedo burguês na rua e a transferência do fervor da folia de rua para o salão, estabelecendo-se uma interação. Abre-se o espaço para que o frevo mais tarde entre nos teatros e clubes, nos espaços da elite, criando um tipo de baile onde o músico não marcha com o clube na rua, mas apresenta-se muitas vezes sentado ou parado, como em um concerto.

A terceira fase do carnaval é conhecida como “o período de afirmação do carnaval” (Carvalho, Motta e Barreto 2000, 19). Compreende o ano de 1920 até os dias atuais. É a época de estabelecimento do frevo no Brasil, com as primeiras gravações. O primeiro frevo gravado foi o frevo-canção *Borboleta não é ave*, de Nelson Ferreira, em 1923. A partir daí, o gênero foi gravado pelos maiores cantores nacionais como Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Aracy de Almeida, dentre outros.

Muito significativa para o frevo foi a era do rádio a partir da criação da *Rádio Clube de Pernambuco* (1919), primeira emissora do Brasil (Contribuidores da Wikipédia 2007), e com o incremento das emissoras *Rádio Jornal do Comércio* (1942) e *Rádio Tamandaré* (1951). O slogan “Pernambuco falando para o mundo” retrata todo o afã de comunicação vivida no período e que impulsionou talvez a mais gloriosa era para os músicos no Recife, promovendo também o frevo. Foi a era do rádio em Recife que ofereceu possibilidades para que os artistas locais sobrevivessem e se mantivessem

no Recife, como também favoreceu a migração de vários músicos de cidades do interior para a capital. O próprio ícone do frevo, o maestro Nelson Ferreira, trabalhou durante anos no programa *Variedades*, apresentado pelo jornalista Fernando Castelão (Morais, Lima e Moraes, Programas de auditório no rádio pernambucano 2006). Sobre a Rádio Clube escreve Maria Luíza de Moraes:

A Rádio Clube de Pernambuco começa como um clube de rádio em 1919 mas só a partir de 1923 organiza-se como emissora.

Na década de 20, a programação consiste basicamente de música e ruídos. Eram transmissões avulsas, sem hora certa, os ouvintes guiavam-se pela programação divulgada nos jornais. A rádio transmite operetas, palestras de professores e declamações de poesias.

Na década de 30, vai-se profissionalizando pela própria experiência mas principalmente pela entrada do investimento publicitário. Muitos outros fatores entretanto contribuíram para o aperfeiçoamento do rádio. Com o fim do cinema mudo, muitos músicos ficam desempregados. O início da II Guerra traz problemas para artistas de teatro que tinham muitas dificuldades para viajar. Esses músicos e artistas desempregados trazem um reforço considerável para a emissora que passa a contar então com um quadro de profissionais diversificado e de muita qualidade. Com músicos, atores, poetas e jornalistas, a Rádio Clube torna-se uma grande escola de rádio (Morais, Lima e Marques 2004, 4).

O rádio era também escola de música onde havia uma constante troca de conhecimento e estilos musicais, influenciando na formação de vários músicos e, conseqüentemente, na maneira de compor e tocar o frevo. A paulatina influência da música norte-americana no ambiente recifense, em decorrência das rádios e das guerras mundiais, principalmente após a segunda grande guerra (1939 – 1945), trouxe mudanças na instrumentação do conjunto de frevo. Houve a formação de *jazz bands*, como um novo colorido harmônico na composição e a adição de improvisos instrumentais, como o célebre improviso de Félix Lins de Albuquerque (1895 - 1980, o Felinho, no frevo *Vassourinhas* em 1956 (U. Mota 2007). O texto abaixo denuncia também mudanças nos bailes através da contratação de duas orquestras, resultando muitas vezes numa nova modalidade de competição musical, mas de caráter diferente

dos primórdios do frevo nas ruas do Recife em meados do século XIX, quando disputavam também os capoeiras (Oliveira 1971, 85). A rivalidade entre as bandas ainda continua até hoje. Sobre as mudanças na formação musical dos conjuntos e do início dos bailes com duas orquestras escreve Walter de Oliveira:

Após a 1ª grande guerra, Nelson Ferreira procurou aperfeiçoar sua orquestra jazz, sendo o primeiro conjunto a usar o “bass-tuba” [possivelmente o baixo acústico, conforme figura abaixo]. O Moderno estava inaugurando as instalações do seu Cinema Sonoro, mas a Orquestra de Nelson Ferreira continuava a se apresentar no salão de espera, nos intervalos das sessões. Era o Recife de 24 ou 25, em que várias associações procuravam se firmar e dentre elas o Sport Club Flamengo [*sic.*] [Flamengo] que congregava luzidia rapaziada. . . . Em várias festas realizadas em sua sede à rua da Aurora, Nelson Ferreira estava [*sic.*] lá com sua orquestra . . . No afã de proporcionar algo de original aos associados, a turma jovem da época . . . resolveu promover uma festa incomum, animada por duas orquestras, sem intervalo para danças, . . . Tudo foi pensado o [*sic.*] [e] devidamente executado. . . . Em seguida procuramos o maestro Nelson, pedimos sua orquestra e seu piano e informamos que pretendíamos contratar o maestro Andrade [João Andrade] e sua Orquestra para realizar um CONCURSO em que seria escolhida a melhor Orquestra da Noite, por uma comissão presidida pelo Dr. Edgar Altino de Araújo destacado elemento da sociedade pernambucana (W. Oliveira 1985, 15).

Não foi somente a música estrangeira que influía através do rádio, mas também toda a música do sul, principalmente da capital onde já estava a indústria fonográfica desenvolvendo-se a partir da década de 1920. Escreve José Tinhorão:

Esse quadro de impacto que o rádio – e, através dele, a música do Sul gravada em discos – provocava em centros urbanos como o Recife mostra hoje a importância cultural que a música estrangeira (principalmente norte-americana) na própria Capital do país, o Rio de Janeiro, onde novos ritmos importados começavam desde a década de 1920 a identificar-se como propósitos de “modernidade” dos grupos mais altos da classe média (Tinhorão, O carnaval no romance pernambucano 1991, 167).

A década de 1950 experimenta o auge do frevo. O *Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas* vai ao Rio de Janeiro em 1951 e, durante a viagem, em uma escala por

Salvador, desfila pela Rua Sete de Setembro. Esse é o marco que estimula o início do trio elétrico baiano¹⁰, mais uma formação musical que viria a tocar o frevo-de-rua.

Mas talvez o fato mais importante para a preservação e divulgação do frevo foi a criação da fábrica de discos *Rozenblit* com o seu selo *Mocambo* (1953 – 1980). O público consumidor justificou o investimento e a *Rozenblit* se transformou numa das principais gravadoras fora do eixo Rio-São Paulo. Se não se pôde registrar na era de ouro do rádio, registrou-se através do selo *Mocambo*. Um momento sublime foi quando do lançamento do frevo-canção *Evocação nº1* de Nelson Ferreira, o maior sucesso do carnaval nacional em 1957 (Teles, *Do frevo ao manguebeat* 2000, 25). Em 1956, a lei municipal nº 3.346 vem a ser regulamentada e trata de reconhecer e valorizar o carnaval tradicional do Recife, considerando o frevo como sua expressão máxima (C. Lima 2001, 119)

A terceira fase é o período em que o carnaval se organiza como fenômeno popular em que todos participam, mas também como espetáculo-show, gerador de riqueza econômica através do turismo. Esse caráter de show vai imprimir diferenças na maneira de desfilar, dançar e tocar o frevo. O estado interfere para organizar o carnaval e se beneficiar do mesmo. No Recife o carnaval começa a estruturar-se a partir de 1930 com o *I Congresso Carnavalesco Pernambucano*, com criação da Liga, posteriormente *Federação Carnavalesca Pernambucana* (C. Lima 2001, 118). Esse vínculo com o

¹⁰ “Passando por Salvador, cidade bucólica que ainda via os carnavais com as famílias povoando de cadeiras as calçadas da Avenida Sete de Setembro, o *Vassourinhas* foi convidado a fazer uma apresentação. O clube desceu completo as escadas do navio . . . ao som de uma fanfara de 65 músicos que, com seus metais em brasa, viriam . . . revolucionar a própria história da música popular brasileira. . . o baiano, que não conhecia o frevo ao vivo, . . . enlouqueceu ao aderir ‘onda’ e aos pulos . . .

Aquela única saída do *Clube Carnavalesco Mixto* [sic.] *Vassourinhas* nas ruas da capital baiana veio se transformar em grande revolução nos meios musicais do país: no mesmo carnaval de 1951, Dodô e Osmar montaram um serviço de amplificação de som num carro velho (fubica) e saíram às ruas de Salvador tocando o repertório de frevos do *Vassourinhas*” (L. D. Silva, *Elementos para a história social do carnaval do Recife* 1991, LXVI).

estado continua até hoje, sendo o carnaval um dos eventos culturais que mais recebe investimento governamental. Isso é o reflexo do caráter dominador do estado, transformando a festa em um discurso ideológico, político e nacionalista interesseiro. “A festa é do povo, mas o controle da mesma cabe ao Estado, hegemônico e dominador” (F. H. Silva 2005).

Essa dependência não é proveitosa para o carnaval e para frevo, pois o governo em Recife desarticula-se a partir de 1964. O golpe militar trava a livre expressão e expulsa as lideranças intelectuais do Recife. Em fins da década de 1960 e na década de 1970 o Recife começa a viver uma decadência. A crise canavieira, o mau direcionamento da *SUDENE*, a política clientelista e corrupta, a nacionalização das emissoras de TV e rádio e até mesmo os fenômenos naturais, como as enchentes que ajudaram a sepultar a *Rozenblit*, são alguns fatores que contribuíram para esse declínio.

Uma tentativa de retomada do sucesso acontece no final da década de 1970 com a série de LPs (*Long Plays*) *Asas da América* (1979), organizada pelo produtor Carlos Fernando (Teles, *Do frevo ao manguebeat* 2000, 45). O trabalho é importante e apresenta diferenças musicais básicas: aceleração¹¹ do andamento do frevo; substituição dos cantores tradicionais do Recife, como Claudionor Germano e Expedito Baracho, pelos consagrados artistas da MPB – Gilberto Gil, Elba Ramalho, Chico Buarque, Caetano Veloso, Jackson do Pandeiro, Alceu Valença, dentre outros; novos arranjos. É uma tentativa de aproximação do frevo com a juventude, que ouvia outro som imposto pela mídia nacional. Demonstra o poderio do eixo Rio-São Paulo e a necessidade de retorno subserviente aos seus ditames para obtenção de sucesso. Demonstra também

¹¹ Essa aceleração pode ser questionada uma vez que há gravações antigas realizadas em andamento acelerado. Contudo, o depoimento de alguns maestros como Menezes (Menezes 2007) e Duda (J. U. Silva 2007) corrobora tal afirmação.

uma reação corajosa e inventiva. “. . . foi a primeira tentativa sistemática de modernização do frevo, não apenas na roupagem, como também nos arranjos e orquestrações” (Teles, *Ele quer ser o Piazzolla do frevo* 2002). No Recife a série recebeu críticas dos mais conservadores. É famoso o comentário de Capiba: “isto pra mim é rock” (Teles, *Do frevo ao manguebeat* 2000, 46) O *Asas da América* possui uma existência breve, mas deixa influências importantes para o estágio interpretativo atual do frevo.

No final da década de 1980 e nos anos 90 o frevo decaí ainda mais. Alguns festivais para incentivar o gênero são organizados, como *Frevança*, que obteve apoio da Rede Globo, o *Recifrevo*, organizado pela prefeitura do Recife. Apesar de inscreverem-se muitas músicas, esses concursos não contaram com a participação de autores consagrados e não despertou o interesse dos novos artistas – “ninguém do movimento mangue inscreveu música nesses festivais”. (Teles, *Do frevo ao manguebeat* 2000, 47)

Essas características expressas nos festivais somente expõem o que tem sido o Recife nos últimos anos - “é uma parte de nossa história que se mostrou muito rica e produtiva, mas que parece não ter conseguido romper com os entraves que a coloca [*sic.*] na condição de ser uma sociedade culturalmente produtiva e diversificada, entretanto pouco articulada para tirar proveito desta riqueza” (C. M. Souza 2001). Numa sociedade onde os resquícios da aristocracia e o individualismo oportunista são vigentes torna-se difícil haver qualquer classe de articulação entre as instituições culturais, artistas e a indústria cultural. Sobre a situação do frevo em Recife, explica Carlos Fernando em entrevista para José Teles:

Negócio seguinte: em Pernambuco, onde o frevo nasceu, não existe mercado para o disco de frevo, qualquer que seja ele. Um grande problema também é que os frevos novos não são tocados pelas orquestras. Quando um cara vai formar uma orquestra para o Carnaval pega músicos na rua, e eles não sabem tocar nada que não seja [*sic.*] os mesmos frevos que se tocam há 30 anos.

Por outro lado, as pessoas ligadas ao frevo são de uma carece cruel, e depois o Governo do Estado e a Prefeitura dão pouca importância ao frevo. Só lhe dão atenção no período de Carnaval, enquanto deviam fazer isso como uma coisa grande o ano inteiro. (Teles, Ele quer ser o Piazzolla do frevo 2002)

Desde essa época o frevo parece querer sair das cinzas. Talvez porque, ao ser música de carnaval, os festejos de Momo no Recife têm aglomerado milhões de pessoas nos últimos anos. Todas essas pessoas vêm e escutam o frevo em todos os seus tipos. E o frevo é contagiante desde o seu princípio há cem anos, é impossível não ser levado pela sua onda, pela frevança. Com o advento dos festejos para o seu centenário, o frevo cada vez mais tem saído das ruas para as salas de concerto, demonstrando refinamento, adquirindo caráter ainda mais virtuosístico, incorporando improvisos, obtendo mais nuances e sendo aclamadamente aplaudido. Em 2007, o frevo foi considerado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN como parte do patrimônio imaterial brasileiro. A justificativa para tal registro, segundo Ana Cláudia Lima e Alves, foi “legitimar a história de luta e resistência do povo pernambucano, a necessidade de preservar e ampliar os canais de participação, expressão, necessidades e visões do mundo, profundamente internalizadas e traduzidas numa manifestação tão singular musicalmente e coreograficamente” (S. Dias 2007). O frevo, portanto, resiste.

Alguns dos jornalistas e estudiosos do gênero perguntam sempre se o gênero vai acompanhar uma evolução constante ou se vai ficar na recordação saudosa, ou mesmo como um souvenir carnavalesco. José Teles indaga se o frevo está mais para o inovativo [*sic.*] jazz ou para o *dixieland*, em alusão ao seu caráter recordatório (Teles, Do frevo ao mangubeat 2000, 49).

Creio que a resposta para a sobrevivência do gênero não está somente em procurar uma evolução constante. Essa busca pela evolução não significa um avanço necessariamente. Acreditamos que se uma música tem a característica de ser eterna é

porque suscita e representa estados eternos. Nesse sentido, são os estados que reinventam o contexto musical e tudo volta de uma maneira recorrente. O frevo permanece porque ainda faz ferver as pessoas no mundo. A alegria da frevança¹², alegria guerreira, a alegria contagiante, ou somente a alegria não é um souvenir saudosos, é um estado atual, uma necessidade atual, nem que seja em alguns momentos de nossas vidas.

Citemos um texto de Espírito Santo, o texto refere-se a outro gênero, o angolano *kuduro*, mas bem serve para explicar o fenômeno da música e dança urbana de periferia em que se encaixa o frevo, enfatizando que em sua essência, a “frevura” não morre:

Existe uma polêmica bizantina no âmbito da musicologia acadêmica que divide, de um lado os 'Tonalistas' (os que afirmam que existe um sistema musical moderno e avançado, criado por sumidades burguesas européias, entre os séculos 17 e 19, supostamente, superior a uma música 'primitiva' praticada pelo resto do mundo) e, de outro lado, os 'Modalistas', aqueles que acreditam que a música, surgindo de um fenômeno físico elementar, está subordinada apenas à determinadas leis da natureza, condição a qual estão expostos todos os seres humanos, sem qualquer distinção.

Realmente, se na natureza *nada se cria, tudo se transforma*, enquadrando a música neste contexto, poderíamos compreendê-la sim, como um fenômeno caracterizado pela relatividade, num âmbito onde, a rigor, não existiria qualquer possibilidade de haver modernidade, primitivismo, ou qualquer outra instância de temporalidade, nenhum certificado de superioridade para quem (ou para o que) quer que seja.

Como música é também sinônimo de ritmo, movimento (tudo que ouvimos se move e nos move), obviamente, o mesmo raciocínio poderia ser utilizado para se definir Dança.

Música e Dança, seriam assim, fenômenos circulares, . . .

A chamada Cultura Pop sempre foi gerada no caldeirão fervente das periferias. Óbvio ululante. . . . este emaranhado de atitudes sócio culturais . . . pode ser descrita, coerentemente, como o ovo do futuro, gerado no mais remoto e desprezado dos passados. Pura relatividade, portanto.

Sejamos francos: Não há 'modernidade', 'novidade' possível (pelo menos em se tratando de música e dança populares) fora do contexto *efervescente* das

¹² Frevança. . . . Usado na língua comum como confusão ou resultado dela, no vocabulário do carnaval pode significar o auge da brincadeira ou um festival . . . O primeiro uso do termo data de 1917, com a conotação de agitação popular, reboiço; que cai em desuso, e que ressuscita em 1979 com outra conotação, designando um festival. (Carvalho, Motta e Barreto 2000, 55)

periferias Fora dos guetos e favelas nada se cria. Tudo se copia. Sempre foi assim e, talvez, sempre será. O eixo irradiador de toda esta fervura é o mesmo eixo de um centro econômico de cada época, cada ocasião, no caso, em nossos dias . . .

Mas, vejam bem, são cruzamentos entre vias as mais diversas, os mais inusitados caminhos. Não importa muito se são negros ou brancos os criadores dos elementos básicos desta cultura urbanopop, que nos apaixona a todos. Afinal, são meros seres humanos os criadores desta força emocional que nos mantém, a todos, unidos, vivos e felizes [*itálico e negrito pelo autor*] (Santo 2007).

CAPÍTULO 3

EXAME DAS CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

3.1. O frevo-de-rua: definição e classes

Os capítulos anteriores retratam os diversos estudos quem têm sido feitos sobre o frevo. Apesar de relevantes, esses estudos têm, em geral, caráter histórico, folclórico ou sociológico, buscando descrever a origem e as características do gênero enquanto música e dança, indicando seus principais expoentes ou estudando o fenômeno como uma expressão da luta das classes sociais durante o carnaval pernambucano. Poucos são os estudos musicológicos e muito menos os ligados diretamente à interpretação do frevo.

A origem do nome frevo advém do deverbais regressivo de ferver (Carvalho, Motta e Barreto 2000, 56). Esse termo estava primeiramente ligado a uma característica expressiva, já que designava primeiramente o estado do povo, o rebuliço, a confusão, o aperto e a agitação da massa do que propriamente um gênero musical carnavalesco (Costa, Vocabulário Pernambucano 2004, 368). Frevo também é sinônimo de chamego (*ibid.*, 237) em seu sentido de estado contagiante, incitante, estimulante, excitante, inquietante.

À exceção do universo de jornalistas, sociólogos, historiadores e folcloristas que têm escritos sobre esse tema, encontra-se Valdemar de Oliveira que, sendo dramaturgo e músico, na obra *Frevo, capoeira e passo*, adentrou no aspecto musical do gênero, definindo suas fontes, analisando sua construção sintática e esclarecendo sobre a classificação dos tipos de frevo (Oliveira 1971, 27-38). O

frevo-canção, o frevo-de-bloco e o frevo-de-rua são os tipos de frevo¹³ e essa classificação não é exclusividade de Valdemar de Oliveira, uma vez que é uma classificação já oriunda dos próprios músicos, portanto realizada anteriormente. É interessante notar que o autor prefere denominar o frevo-canção e o frevo-de-bloco como marchas, dada à sua semelhança com a marcha carioca (Oliveira 1971, 43), tendendo a considerar o frevo-de-rua, objeto de estudo da pesquisa, como o mais independente e talvez o mais autêntico dos demais tipos:

O frevo-de-rua, ao contrário dos anteriormente focalizados, tem sua “personalidade” bem recortada e nada deve, um pouco como os dois citados, à marchinha carioca. Desta nunca sofreu e, provavelmente nunca sofrerá influência alguma, por mais remota que seja. . . .

Começa que, na carioca, a predominância é melódica. Há solista, há partes corais. Ora, não há garganta ou pulmão capaz de acompanhar a sucessão galopante de semicolcheis [*sic*] os imprevistos das síncopas, as alturas da tessitura, as negaças da linha melódica do frevo, . . . Numa, tudo é *cantabile*, frouxo, fácil, endereçado à memória mnemônica do povo. Noutra, tudo é sacudido, eriçado, difícil. Há, no frevo, um ritmo motor que a outra não tem. Sobretudo eis o que caracteriza a essência mesma do frevo: sua dinamogenia. A marchinha carioca é assexuada. O frevo é viril. Ela convida a cantar, entrar no coro, . . . Ele [*sic*] não convida: arrasta (Oliveira 1971, 36).

Das várias alusões e verbetes para frevo e frevo-de-rua citamos algumas objetivando com isso encontrar uma síntese mais indicada ao objeto de estudo proposto:

Frevo. 1) Dança surgida em Recife a partir dos últimos anos do séc. XIX, com a progressiva multiplicação das síncopas e do gingado rítmico das músicas de bandas militares, . . . 2) Frevo de rua. Frevo puramente orquestral, destinado a animar a improvisação dos passos por parte dos dançarinos, que na realidade - segundo observa o maestro Guerra Peixe – dançam a orquestração, pois “cada volteio de um instrumento é acompanhado por um passo ou uma firula do passista” (Marcondes 1977, 292).

Surgido do repertório das bandas militares, com atuação na segunda metade do século XIX no Recife, o frevo pernambucano como música é o resultado da fusão da marcha, do tango brasileiro, do maxixe, da quadrilha, do

¹³ Os tipos de frevo já foram especificados em nota anterior à página 17 deste trabalho.

galope e, mais particularmente da polca e dodobrado [*sic*], que num mesmo cadinho deram origem a esta música singular de andamento alegre, ainda hoje em franca evolução rítmica e coreográfica. . . .

Nos anos trinta convencionou-se dividir o frevo em frevo de rua, frevo canção e frevo de bloco. O primeiro, de andamento alegre, com cerca de 160 semínimas por minuto, é puramente instrumental geralmente com dezesseis compassos na sua primeira parte (melodia inicial) e na frase musical, chamada de “resposta”. Esta, por sua vez, antecede a segunda parte, que nem sempre é uma repetição da introdução e possui o mesmo número de compassos. É feito inicialmente, para ser executado em seu [*sic.*] [céu] aberto, na rua, como a sua denominação está a exigir. Sua base melódica é responsável pela coreografia do passo e pela movimentação das multidões de foliões e desfiles de clubes carnavalescos, não só do Recife como de outras cidades da região. (L. D. Silva, Galo da Madrugada 1997)

Das definições citadas podemos extrair palavras-chave que poderiam sintetizar melhor o frevo-de-rua: música popular singular, de origem urbana, puramente instrumental, fusão de gêneros musicais ligados ao repertório das bandas militares do século XIX, destinada inicialmente à dança, desfiles, bailes e outros improvisos coreográficos do carnaval, de caráter alegre, ainda em franca evolução, com profusão de síncopas e gingado rítmico.

Em Recife alguns músicos como Valdemar de Oliveira e Edson Rodrigues (E. C. Rodrigues 1991) descreveram as classes, variedade ou tipos de frevo-de-rua. Edson Rodrigues explicita a divisão em *Abafó* ou *Frevo de Encontro*; *Coqueiro*; *Ventania* e *Frevo de Salão*:

Entre os estudiosos do frevo discute-se uma terminologia para marcar os vários tipos . . . É o caso dos frevos tocados nos “encontros de clubes” . . . Uns autores o chamam de *frevo de encontro*, outros o denominam *frevo abafó*.

O abafó é constituído de uma linha melódica maleável, leve e com notas mais ou menos longas, marcando bem as agremiações que os tocam. [a maleabilidade e as notas longas tornam esse tipo de frevo mais fácil de execução em fortíssimo, possibilitando “abafar” a música do clube vizinho ao se encontrarem na rua dois clubes divergentes]

. . . O que pode ser considerado uma variante do frevo abafó é o chamado *frevo coqueiro*, com introdução feita à base de notas curtas. . . Além de notas rápidas, a melodia é estruturada em sons muito agudos [de onde vem o termo coqueiro]. . . .

. . . chega-se a usar o *frevo coqueiro* para abafar a orquestra do clube contendor. . . .

Formado em uma tonalidade mediana, *nem aguda nem baixa*, o *ventania* tem uma linha melódica bem movimentada, à base de semicolcheias, principalmente na introdução. Não se presta muito para clubes de rua, sendo melhor utilizado nos salões dos clubes fechados. . . .

O *ventania* utiliza sobremaneira as palhetas (clarinetos [*sic.*] e saxofones) não estridente, tem o som apagado a menos de 20 metros de onde é emitido. Por esta razão, apenas os frevos *abafo e coqueiro se prestam para execução a céu aberto*, sem a sofisticação de aparelhos sonoros, indispensáveis ao frevo *ventania*.

Uma ala de compositores *jovens trabalha* num tipo de frevo que seria um misto dos três já citados e o denominam “frevo de salão”. São composições de nítidas influências de melodias e harmonias alienígenas, como o jazz norte-americano. (E. C. Rodrigues 1991, 70-72)

Ademais dos tipos citados, há ainda o *frevo elétrico*, em alusão à execução do gênero por instrumentos eletrificados, comum a partir da introdução do trio elétrico.

A definição das classes é um tanto dúbia, obedecendo a critérios às vezes funcionais e nem sempre necessariamente ligados à forma ou qualquer diferenciação no campo composicional. Referendam essa opinião muitos dos maestros e em suas entrevistas pessoais transparece a discordância da classificação. Por exemplo, vejamos o depoimento do maestro José Menezes em sua entrevista:

“ . . . isso é invenção, estão se utilizando disso pra fazer palestra. O frevo nunca se dividiu em nada, frevo é frevo.

. . . quem inventou [isso] foi o seguinte: os torcedores, você sabe que antigamente os clubes eram sociedade. *Vassourinhas* é um clube, clube carnavalesco misto *Vassourinhas*, tinha sócios [*sic.*], e tinha os aficionados, aquele pessoal que torcia, a sua torcida como [toda] banda de música do interior tem. A cidade que tem duas, três bandas, cada uma tem sua própria, são intrigados com as outras. . . Se encontra [*sic.*] as duas no coreto, num duelo, uma do lado, outra do outro. Vamos ver quem toca melhor - quem toca mais peça de harmonia como eles chamam, música clássica. Quem tocar mais é a melhor. . . Bom, então tinha isso. Aí [se] dizia: rapaz, maestro faça um frevo de encontro, é um frevo de abafo, pra abafar a outra, ele fazia aquilo [canta trechos do frevo *Fogão*]. . . que é fácil de tocar. Você como músico sabe disso, nota branca e agudo [*sic.*], então aquilo abafava o outro. Você não pode tocar uma música cheia de colcheia, semicolcheia [em dinâmica] forte, . . . [Toca] como *Canhão 75*, [canta *Canhão 75 e Fogão*]. Isso se chamava de frevo de encontro, depois disseram de abafo, frevo de abafo, que é pra abafar a outra.

Então o músico dizia que a música era meia, com muita nota aguda, lá por cima fora das pautas, nas linhas suplementares superiores, ficava aquela escrita que pareciam uns coqueirinhos, isso é um frevo coqueiro. Era o próprio músico que chamava assim. Nenhum compositor dizia: vou fazer um frevo coqueiro, porque não existe essa classificação, era frevo coqueiro. Ventania, [canta o frevo *Mexe com Tudo*] Levino não dizia que ia fazer um frevo ventania, isso é invenção, são pessoas que não tem o conhecimento do passado sobre o frevo. . .” (Menezes 2007)

Contudo, vale salientar que para o músico ligado ao desfile das troças e clubes carnavalescos, como José Nunes de Souza, o maestro Nunes, os critérios funcionais da música pesam mais na sua classificação. Por exemplo, para o maestro Nunes há o frevo cantado e o frevo canção. O frevo canção, embora cantado, é mais realizado nos salões de baile, por isso é considerado pelo maestro também como frevo de salão, a exemplo dos frevos de Capiba e Irmãos Valença, dentre outros. Já o frevo cantado é o cantado na rua pelos clubes, como *Pitombeira dos 4 Cantos* ou *Elefante de Olinda*. São frevos cantados (J. N. Souza 2007).

Para o maestro Nunes os frevos-de-rua são os frevos executados na rua. O maestro Ademir Araújo chega a criar uma diferenciação do “frevo na rua” para o “frevo-de-rua”, atribuindo diferenças interpretativas e composicionais dos frevos que se prestam ao desfile nas ruas dos frevos que são executados nos salões e agora nos concertos (A. S. Araújo 2007). Nota-se através do maestro Nunes que sua classificação dos tipos de frevo é definida mais pela função no desfile. Neste caso, no desfile, há as seguintes classes de frevo: frevo de saída – frevo destinado à saída do clube desde sua sede; o frevo de encontro - destinado ao encontro de dois clubes ou grupos na rua que também recebe o nome de frevo de chegada ou frevo de evolução - destinado ao momento de passagem da agremiação em frente ao palanque de juízes; o frevo regresso - destinado ao retorno ou regresso do clube à sede ou para o término do desfile (J. N. Souza 2007). E para ilustrar o caráter funcional de como é considerado o frevo-de-rua

por alguns músicos, concluímos com o maestro Nunes quando faz considerações sobre o as classes frevo ventania e o frevo coqueiro:

Não, não concordo, não. Não sei nem o que é isso aí, frevo ventania. O que é frevo ventania? [Frevo] coqueiro...? Isso não existe não. Isso é idéia...

Eu conheço o frevo como você falou ainda agora, como é? ... de encontro, não é? Frevo de encontro e o frevo de regresso. Agora, geralmente a gente tem um frevo de saída, que é saída da sede, né? São três categorias de frevo, . . . (J. N. Souza 2007)

3.2. O frevo-de-rua: origens musicais

É muito difícil definir precisamente uma única origem para o frevo-de-rua. Por tratar-se de um gênero urbano, não folclórico, ele é resultado de uma simbiose entre vários elementos de gêneros distintos resultando num novo gênero. Valdemar de Oliveira, que considerava o frevo-de-rua o gênero mais autêntico em relação ao cantado e o de bloco, prefere esclarecer que o frevo¹⁴ não é uma mistura, mas sim uma “combinação” (Oliveira 1971, 12).

Uma das três principais cidades portuárias do Brasil em meados do século XIX, o Recife parecia estar bastante atualizado. Portanto, tudo o que era moda aportava em Recife, e com bastante brevidade. O exemplo da polca é bastante alusivo. Essa dança só se tornou moda em Paris em 1843-44, sendo dançada pela primeira vez em Londres em abril de 1844 e chegando um ano depois em Calcutá (Černušák Gracian 2001). Em Recife já era moda em 1845 conforme a sessão *Correio – Correspondência da Cidade e Província* do *Diário de Pernambuco* em 19 de setembro de 1845:

‘Neste Pernambuco as modas pegam mais que a tinha’, diz o provérbio ser pior que a morrinha. Estabeleceu-se o programa – favor aos amigos – pegou

¹⁴ A partir desta parte do trabalho utilizaremos a expressão “frevo” para designar o frevo-de-rua, como já é habitual no Recife.

o programa não se sabe já outra coisa, não se quer outra coisa, e a justiça distributiva, ficou ao canto, já nela se fala, nem se sabe mesmo que o seja! Apareceu uma dança chamada “polca” não se quer nada que não seja a polca: casacos e sobre casacos à polca, calças e coletes à polca, camisas à polca, e até dizer há juiz-oca à polca! Aonde iremos nós dar com estes favores a amigos, e com tudo a polca? Malditas modas! (Rabello 2004, 57-58)

No Recife do século XIX abundava a música ligeira e a camada social mais abastada insistia que a dança nos salões fosse a representação da cultura mais “civilizada” européia. O carnaval deveria ser mais refinado. Além da polca outras danças foram registradas nos artigos do *Diário de Pernambuco* em 1847: “o quinteto chinês, a polca, mazurca, escocesa, montenelo, gavota, lundum figurado, caxuxa¹⁵ e outras danças de mascarados . . .” (Rabello 2004, 61); as quadrilhas são registradas em 1852 e 1853, valendo salientar que a referência de 1853 esclarece que as quadrilhas eram do famoso compositor Desidério Dorison e já apresentavam uma simbiose com “motivos de modinhas, fados, muqueirões, lunduns e chulas brasileiras” (Rabello 2004, 69).

Em 1854, estavam à venda “diversas músicas para piano, violão e flauta, como sejam quadrilhas, valsa, redowas¹⁶, schotickes [*sic.*], modinhas, tudo moderníssimo, chegado do Rio de Janeiro” (Rabello 2004, 74), cidade que, como capital do império, exerceu forte influência no Recife. Em 10 de fevereiro de 1866, um anúncio do *Diário de Pernambuco* divulga quatro noites de “baile mascarado à parisiense” no Teatro de

¹⁵ Dança andaluza muito popular no século XIX juntamente com o Fandango. O *Diário de Pernambuco* já apresenta a dança em Recife anteriormente a 1847, já no ano de 1830. (Costa, Anais Pernambucanos 2004, 151)

¹⁶ A redowa, *rej dovák* em tcheco, é uma dança tcheca introduzida como dança de salão em Praga em 1829. Sua variante feminina, a *rej dovačka*, apresenta uma variação rítmica da redowa em um tempo mais enérgico acelerado à maneira da polca em compasso 2/4 ou 4/8. Os exemplos musicais apresentados por J.W. Schiessler em 1829 estabelecem uma acentuação para a última colcheia do compasso. (Tyrrel 2001)

Santa Isabel, constando a banda de música do 1 batalhão da guarda nacional do Recife executando várias obras, dentre as quais quadrilhas, valsas, polcas, xotes e um “galope infernal” para o encerramento do baile (Rabello 2004, 88). Em 1870 o mesmo jornal apresenta a orquestra “do insigne maestro Collas Filho” executando gêneros semelhantes, com a ressalva das obras “originais de Strauss” (Rabello 2004, 91).

Todo o universo da música ligeira europeia executada pelas bandas de música no Recife possivelmente colaborou de maneira direta ou indireta na formação do gênero, uma vez que no processo de criação musical o lado cognitivo nunca está afastado.

É comum entre os estudiosos do frevo como, por exemplo, Valdemar de Oliveira (Oliveira 1971) e Leonardo Dantas da Silva (L. D. Silva 1998), o estabelecimento dos gêneros modinha, quadrilha, galope, maxixe, polca-marcha e dobrado como os formantes do frevo. A primeira referência escrita do termo frevo até então, em 09 de fevereiro de 1907, no Jornal *O Pequeno*, já permite entrever as origens do gênero:

“o seu repertório é o seguinte: **Marchas** – Priminha, Empalhadores, Delícias, Amorosa, O Frevo, O Sol, Dois Pensamentos e Luiz do Monte, José de Lyra, Imprensa e Honorários; **Ária** – José da Luz; **Tango** – Pimentão” [itálico e negrito pelo autor] (Rabello 2004, 167).

A nota no jornal deixa transparecer o caráter que o gênero sempre teve: acompanhar o desfile da população em marcha em uma procissão ou pulando, brincando o carnaval que já existia desde as festas religiosas do século XVIII. Com o calor, o entusiasmo da festividade aumentando, é provável que facilmente os músicos comessem a acelerar andamento durante a marcha ou desfile, criando a marcha pernambucana, marcha nortista ou mesmo marcha-frevo, como era antigamente conhecido o gênero.

Faltava somente combinar aos elementos rítmicos da marcha e polca em andamento acelerado com as características afro-brasileiras já presentes no Recife há anos. A música africana já era permitida em Pernambuco desde o século XVII:

A Música do africano era cultivada ao seu modo, mantendo toda a sua originalidade e monotonia, e era coeva da sua introdução em Pernambuco, logo nos primeiros albos da vida colonial; e efetivamente, no nosso feito da Casa Forte, em 1645, [referindo-se à Restauração Pernambucana], tomaram parte também os **Minas**, a falange negra do regimento do legendário Henrique Dias, com o estrépito dos seus bárbaros instrumentos.

Celebrava o africano as suas festas segundo as pátrias tradições, com danças e cantorias, acompanhadas de instrumentos músicos, fabricados e exclusivamente usados por eles . . . (Costa, Anais Pernambucanos 2004, 6: 404).

Essa aceitação africana parece ir pouco a pouco se consolidando no Brasil, seja por uma questão de interesse econômico ou mesmo para preservar a paz e a ordem social. A Igreja Católica contribuiu muito para o desenvolvimento musical e para a fusão musical. O caráter religioso e profano das festividades religiosas foi um dos laboratórios onde a fusão dos elementos africanos, europeus e indígenas:

O catolicismo no Brasil, após três séculos de adaptação, alcançou um perfil muito singular se comparado à sua origem européia. Não se pode falar de música no século XIX sem se referir à Igreja Católica. . . . Surgiu entre nós uma espécie de catolicismo bufo.

. . . é difícil até referir-se a estas festas como religiosas, pois as intenções já eram outras. Quando havia necessidade de uma ‘festa’, bastava escolher um santo para lhe prestar homenagem. . . .

Assim como as novenas e a maior parte das festas públicas originariamente religiosas foram gradualmente modificando-se em função da forte intersecção com o universo profano, também a música sacra, religiosa, realizada dentro da liturgia cristã, se transformou pelo mesmo motivo. A música oferecia um espaço onde a fusão poderia acontecer sem ‘dor’, gradualmente. Certos gêneros, como o lundu, incorporaram-se às celebrações católicas, levando consigo os valores ora africanos, ora indígenas, e em outros casos, valores extra-europeus, ou seja, de outros países que não os ibéricos, a França e a Inglaterra. Classificar estas manifestações como populares ou eruditas, ou qualquer outra classificação fechada, e carregada de pré-conceitos, nos cegaria para este lugar intermediário entre pólos opostos. Este lugar diferenciado, difícil de definir, entre o sagrado e o profano, entre o popular e o erudito, é o que caracteriza a maior parte da música brasileira.” (L. F. Carvalho 2001, 82-84,94)

Vale salientar aqui a discordância com Ruy Duarte em *História Social do Frevo* quando afirma que o frevo surgiu “sem qualquer semelhança com as outras músicas e danças brasileiras”, “sem se filiar à família dos ‘baianos’, de origem negra. . . (Duarte 1968, 11)

O “baiano” aqui, ou melhor, o “*bahiano*”, era o que se poderia denominar como o lundu ou landum, lundum, londu, como era mencionado em Pernambuco (L. F. Carvalho 2001, 72). É uma das formas que se generalizou pelo nome de batuque ou mesmo como samba, nome em princípio indefinido, abrangente e também mencionado por Pereira da Costa em seu *Vocabulário Pernambucano*. O lundu era uma manifestação cotidiana paulatinamente aceita pela alta sociedade pernambucana da primeira metade do século XIX, amplamente difundida¹⁷ e que apresentara desde cedo relação com o elemento europeu. Parece que a música africana também já se mesclava na Europa e no resto da América paralelamente ou mesmo antes de sua chegada ao Brasil.

O mesmo lundu já é apresentado em 1780 em associação com o fandango espanhol (Costa, *Anais Pernambucanos* 2004, 6: 402). Já Sylvio Romero, citado por Pereira da Costa, explica que o bahiano “é um produto do mestiço, é uma transformação do maracatu africano, das danças selvagens e do fado português [*sic*].” (Costa, *Vocabulário Pernambucano* 2004, 74). Curiosa essa associação, pois alguns autores posicionam o lundu como um dos gêneros que marcam a origem do fado (Salwa El-

¹⁷ Para corroborar a difusão do lundu no século XIX basta verificar as críticas do Pe. Lopes Gama no periódico *O Carapuceiro* (1832-1942). Leandro Carvalho salientou bem a aceitação dos elementos afros, em particular o Lundu pela sociedade pernambucana. Em Pernambuco no século XIX, as apresentações do bumba-meu-boi incluíam o lundu como um dos gêneros musicais apresentados. (L. F. Carvalho 2001)

Shawan 2001). Ao mesmo tempo especula-se que as origens etimológicas do fandango¹⁸ são advindas desse mesmo gênero de Portugal (Katz 2001).

Em realidade, o elemento africano no frevo está presente através da frase inicial sincopada, uma das características determinantes do gênero. Nesse caso devem-se considerar as manifestações afro-brasileiras anteriores, como o lundu, por exemplo, como talvez mais decisivas na formação do frevo do que mesmo até o maxixe. É tão comum o sincopado rítmico em vários gêneros brasileiros que, recebendo o frevo o elemento da síncopa, pode ter relações com o próprio samba ou com maxixe. Aqui cabe reforçar o fato de que são os elementos musicais que se amalgamaram, tomaram corpo e fazem parte da memória coletiva. Esses elementos afro-brasileiros possivelmente já estavam presentes há muito entre o povo, entre os músicos. Os elementos estavam por detrás do que se conheceu primariamente como batuque ou samba e que tiveram derivações diversas. Há que se ter cuidado em salientar que o frevo é oriundo do maxixe, pois os gêneros eclodiram possivelmente no mesmo período. A influência não é de ascendência, paternal, mas talvez fraternal, concomitante.

O período de surgimento do maxixe no Rio de Janeiro é em torno de 1870 (Béhague, Maxixe 2001). Também para o samba afirma-se essa mesma década do século XIX, entre 1870 e 1878, para ser mais específico (Mukuna 1979, 77). Possivelmente talvez já se existisse no Recife um embrião do que viria a ser chamado frevo. Isso pode ser deduzido já que a primeira referência aos clubes pedestres, clubes-de-rua ou clubes-de-frevo, como assim os denomina Katarina Real, surgiu em 1869 com o nome de *Club dos Azucrins* (L. D. Silva, Elementos para a história social do carnaval

¹⁸ O fandango é muito citado no Recife através das crônicas do Pe. Lopes Gama em *O Carapuzeiro* (L. F. Carvalho 2001). O termo fandango também parece, a certo ponto de nossa história, indicar uma denominação genérica devido a diferenças existentes na Andaluzia, país Basco e Colômbia, por exemplo. Parece que o termo foi utilizado para indicar festejo, festa. (Ayora 1992)

do Recife 1991, XXX). Já a primeira partitura encontrada é de 1890 - o frevo *Sorriso*¹⁹, de autoria desconhecida, descoberto pelo maestro Nunes no *Clube Carnavalesco das Pás Douradas* e divulgado através de gravação pelo CEMCAPE, Museu do Frevo. Isso vai de encontro à teoria de Mário Melo de que o maestro José Lourenço da Silva (1889 - 1952), conhecido como *Capitão Zuzinha*, teria estabelecido o marco divisor entre o gênero frevo e a polca-marcha, sendo assim o “pai do frevo” (M. Melo 1947). Essa discordância foi corroborada pelo historiador Samuel Valente em entrevista pessoal. (Valente 2007)

De fato, o desenvolvimento do frevo é um processo. O que é importante aqui salientar é a reciprocidade das influências musicais entre a Europa e América, incorporando também os elementos afro-brasileiros. Ainda com maior destaque é o **paralelismo** no desenvolvimento dos gêneros musicais americanos, praticamente todos sendo fecundados no século XVII, sofrendo gestação-incubação no século XVIII e eclodindo a partir do século XIX.

Possivelmente esse processo sincópico, de acentuação diferenciada foi acontecendo concomitantemente em alguns lugares do nosso continente, gerando manifestações distintas, porém com princípios similares. Por exemplo, Béhague *apud* Mukuna descreve alguns padrões rítmicos característicos da modinha conforme manuscrito do século XVIII encontrado em Lisboa (Mukuna 1979, 76). Convém explicar aqui que o próprio Béhague considera a modinha uma forma estilizada do lundu (Béhague, Brazil 2001):

¹⁹ As informações concernentes ao frevo *Sorriso* foram gentilmente cedidas pelo radialista e amante do frevo Hugo Martins, homenageado do carnaval do Recife de 2008 pelos 40 anos do programa *Aqui o frevo não para* e fundador do CEMCAPE - Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco (H. Martins 2007).



Figura 2. Motivo rítmico encontrado na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa.

Esse mesmo motivo é apresentado como uma variação do motivo banto, muito comum em toda a África, formando especificamente a “base das músicas tribais do Zaire²⁰” (Mukuna 1979, 117):



Figura 3. Motivo rítmico característico das músicas tribais da região do Kasai, Zaire.

Outro motivo variante do apresentado acima e relacionado com o samba rural. Mário de Andrade *apud* Mukuna (Mukuna 1979, 81).



Figura 4. Motivo rítmico padrão do samba rural, interior de São Paulo.

Ascenso Ferreira transcreve um trecho musical pertencente ao “samba de matuto” que, segundo ele, se “transformou, na zona rural, no antigo maracatu”, em Pernambuco (A. Ferreira 1991, 54). O trecho abaixo representa a parte rítmica da melodia da toada:



Figura 5. Seqüência rítmica da segunda parte da toada de samba de matuto, recolhida por Ascenso Ferreira em Pernambuco.

²⁰ É importante frisar que o termo banto ou bantu não se refere a uma região, mas a um tronco lingüístico. Mukuna comenta que alguns dos escravos brasileiros possivelmente vieram da região denominada Reino do Congo, estreitamente relacionada com a bacia do rio Congo ou Zaire.

A toada da figura acima possui em seus últimos compassos um padrão rítmico muito utilizado no frevo. Esse padrão é mais uma variação do padrão da figura 2 e está presente em toda a primeira parte do frevo *Sorriso*.



Figura 6. Variação do padrão rítmico da figura 3. Elemento bastante presente no frevo.

Sorriso
(Frevo de Rua) - 1890 Autor Desconhecido

Orquestração: Lourival Oliveira (03/10/1977)

Editado por Nabarrete para Geraldo Silva em 2003 a partir de manuscritos do Museu do Frevo (Recife-PE)

Figura 7. Página inicial do frevo *Sorriso*, de 1890. Acervo CEMCAPE, Recife, PE.

O motivo da figura 2 é muito comum em outros gêneros e regiões, como na *habanera* cubana e no *ragtime*. Nesse ponto convém citar Jarbas Maciel:

O frevo nasceu de um natural inconformismo de nossos músicos com o ritmo quadrado dos dobrados marciais executados pelas bandas de música. E nasceu, a bem dizer, de mãos dadas com o *jazz band* [aqui talvez seja melhor substituir por *dixieland band*], que brotava espontaneamente dos blues, realizando esse milagre notável que foi o amálgama de uma música de raiz extra-européia (a música dos escravos negros norte-americanos) com a música trazida pelos colonos brancos. Aqui no Recife, nosso rico aporte de elementos extra-europeus (via ritmos de maracatu, xangô e principalmente capoeira) aos dobrados seguiu a mesma linha (Maciel 2005, 17).

Quanto ao jazz, se olharmos alguns dos padrões rítmicos do *ragtime* norte-americano (Berlin 2001), principalmente os expostos nas letras (a), (b), (c) e (d), identificaremos semelhanças com o frevo, fato que comprova o paralelismo:



Figura 8. Padrões rítmicos do *ragtime* por E. Berlin.

Nos exemplos acima, não somente os motivos rítmicos (a), (b) e (c) são utilizados em frases do frevo. O exemplo (d), denominado por Berlin como *ragtime secundário*, apresenta uma célula em semicolcheias não sincopada, mas com uma acentuação a cada três notas, muito similar com a acentuação da caixa-clara no frevo, uma vez que o uso dos colchetes no exemplo delimita essa acentuação sincopada. Esse

padrão é representado na linha melódica do *ragtime*, seja pelo piano ou outro instrumento, enquanto no frevo é realizado pela caixa-clara.

De acordo com Adelson Pereira da Silva, maestro da Banda da Sociedade Musical XV de Novembro (1894), Gravatá - PE e percussionista especialista em frevo no Recife, a base rítmica do frevo deriva do dobrado, e sua execução na caixa-clara é oriunda especialmente da seqüência rítmica de um gênero musical conhecido pelos maestros de bandas marciais como “Cento e Vinte”. Essa explicação foi-lhe dada por um percussionista paraibano, membro da Banda da Aeronáutica no Recife, de cognome “Catorité” (A. P. Silva 2007).

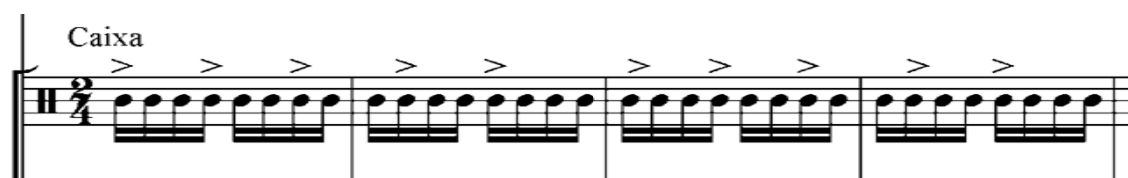


Figura 9. Seqüência rítmica da caixa no Cento e Vinte, por Adelson Silva.

Em realidade, o frevo é uma marcha - um dobrado - só que em andamento acelerado. Assim, possivelmente os gêneros europeus que mais influenciaram o frevo sejam talvez a polca-marcha e o dobrado ou marcha militar. Entre os maestros entrevistados, Menezes exclama: “o dobrado é o pai do frevo” (Menezes 2007). “O frevo é música irmã gêmea do dobrado” (Leite 1991, 339). Nos frevos dos compositores da primeira geração, como José Gonçalves Júnior - o “Zumba” (1889-1974), por exemplo, a marcação, a “levada²¹” da percussão é muito similar ao do dobrado.

²¹ Entendemos “levada” como sendo os padrões rítmicos, harmônicos e melódicos executados pelos instrumentos de acompanhamento que servem para levar, conduzir ou puxar toda a música e a dança.

Bateria
deixa claro
suado

Lá vai trocadilho

Zumba

Frevo para 1965

Mitail $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 10. Parte de percussão do frevo *Lá vai trocadilho* (1965), de Zumba. Acervo CEMCAPE, Recife, PE.

surdo e caixa *chapéu de couro =* *Zumba*
frevo de rua para 1967

Figura 11. Parte de percussão do frevo *Chapéu de couro* (1967), de Zumba. Acervo CEMCAPE, Recife, PE.

Há semelhança ao comparar a marcação rítmica acima com os dobrados e peças ligeiras executados pelas bandas de música. A marcação do zabumba-bombo, hoje tocado pelo surdo, permanece a mesma e é utilizada também no samba. A caixa-clara, o tarol, executa variações rítmicas de células encontradas nos dobrados exemplificados abaixo. As partituras de *Marcia Ungherese* (Marcha *Rakóczy*) e do dobrado *Estado Novo* (1939), de José Lourenço da Silva, o maestro Zuzinha (1889-1952), foram retiradas do acervo da *Banda Saboeira* (1849), de Goiana - PE.

Bateria Marcia Ungherese

Pistina *Bombo só*
séc *tuti*
Bombo *séc*
tuti *séc*
Bombo *tuti* *Bombo*
tuti *tuti ff* *séc*
 2 2 4 5 6 7
Kiste Albert Lavan
 (13. 7. 47.)

PEREGRINE A BANDA SABOIRA
 Praça do Cemitério
 GOIÂNIA - PERNAMBUCO

Taxol Marcia Ungherese

Pistina *séc* *alump* *f*
séc *f*
f
 7
 7
f *f*
 7

PEREGRINE A BANDA SABOIRA
 Praça do Cemitério
 GOIÂNIA - PERNAMBUCO

Figura 12. Partes de percussão da *Marcia Ungherese*, *Marcha Rakócz*, cópia de 1947. Acervo Banda Saboeira, Goiana, PE.

Estudo nº 000 Sobrado 85 de La Silva **Bateria**

The image shows a page of handwritten musical notation for a drum set, titled "Estudo nº 000 Sobrado 85 de La Silva Bateria". The notation is written on ten staves. The first staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as "p", "mf", "f", "rit.", "rit. cresc.", "rit. decresc.", "rit. cresc. molto", and "rit. decresc. molto". The music is written in a style characteristic of Brazilian percussion notation, with a focus on rhythmic complexity and dynamics. The paper is aged and yellowed, and the handwriting is in black ink.

Figura 13. Partes de percussão do dobrado *Estado Novo* (1939), de Zuzinha. Acervo Banda Saboeira, Goiânia, PE. Note que a marcação do segundo tempo acentuado do bombo e caixa a partir do compasso n.º 21 é a mesma apresentada nas figuras 9 e 11.

Adelson Silva e Glauco Nascimento²² descrevem o padrão rítmico executado no frevo-de-rua.

The image shows three staves of musical notation for a binary rhythm pattern in 2/4 time. The top staff is labeled 'Pandeiro' and contains a continuous eighth-note pattern. The middle staff is labeled 'Caixa' and shows a pattern of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure. The bottom staff is labeled 'Surdo' and shows a pattern of quarter notes with accents (>) on the second notes of each measure, indicating a 'surdo' (surdo) sound.

Figura 14. Padrão rítmico binário para o frevo-de-rua.

O surdo aqui está representado diferentemente dos dobrados anteriormente exemplificados. De fato, apresentamos a grafia mais comum, onde na pausa de semínima abafa-se o som do surdo, valorizando a acentuação do segundo tempo, marcação principal do frevo, exemplificada nas figuras 11 e 12. Tal marcação pode também ser notada dos seguintes modos:

The image shows two examples of different notations for marking the surdo in 2/4 time. The top example is labeled 'Surdo' and shows a pattern of quarter notes with accents (^) on the second notes of each measure. The bottom example is also labeled 'Surdo' and shows a pattern of quarter notes with accents (^) on the second notes of each measure, but with a different rhythmic structure, including a half note in the first measure of each pair.

Figura 15. Diferentes notações para a marcação do surdo.

²² Glauco Nascimento, percussionista da Orquestra Sinfônica da Paraíba, é um dos mais requisitados bateristas para gravações, shows e concertos na Paraíba, tendo conhecido e tocado com importantes músicos de frevo.

Um padrão rítmico básico e tradicionalmente utilizado é apresentado abaixo:

The musical score for Figure 16 is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff, labeled 'Pandeiro', shows a continuous eighth-note pattern. The middle staff, labeled 'Caixa', features a complex, syncopated eighth-note pattern with accents (>) above the notes. The bottom staff, labeled 'Surdo', has a simple pattern of quarter notes with accents (>) below the notes.

Figura 16. Padrão rítmico tradicional segundo Glauco Nascimento e Adelson Silva.²³

A caixa-clara apresenta diferentes variações onde cada caixista possui uma execução típica²⁴. A base rítmica apresentada no exemplo musical abaixo é um exemplo dessas variações. É uma marca do percussionista Adelson Silva (A. P. Silva 2007), considerado pelos mestros do gênero um dos grandes bateristas de frevo na atualidade.

The musical score for Figure 17 is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff, labeled 'Pandeiro', is identical to the one in Figure 16. The middle staff, labeled 'Caixa', features a more complex, syncopated eighth-note pattern with accents (>) above the notes. The bottom staff, labeled 'Surdo', is identical to the one in Figure 16.

Figura 17. Padrão rítmico do frevo-de-rua. Variação da caixa-clara por Adelson Silva.

²³ É interessante notar que o maestro Adelson Silva às vezes pensa na execução do exemplo da figura 15, acima escrito, em compasso quaternário (4/4). Nesse caso os quatro compassos binários iniciais formariam dois compassos quaternários (A. P. Silva 2007).

²⁴ Segundo Adelson Silva, a caixa-clara é um instrumento melódico no frevo-de-rua, realizando geralmente a linha melódica e o desenho rítmico dos ataques dos trompetes.

O elemento melódico no frevo-de-rua às vezes é emprestado dos trios dos dobrados o que autores como Valdemar de Oliveira (Oliveira 1971, 28) colocam como advindo da modinha. É comum na segunda parte do frevo-de-rua, como em *Vassourinhas*, de Mathias da Rocha, ou *Fogão*, de Sérgio Lisboa, o tema aparecer mais lírico, ligado. O elemento melódico também foi influenciado pela polca e nesse aspecto muitas das melodias apresentam ornamentos, frases em escalas, típicos na música do século XIX. É por isso que o maestro Menezes afirma que o frevo liga-se ao choro, contudo a herança melódica vem anteriormente do elemento europeizado da música ligeira, de salão. Frevos consagrados como *Último Dia e Mexe com Tudo*, ambos de Levino Ferreira (1890-1970), apresentam esse traçado melódico. Quando perguntado sobre a influência da polca sobre o frevo, esclareceu o Maestro Duda:

. . . a polca também é binária, é o fraseado [que influencia], porque de qualquer maneira era a música mais alegre que as bandas tinham no seu repertório pra tocar, porque no carnaval eles não iam tocar valsa, aquelas valsas chorosas, marcha fúnebre, clássicos, Beethoven, não podiam tocar nada disso, então as músicas mais alegres que tinham [*sic.*] no repertório era que colocava pra tocar no meio da rua para o povo dançar. (J. U. Silva 2007)

A polca *Bellezas do Recife* (1886-1890) , do compositor alagoano, falecido em Recife, Misael Domingues da Silva (1857-1932) (Hirokawa 2004), ilustra bem como a linha melódica europeia se abasileirou, estando presente na música do século XIX em Pernambuco, inclusive no frevo-de-rua (Fundação Biblioteca Nacional - Catálogo online 2003).

2

Ao amigo A. P. de Lacerda.
Bellezas do Recife.
 Polka para Piano

Introdução.
 Maestoso. por Misael Domingues.

Polka.

p

cresc.

Fim.

- 244 -

Figura 18. Primeira página da polca *Bellezas do Recife*, de Misael Domingues. Acervo Biblioteca Nacional, RJ. O desenho melódico da polca assemelha-se com o do frevo-de-rua.

Concluindo esse tópico, é importante lembrar a dificuldade de descobrir origens de elementos tão já intrínsecos em nossa cultura. Não se quis aqui estabelecer um parentesco ou derivação de um gênero a outro. Buscou-se sim levantar, confrontar opiniões de outros autores, afirmar a hipótese de um desenvolvimento concomitante dos

gêneros, elucidando a presença de certos elementos que, ao mesclarem-se de determinado modo, são determinantes da originalidade do gênero frevo-de-rua.

Não se buscou aqui estabelecer o grau de paternidade ou filiação de nenhum gênero. Em realidade, devemos recordar sempre as palavras de Mario de Andrade *apud* Jota Efegê quando afirma que “toda produção folclórica urbana do mundo, . . . tem doenças hereditárias temíveis.” (Efegê 1974, 42)

3.3. O frevo-de-rua: conjuntos instrumentais característicos

O conjunto musical a qual o frevo foi destinado originalmente foi a banda de música. Isso se deve ao fato de que, no século XIX, o conjunto musical representava “novas formas da cultura aristocrata européia, compartilhada pela oficialidade militar luso-brasileira e européia de uma maneira em geral.” (Binder 2006, 125)

O século XIX assiste a uma paulatina modernização das bandas. Os conjuntos mais antigos, ao estilo das fanfarras européias, com a formação típica dos clarins, charamelas e tambores foram sendo substituídos paulatinamente. Em Pernambuco há relatos dos “ternos de charamelas”, conjuntos típicos do século XVII e da presença da música militar desde a invasão holandesa:

Cumprir notar, porém, que esta música que então havia em Pernambuco, era a mesma que a da metrópole, como se vê nos autos do juramento da coroação de D. João IV em 1641, em que **tangeram os menestréis charamelas, trombetas e atabales;** . . .

Da música holandesa na época, apenas temos notícia das militares, dos seus corpos do exército. (Costa, Anais Pernambucanos 2004, 3: 182-183)

Durante o século XVIII, Pernambuco gozou de boa qualidade musical, o estudo do pe. Jaime Diniz (Diniz 1969) informa sobre as atividades musicais nas igrejas que

contavam com músicos capacitados, como Luis Álvares Pinto, dentre outros. Sobre esse período escreve Pereira da Costa:

Se a música religiosa ou propriamente a orquestra atingira entre nós a [*sic.*] um certo grau de desenvolvimento, de esplendor mesmo, não o foi menos a marcial, da qual particularmente nos ocupamos na data de 20 de agosto de 1802. (Costa, Anais Pernambucanos 2004, 6: 185)

De acordo com Fernando Binder (Binder 2006), vários decretos oriundos a partir da vinda da Família Real Portuguesa em 1808, operam na organização das bandas militares no Brasil.

Os decretos portugueses e imperiais para organização da música dos regimentos militares contribuíram para a transformação da banda de música em uma escola de formação de músicos. Pereira da Costa relata a existência do músico militar Francisco Januário Tenório que teria, já em 1793, se estabelecido em Olinda, organizando a banda regimental como também instituindo classes de música. (Costa, Anais Pernambucanos 2004, 7: 146)

Binder esclarece que as bandas militares no Brasil parecem ganhar um impulso social maior a partir de 1840:

É possível notar, a partir de 1840, uma mudança na atuação das bandas, surgindo os primeiros indícios da realização e da popularização das retratas [*sic.*], apresentações em praça pública sem vinculação direta com as festas oficiais. Também foi na década de 1840 que o exército, continuamente reduzido e desprestigiado pelos governos regenciais, voltou a ser re-aparelhado e, conseqüentemente teve o número de músicos e conjuntos aumentado. Neste período outras unidades militares do exército passaram a contar com banda de música e, talvez o mais importante, o ensino musical para crianças e jovens foi oficializado e ampliado. Além do aumento das unidades do exército que poderiam ter banda de música, houve também uma multiplicação de conjuntos feitos pela Guarda Nacional e pelas Polícias Militares provinciais, que também colaboraram para a difusão da banda enquanto modelo de conjunto musical. Esta multiplicação de conjuntos e a atuação contínua em ocasiões festivas criou um ethos militar: características militares passaram a ser associadas às bandas de música em geral, e não apenas àquelas pertencentes às corporações militares. As festas oficiais e comemorações cívicas foram importantes neste processo. Além

disso, as bandas militares tiveram grande atuação fora do âmbito militar ou da representação oficial, com grande penetração social, suprimindo com música atividades civis e religiosas.

As bandas de música não foram criações da corte no Brasil, faziam parte de um imaginário onde tais conjuntos eram símbolos sonoros de poder e status. Este imaginário dava sentido à atuação das bandas, justificava a existência e criação dos conjuntos, pagamento dos músicos, compra de instrumentos etc. Por outro lado, as bandas militares também atuavam sobre estes significados herdados do passado transformando-os, dando novos sentidos aos significados existentes, como a reprodução por conjuntos civis de costumes, ou atributos considerados como militares. No século XIX, as bandas de música estavam para as forças armadas assim como, atualmente, o futebol está para a televisão. As redes de tevês não inventaram o futebol nem suas regras, mas é impossível entender a mobilização criada em torno dos jogos sem considerar a transmissão ao vivo dos jogos pela televisão. Da mesma forma, o exército não inventou as bandas ou seus instrumentos, mas ajudou a criar um ethos em torno desta formação que ainda hoje se conserva. (Binder 2006, 126)



Figura 19. Desfile de banda de música pela ponte de Santa Isabel, Recife, PE. Foto de J. J. Oliveira e M. Tondella, ca. 1905. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE.

A importância da banda de música para o frevo-de-rua é fundamental. Seu repertório influenciou a criação do frevo, os compositores principais do gênero foram

gerados no ambiente musical desse conjunto, muitas composições foram orquestradas tendo em vista essa formação.

A formação das primeiras bandas, grupos musicais que acompanhavam os clubes-de-frevo em princípio eram mais simples. Apesar de não incluir o instrumental de percussão, Valdemar de Oliveira destaca uma composição inicial, talvez da virada do século XIX ou do início do século XX, para as “primeiras fanfarras²⁵” carnavalescas: “clarineta, requinta, 2 trombones, 2 pistons [*sic.*], 2 baixos e 1 bombardino” (Oliveira 1971, 27). Se somarmos os percussionistas, surdo, caixa e pandeiro, teremos algo em torno de doze integrantes. Fernando Binder descreve em um quadro da formação das bandas militares no século XIX os conjuntos musicais eram compostos por doze a dezessete integrantes. Somente em 1888 é que o grupo parece expandir-se para 21 integrantes, incluindo o mestre da banda (Binder 2006, 101).



Figura 20. Detalhe ampliado da banda militar em desfile na antiga Praça 1817. Recife, PE. Litogravura de F. H. Carls, 1878. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE. Esta formação de banda apresenta algo em torno de 17 músicos.

²⁵ Vários nomes foram empregados para os grupos de frevo-de-rua. *Fanfarras*, *Banda Militar* (Oliveira 1971) (Rabello 2004), *Charanga* (Maior e Silva 1991), *Banda Marcial* (Rabello 2004), *Orquestra* (Rabello 2004 e Real 1990).



Figura 21. Detalhe ampliado da banda de música em desfile pela ponte de Santa Isabel, Recife, PE. Foto de J. J. Oliveira e M. Tondella, ca. 1905. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE. Julgando pela primeira fila formada por seis músicos, esta banda parece estar formada por mais de 20 músicos, aproximadamente.

Não somente as bandas das instituições militares, como a Guarda Nacional, a Polícia Militar, o Exército são importantes para o frevo-de-rua. As sociedades ou grêmios musicais, muitas sediadas no interior de Pernambuco, como por exemplo, a *22 de Novembro* (1852) de Paudalho, a *5 de Novembro* ou “*Revoltosa*” (1915) e a *Euterpina Juvenil Nazarena* (1888) de Nazaré da Mata, a *Saboeira* (1849) e a *Curica* (1848), são importantes instituições culturais donde saíram famosos músicos de frevo. Os maestros Duda, Guedes Peixoto, Menezes, Levino Ferreira, Clóvis Pereira, Nunes, todos são resultado do trabalho de musicalização das bandas de música interioranas, migrando depois com o seu talento para a capital.



Figura 22. Banda para a procissão da Festa do Divino. Paróquia N.S. Abadia de Bom Sucesso. Minas Gerais, 1875. Foto de L. B. Calcagno. Acervo Biblioteca Nacional. Exemplo de grupo civil de procissão do séc. XIX. Ademais do detalhe dos instrumentos, interessante é notar a presença bandeira.



Figura 23. Banda Musical Novo Século, 1914. Santa Cruz do Capibaribe, PE. Acervo Banda Novo Século, PE. Nas bandas seculares de cidades do interior de Pernambuco aconteceu a formação inicial de grandes maestros do frevo.

Katarina Real, por volta de 1965, afirma que Federação Carnavalesca Pernambucana exigia a saída do clube-de-frevo “com mais de vinte músicos, preferencialmente vinte e cinco” (Real 1990, 16). A esse número estavam inclusos os três ou quatro clarins que anunciavam a chegada do clube²⁶. K. Real apresenta a formação da banda, nesse caso aqui chamada orquestra de frevo ou fanfarra, para conduzir os clubes-de-frevo: “requinta, três clarinetes, três saxofones, três pistões, oito trombones, dois hornos [*saxhorn*, também conhecido como ‘trompa cachorrinha’], três tubas, dois taróis [caixas-clara] e um surdo” (*Ibid.*, 16). A única diferença dessa formação para a apresentada por V. Oliveira, descrita por volta do final da década de 1960 até 1971, é que esta última apresenta um número maior de trombones, instrumento preferido para dar maior volume sonoro no conjunto (Oliveira 1971, 46). Oliveira salienta que o clube Vassourinhas desfilava com “quinze trombones de frente” (*IBID*, 46). A tabela abaixo apresenta diferentes opiniões sobre a formação do conjunto. Está na tabela a formação segundo Luiz Beltrão (Real 1990, 16) e a apresentada por V. Oliveira (Oliveira 1971, 46). Também acrescentamos: a informação de Leonardo Dantas da Silva (L. D. Silva, O frevo pernambucano 1991, 202); a sugestão de redução na formação do conjunto apresentada por K. Real (Real 1990, 17), outra de ampliação pelo maestro João Cícero de Souza²⁷ (Oliveira 1971, 46); e uma versão do que seria a formação mínima para o maestro Ademir Araújo (A. S. Araújo 2007). Analisando as

²⁶ Esse costume do anúncio dos clarins parece ser antigo em Recife. “Um clarim de cavalaria que percorrerá as ruas da cidade sendo acompanhado de alguns estandartes, anunciará os bailes nos quais se cumprirá restritamente o regulamento do Ilm [*sic*] Sr. Dr. Chefe de polícia.” *Diário de Pernambuco* em 09/02/1861. (Rabello 2004, 84)

²⁷ O maestro João Cícero de Souza era o regente da banda do exército no Recife e foi o maestro da orquestra de frevo que conduziu o *Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas* quando de sua apresentação no carnaval de 1951 no Rio de Janeiro. A orquestra contou com a participação de 65 músicos. (L. D. Silva, Elementos para a história social do carnaval do Recife 1991, LXV)

formações, deduz-se que o frevo apresentado hoje nas ruas apresenta mudanças na formação de seu conjunto musical básico.

	Ademir Araújo	Katarina Real	Luiz Beltrão	V. de Oliveira	João Cícero	Dantas da Silva
Requinta	-	1	1	1	1	1
Clarinete	-	-	3	3	5	5
Saxofone	3	5	3	3	3	4
Piston/ Cornetim Bb/ Trompete Bb	3	4	3	3	4	7
Trombone	3	4	8	10	7	10
Horne/ Saxhorn – Eb	-	-	2	2	1	-
Bombardino C		-	-	-	-	1
Tuba	1	1	3	3	3	3
Tarol	1	2	2	2	1	1
Surdo	1	1	1	1	1	1
Pandeiro	-	-	-	-	1	1
Reco-reco	-	-	-	-	1	1
Ganzá	-	-	-	-	-	1
TOTAL	12	18	26	28	28	36

Tabela 1. Tabela com as diferentes formações das orquestras de frevo

Na tabela acima, buscou-se manter a nomenclatura dos instrumentos de acordo a especificação dos autores. O *saxhorn* é também chamado horne ou horno e só João Cícero o especifica como armado em mi bemol. Somente João Cícero e L. Dantas da Silva especificam a divisão dos naipes de saxofones e tubas. João Cícero divide os saxofones em dois saxofones altos em mi bemol e um sax tenor em si bemol. Dantas da Silva especifica um par de sax alto, outro de tenor. As tubas são divididas por Cícero e Silva em duas tubas em mi bemol e uma tuba em si bemol. K. Real e Luiz Beltrão não especificam a tonalidade dos “pistons” [*sic.*]. João Cícero nomeia cornetins e D. Silva, trompetes, ambos em si bemol.

Sobre o cornetim, apesar de não ser um instrumento muito utilizado atualmente, este já estava presente em baile de máscara pré-carnavalesco no Hotel de Itália, Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1840 (L. D. Silva, Elementos para a história social do

carnaval do Recife 1991, XVII). Talvez em Recife já pudessem existir cornetins. Como a nomenclatura dos instrumentos é aportuguesada, poderíamos supor que a corneta de chaves ou, simplesmente, corneta seja o cornetim, é difícil precisar. Por exemplo, em Recife há um anúncio no *Diário de Pernambuco* da venda de trombetas e cornetas em 1845 (Rabello 2004, 56). No entanto, vale salientar que atualmente é quase inexistente a utilização do cornetim nos grupos de frevo.

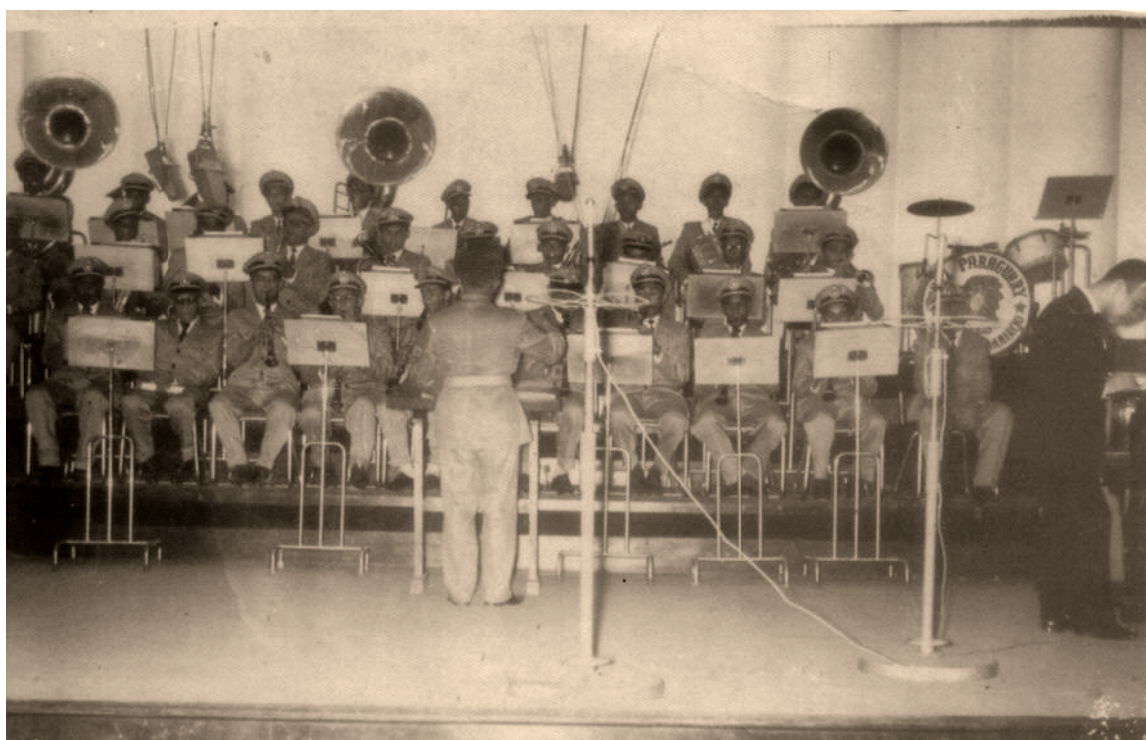


Figura 24. Apresentação da *Banda Revoltosa – Sociedade Musical 5 de Novembro*, de Nazaré da Mata-PE, Rádio Clube, Recife, 1958. Esse tipo de formação assemelha-se com as formações especificadas por V. Oliveira, João Cícero e Luiz Beltrão. (Sociedade Musical 5 de Novembro s.d.)

A formação das orquestras de frevo no carnaval sofre até hoje variações diversas. As causas vão de acordo com os problemas financeiros para o suporte do clube ou troça carnavalesca, ou mesmo da atual subvenção do estado. Esses problemas são narrados desde o século XIX pelo *Diário de Pernambuco*, segundo E. Rabello. É importante entender que o carnaval acontece na rua, com agremiações carnavalescas

como as troças²⁸ e os clubes-de-frevo²⁹, nos salões, onde acontecem os bailes de máscaras, os bailes das agremiações ou dos clubes recreativos do Recife, como o Clube Português, o Internacional, o *Sport Club* do Recife, dentre outros. Há também os palcos montados pela prefeitura onde acontecem diversas apresentações.

Em princípio, as diferenças já começam pelo fato de que os clubes-de-frevo possuem geralmente maior e melhor estrutura que as troças, podendo haver exceções. Katarina Real relata que o “que se nota é que muitas troças começaram num “vai como pode” (Real 1990, 26). Real explica as exigências da Federação Carnavalesca para as orquestras das troças: “Troça de 1ª – 18 músicos; Troça de 2ª – 13 músicos; Troça de 3ª – 10 músicos” (Real 1990, 30). No entanto, atualmente parece que o espírito do “vai como pode” se adaptou à premissa do aspecto econômico e da necessidade do show, da demonstração ficando os critérios musicais em um segundo plano. Vejamos os depoimentos dos maestros de frevo:

. . . uma banda que tinha dez trombones, no mínimo tinha seis trompetes, o trombone [era mais solicitado porque] faz mais zoadá. Agora atualmente os clubes..., agora estão muito pobres os clubes de rua, eles tão levando vantagem em quem leva mais tuba. Não é pra tocar não, nenhum daqueles estão tocando, é só pelo visual . . . (J. U. Silva 2007).

²⁸ Troça. Zombaria, graça, pândega, farra (Holanda Ferreira 1999). “Conjunto ligado, às vezes, às corporações do passado. Sai de dia com orquestra de fanfarra, ricas em fantasias, estandartes e cordão misto, e faz passo . . .” (Carvalho, Motta e Barreto 2000). “As Troças do Recife são, na maioria, ‘clubes de dia’, melhor dito ‘clubes de frevo de dia’, que saem de preferência de manhã cedo e brincam pelos subúrbios da cidade ‘até meio dia’. . . . A estrutura da troça é quase idêntica àquela do clube de frevo. Talvez menos figuras e menos luxo no caso de algumas” (Real 1990, 25, 29).

²⁹ “Clube de frevo. Descendente de antigas corporações de ofício. Grupo que sai de noite, com orquestra de fanfarra, tocando frevos, em luxuosas fantasias, com estandartes ricamente bordados e cordão de homens e mulheres que, às vezes, fazem o passo. Agremiação carnavalesca de predominância no Recife e em Olinda, variando seu número de componentes entre cem e trezentos, com a seguinte formação para o desfile; diretoria (masculina), balizas-puxantes, porta-estandarte, figuras de frente, cordão e fanfarra (orquestra). . . além da formação estrutural, é também constituído de massa humana [a onda do frevo] que o acompanha fazendo os mais variados passos, animada pela orquestra que tem no repertório sobretudo frevos-de-rua” (Carvalho, Motta e Barreto 2000).

. . . [se] o poder público, que é quem mantêm as programações de frevo, tivesse uma orientação, ele colaboraria com essas formações [referindo-se a formação mais tradicional da banda de música]. Porque o frevo de rua, o frevo que é tocado ao ar livre, ele teria que permanecer com a formação de banda de música, com a inclusão dos clarinetes e para poder ter o som agudo, quando coloca só saxofone fica um som opaco, o som do saxofone da *big band* que seria em ambientes fechados. Então teria que ter esse formato de banda de música para ter uma força maior de execução, a inclusão de uma quantidade maior de trombones mais de que trompetes, e a inclusão de clarinetes e a requinta, instrumento de variação (A. S. Araújo 2007).

Edson Rodrigues complementa sobre a formação da orquestra nos salões dos clubes e o conflito entre a qualidade musical e o “vai como pode”:

. . . houve uma época que os grupos que faziam, por exemplo, frevo-de-salão, eram 4 saxofones, 3 trompetes, 2 trombones, tuba ou baixo, guitarra somada ao teclado, ou não, e a percussão. Além de obviamente dois cantores, um cantor e uma cantora. [...] depois a bateria entrou na jogada, até por questão de economia, porque o capitalismo gosta muito de maximizar benefícios e minimizar custos. Quanto menos gastar melhor. Então o frevo pra ser razoavelmente tocado ele deve ter 2 trompetes, 1 trombone, 2 saxofones alto, 1 saxofone tenor. Era essa a orquestra do maestro João Santiago, era a *Orquestra Itapuã*. ... mas só que depois as coisas foram ficando caras. O sindicato nunca fez um tabelamento, até porque não pode tabelar, quem faz o tabelamento é o músico, [...] então o pessoal achou por bem ir elevando os preços e isso aí foi tornando proibitivo o número de músicos que uma orquestra pode ter. Então hoje em dia você vai pra rua e você vê uma orquestra tocando na rua com um trompete, um trombone, um saxofone alto, um saxofone tenor e percussão. Quer dizer, que frevo você pode mostrar pra alguém com 4 sopros? É uma porcaria. Eu já fui para o Japão tocar frevo somente eu no saxofone e um trompetista, com teclado, baixo e bateria. Claro que foi um frevo da pior qualidade . . . (E. C. Rodrigues 2007).



Figura 25. Orquestra de frevo pelas ruas do Recife durante o carnaval. Foto de A. Berzin, ca. 1940-50. Acervo Fundação Joaquim Nabuco, PE. Para V. Oliveira esta é uma orquestra de troça de 1ª categoria (Oliveira 1971, 17).

A partir da era do rádio na década de 1930, as *big bands* começaram a ganhar força nos ambientes fechados, nos programas de auditório e nas gravações. Nelson Ferreira, que já possuía fama no Recife, e Severino Araújo são expoentes nesse período. Também houve orquestras do Rio de Janeiro que realizaram importantes gravações, como a orquestra do maestro Zaccarias e a orquestra de Jonas Cordeiro, dentre outras (J. U. Silva 2007).

Paulatinamente a formação da Banda de Música vai dando lugar as *Big Bands*, diminuindo a participação de instrumentos como o clarinete, a requinta e a tuba, que vai dando lugar ao baixo elétrico. Orquestras de baile como a *Jazz Band Acadêmica*, o *Bando Acadêmico também* são dois dos conjuntos de baile da cidade a se destacarem, pois empregaram grandes nomes do frevo vindos do interior do estado. Maestros como José Menezes, Duda, Clóvis Pereira, Guedes Peixoto assumem o carnaval mais elitizado

nos clubes sociais da cidade. Sobre as *big bands* declaram os maestros Duda, Menezes e

Ademir Araújo:

. . . com o advento da orquestra de salão em 1930, época da guerra, a influencia das orquestras americanas aqui, *big band*, naquele estilo de Glenn Miller ..., [que] influenciou os músicos brasileiros naquela formação jazzística que é Severino Araújo, Orquestra Tabajara . . . então toda gravação de frevo passou a ser feita assim, mas no meio da rua, as orquestras que iam pro meio da rua, sempre tiveram clarinete, requinta (J. U. Silva 2007).

. . . geralmente as orquestras de bailes, que agora se acabou [referindo-se a falência dos carnavais nos clubes sociais], as orquestras de baile faziam parte do carnaval do Recife. O Clube Internacional, eu toquei no Clube Internacional de 60 . . . até 73, toquei 13 anos seguidos, um ano era com Duda, outro ano era com Nelson ferreira, no outro ano com Clóvis Pereira, e eu ficando como orquestra oficial do clube todo ano, e fazia os bailes oficiais do clube com a orquestra de dança que eu tinha, comecei com a orquestra de dança [tipo] da Tabajara, orquestra grande, . . .

. . . tinha aquela orquestra de clube, que o padrão era 4 sax, 2 altos e 2 tenores, começou com 3 pistons [*sic.*] e 2 trombones, depois eu coloquei 4, que minha orquestra foi padrão mesmo aqui, que eu fiz no internacional 13 anos seguidos, e no português fiz 18, foram 31 anos seguidos, isso é uma existência, a mesma coisa, era tudo assim, começou com 3 pistons e depois quando eu coloquei 4 pistons [...] eram 4 pistons e 3 trombones e 4 sax [...] comecei com tuba, no começo, mas a tuba era, naquele tempo 63 [1963], não havia ainda, tava começando, [...] não havia parte de contrabaixo elétrico. Nelson começou com tuba.[...] Nelson nunca colocou baixo elétrico [...] e a tuba era o seguinte, a tuba, a orquestra fica muito pesada [...] é difícil uma tuba boa que toque pizzicato, eu tinha um tubista na minha orquestra, que ele tocava que parecia um baixo [...] mas ninguém agüenta tocar [todo] o carnaval [...] colocar uma tuba numa orquestra sinfônica ela faz, notas brandas pra encher aquilo ali, carnaval é pra marcar [...] e ele vai cansando, três dias naquela tuba, encher aquele negócio de ar [...] termina prendendo a orquestra, e o contrabaixo eletrônico [elétrico] ele dá mais embalo na orquestra, fica mais solto, mais corrido. Então, logo no início, eu troquei, logo em 70 eu já tava com contrabaixo eletrônico [*sic.*], tirei a tuba e fiquei com o contrabaixo eletrônico [*sic.*] que eu sentia que a orquestra ficava mais. . .

E eu não tocava só frevo. Eu e Duda fomos dessa classe. . . Eu, Duda, Clóvis Pereira..., Guedes tinha uma orquestra muito boa, mas todo mundo já fazia, já colocava contrabaixo eletrônico [*sic.*]. Porque é mais fácil até de conduzir [...] era aquela tuba grandona que o cara colocava aqui, aquela tuba q a banda militar colocava pra andar, mas eu não to usando mais aquela, to usando mais aquela tuba que colocava a correia do lado.

Então tudo que a gente fazia, fazia tudo igual, nós éramos muito unidos, sempre nós trabalhávamos, e a orquestra tinha isso. As orquestras de banda de rua era como orquestra de banda musical, era trombone à vontade, o que o dinheiro desse pra fazer, ele colocava 8 trombones, 10 trombones, era tudo unísono, e nós tocávamos harmonizados, [...] mesma coisa os metais - 4 pistons

[sic.], 4 estantes, 1º, 2º e 3º e 4º, quatro diferentes, quatro harmonias, quatro vozes. [...]

Mas a banda de música hoje ainda usa muito uníssono, não é tão harmonizada. A harmonia e geralmente coloca 8 clarinetes tocando, às vezes uma frase uníssono com os pistons [sic.], aí dá um efeito assim, os trombones fazendo a harmonia. [...] os [sax] tenores fazem um desenho completamente diferente do sax alto (Menezes 2007).

. . . veio [sic.] os músicos que tocavam nesses locais, aí veio o som do jazz, o som da *big band*, então, pra quê clarinetes? Ninguém queria colocar clarinetes, que é um instrumento importante no frevo de rua, ele não tem necessidade num ambiente fechado, teria necessidade quando Lourival [Oliveira], que criou aqueles frevos com o solo de clarinete . . .

Agora teria que ter clarinete e requinta que eram instrumentos simbólicos, que cidades como Paudalho e outras cidades do interior, disputavam os executantes de requinta, os encontros de frevo no interior. . . o requintista ganhava mais dinheiro do folião do que do cachê, sabe como? Por exemplo, *Lenhadores*, contratava um requintista, aí *Estrela* contratava outro, então era disputa do requintista fazendo variação . . . amarrava-se o dinheiro na requinta, quando terminava a apresentação o cara tava cheio de grana na requinta amarrada, era uma coisa simbólica. . . (A. S. Araújo 2007).



Figura 26. Nelson Ferreira (ao piano) e sua orquestra-jazz da *Rádio Clube*. (W. Oliveira 1985).



Figura 27. Maestro Duda e sua orquestra (*big band*) em palco ao ar livre, carnaval do Recife, ca. 1986-1990. Acervo do autor.

Pode-se concordar com o Maestro Ademir Araújo que, com a paulatina mudança de função que o frevo vem sofrendo, existe o frevo-na-rua, quando é tocado para o baile e desfile carnavalesco na rua; e o frevo-de-rua, música instrumental característica do carnaval pernambucano que vai invadindo salões de clubes, teatros e salas de concertos de todo o mundo. Atualmente o gênero é executado por uma variedade enorme de grupos musicais, sendo executado por *big bands* - orquestras de frevo, bandas de música, trios elétricos e orquestras sinfônicas, formações camerísticas diversas, desde o violão e piano solo, quartetos de cordas, de saxofones e quinteto de metais. Importantes nomes da música brasileira têm escrito obras para solista, como Marlos Nobre, Egberto Gismonti e Duda, dentre outros.

É importante salientar que de acordo com a função que a música está desempenhando na sociedade, os aspectos interpretativos e composicionais variarão, e

isso pode incluir: formação instrumental, a dinâmica, o andamento, a articulação e a acentuação.

3.4. O frevo-de-rua: estrutura formal, morfologia

O frevo estrutura formal relativamente simples e esta já foi apresentada nos trabalhos de Edson Rodrigues (E. C. Rodrigues 1991, 67-72) e Valdemar de Oliveira (Oliveira 1971, 49-55). Sua estrutura está fundamentada na forma circular, conhecida como *Lied* ternário³⁰, A-B-A, forma ternária de canção ou forma de rondó simples que estrutura também a polca e a marcha (Bas 1947, 224-225). No frevo-de-rua quase sempre as partes A e B são repetidas em sua execução, e a parte B muitas vezes não apresenta modulação para uma tonalidade vizinha, fato que pode acontecer com o frevo-de-bloco. Se fôssemos pensar em um frevo escolástico³¹ teríamos a seguinte estrutura:

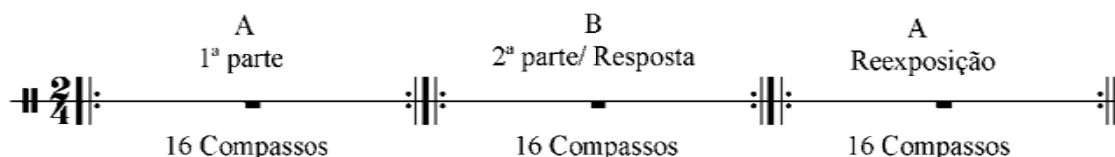


Figura 28. Esquema estrutural básico para o frevo-de-rua.

No Recife costuma-se também chamar a parte A de “**introdução**” o que é uma denominação um pouco confusa já que a “introdução já é a própria música” (Oliveira 1971, 49), ou seja, é a própria **1ª parte-A**. Já a **parte B** recebe o nome de “**2ª parte**” ou “**resposta**” (E. C. Rodrigues 1991, 68). O nome **reexposição** não é costumeiramente

³⁰ El tipo ternario A-B-A1, . . . , es tal vez La *más importante entre todas las formas musicales*. . . . Todo el desarrollo de la forma, de la arquitectura musical, realizándose desde el siglo XVI hasta el XIX, podriase definir como una prolongada evolución dirigida a aclarar este tipo en sus variedades, . . . (Bas 1947, 175)

³¹ Para uma referência do que seja um frevo-de-rua “escolástico”, vide o frevo “*Freio a Óleo*”, de José Menezes (APÊNDICE 5).

empregado e foi emprestado da nomenclatura usual utilizada pelos teóricos, a exemplo de Julio Bas.

Há várias exceções da estrutura apresentada acima. Em primeiro lugar, o número de repetições das partes **A** e **B** é variável. V. de Oliveira afirma que após a execução da **segunda parte** ou **parte B**, a música pode voltar “ao começo por umas cinco vezes” (Oliveira 1971, 53). Algumas gravações apresentam o esquema A-A|B-B repetido por duas vezes, retornando-se ao |A-A| para finalizar no acorde final³². Outras gravações apresentam esse último retorno à parte **A** executada uma só vez antes do acorde final³³. Acredita-se que, de acordo com função da música, mais repetições podem acontecer. Uma das constantes gerais é a de que só se finaliza a música com um retorno à primeira parte pelo menos uma vez, formatando a estrutura A-B-A, para somente depois terminar em um acorde longo final, comumente no segundo tempo do único compasso da coda.

Outra constante em praticamente todos os frevos é a presença da “**passagem**” ou “**terra de ninguém**” - “um dos aspectos mais impressionantes do frevo, um selo de originalidade” (Oliveira 1971, 44, 47, 49). Estamos nos referindo a uma espécie de ponte, transição da parte “A” para a “B”, representada pela segunda casa de repetição da primeira parte, onde o movimento melódico apresenta a um contraste ou ruptura abrupta, separando e unindo a diferentes partes da música. Talvez o nome “**terra de ninguém**” esteja relacionado ao passo, pois possibilita ao passista uma mudança coreográfica ou uma parada, esperando para ver para onde a música se encaminhará. Essa ruptura pode ser caracterizada por presença de pausas, síncopes, notas acentuadas e contrastes na dinâmica, podendo conter um ou mais compassos. Também característica

³² Para maior referência, consultar conjunto de *Compact Discs* intitulados *Frevos-de-rua: os melhores do século*. (Duda & Orquestra 2000)

³³ Para maior referência consultar: (Alencar 1954)

é a presença do “**rasgado**”³⁴, acorde em *tutti* e fortíssimo. Tal acorde encontra-se, por exemplo, no segundo tempo do primeiro compasso da segunda casa do frevo *Lucinha no frevo*, de Duda.

Figura 29. *Lucinha no Frevo*, de Duda. Final da parte A e 2ª casa de repetição que coincide com a “passagem” ou “terra de ninguém”. O acorde “rasgado” está assinalado pela seta. Partitura para orquestra/big band.

Há diferentes formas de “**passagem**”. Em *Gostosão*, Nelson Ferreira escreveu um trecho longo em síncopas e em decrescendo, surpreendendo com um trecho em

³⁴ Rasgado: Acorde estridente dos instrumentos de metal de uma fanfara tocando frevo-de-rua. (Carvalho, Motta e Barreto 2000, 93)

semicolcheias em dinâmica forte súbito. O contraste criado é evidente. Esse desenho de célula sincopada é também utilizado por diversos outros autores em vários frevos.

The image shows a musical score for four trombones. It consists of four staves. The first measure is numbered 14. Above the staves, there is a bracket labeled 'Passagem'. The music is written in bass clef with a 2/4 time signature. Dynamic markings include *f* (forte) and *sfz* (sforzando). A 'Decrescendo' instruction is written across the staves. There are also some symbols like θ above the notes.

Figura 30. *Gostosão*, de Nelson Ferreira. Trecho correspondente à "passagem" ou "terra de ninguém". Partitura para quarteto de trombones. Arranjo: Gilberto Cabral.

Os números de compassos da parte A e B são relativos. Geralmente a parte A é mais fixa em dezesseis (16), podendo chegar a oito (8) ou até vinte e quatro (24) compassos. Nesse caso, as frases, períodos obedecem a padrões binários de ordenamento de quatro em quatro ou oito em oito compassos. Como exemplo, a parte A do frevo *Quinho*, de Duda, apresenta esse ordenamento:

The image shows a musical score for a single melodic line in 2/4 time. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a dynamic of *f* (forte). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Figura 31. Primeira frase do frevo *Quinho*, de Duda. Parte de 1º trompete em si bemol.

Essa primeira frase é apresentada pelo naipe de metais, em especial, os trompetes. Já a segunda frase é apresentada como "resposta" pelo naipe das madeiras-palhetas, em especial, os saxofones:

The image shows a musical score for a single melodic line in 2/4 time. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Figura 32. Segunda frase - "resposta" da parte a do frevo "*Quinho*", de Duda. Parte do saxofone tenor em si bemol.

Harmonicamente os frevos comuns tendem a possuir um encadeamento de acordes tradicional. A progressão harmônica gira em torno dos graus I-IV-V-I ou qualquer dos acordes substitutos-tons vizinhos. Uma prática comum também é a cadência IIm-I, ao invés do tradicional IIm-V7-I, onde o IIm é a relativa do IV grau ou subdominante. Sobre o trabalho harmônico comenta Edson Rodrigues:

“ . . . se você pegar o frevo desde o nascedouro até os anos 70, 80, e até agora 2007 com o maestro Nunes . . . o frevo andou muito pouco, harmonicamente falando, . . . , agora a harmonia desse frevo, ela demanda um certo conhecimento e uma certa abertura de visão das pessoas que fazem. [com um trato harmônico mais elaborado] Nós tivemos Senô com *Duda no Frevo*, *Frevo em Cuba*, frevos onde ele mostrava a capacidade dele de escrever, de criar. E Duda também, outro exemplo muito bom. Mas tem também muitos outros compositores que são importantes, como Nunes, que carrega o carnaval de Recife e Olinda nas costas já uns 20 anos, mais ou menos, e que os frevos dele não são frevos complicados . . . ” (E. C. Rodrigues 2007)

Aqui apresentamos algumas características musicais da estrutura do frevo. Essas características são oriundas da revisão de literatura, mas também do cruzamento das informações obtidas das entrevistas com os maestros de frevo. De modo geral, um frevo tende a possuir as seguintes características:

1. Estrutura formal circular |A-B-A|.
2. É geralmente escrito em compasso binário 2/4.
3. Sua frase inicial é geralmente acéfala ou anacrústica.
4. As frases tendem a ter ordenamento binário, resultando geralmente em períodos de oito, dezesseis, ou vinte e quatro compassos.
5. A síncopa tende a ser um elemento importante na construção melódica do período musical da parte A. O desenho rítmico empregado é oriundo da influência afro-brasileira presente nos gêneros musicais dos séculos XVIII e XIX.

6. Além da melodia sincopada, o jogo de perguntas e respostas entre metais e palhetas tende a ser usual, influenciando na orquestração, principalmente quando o frevo destina-se à banda de música ou *big bands*.
7. A parte B ou segunda parte tende a ser precedida por uma *passagem*. É uma ponte de união ou ruptura, delimitação que serve de descanso ao passista e apresenta um momento de tensão que tende a suavizar-se com o tema B. Às vezes o tema B já se inicia na *passagem*. A *passagem* pode apresentar a todos os instrumentos em forte, em um “*rasgado violento*”, conforme Valdemar de Oliveira. (Oliveira 1971, 50)
8. A conjunção dos desenhos rítmicos da percussão, em especial, do surdo, do bandeiro e da caixa-clara com suas variações dão caráter praticamente exclusivo ao gênero (vide figura 15). É o que o percussionista conhece como “*levada*” do frevo, o que conduz a música e a identifica.
9. O andamento do frevo tende a ser mais acelerado do que o dobrado ou marcha.

Outra variedade na estrutura do frevo-de-rua costuma-se denominar como frevo de três partes. Um bom exemplo, citado pelos maestros Menezes e Guedes Peixoto, é o frevo *Vassourinhas no Rio*, de Felinto Nunes de Castro Alencar (1909-198?), conhecido como Carnera. Apesar da primeira e segunda parte possuir um número mais significativo de compassos, há uma terceira parte que se repete ao final, possuindo um elemento melódico novo. Há divergências na consideração desse trecho como uma parte independente, alguns maestros a consideram como uma frase a mais, talvez como um apêndice-coda ou uma preparação para o regresso ao A. Curioso é também notar que na

execução desse frevo após a parte C ou terceira parte chega-se ao acorde final, não havendo o regresso à primeira parte, parte A³⁵, formando a estrutura |A-B-C|.

Ele não obedeceu aquela forma de dezesseis compassos (geralmente), fez mais de dezesseis. Ele fez a primeira e a segunda quase sem diferença, e termina fazendo a terceira forte. . . . nem teve aquela preparação. Aí quando termina . . . ficou quase que uma introdução no fim. Aí tem o caráter de introdução . . . então esse foi completamente diferente. (Menezes 2007)

. . . Carnera pelo menos fez *Vassourinhas no Rio*, quando começa com *Vassourinhas* e “Cidade Maravilhosa” . . . ele vai lá e coloca um terceiro motivo, uma terceira parte, que vem também, coincidentemente do dobrado, que tem a primeira parte, e depois vem o trio, o famoso trio do dobrado, tudo isso tinha característica quase igual ao frevo. (Alcoforado 2007)

. . . não são três partes propriamente, é um trequinho de uma resposta que ele coloca no final pra repetir. (J. U. Silva 2007)

Carnera não se valeu somente de utilizar uma coda ou terceira parte, mas também de uma introdução. *Vassourinhas no Rio*, possui uma típica introdução em fanfarra de clarins para o anúncio da chegada do rei Momo no sábado de Zé Pereira. O uso de períodos introdutórios no frevo-de-rua não é incomum. Obras como *Nairam no frevo*, de Duda, *Três da Tarde*, de Lídio Francisco da Silva (1892-1961) (Cirano s.d.), conhecido por Lídio Macacão, *Isquenta Muié*, de Nelson Ferreira possuem introdução.

Usando dos artifícios já antigos de ampliação da forma do *Lied* ternário através da introdução, intermezzo e coda, músicos contemporâneos tem produzido uma boa reinterpretação do frevo-de-rua. Não é algo revolucionário na história da música, mas encaixa-se na necessidade de tornar o gênero mais propício às salas de concerto, ao espetáculo. Da nova geração destacam-se Francisco Amâncio da Silva, o maestro Forró

³⁵ Há divergências na execução das repetições. Nas gravações pesquisadas encontramos : A-A|B-B|C-C|A|B|C-C| execução pela Orquestra de Duda (Duda & Orquestra 2000); A-A|B|C-C|A-A|B|C pela Orquestra de Zaccarias (Alencar 1954) ; A-A|B|C-C|A|B|C-C pela Banda da Polícia Militar. (Banda de frevo da PMPE 2007)

da Orquestra da Bomba do Hemetério, e Inaldo Cavalcante de Albuquerque, o maestro Spok, da SpokFrevo Orquestra, responsável por um grande sucesso midiático do gênero nos últimos anos.

Spok tem retomado a inclusão da virtuosidade do improvisado ao frevo, aproveitando os *chorus* da parte A e da parte B dos frevos-de-rua para o improvisado, que já existia no frevo desde Felinho, Feliz Lins de Albuquerque (1895-1980) e suas variações no *Vassourinhas*, de Mathias da Rocha, muito criticado por Valdemar de Oliveira (Oliveira 1971, 35). Seguindo uma forte influência do padrão jazzístico norte-americano o frevo adaptado e interpretado por Spok tende a seguir a seguinte estrutura:

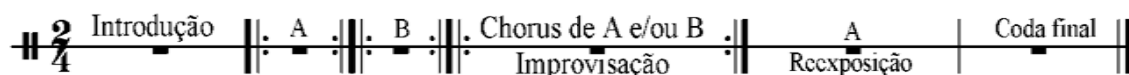


Figura 33. Estrutura tendencial dos frevos-de-rua interpretados pela *SpokFrevo Orquestra*.

Há anos busca-se uma renovação no gênero e Spok é aclamado como um revolucionário, apesar dele mesmo não se considerar assim.

Na nossa execução, por exemplo no nosso frevo, vários frevos a gente começa [*sic.*] com uma cadência. Não é que a gente esteja inventando nada, porque o improvisado, a liberdade de expressão no frevo, Felinho mesmo já fez, mas eu diria que não tô “bossalizando” com isso. O diferencial de nossa orquestra é que os arranjos de nossos frevos, eles sendo clássicos ou contemporâneos, eles são arranjos voltados e direcionados, e preparados e elaborados pros músicos improvisarem, solarem. . . . Então tem música que começa com cadência de baixo, tem tema que é apresentado no finzinho, mas também já vem influência das bandas americanas, que faz muito isso com o jazz. . . .

. . . na composição, o que mudou são os nossos compositores, talvez influenciados também pela música do mundo. Você vê compositores hoje em dia como Clóvis Pereira, mestre das antigas, mas ele fez um frevo pra gente chamado *Ponta de Lança*, que eu acho que ele nunca tinha composto um frevo desse antigamente. O frevo tem umas quatro partes, ou seja, ele fez um frevo direcionado e elaborado para nossa orquestra. Então ele começa com um A, tem um B, aí o C já é um motivo pra improvisado totalmente diferente do A e do B, aí entra um D que não tem nada a ver com o A, o B, e o C, entra até um E, eu poderia dizer. Eu acho que ele nunca fez isso. Mas depois que ele ouviu a proposta da gente, do que a gente queria fazer com o frevo, acho que ele fez esse frevo pra gente. (Albuquerque 2007)

Segundo Naná Vasconcelos, Spok “está fazendo o que deveria ter sido feito há muito tempo. . . . Spok é rebelde, mas está pensando no *jazz*, e com isso não sou de acordo.” (E. C. Rodrigues 2006, 13)

“Esse frevo de Spok é uma tentativa válida, mas para quem quer ouvir em teatro” (E. C. Rodrigues 2006, 13). Essa é a opinião do maestro Clóvis Pereira (1932), um dos grandes especialistas atuais no gênero. Críticas à parte, o que somente se apresenta aqui é a imperial necessidade de adaptar a forma, a estrutura musical, a música à função social, à situação que ela está sendo chamada a desempenhar. Isso tem sido a história do frevo. O que aconteceu no passado recorre em um presente.

CAPÍTULO 4

PESQUISA DESCRITIVA

4.1. Fundamentação metodológica

Esse estudo objetiva principalmente oferecer características sobre o processo prático-interpretativo dos trompetistas de frevo-de-rua no Recife. Como objetivo específico visa verificar a existência da recorrência na escolha de estratégias prático-interpretativas³⁶ - constantes interpretativas comuns - que possam vir a delinear um estilo³⁷ prático-interpretativo por trompetistas de frevo-de-rua. Outro objetivo secundário compreende a descrição de alguns desses processos recorrentes em relação à realização prático-interpretativa das variáveis andamento, articulação, acentuação e dinâmica pelos trompetistas no frevo-de-rua.

O método de pesquisa empregado é o hipotético-dedutivo. De acordo com Lakatos e Marconi, tal método "se inicia pela percepção de uma lacuna nos conhecimentos acerca da qual se formula hipóteses e, pelo processo de inferência dedutiva, testa-se a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela hipótese" (Lakatos e Marconi 1992, 106).

³⁶ Devemos compreender por estratégia prático-interpretativa a capacidade do intérprete/instrumentista de aplicar os meios disponíveis com vista à realização sonora de uma obra musical.

³⁷ A definição teórica de estilo em música é dada por Meyer: "Estilo é uma réplica de padronização, quer seja no comportamento humano ou em artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de séries de escolhas feitas dentro de um conjunto de limitações" [tradução do autor]. "Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints." (Meyer 1996, 3)

Vale salientar que não se busca no estudo a criação de regras estilísticas, mas simplesmente a determinação da verificabilidade das recorrências, que aqui não se caracterizam por meras repetições ou plágio, mas sim o processo de evocação ou de trazer à lembrança estratégias prático-interpretativas comuns.

Em resumo, para verificar a hipótese da existência da recorrência das estratégias prático-interpretativas por trompetistas de frevo-de-rua no Recife far-se-á um trabalho de uma pesquisa descritiva de caráter quantitativo.

Segundo John W. Best *apud* Marconi e Lakatos este tipo de pesquisa “delineia o que é” – aborda também quatro aspectos: descrição, registro, análise e interpretação de fenômenos atuais, objetivando o seu funcionamento no presente” (Marconi e Lakatos 1999, 22). A metodologia de pesquisa empregada é o que se conhece por pesquisa de *survey*.

A “pesquisa de *survey*”, também conhecida como levantamento ou sondagem, é um termo que “se refere a um tipo particular de pesquisa social empírica” e “pode incluir censos demográficos, pesquisas de opinião pública, pesquisas de mercado sobre preferências do consumidor, estudos epidemiológicos etc. . . . *Surveys* são realizados para permitir enunciados descritivos sobre alguma população, isto é, para descobrir a distribuição de certos traços e atributos” (Babbie 1999, 95-96). O estudo aqui proposto se assemelha a uma pesquisa de opinião. Cada trompetista opina sobre determinadas características da prática-interpretativa do frevo-de-rua e mediante análise estatística serão aferidos os graus de concordância e discordância. Como técnica de obtenção de dados para o *survey* será utilizado o questionário.

Por outro lado, apesar do *survey* voltar-se ao caráter quantitativo, vimos a necessidade de não deixar os dados do estudo somente em números estatísticos e de fornecer maior consistência para os resultados. Adotamos o ponto de vista de Demo “de

que entre quantidade e qualidade não existe dicotomia, pois são faces diferenciadas do mesmo fenômeno. Métodos quantitativos e qualitativos precisam ser tomados como complementares e como regra” (Demo 2001, 8).

Buscamos referendar o *survey* com os dados obtidos da pesquisa qualitativa. Uma das características do método qualitativo é a absorção do pesquisador no contexto pesquisado e a perspectiva interpretativa de condução da pesquisa. Glazier *apud* Cláudia Dias explica que “talvez a melhor maneira de entender o que significa pesquisa qualitativa é determinar o que ela não é. Ela **NÃO** é um conjunto de procedimentos que depende fortemente de análise estatística para suas inferências ou de métodos quantitativos para a coleta de dados” (C. Dias 2000). Assim sendo, o estudo qualitativo possui caráter exploratório e descritivo com uma abordagem interpretativa e não experimental.

Morse *apud* José Luis Neves propõe o termo “triangulação simultânea” que resulta da aplicação concomitante de métodos quantitativos e qualitativos. No entanto, “na fase de coleta de dados, a interação entre os dois métodos é reduzida, mas, na fase de conclusão, eles se complementam” (Neves 1996). Essa triangulação tem sido utilizada na segunda parte deste trabalho quando são confrontadas as informações oriundas da pesquisa bibliográfica com os depoimentos dos maestros de frevo.

Desse modo, no momento da análise e interpretação dos dados haverá no estudo uma associação da descrição de caráter quantitativo com a de caráter qualitativo. Buscar-se-á compatibilizar os dados quantitativos da pesquisa *survey* com os dados qualitativos obtidos através de interpretação das entrevistas com os principais expoentes do frevo-de-rua no Recife.

4.2. População

A população estudada compreende os trompetistas profissionais atuantes na região metropolitana do Recife e com mais de 3 anos de experiência em frevo-de-rua. A região metropolitana do Recife compreende os treze municípios de Pernambuco a seguir: Abreu e Lima, Araçoiaba, Cabo de Santo Agostinho, Camaragibe, Igarassu, Ipojuca, Itamaracá, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista, Recife e São Lourenço da Mata.

O termo profissional refere-se à categoria de trompetistas que possui registro na *Ordem dos Músicos do Brasil*. Também foram enquadrados como profissionais os músicos que participam das bandas militares. Somente um músico que não se encaixava nos pré-requisitos anteriores foi adicionado. Esse músico era oriundo de banda de música tradicional de frevo em Olinda - a *Banda Henrique Dias* – e foi selecionado devido a sua experiência musical.

O universo da pesquisa qualitativa compreende o conjunto de instrumentistas e compositores de frevo no Recife. Foram selecionados obedecendo aos seguintes critérios: representatividade para o frevo referendada pela revisão bibliográfica e pela crítica especializada; conhecimento da execução dos instrumentos de sopro; conhecimento composicional do gênero e experiência na direção musical de algumas das principais orquestras de frevo no Recife.

4.3. Moldura e método de amostragem

A lista de elementos ou de unidades de amostra que perfazem a moldura de amostragem e que é algo característico da *pesquisa de survey* foi fornecida pelo *Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil - CROMB*, seção Pernambuco. A lista de trompetistas registrados no CROMB-PE utilizada fez um total 201 músicos e

somente na região metropolitana do Recife, um total de 129 músicos. Essa moldura de amostragem pode apresentar algumas deficiências, como músicos talvez já falecidos, transferidos ou desistentes. Mas isso não invalida a moldura, uma vez que é comum que as molduras de amostragem não incluam todos os seus elementos. Ao mesmo tempo existe um vasto número de trompetistas de frevo-de-rua e atuantes no carnaval do Recife não cadastrados no CROMB - PE.

Por esses motivos e buscando criar um subconjunto homogêneo que garanta menores erros amostrais no *survey* foi utilizado o método de amostragem *não-probabilístico* do tipo *intencional* ou *por julgamento*.

Segundo Babbie a amostragem não-probabilística é utilizada “em situações em que a amostragem probabilística seria dispendiosa demais e/ou quando a representatividade exata não é necessária” (Babbie 1999, 152). Essa representatividade exata é dispensável por tratar-se de um estudo de levantamento de uma conduta tendencial prático-interpretativa.

A amostragem de tipo *intencional* ou *por julgamento* caracteriza-se pela “seleção da amostra baseada no próprio conhecimento da população e dos seus elementos, e da natureza das metas da pesquisa. . . . Algumas vezes você quer estudar um pequeno subconjunto de uma população maior, onde muitos membros do subconjunto são facilmente identificados, mas cuja enumeração total seria quase impossível” (Babbie 1999, 153).

4.4. Tamanho e características da amostra

4.4.1. Para a pesquisa de *survey*

O número de participantes no *survey* foi de 52 trompetistas. A amostra possuía as seguintes características a destacar (APÊNDICE 3):

- 69,3% do total possuem idade maior que 31 anos e 28,85% possui idade entre 21 a 30 anos.
- 50% dos músicos possuem mais 16 anos de experiência na execução do frevo-de-rua e 21,2% possuem um tempo de experiência entre 10 a 15 anos, totalizando 71,2% os que possuem tempo maior que 10 anos de execução. Somente 11,5% dos questionados possuem tempo de entre 3 a 5 anos.
- 51,5% possuem curso profissionalizante ou superior em música. 38,96% possuem somente formação média em música.
- 67,35% possuem carteira profissional da OMB, 5,8% carteira de músico prático. 19,2% não possuem registro, mas pertencem ao quadro das bandas militares.
- 69,2% executaram frevo-de-rua em todos os locais comuns de execução assinalados: na rua, em clubes, em shows com palcos montados ao ar livre, em teatros fechados/concertos.
- 28,8% dos músicos executaram frevo-de-rua com todos os grupos musicais listados: grupos de troças, bandas de música, trios elétricos, *big bands* e orquestras sinfônicas. 28,8% executaram com todos os grupos acima, excetuando as orquestras sinfônicas. Se considerarmos que a orquestra sinfônica não é um grupo típico para execução do frevo, temos um total de 57,6% dos músicos executando o frevo-de-rua com todas as principais formações instrumentais do frevo-de-rua.

Aqui vale destacar novamente que a amostragem é não-probabilística e que para ser probabilística seria necessário um tamanho de amostra de 74 participantes.

4.4.2. Para a pesquisa qualitativa

Foram selecionados para a pesquisa qualitativa oito músicos ou “maestros” a seguir: Ademir de Souza Araújo (1942), cognome Formiga; Edson Carlos Rodrigues (1942), cognome Edson Rodrigues; Francisco Amâncio da Silva (1974), cognome Forró; Inaldo Cavalcante de Albuquerque (1970), cognome Spok; José Nunes de Souza (1931), cognome Nunes; José Ursicino da Silva (1935), cognome Duda; José Xavier de Menezes (1923), cognome José Menezes; Mário Guedes Peixoto Alcoforado, cognome Guedes Peixoto.

4.5. Método de coleta de dados

4.5.1. Para a pesquisa de survey

Para o *survey* o método utilizado foi o questionário auto-administrado (APÊNDICE 2). Esse tipo de instrumento não necessita de ajuda externa para sua resposta, estando ausente o problema da falta de neutralidade do pesquisador.

O questionário foi elaborado com perguntas fechadas e as respostas estão organizadas utilizando-se a *escala de Likert*. Essa forma de escalonamento das respostas permite “obter-se uma graduação quantificada das proposições que são distribuídas entre os indivíduos a serem pesquisados” (Marconi e Lakatos 1999, 124). Esse escalonamento permite que no questionário as respostas favoráveis ou concordantes recebam uma pontuação de 1 a 2 e que os indecisos recebam 0-zero. As respostas desfavoráveis ou discordantes recebem pontuação negativa de -1 a -2.

O questionário inicia-se com um texto introdutório onde são indicados ao participante da pesquisa os propósitos e características do estudo e também o documento de consentimento de participação voluntária do trompetista. As variáveis a

serem estudadas – andamento, articulação, acentuação e dinâmica foram definidas apresentando os seguintes conceitos musicais:

Por andamento entende-se a velocidade da execução musical, levando-se em consideração os pulsos rítmicos na música que são medidos em relação a sua quantidade por minuto. Pertencem a esse parâmetro a utilização do rubato, acelerando e ritardando.

O termo articulação refere-se ao grau no qual um performer destaca [separa], na prática, notas individuais umas das outras (e.g. staccato e legato)³⁸ [destacado, separado ou ligado]. [tradução do autor] (Chew 2001)

Acentuação é a utilização do acento em uma performance musical que pode ser considerada como “uma expressão do entendimento do performer da estrutura de larga escala, informado pela teoria musical e pela *prática da performance* do período representado pela composição”³⁹ [tradução e itálico do autor]. (Thiemel, Accentuation 2002)

O acento é a proeminência [ênfase] dada a uma nota ou notas na performance por uma alteração perceptível (freqüentemente aumento) no volume (acento dinâmico); um prolongamento da duração ou um breve silêncio precedente de articulação (acento agógico); um ornamento adicionado ou inflexão na afinação de uma nota melódica (acento de afinação); ou por qualquer combinação destes”⁴⁰ [tradução do autor]. (Thiemel, Accent 2001)

Por dinâmica entende-se como sendo “a intensidade do volume com as quais as notas e sons são expressos.” [tradução do autor]. (Thiemel, Dynamics 2001)⁴¹

³⁸ . . . the term ‘articulation’ refers primarily to the degree to which a performer detaches individual notes from one another in practice (e.g. in staccato and legato).

³⁹ . . . accentuation is an expression of the performer’s understanding of large-scale structure, informed by the music theory and performing practice of the period represented by a composition.

⁴⁰ The prominence given to a note or notes in performance by a perceptible alteration (usually increase) in volume (‘dynamic accent’); a lengthening of duration or a brief preceding silence of articulation (‘agogic accent’); an added ornament or pitch inflection of a melodic note (‘pitch accent’); or by any combination of these.

⁴¹ The intensity of volume with which notes and sounds are expressed.

O questionário inicia com 6 perguntas relativas ao perfil do questionado, as perguntas de nº 7 até a de nº 23 são destinadas à pesquisa do aspecto prático-interpretativo. (APÊNDICE 2)

4.5.2. Para a pesquisa qualitativa

Para a coleta de dados da pesquisa qualitativa foi utilizada a técnica da entrevista semi-estruturada. Para Queiroz *apud* Rosália Duarte “a entrevista semi-estruturada é uma técnica de coleta de dados que supõe uma conversação continuada entre informante e pesquisador e que deve ser dirigida por este de acordo com seus objetivos”. Desse modo, da vida do informante só interessa aquilo que vem se inserir diretamente no domínio da pesquisa. . . . por essa razão, existe uma distinção nítida entre narrador e pesquisador, pois ambos se envolvem na situação de entrevista movidos por interesses diferentes” (R. Duarte 2002). Na entrevista semi-estruturada há um roteiro de perguntas, mas esse roteiro pode ser revisto ao longo do processo de forma a obter-se melhor resultado na entrevista. É comum acontecerem revisões de roteiro, como adaptações à linguagem do entrevistado ou quando a “pergunta suscita tantas dúvidas que é preciso reiterar sempre o que se quer, de fato, saber” (R. Duarte 2002).

As entrevistas foram gravadas em sistema de gravação digital, gerando-se arquivos compactados em extensão *mp3*, o que facilita o ato de transcrição. O entrevistador cuidou para aproximar-se do entrevistado sintonizando-se com a forma de linguagem do entrevistado, sem que isso prejudicasse a entrevista por um excesso de proximidade. O *software* utilizado para gravação foi o *Sonic Foundry Sound Forge*, versão 5.0. O microfone utilizado para gravação foi o *Shure SM 58*.

4.6. Método de processamento dos dados

Para a pesquisa de *survey* o processamento dos dados será através do cálculo estatístico de porcentagem simples entre o número de respostas concordantes/discordantes e o tamanho da amostra. Este tratamento estatístico foi realizado pelo professor Tetsuo Tashiro, do Departamento de Educação Física da UFPE, que gentilmente elaborou as tabelas estatísticas. (APÊNDICE 3)

Como a pesquisa qualitativa nesse estudo caracteriza-se por referendar os dados estatísticos obtidos. O método de processamento dos dados oriundos da pesquisa qualitativa é a da simples interpretação.

O material coletado foi lido, com a finalidade de se encontrar aquilo que parece ser o mais significativo dentre as respostas das entrevistas, explorando-se também as diferenças percebidas entre as falas. Em seguida seguiu-se a transcrição para o registro dos dados, tentando inserir pela escrita o máximo de conteúdo extraído pela entrevista. As partes significativas à comprovação da hipótese foram agrupadas em temas relacionados com as variáveis em estudo. Do estudo de análise dos dados concernentes ao referencial teórico exposto por Meyer acerca do estilo buscou-se assim fragmentos de discursos, trechos de entrevistas, expressões recorrentes e significativas, registros de práticas e indicadores de práticas que constituem traços, elementos em torno dos quais foram levantadas dúvidas ou reafirmadas convicções.

4.7. Procedimento preliminar

Para evitar um tamanho de amostra ou uma taxa de participantes menor, optou-se por contatar previamente cada participante e agendar uma data e local conveniente onde ele pudesse preencher individualmente o questionário. Explicava-se por telefone dados gerais do trabalho e no encontro pessoal apresentava-se ao participante *TERMO*

DE CONSENTIMENTO INFORMADO LIVRE E ESCLARECIDO (APÊNDICE 1).

Após essa etapa solicitava-se a assinatura da *DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO DO MÚSICO TROMPETISTA* e o preenchimento do questionário, garantindo o anonimato do respondente participante. A um número reduzido de 7 trompetistas foram enviados questionários via internet, mas somente 2 participantes enviaram resposta a tempo.

O procedimento para realização das entrevistas com os maestros de frevo seguiu a mesma metodologia de contato telefônico e agendamento.

4.8. Análise e interpretação dos dados

4.8.1. Relação entre a funcionalidade do frevo-de-rua e a prática-interpretativa

A questão nº 7 do questionário envolve a relação sincrônica entre as variáveis prático-interpretativas andamento, dinâmica e articulação e a função social que o frevo-de-rua desempenha. Temos apresentado anteriormente no segundo capítulo deste trabalho que o frevo é um gênero que, sendo oriundo da esfera carnavalesca, é também executado em diferentes momentos ou em uma diversidade de fatos sociais: bailes em clubes sociais; em festas populares nas ruas; shows abertos em praça pública; salas de concerto.

Em resposta à questão nº7 84,6% dos músicos concordaram que as características prático-interpretativas do frevo variam de acordo com a função que a música representa em dado momento. Isso significa que a música ou um grupo musical ou intérprete podem ser influenciados pela diversidade dos fatos sociais em que eles estão inseridos. As variáveis andamento, articulação, acentuação e dinâmica podem ser executadas diferentemente de acordo com a função ou o motivo para qual a música está sendo destinada.

De fato em praticamente todas as entrevistas com os maestros a funcionalidade do frevo deixa-se transparecer. Não só aspectos prático-interpretativos, mas também os aspectos estilísticos da composição são endereçados à função musical. Desde o frevo improvisado de Spok ao “frevo na rua⁴²” do Maestro Nunes. Sobre isso comentam os maestros Spok, Forró e Guedes Peixoto:

. . . essa coisa, por exemplo, que a gente se preocupa muito hoje com execução, não tinha muito, . . . [a gente] vinha para as orquestras de rua, que também não tinha, talvez até pudesse ter, mas não tem necessidade de ter, assim, pra o povo e pra intenção de divertir o povo, não se tinha necessidade de ter . . . não é isso que vai fazer, ou não, o povo dançar. O povo tá ali,[é] pra se divertir. (Albuquerque 2007)

No concerto, a energia é diferente porque no concerto você tem a chance de respirar mais. Você toca bem menos. Embora que são coisas diferentes, mas tão difícil quanto. Às vezes você bota um cara que toca num concerto e na rua ele não funciona. Então, cada um na sua. Eu acho que o frevo é encantador, ou no teatro ou na rua. . . .

Em Recife, só dá Nunes. Na rua, só da Nunes. É frevo mais mediano e tal [em nível de dificuldade de execução]. Agora no palco, já tem uma coisa mais rebuscada e tal. Tem uma denominação que é frevo-de-rua de salão. (F. A. Silva 2007)

Realmente tudo tem uma motivação. O compositor, nessa época cada músico, cada agremiação tinha seu compositor que compunha exclusivamente pra ela, então se fazia um retorno quando o clube voltava pra sede e lá eles encontravam os moradores de lá de luz acesa à espera de um frevinho menor [em tom menor] . . . quando encontrava uma outra orquestra, um outro clube, tinha que sempre ser agressivo, e maior [tom maior], e mais agudo, essa destinação acompanhou sempre a necessidade do clube se lançar. A alternância da orquestração entre palhetas e metais, isso se deu com a própria genialidade do compositor, mas a destinação do frevo abafo, coqueiro, de encontro, de saudade, de regresso, sempre dominou essa motivação e esse caráter do frevo. . . .

Eu faço parte de uma engrenagem, de uma geração, de uma motivação que a sociedade tinha, . . . (Alcoforado 2007)

É oportuno aqui esclarecer que a renovação do frevo não é somente atual pelo retorno da prática da improvisação. O frevo renova-se constantemente junto com as

⁴² Frevo na rua é uma expressão utilizada na entrevista pelo maestro Ademir Araújo para designar o frevo destinado às troças carnavalescas, às brincadeiras e à dança do carnaval de rua no Recife.

mudanças nessa motivação da sociedade. Desde a era do rádio, desde o incremento dos bailes nos salões o gênero tem passado por uma renovação em sua estrutura formal, harmônica e prático-interpretativa.

Para aqueles que comentaram que o frevo não se renovava até hoje, é importante reconhecer que vários músicos, dentre os quais os próprios maestros entrevistados imprimiram transformações profundas e constantes. O gênero foi inserido nas salas de concerto através do “frevo-de-câmera”, criaram-se formações instrumentais inusitadas, dando nova roupagem harmônica ao que era tocado em uníssono, introduzindo linguagens do jazz, do baião etc.

Aqui cabe um estudo mais profundo sobre as transformações do gênero produzidas por compositores como Duda, Nelson Ferreira, Levino Ferreira, Menezes, Severino Araújo, Carnera, dentre outros.

Conforme exclama o jornalista Hugo Martins, homenageado do carnaval do Recife em 2008 e responsável pelo programa quadragenário *O Tema é Frevo*: “aqui, o frevo não pára”.

4.8.2. Recorrência de estratégias prático-interpretativas

Diversas questões envolveram o problema da existência da recorrência⁴³ prático-interpretativa. Todas as questões que inseriram expressões do tipo “*acontece repetidas vezes*”; “*muitas vezes acontece*”; “*isso é típico na composição do frevo-de-rua e repete-se em várias obras*”; “*tende a se repetir*” foram utilizadas para abranger o problema da recorrência. As questões nº 9, 10, 11, 13, 14, 19 e 23 abarcaram esse aspecto especificamente. Ademais, praticamente todas obtiveram em suas respostas um

⁴³ Recorrência é a ação de recorrer. Por extensão significa o reaparecimento periódico ou freqüente de fato ou fenômeno. (Holanda Ferreira 1999)

índice de concordância total em mais de 50% dos participantes. Somando-se as respostas que incluem a concordância total e a concordância moderada, temos os seguintes índices de aprovação:

Nº da Questão	9	10	11	13	14	19	23
Concordância %	94,3	88,5	90,4	86,5	90,4	88,4	90,4
Índice total de concordância	89,8%						

Tabela 2. Índice de concordância com as questões inerentes à recorrência prático-interpretativa.

O gráfico abaixo ilustra percentualmente as respostas de índice -2 (discordo totalmente); -1 (discordo moderadamente); 0 (indeciso), 1 (concordo moderadamente); 2 (concordo totalmente). Vale a ressalva de que a questão nº 11 apresenta-se em sentido inverso, sendo sua pontuação computada inversamente. Nesse caso as respostas tipo “discordo totalmente” receberam escore de pontuação 2.

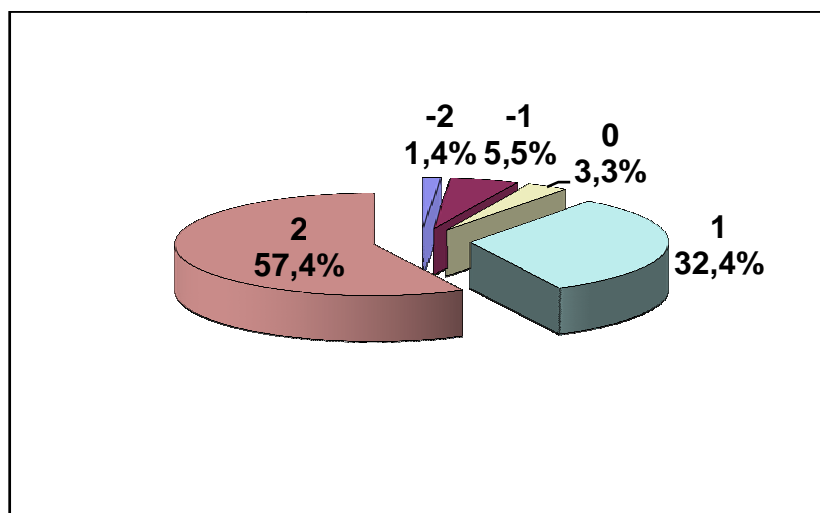


Figura 34. Gráfico que ilustra a soma total das respostas às questões referentes à recorrência prático-interpretativa.

Pelos números acima evidenciamos uma tendência recorrente bastante intensa, já que 57,4% concordaram totalmente com as afirmativas das questões.

Isso não indica regras rígidas, mas há um padrão de conduta. Essa padronização é um conhecimento. Pode estar no consciente ou até no inconsciente, pode ser um

arquetipo, um conjunto de *representações mentais*⁴⁴ presentes no músico, mas que oferece limites ou referenciais na sua criação artístico-musical. A recorrência prático-interpretativa expõe a idéia de um estilo prático-interpretativo que será delineado através das variáveis do estudo em sub-capítulos posteriores.

Através das entrevistas pôde-se também verificar que há o fenômeno recorrente implícito. Já na escrita musical muitos declararam existir o que se pode chamar “motivos recorrentes” – células ou incisos musicais que tendem a reaparecer em composições de um mesmo autor, mas também de autores distintos.

É verdade [sobre a existência de frases semelhantes]. Eu gostaria de imitar Levino Ferreira, se pudesse compor com aquela qualidade dele, eu não consigo, mas ele influencia, como tem na música erudita, de Haydn pra Mozart, de Mozart pra Beethoven. Há sempre uma influência até certo ponto e depois aflora uma personalidade diversa. Mas geralmente isso. E no frevo que é limitado... Tem um amigo meu que era publicitário, quando encontrava comigo, ele fazia [cantarola um trecho em anacruse típico do início de um frevo].

O frevo não tem nada que fazer. Essa anacruse inicial limita tudinho [canta novamente trecho anacrústico] . . . Tem sempre um *elevar* que é idêntico a todos os frevos. Geralmente, para obter essa característica do próprio frevo, as pessoas terminam por imitar sem se sentir. Eu fiz um frevo gravado na *RCA Victor*, chamado *Frevo da Saudade*, a segunda parte [cantarola a segunda parte], isso é gravado pela *RCA Victor*, lá com Zaccarias [Orquestra de Zaccarias, no Rio de Janeiro]. Quando foi no ano seguinte, Lourival Oliveira fez um frevo e lá vem Lourival [cantarola a mesma segunda parte do *Frevo da Saudade*]. E gravou. . . . Aí veio Lourival [dirigindo-se a Guedes Peixoto]: - “oh!! Eu dou a mão à palmatória! Rapaz, eu me deixei levar. Você quer que eu lhe dê...” “Não rapaz, deixa pra lá!” [resposta de Guedes]. Mais ou menos isso. A gente tem umas frases, algumas coisas que você sempre intui. . . . Então há uma semelhança na frase. Já que é pouco não é [talvez a variedade]? Dificilmente você encontra frevo distinto completamente, . . .

Isso motiva [em referência a outras frases musicais que motivam], isso às vezes vem à cabeça na hora que for compor, e você quer evitar, e termina dando uma solução, mas no final das contas, - “rapaz, ficou parecido”. (Alcoforado 2007)

⁴⁴ *Representações mentais* - Imagens mentais que nos permitem “visualizar” um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização. (Fonseca 2002)

Existem alguns frevos que quando eu escuto, eu me confundo, porque o frevo é de Nelson e o estilo lembra Toscano Filho. . . . (E. C. Rodrigues 2007)

Eu concordo com você que mudam as notas, mas no desenho rítmico pode pegar um esqueleto de um e fazer um frevo. (A. S. Araújo 2007)

O que os maestros afirmam não se caracteriza por plágio ou simples imitação. É um conhecimento cognitivo inerente que pertence a todos, que o músico compartilha e se apropria. A uma primeira vista já se podem identificar os motivos recorrentes:



Figura 35. Motivo inicial partitura de 1º trompete do frevo-de-rua *Sorriso*, de autor desconhecido.



Figura 36. Motivo inicial da partitura dos trompetes do frevo-de-rua *Baba de Moça*, de J. Menezes.



Figura 37. Motivos recorrentes dos frevos-de-rua *Três da Tarde* (à esquerda), de Lídio Macacão, *Na Hora H Piano* (abaixo e ao centro), de Nelson Ferreira, e *Nino o Pernambuquinho* (à direita), de Duda.

Quando indagados acerca da existência de uma tradição interpretativa nas orquestras de frevo muitos afirmaram existir um padrão que era mantido por seus maestros e pelos músicos: “Eu acho que tem uma tradição. Isso desde que eu comecei a ouvir frevo, a tocar frevo. . . . Então músico antigo que já tocou frevo e vem tocando, ele já sabia [sabe], quando você bota assim [no sentido de por a partitura durante o

ensaio], nem precisa acentuar [dizer onde estão os acentos], pegava [pega] uma frase e já sabia [sabe] como tocar.” (Menezes 2007)

A questão nº 23 levanta a tendência de recorrência prático-interpretativa nos motivos recorrentes. 90,4% dos participantes responderam em concordância com a tendência de seguir um padrão recorrente em acentuação, articulação e dinâmica. Indagado sobre se as frases similares tenderiam a ter uma interpretação semelhante o maestro Edson Rodrigues declara: “Eu acho que sim, . . . Porque é humanamente impossível que uma linguagem, de uma certa forma, que ela subsista se não houver determinados parâmetros pra você se guiar. . .” (E. C. Rodrigues 2007)

Mesmo assim vale salientar que essa questão foi a única que produziu um índice de resposta de concordância total menor que 50%, ficando equilibrados os índices nas respostas *concordância total* (46,2%) e *concordância moderada* (44,2%). Isso reforça que os padrões não são regras fixas imutáveis e que existe uma dicotomia, pontos de semelhança e dessemelhança em alguns aspectos prático-interpretativos. Contudo, talvez insinue uma resistência do músico intérprete em assumir a recorrência prático-interpretativa, que foi corroborada abertamente por muitos maestros entrevistados como Duda, Menezes, Edson Rodrigues, Guedes Peixoto, Ademir Araújo e Forró.

Como é que eu explicaria, o frevo é uma coisa tão diferente e tão igual ao mesmo tempo. Não sei como eu explico mas se você vier longe, no galo da madrugada ou em qualquer outro bloco que tenha muita gente, de longe você vê uma coisa homogênea. Tudo o que tem - muita gente dançando frevo, no sol quente, de longe você vê aquela igualdade. Parece que tá tudo ensaiadinho, aquela coisa efervescente. Mas quando você chega perto, você vê as diferenças. Aí você vê um cara bêbado, vê outro cara dançando fora do ritmo, você vê uma orquestra ruim tocando no meio da rua, vê uma orquestra boa. Aí o frevo ele é diferente e ao mesmo tempo homogêneo. O frevo ele tem esse poder natural. Eu percebo isso e eu tento explorar isso nos arranjos, nas composições. . . .

Naturalmente, um bom músico de frevo. . . tem nos genes [a tradição]. . . . Porque você vai achar uma coisa mais ou menos em comum em determinados grupos. . . por exemplo, as orquestras de Olinda tocam mais ou menos de uma mesma forma. . . . O interessante é que se pegar um músico só, você vai ver falhas mil. Mas na energia atávica geral, você escuta. Você vai ver que o nível

do cara tocando só é um e o nível dele tocando em grupo, é outro. (F. A. Silva 2007)

4.8.3. *Esboço estilístico-interpretativo*

A existência da recorrência de estratégias prático-interpretativas possibilita um esboço ou delimitação de características prático-interpretativas do frevo-de-rua ou a descrição dos padrões replicados que é um dos primeiros fins da análise estilística. Conforme Meyer, a replicação acontece dentro de um conjunto de limitações ou restrições. Estas são muitas vezes impostas, apreendidas e aprendidas:

As limitações do estilo são aprendidas pelos compositores e performers, críticos e ouvintes. Frequentemente, tal aprendizado é mormente o resultado da experiência em performance e na audição do que uma instrução formal explícita em teoria musical, em história ou composição. Em outras palavras, o conhecimento do estilo é “tácito” [silencioso, implícito]: ou seja, é uma questão de hábitos adquiridos (internalizados) e trazidos em jogo apropriadamente⁴⁵. . . . (Meyer 1996, 10)

Sendo tácito, às vezes torna-se difícil descrever ou mesmo traduzir em linguagem escrita determinadas características. Muitos dos maestros forneceram informações estilísticas cantadas, fato que provocou certo desconcerto na transcrição das entrevistas. O presente esboço limita-se a abordar os parâmetros de domínio do intérprete mais observáveis através de um *survey*, sobressaindo um conceito do frevo destinado ao palco, ao show, ao teatro ou à sala de concerto, num ambiente externo que favoreça a prática minuciosa das variáveis a serem estudadas.

⁴⁵ “The constraints of style are *learned* by composers and performers, critics and listeners. Usually such learning is largely the result of experience in performing and listen rather than of explicit formal instruction in music theory, history, or composition. In other words, knowledge of style is usually “tacit”: that is, a matter of habits properly acquired (internalized) and appropriately brought into play...”

4.8.3.1. *Andamento*

Como explicado na segunda parte, o andamento é uma das características básicas do frevo já que é uma marcha acelerada derivada do dobrado. Vários autores e especialistas compartilham essa opinião, tendo o maestro Guedes Peixoto explanado bem esse assunto em sua entrevista (Alcoforado 2007).

O andamento do frevo permanece em geral estático. Ou seja, a partir do momento que se inicia a música, escolhe-se a pulsação e continua-se em um mesmo andamento até o fim. O frevo-de-rua é música destinada ao passo⁴⁶ e este não permite muitas oscilações de andamento no meio da música. Existe uma interação tradicional entre a música e o passo - “Uma coisa é certa: o *passo* não pode ser dançado sem a música” (Oliveira 1971, 125).

A resposta à questão nº 22 parece indicar-nos esse complemento. 55,8% discordam sobre a presença de *acelerando* ou *ritardando* durante a execução do frevo-de-rua enquanto 40,4% acabam por concordar com a afirmativa.

A pequena diferença dos números pode ser explicada pelas entrevistas. Alguns maestros deixaram entrever que há *acelerando* quando o “baile esquenta” ou “quando se desce a ladeira.” Nesse caso o sentido é literal, pois as bandas de música de Olinda acompanham a massa descendo as ladeiras da cidade no carnaval. Essa aceleração de andamento é funcional e às vezes ocorre de maneira incontida, principalmente na rua. A música é destinada “pra pular”.

se nós sofremos a motivação da aceleração do dobrado pra tornar um frevo, estamos cedendo ao entusiasmo do passista, do encontro, do tocar forte, do vencer, . . . No clube, você tem 40 ou 30 mil pessoas que vai, você tem que

⁴⁶ Como já definido anteriormente à pág. 13, a palavra passo refere-se à dança, à coreografia do frevo.

acompanhar e ceder. Em contrapartida, você não tem mais domínio, você está ali para servir a animação. Cheguei a fazer [baile revezando] com Nelson Ferreira, . . . Ele era um dos homens do frevo [tradicional], . . . então ele tocava 120 [pulsações por minuto] mesmo, a velocidade que ele fazia . . . Quando o Nelson entrava fazia [mais lento] e levava uma vaia. Mas o frevo está inerente a essa motivação . . . a orquestra está a serviço dessa motivação (Alcoforado 2007).

Com novas interpretações surgindo e buscando um novo formato mais de música de concerto, o frevo tem passado por mudanças que o levam a ter introduções em forma de cadência, com um andamento mais lento. Nesse caso a música é composta para esse fim, para o show ou o concerto e o início mais lento oferece contraste. Mas isso ainda é um padrão atípico, assim como a presença do *ritardando*.

Um dos pontos mais debatidos nos últimos anos relaciona-se com a questão 21 onde 83,8% responderam que o andamento do frevo tem acelerado com o passar dos anos. Aparentemente essa tendência é marcada pelo advento do projeto *Asas da América*⁴⁷, citado na parte primeira do trabalho e explicado pelo maestro Duda em sua entrevista. De $\text{♩} = 120$ ou 130 passou-se a executar o frevo-de-rua em 140, 150, até 160 pulsções por minuto⁴⁸. Talvez dessa necessidade de oferecer animação, pela diminuição dos passistas ou pela necessidade do espetáculo virtuoso e midiático, o andamento do frevo-de-rua tem acelerado a cada ano.

⁴⁷ Sobre *Asas da América* vide a pág. 44 deste trabalho.

⁴⁸ É importante frisar que há registros fonográficos onde o frevo já se encontra bastante acelerado, algo em torno de $\text{♩} = 146$ -152. Um exemplo é a gravação do frevo *Mexe com tudo* de Levino Ferreira pela Orquestra Victor Brasileira e realizada no Rio de Janeiro, 1940 (L. Ferreira 1940). Isso pode levar-nos a uma contradição. Contudo, é importante lembrar que as gravações cariocas foram consideradas em Recife como tendo “as notas certinhas, sim, mas o andamento, errado, o ritmo, frouxo” (Oliveira 1971, 54-55). Portanto, considerando o conflito entre as fontes, neste trabalho damos preferência ao que foi revelado através do *Survey* e pelas entrevistas com os maestros de frevo.

. . . o frevo antigamente era [executado em andamento de] 120 [pulsações por minuto], era mesmo andamento de dobrado . . . mas o povo na rua queria mais devagar, tinha menos automóveis na rua, tudo era mais devagar. O tempo foi aumentando, as pessoas falam mais ligeiro, anda mais ligeiro, come mais ligeiro, . . . com o tempo foi o mundo que tava andando mais ligeiro. . . .

No entanto, hoje já se grava muito mais ligeiro do que eu gravei um dia desse um frevo de Menezes. O próprio Menezes que me censurou, de Carlos Fernando [sobre o projeto *Asas da América*], e [olha que] “*Voltei Recife*” estava 135 [indicação metronômica]. Hoje no palco, ele faz qualquer frevo dele, tá com mais de 140 [indicação metronômica]. Eu gravei um frevo de Menezes “O Galo da Madrugada” . . . que tá 165[indicação metronômica], muito rápido. (J. U. Silva 2007)

Agora, com relação a essa história de gravação de disco, eu mesmo sou muito criticado porque os frevos que eu faço é tudo 160 [indicação metronômica]. Eu acho que o frevo fica mais bonito, quanto mais rápido, mais bonito, mas bem tocado. Se você não tocar bem tocado, esconde a beleza. . . . Aí esconde essa articulação se você não está preparado pra tocar. O frevo lento fica bonito também. Mas eu gosto mais rápido. (F. A. Silva 2007)

Assiste-se a um conflito de gerações onde a nova geração imprime a sua vontade e o frevo acelera.

Então você tem que tocar pra dançar, ninguém hoje faz mais *passo*, ninguém sabe mais fazer *passo*, e nem pode dessa maneira que estão tocando o frevo, . . . não é [rápido], é 120, é 130, é um pouco mais que o dobrado. Eu gravei naquele disco muito lento [referindo-se ao CD *O Frevo Vivo de Levino*⁴⁹], sabe por quê? Porque Levino não queria que tocasse a música dele [rápida]. . . . são 130[pulsações por minuto], vai até 140, era ritmo de dobrado, de marcha [...]. Hoje em dia o frevo é pra pular, ninguém sabe dançar o frevo, não existe mais incentivo, nas rádios faziam concurso de passo, quem fazia o melhor passo, tinha uma comissão para julgar, e tinha os assistas, o Coruja, o Nascimento. (Menezes 2007)

Não, tá rápido demais por causa a falta de cultura do cara que tá dirigindo a orquestra, porque tem que haver a evolução dos cordões, todo mundo brinca, porque na hora de se apresentar... , não é na hora de pular, agora na hora de pular é o seguinte: eu saía com o *Cachorro do Homem do Miúdo* [nome de troça] e quando passava [já tinha me apresentado à comissão julgadora] nos palanques, aí botava frevo chave, aquele frevo de Alcides Leão, aquele frevo bem rápido. Aí quem quisesse podia pular, brincar, mas na hora de se apresentar para a comissão julgadora te que ter um negócio bonito. (J. N. Souza 2007)

⁴⁹ Para maior referência consultar: (José Menezes e sua Orquestra 2002)

À parte da tendência acelerada, creio que o frevo-de-rua pode apresentar aspectos diversos em termos de escolha de andamento. Pode-se buscar virtuosidade na rapidez desde que haja clareza. Pode-se escolher um “andamento moderado, tendendo para o alegreto” (Oliveira 1971, 49). Essa é a principal característica dos frevos mais antigos e aqueles com títulos saudosistas, às vezes em tonalidade menor, como *Lágrimas de Folião*, de Levino Ferreira.

Deve-se lembrar que o excesso de velocidade traz mais energia e entusiasmo, sintonizando melhor a música com o momento atual vivido pela sociedade. No entanto, pode destruir o *passo*, tornando-o impossível ao passista e dificultando ao instrumentista a execução a articulação e a acentuação. O andamento mais lento possibilita mais “ginga” ao passista, mais “balanço” ao músico – o melhor controle do movimento musical, do que impulsiona e produz repouso, das inflexões sonoras, do timbre, do uso dos acentos e da articulação. Contudo, pode trazer certa nostalgia ou letargia imprópria ao momento.

Cabe ao intérprete encontrar o equilíbrio. O que vale é o bom senso e o conhecimento das classes ou tipos de frevo, bem como das funções que a música está exercendo no momento.

4.8.3.2. Articulação e acentuação

O frevo é um gênero musical que descende de gêneros consolidados do século XIX. Por extensão, os padrões articulatórios tendem a recorrer aos parâmetros estabelecidos nesse período. Esses padrões articulatórios são encontrados nos métodos tradicionais de sopro e, no caso especial dos trompetistas, no método de J. B. Arban, um método ainda muito utilizado no Brasil.

As bandas de música funcionavam como uma escola onde, na ausência dos métodos de técnica para os instrumentos, o repertório servia de material didático ao desenvolvimento técnico dos músicos. Além dos inúmeros dobrados, as transcrições de aberturas de óperas ou operetas, como *Cavalaria Ligeira* e *O Poeta e o Camponês*, de Franz von Suppé (1819-1895), e *O Guarani*, de Carlos Gomes (1836 -1896) são algumas das obras citadas pelo maestro Guedes Peixoto quando era trombonista da *Banda Saboeira* de Goiana-PE. Também inúmeros frevos serviram de material didático e inspiração aos estudantes. “[A *Saboeira* executava] os frevos que se tocavam aqui - Nelson Ferreira, Zumba, Menezes, . . . Eu era menino aprendendo saxofone e doido pra tocar *Freio a Óleo*⁵⁰ de Menezes. Estudava que só, porque *Freio a Óleo* era um frevo muito famoso que Menezes tinha gravado”. (J. U. Silva 2007)

É um conceito equivocado pensar que as partes não possuíam praticamente indicações de articulação, dinâmica e acentos. De fato, alguns compositores ou mesmo os copistas não as colocavam, mas há compositores que descreveram bem esses aspectos na partitura. Como exemplo, vejamos a partitura original de um dos frevos mais tradicionais de Pernambuco – *Último Dia* (1950), de Levino Ferreira.

⁵⁰ Vide partitura de *Freio à Óleo*, de J. Menezes (APÊNDICE 5)

Marcha Frevo

Último Dia

Conductor *Leovino Ferreira*

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, the title "Marcha Frevo" is written in a cursive hand, followed by "Último Dia" in a larger, more decorative cursive. Below the title, the word "Conductor" is written on the left, and "Leovino Ferreira" is written on the right. The score itself consists of three systems of three staves each. The top staff of each system has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff also has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music is written in a cursive hand, with various notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a "v." marking. The second system has a "mf. cresc." marking. The third system has a "p. con." marking. The paper is heavily worn, with significant tearing and discoloration, particularly along the edges and between the systems.

Figura 38. Primeira parte da partitura do frevo-de-rua *Último Dia* (1950), de Leovino Ferreira (APÊNDICE 4). Acervo pessoal do maestro José Menezes.

Também as partes dos dobrados das bandas não são isentas de indicações de articulação.

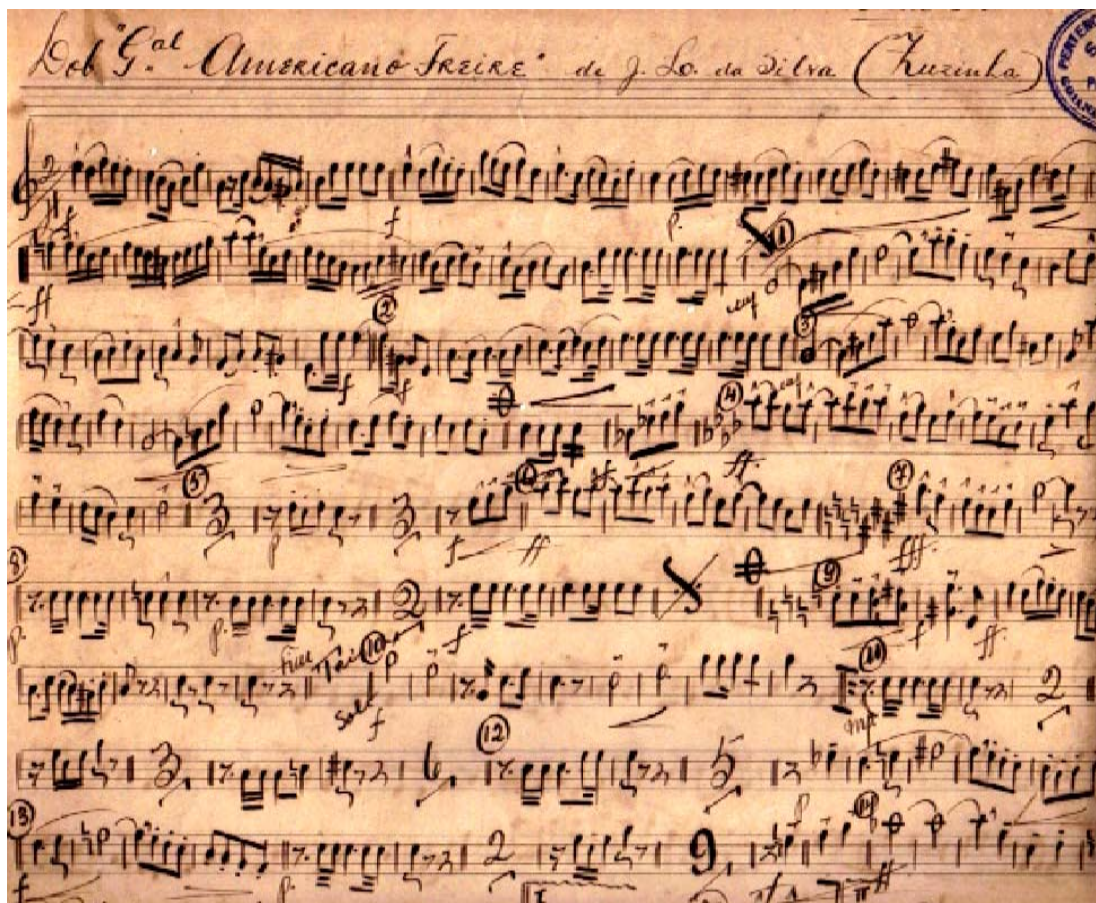


Figura 39. Primeira página da parte de 1º trompete (Bb), do dobrado *Gal. Americano Freire* (1950), de José Lourenço da Silva, Maestro Zuzinha. Acervo Banda Saboeira, Goiana, PE.

As partes musicais das figuras 38 e 39 ilustram alguns parâmetros típicos de articulação no frevo-de-rua. Alguns padrões são: duas primeiras semicolcheias ligadas seguidas por duas em *staccato*, principalmente se estas semicolcheias estão em arpejos ou em notas com graus disjuntos. Os grupos de escalas em graus conjuntos tendem a receber a articulação descrita anteriormente (duas ligadas e duas *staccato*) ou são ligadas todas as notas em graus conjuntos de uma escala, por exemplo. Esses são alguns padrões abrangentes, mas receberam índice de concordância em 88,4%, sendo 51,9% de

concordância total. Dos maestros entrevistados, Menezes e Guedes Peixoto foram maestros que adentraram no tema da articulação: "essa turma antiga - geralmente fazia duas ligadas e duas batidas [*staccato*]. . . a interpretação já está dentro do pernambucano" (Menezes 2007). . . . "a articulação é muito pessoal, às vezes o compositor indica geralmente essa de 2 ligadas, 2 soltas, eu prefiro, mas é muito pessoal também, é aquela parte do intérprete, . . ." (Alcoforado 2007)

Na frase do maestro Guedes Peixoto está implícita a prática musical dos trompetistas dentro das orquestras de frevo. Apesar dos maestros escreverem ou pedirem verbalmente determinada articulação ou acentuação nos ensaios, sempre há a liberdade do intérprete de escolher determinada articulação mais idiomática para o seu instrumento, "a que melhor funcione" individualmente, do ponto de vista técnico e musical.

Podemos comprovar essas características também através das respostas à questão nº 18 (80,8% de concordância de que o fator idiomático instrumental influi consideravelmente na escolha dos padrões articulatórios); questão nº 19 (88,4% de concordância com a repetição de padrões articulatórios como "duas ligadas - duas *staccato*").

A questão nº 20 (59,6% de concordância contra 36,6% de discordância) refletiu certa ambivalência. A temática dessa questão é sobre a prática do naipe de trompetes em imitar ou buscar uma coerência de articulação em conjunto com o naipe de saxofones. A ambivalência da resposta se explica porque os aspectos idiomáticos de cada instrumento estão sempre presentes. No entanto vários maestros como Duda e Menezes confirmaram a busca de igualdade. Sobre os ensaios junto à orquestra do maestro Nelson Ferreira segue o trecho da entrevista com o maestro Duda:

O naipe de saxofone [s], a gente começava logo quando estudava música. Ele [Nelson Ferreira] ensaiava como queria, e a gente que dizia: - “não, nesse frevo a gente faz batido” A gente combinava entre si, a mesma coisa acontecia com os trombones e trompetes. Hoje é do mesmo jeito. . . .

Quando a frase era igual [uníssono], a gente combinava todo mundo pra fazer daquele jeito, do mesmo jeito que hoje, não mudou não.

Portanto, os intérpretes mais criteriosos ⁵¹ tendem a homogeneizar, dentro do possível, a articulação entre os naipes de saxofones (palhetas) e trompetes (metais).

Como a textura instrumental do frevo-de-rua é composta por esse jogo de perguntas e respostas entre os naipes é fundamental buscar relações de homogeneidade – imitando acentos e notas em *staccato*; como também relações de contraste – logo após uma escala em *legato* pelos saxofones segue-se uma seção em graus disjuntos arpejados e acentuados pelos trompetes. O resultado numérico da questão nº 9 (94,3% de concordância com a fundamental importância da articulação, acentuação e dinâmica no jogo de perguntas e respostas entre os naipes) comprova essa tendência prático-interpretativa.

Analisando o frevo *Último Dia* (fig. 38) podemos ver claramente como ora os naipes se apóiam, ora contrastam. O frevo começa com os naipes se apoiando em um motivo arpejado em uníssono (compasso inicial anacrústico). Esse motivo é similar ao motivo utilizado por Zuzinha para dar contraste no compasso da anacruse do nº 4 de ensaio de *Gal. Americano Freire* (fig. 39).

Após o início em uníssono, à frase virtuosística dos saxofones se opõe notas nos metais que recebem acentuação, caracterizando a oposição que continua no compasso nº. 7 pela inversão da direção melódica entre os naipes (saxofones descendendo e metais

⁵¹ Vale salientar aqui o nome do trompetista Nailson Simões, um dos intérpretes do frevo-de-rua mencionado pelos maestros entrevistados. Nailson muito tem contribuído para a divulgação e inserção do gênero nas salas de concerto, como também no ensino e padronização de suas características estilísticas.

ascendendo) e pelo o uso da síncope nas palhetas e das quiálteras nos metais. Essas quiálteras produzem uma idéia de atraso no pulso rítmico. As notas acentuadas na síncope (compassos nº. 8 e 10) dos saxofones indicam que a frase deve ser tocada a tempo, ritmicamente precisa de forma a oferecer mais contraste. A partir do terceiro sistema (compasso nº. 13) os naipes voltam a apresentar uma relação de apoio, construindo o clímax no compasso 17. Um dos pontos cruciais é a chamada “passagem” ou “terra de ninguém”. A acentuação dos metais é fundamental para criar o contraste e a separação das partes “A” e “B”⁵². Após a “passagem” iniciada pelos metais, os saxofones apresentam outro tema contrastante.

Esse tipo de acentuação dos metais na “passagem” é comum no frevo e fundamental para o equilíbrio da obra como um todo.

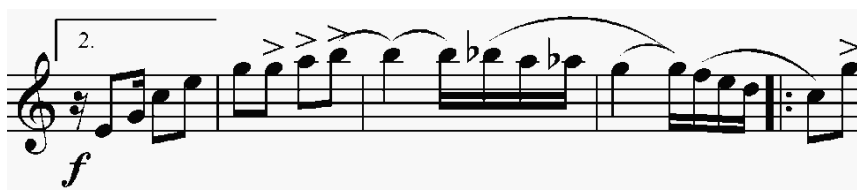


Figura 40. *Freio a óleo*, de J. Menezes. Trecho melódico da passagem. Parte de 1º trompete.



Figura 41. *Lágrimas de folião*, de L. Ferreira. Trecho melódico da passagem. Parte de 1º trompete.

⁵² *Último dia* de Levino Ferreira é um dos frevos clássicos que não obedece a estrutura formal descrita em capítulos anteriores. As frases não possuem a estrutura de 8 compassos e a parte “A” não repete antes de ir para ponte.



Figura 42. *Mexendo-se*, de Geraldo Medeiros. Trecho melódico da passagem. Parte dos trompetes.

À parte da acentuação acima descrita há no frevo uma tendência à separação da síncopa. Essa separação pode ser feita pelos acentos nos tempos fracos ou pelo *staccato* na colcheia central quando a figura sincopada é formada pela semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Essa tendência foi referendada com a questão nº 16 do *survey* que obteve 96,2% de concordância, sendo 71,2% o escore de concordância total. Essa foi a questão que obteve o maior índice de concordância em toda a pesquisa. Sobre essa acentuação característica da síncopa, comenta o maestro Guedes Peixoto: “[o frevo-de-rua] Ele tem um encontro de dois em dois compassos. Há sempre uma acentuação, uma antecipação do tempo forte . . . há sempre uma acentuação como característica de composição. O que a *marchinha* [carioca] não tem! O que é normal: nós..., o frevo tem esse sincopado.” (Alcoforado 2007)

Figura 43. *Lucinha no Frevo*, de Duda. Semifrase inicial. Parte para quinteto de metais.

A gama de inflexões e acentuações para o frevo-de-rua é bastante ampla e grifálos na escrita musical é no mínimo um procedimento ambíguo. Conforme expressa o maestro Menezes: “sinceramente, olhe, Severino Araújo, . . . dentro daquele acorde, os sax fazem um sotaquezinho, um negócio que é meio difícil de escrever aquilo. Escrever mesmo como você quer é difícil, você dá o cheiro no negócio, mas o músico na hora é que faz. O americano também faz isso, tem muita música” (Menezes 2007).

Há alguns acentos com influência de outras músicas como o isquenta muié, o baião e o *jazz*. É por isso que geralmente um músico canta para o outro a maneira que ele quer o trecho musical soe, usando assim das representações mentais e de todo o conhecimento estilístico tácito que ele possui. Algumas características podem ser descritas, outras não. Essas têm que ser apreendidas pelos músicos com a utilização da percepção e da memória musical.

Devemos esclarecer que houve um erro na construção do questionário que serviu ao mesmo tempo para referendar a metodologia da *pesquisa de survey*. Ao avaliar os resultados das questões referentes à acentuação verificamos que a única questão que não conseguiu aferir uma tendência (52% de concordantes contra 48,1% de discordantes e indecisos) foi a questão de nº 15.

Devido à ambigüidade da pergunta de nº 15 não se pôde cruzar a respostas dessa questão com a de nº 16. Sua redação possuía um caráter amplo demais e inespecífico ao abordar a acentuação em relação aos “pulsos fracos”. Esse termo é insuficiente para delimitação estilística. Isso somente vem a confirmar a teoria de Meyer quando estabelece que o estilo segue limitações impostas por leis, regras e estratégias (Meyer 1996, 8-37). Ele, o pulso na parte fraca do tempo, por si só não estabelece um limite estrutural, formal, sintático musical para que aconteça a recorrência prático-interpretativa.

O problema é que no frevo de fato pode haver tantos pulsos fracos acentuados, quanto os não acentuados. A questão não serviu para avaliar a variável acentuação, mas serviu para comprovar que o instrumento de avaliação talvez possa servir para indicar com certa precisão o fenômeno avaliado.

Para concluir esse tópico recordamos que para todo trompetista a bateria ou a acentuação dada pela caixa-clara serve de importante referência. Conforme explicado anteriormente por Adelson Silva já virou uma tradição que a caixa-clara acompanhe a melodia dos metais, fundamentalmente a melodia do 1º trompete. “A caixa é um instrumento melódico”, como expressa Adelson (A. P. Silva 2007). Essa característica é responsável pelo “encaixe” do frevo-de-rua. Se a síncopa é importante para o frevo-de-rua, é também de igual importância a acentuação que muitas vezes é expressa pelos metais e a caixa-clara.

. . . os metais é quem dão as cartas no frevo, não existe frevo sem trompete, sem trombone, pode até ter frevo sem saxofone, mas sem trompete e sem trombone não dá. . . Eu vejo como uma das coisas importantes para a interpretação, exatamente a articulação e acentuação (E. C. Rodrigues 2007)

Então eu vi Adelson fazer [os acentos junto com o trompetes], então resolvi fazer as partes de bateria com a linha melódica . . . Adelson já sabe,[já] que eu toco sempre com ele, então ele já sabe, *ele é quem dá o gosto do frevo*. . . [itálico e negrito do autor] (Menezes 2007)

4.8.3.3. *Dinâmica*

As questões de nº 8, 9, 11, 12, 13 e 14 estavam relacionadas com a dinâmica. Pela questão de nº 8 podemos deduzir a característica de comportamento ambíguo dos músicos com relação à dinâmica no frevo-de-rua. Essa questão afirmava que não havia variação de dinâmica na execução do frevo-de-rua. As respostas foram: 51,9% discordaram da afirmação e 48,1% concordam na falta de dinâmica nas execuções. Destes concordantes, 38,5% concordaram moderadamente.

Mais uma vez a estatística demonstra que a dinâmica é uma variável dependente do local e da função que a música está executando. Como a maioria das execuções de frevo ainda se insere no contexto do carnaval é claro que, em muitas execuções de rua ou voltadas para o baile não acontecem variações de dinâmica expressivas na execução devido aos fatores externos ligados ao local de execução do frevo-de-rua. Essa força rasgada do frevo é revelada por Duda quando afirma que nas troças, nos clubes de rua o frevo era “pra fazer zoada, era por causa dos encontros, a quantidade [dos instrumentos], o clube que tinha mais [em relação ao número de trombones e demais instrumentos na formação da banda]” . . . (J. U. Silva 2007).

Já o maestro Menezes afirma: - “Tem gente que acha que tocar frevo é tocar rasgando, pra fora. Não é. As orquestras do sul boas - de Severino Araújo, de Zaccarias, que era só ele quem tocava frevo bom no Rio, e ele não tocava rasgando não, tocava com sonoridade...” (Menezes 2007)

Como um dos conjuntos citados por Menezes, a Orquestra Tabajara, por exemplo, possui sessenta anos de existência. Pode-se deduzir que há vários anos o frevo é executado pelos conjuntos mais técnicos e capacitados com inflexões de dinâmica. A partitura autógrafa de *Último Dia* (APÊNDICE 4), de 1950, serve também para

desmistificar o fato de que nem mesmo os compositores escreviam ou ligavam para as nuances de dinâmica necessárias ao gênero.

Percebe-se no frevo-de-rua que a dinâmica é condicionada pela maneira de construção da linha melódica. “Eu acho que a linha melódica é a mãe de tudo, tudo que for fazer tem que fazer em cima da linha melódica” (Menezes 2007).

É a frase ou semi-frase musical que organiza as nuances de dinâmica. As questões nº 14 (90,4% de concordância) e nº 12⁵³ (77% de concordância) se relacionam com essa afirmativa, uma vez que o encadeamento harmônico, mesmo tendo caráter mais comum, se insere dentro do contexto melódico.

Valdemar de Oliveira já havia exposto essa característica: “observação digna de nota é o imponente acorde, em *tutti*, que se ouve, ***quase sempre***, no 11º ou no 12º compassos, o clímax da composição. . . . Não surgem [tais acordes] imprevistamente. São ‘preparados’, à custa de progressões bem características da composição” [negrito e itálico pelo autor] (Oliveira 1971, 50).

A característica exposta acima acontece se o frevo estiver baseado numa estrutura fraseológica binária onde vamos encontrar geralmente as semi-frases organizadas a cada quatro compassos e a primeira parte é construída com dezesseis compassos, o que possibilita esse clímax no final do terceira semi-frase. Essa é a característica encontrada em *Freio a Óleo*.

Outra característica que oferece variação de dinâmica para o frevo é a textura da orquestração. Em *Freio a Óleo* cada semi-frase de quatro compassos se relaciona com o jogo de perguntas e respostas entre as madeiras e os metais. Esse contraste interfere na

⁵³ Há um erro de redação nesta pergunta, pois toda frase musical no frevo apresenta progressão harmônica. No entanto, como foi apresentado um exemplo musical de fácil identificação, não consideramos a pergunta inválida, pois este exemplo musical ilustra e caracteriza o tipo de recorrência questionado.

dinâmica e é perceptível devido à simplicidade da composição. O músico intuitivo vai buscar mudanças de cor, de timbre que realcem ainda mais esse jogo. Esse aspecto é coerente com os dados da questão nº 9 que obteve 94,3% de concordância.

Essa descrição pode não ser tão exata e homogênea. O frevo da antiga geração podiam ser mais “quadrados”, mas muitos dos antigos foram saindo desses moldes. O próprio *Último Dia* não apresenta estrutura tão rígida.

Duas das características prático-interpretativas referentes à dinâmica que apresentaram bons índices de recorrência são as tendências em executar o início da segunda parte em dinâmica *piano* (questão nº 13 com 86,55 de concordância) e a execução dos acordes finais em *forte ou fortíssimo* (questão nº 11 com 90,4% de concordância). Essas tendências podem ser corroboradas pelas entrevistas onde alguns maestros as confirmaram:

E essa coisa que você falou, a gente faz com tanta naturalidade que eu nunca tinha pensado assim especificamente nisso. A casa de segunda vez, preparando para fazer um piano, a casa começa fortíssima e decresce para fazer um mezzo forte, até piano mesmo, vai crescendo até um forte na primeira casa, pra de novo repetir a história e voltar forte no começo. (E. C. Rodrigues 2007)

CAPÍTULO 5

CONCLUSÃO

O objetivo desse trabalho foi principalmente oferecer características sobre o processo prático-interpretativo dos trompetistas de frevo-de-rua no Recife. Como objetivo secundário o trabalho verificou a existência da recorrência na ação prático-interpretativa que possam vir a delinear um estilo prático-interpretativo para o frevo-de-rua. Outro objetivo secundário foi a descrição de alguns dos processos relacionados com o andamento, articulação, acentuação e dinâmica no processo prático-interpretativo dos trompetistas de frevo-de-rua no Recife.

Buscando contribuir para a formação do intérprete, o primeiro capítulo buscou através da revisão de literatura uma compreensão mais ampla do frevo como manifestação social e de fatos que compuseram sua história. Estudou-se sua relação funcional com o carnaval, chegando-se a conclusão que o frevo representa o próprio carnaval de Recife. O seu caráter está intimamente ligado a essa festividade popular oriunda da forma como a Igreja direcionou os festejos religiosos. Observou-se que o carnaval e seus festejos registram os acontecimentos do momento. Efervescência, rebuliço, multiplicidade, resistência ou rebeldia, explosão ou extravasamento, aproximação e alegria são alguns dos termos que foram utilizados para definir o caráter do gênero.

O breve exame histórico buscou situar o frevo, reconstruindo momentos históricos do Brasil e do Recife entre os séculos XVIII ao século XX. Alguns fatos históricos como os sucessivos movimentos revolucionários em Pernambuco, a chegada da corte portuguesa em 1808, a abolição da escravidão e a formação dos primeiros clubes pedestres contribuíram na formação do gênero musical no século XIX. No século

XX pôde-se contemplar que frevo como música sempre foi influenciado pelo momento histórico e fatos como a era do rádio em Pernambuco, a segunda guerra mundial provocaram mudanças musicais no frevo. Outro aspecto histórico estudado foi o chamado “declínio do frevo”. Chegou-se a uma conclusão da relatividade da expressão uma vez que em sua essência ou em seu caráter, o frevo se transforma, mas não morre.

O segundo capítulo fez-se uma análise das características musicais do frevo-de-rua. Foi utilizada a revisão da literatura, mas também o cruzamento dos dados oriundos das entrevistas com músicos e estudiosos do gênero. O primeiro tópico tratado no segundo capítulo compreendeu um estudo sobre as várias classes do gênero. Pôde-se constatar que essas classes não possuem uma delimitação musical precisa e para alguns dos entrevistados ela atende mais a critérios funcionais do que musicais.

Também foram analisadas as origens musicais do gênero. Partiu-se de um levantamento dos gêneros musicais predominantes no Recife do século XIX para se formar um quadro do ambiente musical da cidade n período de gestação do gênero. Diante da dificuldade do descobrimento de origens musicais em gêneros urbanos, foi exposta a idéia do desenvolvimento através de um processo concomitante do que propriamente a idéia de uma paternidade na formação do gênero. Nesse sentido foi importante o depoimento em entrevista de Samuel Valente, historiador, situando o primeiro frevo descoberto no ano de 1890. Isso serviu para localizar possivelmente o início histórico do frevo-de-rua juntamente com outros gêneros americanos, dentre eles o Maxixe e o *Ragtime*. Afirmou-se que a influência afro-brasileira no frevo-de-rua vem também do Lundu, uma vez que esse é um dos gêneros que antecedeu ao frevo-de-rua e que era muito praticado em Recife no século XIX. Explicou-se também sobre outros gêneros que contribuíram na formação do frevo-de-rua, em especial o Dobrado, e indicou-se um dos padrões rítmicos do frevo-de-rua como oriundo de um gênero

variante do dobrado – o Cento e Vinte. Esse padrão tem sido utilizado em muitas gravações do gênero.

Outro tópico do estudo musical foi a descrição de algumas das formações instrumentais típicas do frevo-de-rua. Nesse caso o enfoque foi maior nas bandas de música e nas *big bands*. Compararam-se as diferenças na composição instrumental das bandas de música através dos anos e evidenciou-se que o processo de transformação na instrumentação advinha de um fator social. Constatou-se que a formação dos grupos musicais varia de acordo com a função a qual a música se destina. Também a transformação do frevo em espetáculo fez com que o gênero adentrasse as salas de concerto, provocando que o gênero se expandisse para outras formações, outros contextos.

No sub-capítulo sobre morfologia descreveram-se as características estruturais do frevo-de-rua. Buscou-se destacar as informações escritas por Valdemar de Oliveira e Edson Rodrigues sobre o gênero. Foram de grande valia nesse processo as informações obtidas nas entrevistas com os maestros. Esse levantamento também serviu quando da análise e descrição das estratégias prático-interpretativas dos trompetistas de frevo-de-rua no Recife.

Finalmente, através da pesquisa descritiva, projeto de *pesquisa de survey* com triangulação de dados obtidos pelas entrevistas semi-estruturadas com alguns dos principais músicos de frevo no Recife, verificou-se uma forte tendência de recorrência de estratégias prático-interpretativas entre os trompetistas profissionais no Recife. Esse fato caracteriza a existência de um estilo prático-interpretativo para o frevo.

Essa recorrência foi caracterizada nos sub-capítulos finais onde foram descritas algumas características tendenciais no processo prático-interpretativo do frevo, dentre

elas a existência de motivos recorrentes que conseqüentemente podem levar a uma recorrência de articulação, acentuação e dinâmica.

Esse estudo contribuiu para um esboço estilístico do frevo apontando direções ou padrões de conduta na prática interpretativa dos trompetistas de frevo-de-rua em Recife. Essas direções poderão servir ao intérprete, ao pesquisador e ao professor.

Para um complemento no levantamento estilístico prático-interpretativo do frevo-de-rua sugerimos um estudo idiomático de um conjunto de obras de um determinado compositor ou de uma geração, descrevendo-se a recorrência no processo composicional. Tendo-se descoberto e levantado minuciosamente essas características idiomáticas, poder-se-ia analisar a interpretação seja pelo *survey* ou pela pesquisa qualitativa utilizando-se dos depoimentos dos músicos ou fonogramas. Também poderia ser realizado um estudo comparativo sobre a interpretação das características idiomáticas recorrentes em diferentes classes de frevo (de rua, canção e de bloco).

Pela importância do tema que caracteriza a identidade cultural de uma região do Brasil e ao confrontar-se com a variedade, riqueza do repertório e com a diversidade dos registros documentais, espera-se que o estudo interpretativo do frevo-de-rua configure toda uma linha de pesquisa aos intérpretes interessados e aos pesquisadores nos cursos de graduação e pós-graduação brasileiros.