



**Universidade Federal da Bahia
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Frevo para Clarineta: uma história de resistência a cada
*passo***

Jailson Raulino da Silva

**Salvador – Bahia
2008**

Jailson Raulino da Silva

**Frevos para Clarineta: uma história de resistência a cada
*passo***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música na área de concentração em Execução Musical - Clarineta.

Orientador: Dr. Joel Barbosa

**Salvador – Bahia
2008**

Silva, Jailson Raulino da
S586f Frevos para clarineta: uma história de resistência a
cada passo / Jailson Raulino da Silva. – Salvador: O
Autor, 2008.
175 folhas: il., fig.

Orientador: Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Bahia.
Escola de Música, 2008.
Inclui bibliografia e anexos.

1. Música – Execução. 2. Frevo. 3. Bandas (Música). 4.
Pós-colonialismo. I. Título.

CDU 788.6
CDD 788.62

A Tese de Jailson Raulino da Silva foi aprovada



Joel Luis da Silva Barbosa
Orientador



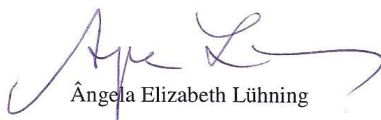
Ricardo José Dourado Freire



Regina Célia de Souza Cajazeira



Mário Enrique Ulloa Peñaranda



Ângela Elizabeth Lühning

Salvador, 28 de fevereiro de 2008

Esta conquista, que vai além deste trabalho, dedico a minha querida mulher e aos meus
filhos

A música como instrumento de interação social é mais importante que as suas características musicais intrínsecas.

J. Blacking

A música é entendida como um fato social inalienável do sistema sociocultural que o gera, ou seja, os componentes musicais, como os sistemas de organizações, têm leituras diversificadas que dependem do sistema social em que se inscreve.

A. Merriam

Índice

Agradecimentos	xi
Resumo	xii
Abstract.....	xiv
Introdução	1
Capítulo 1	4
Enquadramento teórico	4
Capítulo 2	16
Contextualização Historiográfica	16
2.1 <i>SURGIMENTO DO FREVO</i>	16
2.2 <i>A BANDA DE MÚSICA NO BRASIL: UM PONTO DE CONVERGÊNCIA</i>	26
2.3 <i>A CLARINETA NO CENÁRIO BRASILEIRO: UM BREVE RELATO</i>	34
2.4 <i>A CLARINETA NO PASSO DO FREVO</i>	43
Capítulo 3	46
Frevo para Clarineta	46
3.1 <i>COMPOSITORES CLARINETISTAS</i>	46
3.1.1 “Zumba”	48
3.1.2 Jones Johnson	49
3.1.3 Lourival	49
3.1.4 “Felinho”	50
3.1.5 “Marambá”	51
3.1.6 Menezes	52
3.1.7 Severino Araújo.....	53
3.1.8 Ivanildo Maciel.....	54
3.1.9 Luiz Caetano	54
3.1.10 “Zito”	55
3.1.11 Edson Rodrigues	56
3.1.12 Inaldo Moreira.....	56
3.2 <i>REPERTÓRIO SELECIONADO</i>	57
3.2.1 Clarinete Infernal – Lourival Oliveira.....	60
3.2.2 Lágrimas de Clarinete – Lourival Oliveira.....	61
3.2.3 Brincando com o Clarinete – Lourival Oliveira	62
3.2.4 Sorriso de Clarinete – Lourival Oliveira	63
3.2.5 Alma de Clarinetista – Lourival Oliveira	64
3.2.6 Curisco – Lourival Oliveira.....	65
3.2.7 Maria Bonita – Lourival Oliveira.....	66
3.2.8 Cocada – Lourival Oliveira	67
3.2.9 Barão no Frevo – Lourival Oliveira.....	68
3.2.10 Clarinete Alegre – Zito	69
3.2.11 Eliel, sopro de mel – Inaldo Moreira.....	70
3.2.12 Agostinho soprando no pau preto – Inaldo Moreira.....	71
3.2.13 Mestre Louro – Edson Rodrigues.....	72
3.3 <i>CONSIDERAÇÕES</i>	73
3.3.1 Técnica instrumental e abordagens composicionais.....	73
3.3.2 Sobre as gravações e interpretações	88
Capítulo 4	97
Reflexões sobre os frevos para clarineta e o poscolonialismo brasileiro	97
Considerações Finais	116
Bibliografia Consultada	120

<i>LIVROS, REVISTAS, TESES E DISSERTAÇÕES</i>	120
<i>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS</i>	125
<i>REFERÊNCIAS MUSICAIS (IMPRESSAS E MANUSCRITAS) E MÉTODOS</i>	125
<i>DISCOGRAFIA</i>	126
<i>FONTES ORAIS (ENTREVISTAS)</i>	127
Anexos	128
<i>DOCUMENTO DO ESTÁGIO NA UA</i>	128
<i>DOCUMENTO DO PROJETO PORTINARI</i>	129
<i>DOCUMENTO DA BANDA AMIZADE DE AVEIRO</i>	131
<i>DOCUMENTO DA FUNDAÇÃO PIERRE VERGER</i>	132
<i>DOCUMENTO DO MAESTRO EDSON RODRIGUES</i>	133
<i>DOCUMENTO DO RADIALISTA HUGO MARTINS</i>	134
<i>DOCUMENTO DO MAESTRO SEVERINO VILÔ</i>	135
<i>DOCUMENTO DO CLARINETISTA JOSÉ GONÇALVES (ZITO)</i>	136
<i>DOCUMENTO DO MAESTRO INALDO MOREIRA</i>	137
<i>DOCUMENTO DO MAESTRO E CLARINETISTA PAULO MOURA</i>	138
<i>TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O CLARINETISTA “ZITO”</i>	139
<i>TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O MAESTRO JOSÉ MENEZES</i>	141
<i>CÓPIAS DE PARTITURAS</i>	145

Lista de Ilustrações

DIAGRAMAS	13
Diagrama 1: Representação gráfica do aspecto de uma construção identitária	13
Diagrama 2: Figura que descreve a Dimensão Ritualista	98
Diagrama 3: Figura demonstrativa da Dimensão Cosmopolita	100
Diagrama 4: Figura da Dimensão dos aspectos das Narrativas	109
PARTES	24
Parte 1: Letra e música do dobrado <i>Banha Cheirosa</i>	24
Parte 2: Exemplo comparativo de versões.	79
FOTOGRAFIAS	26
Fotografia 1: Orquestra de frevo de bloco.	26
Fotografia 2: Orquestra de frevo de rua.	34
Fotografia 3: Clarinetas no carnaval de rua do Recife.	36
Fotografia 4: Clarineta na fanfarra.	44
Fotografia 5: Clarineta no Frevo-de-Bloco.	45
Fotografia 6: Imagem da dança do <i>Cancã</i>	104
Fotografia 7: Nelson Ferreira e sua Orquestra.	107
Fotografia 8: Jazz Band Acadêmica de Pernambuco.	108
PINTURAS	28
Pintura 1: Agrupamento de músicos no Recife antigo.	28
Pintura 2: Pannel de Portinari (<i>Frevo</i> , 1956).	35
Pintura 3: Pannel de Portinari (óleo/madeira, 1961).	110
FIGURAS	59
Figura 1: Pasta oferecida por Lourival Oliveira.	59
Figura 2: Exemplo do acorde final.	76
Figura 3: Recorte do frevo “Brincando com o Clarinete” – L. Oliveira.	77
Figura 4: Recorte de “Csardas” de Vittorio Monti.	77
Figura 5: Recorte da seção modulante da referida Csarda.	77
Figura 6: Recorte motivico (Beethoven).	77
Figura 7: Recorte motivico (Fiusa).	78
Figura 8: Recorte de <i>Clarinete Alegre</i> (arr. Dierson).	81
Figura 9: Recorte de <i>Clarinete Alegre</i> (manuscrito original).	81
Figura 10: Recorte do frevo <i>Maria Bonita</i>	82
Figura 11: Exemplo de escala no Modo híbrido.	83
Figura 12: Recorte do Dobrado <i>Saudades de Minha Terra</i>	83
Figura 13: Variação melódica.	84
Figura 14: Recorte de <i>Clarinete Alegre</i> (parte II).	84
Figura 15: Trecho do frevo <i>Barão no Frevo</i> de Lourival Oliveira.	85
Figura 16: Trecho do <i>Dobrado Barão do Rio Branco</i> de Francisco Braga.	85
Figura 17: Trecho da <i>Cavalaria Ligeira</i> - Abertura (Transcrição: A.D.).	86
Figura 18: Capricho nº 10 - Cavallini.	86
Figura 19: <i>Lágrimas de Clarinete</i> – Lourival Oliveira (manuscrito do autor).	87
Figura 20: Capricho nº 11 - Cavallini.	87
Figura 21: Trecho do frevo <i>Alma de Clarinetista</i> (manuscrito - Lourival Oliveira).	87
Figura 22: Imagem de página do livro de registro de gravações da “Casa Edison”.	89
Figura 23: <i>Jornal do Recife</i>	105
Figura 24: Imagem da página capa do <i>Jornal Pequeno</i> (1907).	114

Agradecimentos

Ao Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa e aos Co-orientadores: Prof^ª Dr^ª Susana Sardo, Prof. Dr. Carlos Sandroni, vossa experiência infundiu-nos sentimentos edificantes;

Aos Caros Colegas cuja nossa convivência foi um recurso inesgotável de informações;

Àqueles que se empenharam nesta causa e mesmo àqueles que não se engajaram neste projeto, sintam-se co-participantes desta conquista;

Há instituições que não podemos e outras que não devemos deixar por despercebidas: a família pelo apoio irrestrito e incondicional; a igreja que intercedeu a Deus com incessantes orações; a CAPES pelo apoio financeiro, e a tantas outras que nos possibilitaram atingir nossos objetivos, Universidade Federal de Pernambuco; Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia; Universidade de Aveiro; Banda Amizade de Aveiro; CEMCAPE – (Centro de Música Carnavalesca de Pernambuco); Casa do Carnaval – Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural; Fundação Pierre Verger; Projeto Portinari – Associação Cultural Candido Portinari.

Ao meu pai que, sob efeito lesivo do desgaste da vida resume-se a duas expressões que agora as faço minhas, “Graças a Deus” e “Tchau-Tchau”.

Enfim, a Miriam, Matheus e Maysa, agradecer-lhes é sempre muito pouco para reconhecer todo o esforço que fizeram pela minha realização pessoal e profissional.

“Porque dele, e por ele, e para ele são todas as cousas; glória, pois, a ele eternamente. Amém!” (Apóstolo Paulo, Rm 11.36)

Resumo

No intuito de coletar dados para esta pesquisa, conduzimos uma busca por meio de gravações, partituras, artigos, revistas e livros, além de entrevistas, sendo enfim selecionado um repertório de frevos para clarineta solo.

Após o levantamento de um repertório de frevos para clarineta solo, observamos a necessidade de direcionar uma investigação sob uma perspectiva etnomusicológica, mais especificamente no campo da teoria poscolonial, no intuito de identificar e somar elementos contributivos para a performance, favorecendo ainda ao tratamento do material selecionado.

Numa contextualização historiográfica, procuramos evidenciar os processos sociais determinantes na constituição de um perfil identitário, que se relacionaram com a presença da clarineta nesta referida cena musical, no contexto do carnaval e do desenvolvimento da banda de música no Brasil, especificamente no Recife.

Esta abordagem permitiu-nos apreender melhor a dinâmica das transformações das práticas musicais em si e a relação dos músicos com a sociedade e suas mutações. Observamos, neste caráter de dinâmica e transformação, que a música apresenta-se como um vetor de comunicação entre a sociedade, sua cultura e, conseqüentemente, com os componentes identitários decorrentes.

Ainda fizemos algumas considerações, do ponto de vista técnico-instrumental e composicional, sobre elementos que influenciaram os componentes constitutivos destes frevos e que podem contribuir para a performance e pedagogia do instrumento, a clarineta. Apontamos para o aproveitamento do material supracitado, de forma que seja considerado mais ampla e profundamente o contexto social na formação do instrumentista.

Procuramos, portanto, abordar o frevo como produto musical da banda de música. A banda foi vista como agente cultural e/ou como fonte geradora de novos gêneros e formações instrumentais no contexto do desenvolvimento da cultura pernambucana e suas influências externas. Abordamos também a presença da clarineta neste panorama musical pelo fato da existência de frevos para clarineta solo incrementar a história da clarineta no Brasil. Procuramos, neste trabalho, adequá-los aos dados coletados, sendo relevante ainda, considerar alguns fatores como: indústria fonográfica, mídia em geral, política cultural local e global que interferem diretamente no controle conceutivo da música popular.

A partir deste enquadramento foram estudados diferentes universos musicais e sociais, associados à cultura pernambucana e, que de algum modo, constituem vizinhanças conceptuais para a análise quer do frevo quer da clarineta.

Portanto, com evidência no caráter histórico da clarineta e do frevo, dentre as diversas categorias do gênero, focalizamos os frevos para clarineta solo e com intervenções solistas para ela, escritos por clarinetistas compositores. Observamos alguns aspectos do tratamento composicional, considerando o fato dos compositores serem clarinetistas, dentro de um elenco de clarinetistas que se destacaram no universo do frevo, quer como compositor, quer como instrumentista. Também, ressaltamos componentes interpretativos, a partir de análise de gravações, focalizando as suas contribuições para a performance instrumental.

Abstract

To collect information for this research, various sources were utilized: recordings, musical scores, articles, magazines and books, as well as interviews, and thus a repertoire of *frevos* for solo clarinet were selected.

After selecting a repertoire of *frevos* for solo clarinet, I saw the need to undertake an investigation from an ethnomusicological perspective, and specifically within the field of postcolonial theory, with the intention of identifying and gathering elements that contribute to a performance, favoring the treatment of the selected material.

By means of historiographical contextualization, I sought to make clear those social processes, decisive in the establishment of an identity profile, which were related to the presence of the clarinet in the aforementioned musical scene, in the context of *carnaval* and of the development of the *music band* in Brazil, specifically in Recife.

This approach led to a better understanding of the dynamic of the transformations in the musical practices themselves and the relation among the musicians and society and its mutations. It was observed, in this character of dynamic and transformation, that the music presents itself as a vector for communication between society, its culture and, consequently, with the resultant identity components.

From the points of view of instrumental technique and composition, regarding elements that influenced the constitutive components of these *frevos* and which can contribute to the performance and teaching of the instrument – the clarinet, some reflections were also included. The aforementioned material is put forward as a way that social context may be considered more amply and deeply as part of instrumental training.

I sought, therefore, to approach *frevo* as a musical product of the *music band*. The *band* is seen as cultural agent and/or as generating source of new instrumental genres and

formations, in the context of the development of Pernambuco's culture and its external influences. Also, the presence of the clarinet in this musical panorama is considered for the fact that the existence of *frevo*s for clarinet solo expands the history of the clarinet in Brazil. In this study, I sought to adjust to the collected data, and it was relevant also to consider some factors as: the phonographic industry, the media in general, local and global cultural politics that have direct influence on the conceptive control of popular music.

Using this framework, different musical and social universes were studied, associated with the culture of Pernambuco, and which in some way constitute conceptual neighborhoods for the analysis both of *frevo* and the clarinet.

Thus, with evidence of historical character of the clarinet and of *frevo*, among the many categories of the genre, I focused on *frevo*s for solo clarinet and *frevo*s with solo passages for clarinet, written by composers who are/were also clarinetists. I observed aspects of the compositional treatment, considering the fact that the composers were also clarinetists, among a number of clarinetists who stood out within the world of *frevo*, whether as composers or as players. Also, I drew attention to interpretative components, based on analysis of recordings, focusing on their contributions to instrumental performance.

Introdução

Este trabalho pretende ser um contributo para uma melhor compreensão do frevo enquanto gênero musical, ícone da cultura pernambucana e brasileira, focando na participação da clarineta, um instrumento da cultura erudita europeia, adotado e autonomizado no Brasil. Esse instrumento adquiriu um papel relevante quer como acompanhador, participante de agrupamentos musicais diversos, quer como solista. Entendemos que o desenvolvimento do frevo, assim como a emancipação da clarineta enquanto instrumento solista ou de destaque, em determinados gêneros musicais, está certamente associado a um conjunto de princípios de organização social que conferem à cultura brasileira a singularidade que o origina e, que este processo condiciona o seu desenvolvimento.

Esta perspectiva profundamente etnomusicológica e muito marcada pela visão de Alan Merriam, segundo a qual a música deve ser estudada enquanto cultura (Merriam, 1964), estará presente ao longo deste trabalho procurando assim compreender a dualidade do frevo e da clarineta como ingredientes importantes não apenas para a definição do universo musical pernambucano, mas também, e sobretudo, da sua identidade cultural. Numa tentativa ainda, de explorá-los com vistas à execução e interpretação.

A partir deste enquadramento serão estudados diferentes universos musicais e sociais associados à cultura pernambucana e, que de algum modo constituem vizinhanças conceptuais para a análise quer do frevo quer da clarineta, desde logo o carnaval.

Considerando-se a presença da clarineta nas mais variadas manifestações da cultura popular do Recife, a mesma tem uma atuação marcante no frevo, tanto como solista como instrumento de acompanhamento. Vale salientar também que ela tem sido utilizada em várias categorias do referido gênero. É notória a importância do frevo e da clarineta para a cultura brasileira. Este estudo aborda algumas questões, expostas a seguir, na busca de

reunir elementos que possam ressaltar esta relação: Quais processos estiveram na introdução, consolidação e desuso da clarineta no frevo? Que condicionamento social e cultural promoveram a construção de um repertório de frevos para clarineta? Até que ponto o processo de transferência da rua para o salão promoveram alterações no repertório e na própria morfologia do frevo para clarineta? Despretensioso de exaurir ou dissecar este assunto, consideramos como primazia os questionamentos norteadores supracitados.

No intuito de coletar dados para esta pesquisa, conduzimos um levantamento bibliográfico, por meio de discos, partituras, artigos, revistas e livros, além de entrevistas, sendo enfim, indentificado um repertório de frevos para clarineta solo.

Ademais que um estudo sobre a história da participação da clarineta no frevo poderá contribuir para uma compreensão mais profunda do repertório, dos pontos de vista musicológico, cultural e social, além de resgatá-lo e oferecer elementos didáticos pertinente ao instrumento. Face a escassez de registros investigativos da prática instrumental em relação a diversidade de gêneros musicais e a pluralidade da cultura de cada região brasileira, vimos a necessidade e possibilidade de aproveitamento dos recursos oferecidos por um gênero que reflete aspectos específicos de um povo.

Portanto, com evidência no caráter histórico, da clarineta e do frevo, dentre as diversas categorias do gênero, focalizaremos os frevos para clarineta e, os com intervenções solistas para ela, compostos por clarinetistas compositores. Observaremos a relação do tratamento composicional, considerando o fato dos compositores serem clarinetistas, dentro de um elenco de clarinetistas que se destacaram na prática do frevo, quer como compositor, quer como instrumentista. Também, ressaltaremos componentes interpretativos a partir de análise de gravações, focalizando as suas contribuições para a performance instrumental.

Enfim, o estudo das manifestações populares brasileiras, permitiu-nos compreender melhor o cerne da diversidade musical de nosso país, evidenciando nossos valores culturais no fenômeno social global.

Capítulo 1

Enquadramento teórico

Procuramos neste trabalho de pesquisa, abordar o frevo como produto musical da banda de música. A banda, como agente cultural e/ou como fonte geradora de novos gêneros e formações instrumentais, no contexto do desenvolvimento da cultura pernambucana e suas influências externas. Assim como, abordaremos sobre a presença da clarineta neste panorama musical, especificamente pelo fato da existência de frevos para clarineta solo incrementar a história do referido instrumento no Brasil.

Para tanto, tivemos a ousadia de especular sobre as possibilidades de um diálogo entre a teoria “Póscolonial” e uma contextualização historiográfica deste fenômeno cultural. Esta teoria, o *Poscolonialismo*, dentre outros aspectos, analisa as consequências da situação pós-colonial, no processo de descolonização, quer nos países colonizados, quer nos colonizadores. Proposta teórica esta, transversal nas Ciências Sociais e Humanas, origina-se a partir do livro *Orientalismo*, de Edward Said (2004), desde então, considerado o grande inspirador dos estudos no domínio do *Poscolonialismo*. O termo “Pós-colonialismo” foi amplamente utilizado pelos historiadores, a seguir a II Guerra Mundial, entretanto, como referência ao período supracitado, isto é, o período histórico e ideológico após a independência de praticamente todos territórios colonizados, tratando-se de um interstício de descolonização.

Partimos também do pressuposto de que reflexões teóricas relativas a questões de ordem cultural não devem ser consideradas como questionamentos descontextualizados de alguma(s) teoria(s) de conhecimento na área social, mas que os problemas devem ser analisados dentro de um contexto geográfico, político e histórico, no caso, devidamente

fundamentados, independentemente dos limites temporais da situação política (pós-colonial) do país e do planeta.

Esta formulação teórica sobre a poscolonialidade, foi gerada, amplamente discutida e representada por autoridades acadêmicas, tais como Edward Said, Homi Bhabha, Leela Gandhi, Gaiatry Spivak, Walter Mignolo e outros, que têm constituído, neste debate teórico, um instrumento interpretativo em constante re-leitura e evolução, em diferentes contextos. Na maioria dos casos, um olhar etnográfico de dentro da cultura, porém, a partir da diáspora.

É notório que segundo concepções já expostas por Edward Said em *Orientalismo* (2004), na proporção que o enunciado fora solidificando-se, a postura dos teóricos de uma atitude poscolonial que, procurando desviar todos os ressentimentos da história, foi simulando um abrandamento do discurso e, acima de tudo, extremamente relativizador na busca de uma análise cada vez mais discreta, possivelmente pós-moderna, sobre os problemas do universo pós-colonial. Porém, esta visão analítica associada à música, ainda é pouco explorada na comunidade acadêmica, deixando visíveis lacunas que por vezes, contrariam esta proposta aparentemente tão convincente.

É cabível desde então, elencar e esclarecer alguns conceitos e vocábulos que envolve esta formulação teórica. Conforme Leela Gandhi (1998, p. 4), que foi determinante e consensual em definir este fenômeno – poscolonialismo – é o estudo e a produção científica sobre a poscolonialidade. De acordo com critérios propostos, Gandhi, passou a legitimar a seguinte grafia, da qual nos apropriaremos: “poscolonialismo”, referente a teoria; “pós-colonial”, referente a situação política gerada pelo fim do colonialismo. Ou seja, as designações “pós-colonial” e “poscolonial” (sem hífen), incorporam diferentes concepções: a primeira refere-se ao fenômeno político que decorre do colonialismo e a segunda define um novo corpo teórico das Ciências Sociais e Humanas

condicionado pelas questões que o fim do colonialismo gerou. Segundo Susana Sardo (2004, p. 32) a própria teoria, que decorre da tomada de consciência do fenômeno em si, através de sucessivas redefinições, modificou o conceito de pós-colonial, alargando o seu âmbito temporal, espacial, territorial e fenomenológico. A partir do final da década de 60 do séc. XX, quando a maioria dos países colonizados tinha adquirido a sua independência, a comunidade acadêmica reconheceu que estávamos numa nova era em que, o mundo era de fato pós-colonial.

De acordo com Said esta herança colonial é hoje transferida para outras formas e relações políticas, que ele designa por neo-coloniais referindo-se ao protagonismo das grandes potências políticas e econômicas do planeta (Said, 2004, p. 272).

Vimos que nas questões culturais e, nos estudos de fenômenos e processos da história cultural de países de formação colonial, as reflexões relativas a processos de formação de identidades se vinculam com questões de instabilidade e compensações no comportamento assim como nas expressões.

Como mecanismo de análise cultural útil, o termo necessita e deve ser entendido, como também aplicável a grupos populacionais subprivilegiados, nos casos em que o processo performativo da sociedade dominante e de determinados grupos sociais que tenham sido marcados por situações decorrentes da instabilidade de identidades e/ou definido pelas suas manifestações. Foram considerados portanto, observações de situações recentes de processos de transformação por assimilação, integração e/ou desintegração social e cultural.

Hoje, em plena inclinação à unificação global, as pessoas procuram reconhecer-se nas suas diferenças, formando com seus pares grupos de identificação, partilhando elementos culturais, dentre os quais, utilizam-se da música como componente capaz de

justificar e legalizar procedimentos e comportamentos de hostilidade política, subestimação social ou manipulação cultural.

Procuramos portanto, aplicar os resultados obtidos da investigação na consideração de uma área específica de estudos, ou seja, o da historiografia da música brasileira. As incursões relativas a problemas derivados da instabilidade de identidade e de seus mecanismos de compensação e de supremacia no âmbito do processo colonialista, dentro da própria sociedade colonizada, foram consideradas introdutoriamente como relevantes para o estudo das diferentes épocas e fases da história da música no Brasil. Foram considerados ainda, processos e fenômenos relativos ao período Colonial, à época da Independência do Brasil, da Proclamação da República e ao período posterior. Com auxílio de procedimentos metodológicos da etnomusicologia, observamos que as reflexões dos estudos poscoloniais podem ser, sobretudo, úteis para uma auto-análise cultural, como também, metodologia motivadora para afirmação de uma posição e de modelos de pensamento.

A relação com esta teoria, foi na busca de encontrar um vocabulário capaz de expressar aquilo que o objeto da pesquisa tinha a dizer sobre si mesmo. Em outras palavras: um vocabulário que pudesse traduzir o papel da música em seu contexto cultural. Conforme Clifford Geertz indica, quando na utilização de um sistema de conceitos gerais, pode-se com isso, “tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva empenhando-as exatamente em especificações complexas.” (Geertz, 2002, p. 38). Dentro destas conclusões, observamos a música, portanto, no papel de um componente capaz, tanto de domar os instintos revolucionários, bem como de estimular os costumes, ainda que bárbaros, resultando assim num elemento motriz identitário, dentro do processo

miscigenário brasileiro. Neste processo, determinados ícones culturais foram surgindo, seja por moldagem, assimilação ou resistência.

A utilização de diferentes instrumentos de análise como os conceitos de raça, etnia, classe, gênero, de processos como a diáspora, a migração, a descolonização, o hibridismo ou ainda de enquadramentos teóricos como o cosmopolitismo, o poscolonialismo ou o posmodernismo são hoje, tal como outros foram no passado, modos diferentes de olhar e analisar a identidade dos grupos e das pessoas através da música que fazem, que partilham e que ouvem. (Sardo, 2004, p. 63).

A música, como comportamento expressivo, esteve sempre presente no processo de interação entre os povos, ainda que influenciando ou, passando pelo metabolismo da influência. Foi inevitavelmente uma constante no caminho para definição da identidade individual e coletiva em diferentes civilizações. Como discutido em simpósio da Associação Brasileira de Etnomusicologia, publicado na Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais da Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e Institutos Integrados da Pesquisa (2006, III/101), “A música desempenha um papel importante na atração, na conquista afetiva e na transformação cultural”.

A inclusão da clarineta nos estudos culturais, o seu desenvolvimento histórico e prática relacionados com a cultura popular, sobretudo, visa analisar fenomenologicamente na música e na expressão musical, através de análises estilísticas de composições, gravações, literatura, enfim, buscar melhoramentos na formação do instrumentista. As atenções foram dirigidas à análise de discurso dos historiadores da música, ainda em vários relatos de representantes da mencionada área musical.

O ato de se auto-observar e, investigar as próprias raízes históricas e culturais é assumidamente, estratégia da estética do “poscolonialismo”, quando na sua doutrina, tanto se refere ao estudo dos efeitos da interferência do colonialismo como fator modelador, quanto à reciprocidade e respostas contrárias, ou seja, um caráter de ambivalência.

Portanto, convém inferir sobre alguns conceitos peculiares a este corpo teórico, tais como: ambivalência, mimetismo, hibridismo, diáspora, identidade e emoções. Sem, entretanto, tomá-los como um dogma ou, transformá-los numa espécie de enunciado ortodoxo.

A **ambivalência**, conceito central na obra de Bhabha, constitui, a um tempo, uma característica de uma nação pós-colonial. Define-se pela ambigüidade de interesse, apropriação e aproximação, numa concepção própria, uma segunda intenção como instrumento de aprovação, uma doutrina de duplo sentido.

Mimetismo é o processo de apropriação corrosivo e não meramente reprodutor, “quase o mesmo, mas não tanto ...” (Bhabha, 1994, p. 89). Isto é, um personagem colonizador se infiltra, ou melhor, mergulha na cultura do outro para adquirir confiança do colonizado também instigado por este.

Já no **hibridismo**, o indivíduo, mantendo a sua identidade individual, reconhece, no outro, traços que podem ajudá-lo a comportar-se como ele. Este processo é muito comum no espaço migrante (Bhabha, 1996, p. 46-47).

Diáspora seria o território distante e quase sempre opositor ao colonizado.

Pelo seu caráter subjetivo, C. Levi-Strauss, definiu a **identidade** como, “uma espécie de fundo virtual ao qual precisamos de nos referir para explicar certo número de coisas sem que tenha, porém, uma existência real”, ou seja, realidade virtual a qual nós nos agarramos quando temos que definir um modo de negociação da interação social. Entretanto, todos comportamentos humanos contêm uma **dimensão emocional**, constituem argumentos importantes para o reconhecimento da relação entre a emoção e a cultura, entre a emoção e as interações sociais de um grupo e entre a emoção e a música (White, 2000, p. 30-34).

É com base nestes conceitos que partimos numa interface entre a performance e algumas correntes do conhecimento que influenciaram o envolvimento da

etnomusicologia, em busca de elementos conceptivos de uma análise do material em estudo. Ou seja, é inevitável o entrelaçamento de modelos teóricos de análise, mesmo porque, o contexto em estudo é marcado por um universo de fatores e eventos, interagindo e modificando-se permanentemente. Observando-se este caráter de dinâmica e transformação, onde a música se apresenta como um vetor de comunicação entre a sociedade, sua cultura e, conseqüentemente, os componentes identitários decorrentes, recorreremos enfim, à proposição analítica de Alan Merriam (1964) – conceitos, comportamentos e som musical; Timothy Rice (1987) – construção histórica, criação e experiência individual e manutenção social; John Blacking (1989) – liberdade individual, convenções culturais e experiência musical; Veit Erlmann (1998) – prática performativa, prática social e prática histórica; ainda ao modelo proposto por Susana Sardo (2003) – onde estabelece uma relação entre música, identidade e emoção, por interação e permuta entre três dimensões da cultura: a histórica, a social e a performativa. Procurei portanto, adequá-los aos dados coletados, sendo relevante ainda, considerar alguns fatores como: indústria fonográfica, mídia em geral, política cultural local e global que interferem diretamente no controle conceptivo da música popular.

No direcionamento da fundamentação procuramos enquadrar o objeto da pesquisa em análises diferenciadas, porém, revelando um aspecto comum, onde múltiplas evidências lhe conferiam sólido relacionamento da sociedade com a música e o contexto poscolonial brasileiro. A iniciativa de um universo de análise e de observação que se apóia na história, se dá por oferecer dados indispensáveis para compreensão de questionamentos do presente.

Observamos que a música na poscolonialidade brasileira passou a representar não apenas um conducto para o legado ou, o acolhimento, mas o “agir criativo”, como forma

de reivindicação e resistência, na intenção de transmitir a verdade estética como característica de um universo cultural próprio.

Em Pernambuco, a partir dos movimentos libertacionais, tais como as lutas contra invasão holandesa e pela Abolição da Escravatura, após a independência dos colonizadores e ainda das práticas desenvolvidas pelos grupos dominantes nos regimes políticos subsequentes, o direito à imaginação passou a ser uma conquista dos artistas. Sendo, portanto, um impulso para constante busca duma auto-afirmação cultural, pontual nas principais capitais, Recife entre as tais e, subsequentemente, abrangente em todo país, ou ainda, além fronteiras.

Os territórios pós-coloniais, sejam eles ex-colônias, sejam ex-potências colonizadoras, estão assim marcados por uma crise de identidade provocada por um lado pelas construções de um passado colonial e, por outro, pela postura pós-moderna que problematiza o próprio conceito (Sardo, 2004, p. 63).

Assim como a história sobre os contextos pós-coloniais envolve momentos de crise de identidade, consequentemente, o corpo teórico que enforma o poscolonialismo não tem perfil identitário claramente definido ou, por vezes, temos que aceitar que é pela sua própria indefinição que se define a identidade do poscolonialismo e dos seus protagonistas. O que é importante de fato, é que a identidade enquanto instrumento teórico de trabalho é profundamente recorrente nos estudos acadêmicos da poscolonialidade.

Apesar de considerar que os dados e fatos que se entrelaçam nesta pesquisa se situam no campo da etnomusicologia, os meus objetivos se inscrevem predominantemente no domínio da performance. A história da música no Brasil, como nós sabemos, desenvolveu alguns processos musicais que devem ser estudados com uma atenção particular. Entretanto, torna-se impraticável investigar o universo musical brasileiro de forma linear, sem conexões multidisciplinares. De fato, nada melhor, na análise e reconstrução de um passado musical, que o testemunho e depoimento compartilhado,

voluntário e espontaneamente, entre pessoas que convivem performaticamente os mesmos contextos. A inclusão e exclusão, ou seja, o uso e desuso de um instrumento musical num cenário musical específico, no caso a clarineta, dificilmente despertaria atenção por parte dos teóricos, provavelmente por ser um fenômeno individual dentre uma vasta coletividade. Portanto, instigou-nos como clarinetista, numa interface disciplinar, navegar por mares outrora não explorados.

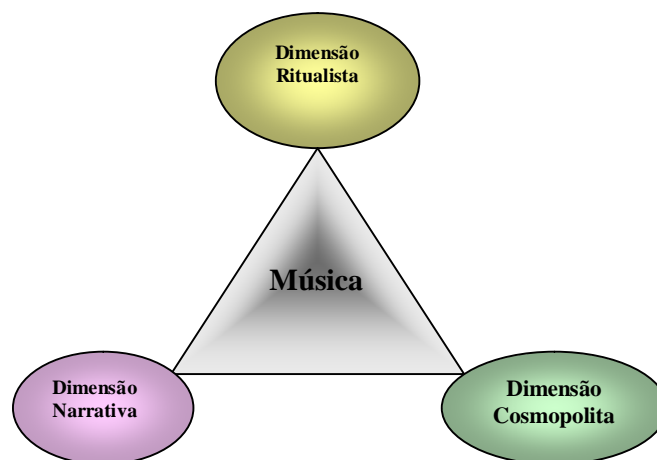
A maioria da produção teórica é centrada em contextos e modelos diferenciados. Existe, contudo, relações de dependências entre diferentes tipos de informações coletadas que condicionam o estabelecimento de uma interdisciplinaridade. A definição de um universo de análise e de observação que se socorre da história pôde oferecer dados indispensáveis para compreender alguns problemas atuais que atinge diretamente o desempenho do instrumentista, no caso, o clarinetista.

A performance não é negligenciada em nosso trabalho de investigação, porém nossa intenção é encontrar a possibilidade de um modelo teórico que venha analisar, compreender e possivelmente, definir elementos que venham contribuir, no campo da interpretação (execução) musical. Esta abordagem permitiu-nos apreender melhor a dinâmica das transformações das práticas musicais em si e da relação dos músicos com a sociedade e suas mutações.

No caso do frevo, parece-nos pertinente e oportuno destrinçar os eventos e componentes que se correlacionaram com a música na construção de um perfil cultural identitário, de forma que melhor observamos os elementos geradores e resultantes deste processo. Para tanto, apresentaremos uma estrutura em forma de diagrama, numa perspectiva tridimensional, tendência verificada nos últimos anos em algumas propostas teóricas, por exemplo, na concepção de Veit Erlmann. Numa análise de um contexto social de caráter polissêmico, ele propõe que este seja interpretado com base em três aspectos: a

prática performativa, a prática social e a prática histórica (Erlmann. 1998, p. 18). Também Thomas Turino, propõe em 1999, um modelo teórico com base na teoria semiótica de Charles Peirce, no qual relaciona três componentes: música, emoções e identidade (Turino. 1999, p. 221). Partimos do princípio segundo o qual a música é um fator importante, senão principal, para a definição da identidade pessoal e coletiva, e que por sua vez, são fundamentais no caminho da participação política, econômica e social.

Diagrama 1: Representação gráfica do aspecto de uma construção identitária.



Proposta pessoal (Jailson Raulino) de análise do contexto social da música (frevo) que revelam traços de uma pernambucanidade.

Recorremos a um modelo onde a música se correlaciona reciprocamente em três dimensões, ou seja, recebendo e perpassando influências. Este modelo proposto, parece-me adequado para a análise conjunta do frevo e da história da clarineta, em particular no quadro da cultura pernambucana. Tem-se encontrado, como uma constante nos diversos aspectos de cada vértice do triângulo, a questão poscolonial brasileira como elemento motriz, seja direta ou indiretamente, assunto que será abordado no Capítulo 4 (Reflexões sobre os frevos para clarineta e o poscolonialismo brasileiro).

Entre outros aspectos, faz-se necessário ressaltar a historiografia do frevo neste contexto teórico, para uma melhor compreensão da trajetória da clarineta neste cenário etnográfico. Portanto, utilizando-se dos versos de um frevo-canção de *Capiba*¹, “Pernambuco tem uma música que nenhuma terra tem”. Assim como, segundo Oliveira (1991, p. 61), “[...] é importante, a nível político e cultural que o frevo seja, cada vez mais, estudado, elaborado, divulgado, e que sejam reconhecidas as suas qualidades[...]”.

Esta perspectiva, que marca particularmente a sensibilidade estética em relação à cultura popular, relaciona-se a um dos grandes dilemas de grande parte dos intelectuais e lideranças no que se refere à constituição de critérios sociais que buscam a incorporação das tradições culturais na expressão da cultura nacional. Como resultante destas discussões, teve-se o reconhecimento do frevo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em 09 de fevereiro de 2007, nas comemorações dos 100 anos do respectivo gênero musical, através do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão do Governo Federal, vinculado ao Ministério da Cultura, que tem a missão de preservar o patrimônio cultural brasileiro.

Segundo S. Sardo (2004, p. 65), “a música permite repor equilíbrio psicológico, que se manifesta nos domínios dos afetos e das emoções/ [...] permite cruzar todos os limites, sejam eles geográficos, temporais, geracionais ou sociais, confere-lhe um papel vital na vivência ética e estética da própria identidade mais do que na sua definição”. Dentre os diferentes aspectos da manifestação cultural, a música parece ser, de fato, aquele mais impactante no esboço e na exposição da identidade individual e coletiva. Pela sua característica dialogante, permite comunicar muito mais do que a língua que é, por vezes, irreconhecível por “outros”. Basta verificar esta funcionalidade estratégica da música nos

¹ Lourenço da Fonseca Barbosa (1904 - 1997), compositor pernambucano de frevo e outros gêneros musicais.

processos de catequização e colonização, utilizada como forma de evangelizar e comunicar-se com o “outro” simultaneamente.

Na verdade, o carácter polissêmico da música permite fazer associações no domínio cognitivo, cultural e emocional, atribuindo-lhe um papel primordial na demarcação e na transformação das identidades individuais e coletivas, tornando-a mais eficaz na construção da identidade do que propriamente outros comportamentos expressivos. Conforme Allan Merriam (1964, p. 126), “se a música permite expressão emocional, dá prazer estético, diverte, comunica, provoca reações físicas, impõe conformidade à normas sociais e valida instituições sociais e religiosas, é claro que ela contribui para a continuidade e estabilidade da cultura”.

Consideramo-la portanto, conforme o diagrama (p. 13), um eixo de convergência e difusão, pelo qual elementos ou características culturais são transmitidos à outras sociedades e/ou outras regiões por meio de contato ou de migrações, produzindo caracteres que não decorrem de invenção independente.

Assim foram, portanto, definidas as metas de observação e análise do objeto central da pesquisa, no sentido de fundamentar as informações recolhidas através do trabalho de pesquisa de campo, bibliográfico e documental.

Capítulo 2

Contextualização Historiográfica

2.1 Surgimento do frevo

“O frevo se manifesta como elemento típico do carnaval da cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco” (Real, Katarina. 1990). Katarina Real, antropóloga americana, realizou uma pesquisa sobre o carnaval do Recife, entre 1961 e 1965, procurando agrupar em tipologias os diversos clubes carnavalescos existentes na cidade. Ela traz algumas referências importantes sobre possível origem e evolução histórica do frevo, assim como a participação ativa de clarinetistas nesse processo.

Valdemar Oliveira, em estudo realizado sobre o mesmo tema, em 1946, ocupou-se principalmente em reconstituir as influências musicais que teriam contribuído para dar origem ao frevo, e ainda, no que diz respeito aos aspectos étnicos e sociais que cooperaram no reconhecimento do frevo como gênero musical. Já Ruy Duarte, em seu trabalho publicado em 1968, buscou apresentar elementos que identificassem o que seriam raízes longínquas e clandestinas do gênero. Segundo Ele, em seus aspectos violentos e belicosos, o frevo seria a expressão viva da memória coletiva, que guardava o passado de rebeliões e revoluções em que esteve mergulhada a província, desde os tempos coloniais até a primeira metade do século XIX.

Sob um ponto de vista antropológico, Roberto DaMatta, sobretudo a partir de uma perspectiva estruturalista, considera o carnaval como um ritual de passagem, de inversão, algo que realiza a ruptura do *continuum* da vida social diária (Araújo, Rita. 1996, p. 30). Renato Ortiz centraliza sua observação sobre os festejos carnavalescos numa visão funcionalista dominante nas ciências do controle social, mencionando que eles ocorrem dentro da ordem existente, penetrando no seu interior para estruturá-lo a partir de dentro.

“E tal forma é bela na medida em que corporifica essa pacificação da violência, da desordem e da força. Uma forma tal é ordem, até mesmo supressão, mas a serviço da sensibilidade e da alegria” (Marcuse, 1982, p. 253). Isto confirma-se nas palavras de Theodor Adorno (1982) em *Mistificação de Massas*, que também ratificam a influência da indústria cultural: “A cultura contribuindo para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros”. Independentemente do ponto focal das diferentes visões, o carnaval, pode ser considerado, como elemento de integração, seja por agregação, ou por marginalização de povos. Ou ainda, a festa da confraternização universal, a festa da democracia social e racial, que une e iguala a todos: brancos e pretos, ricos e pobres, como é comumente definido em seu reduto.

Embora concebido como um momento de confraternização social, o frevo, foi gerado por conflitos, lutas e resistências. Segundo Rita Araújo (1996, p. 335), desse mundo em ebulição, acentuada pelas transformações econômicas, políticas e sociais, de reformulação do espaço e do modo de vida urbanos, foram geradas outras formas de convivência, através de associações e manifestações públicas. Em meio a tudo isso, nasceram os clubes carnavalescos pedestre e, junto com eles, o frevo. Muitos esforços se somaram através de dados e informações, numa tentativa de recomposição do que seria a origem do frevo e suas transformações. Mário Sette, Mário Souto Maior, Evandro Rabello, Leonardo Dantas da Silva e outros estudiosos e pesquisadores forneceram contribuições notáveis neste sentido.

Assim como no advento do samba, o frevo também teve sua origem influenciada pela oposição de classes sociais no processo de modernidade das grandes cidades brasileiras, conforme Medeiros (2005, p. 26). Ela diz que “...a popularidade do samba denota muito mais uma vitória das classes dominantes no processo de cooptação e passivização das classes subalternas do que mesmo um passo importante na construção de

hegemonia” (*ibidem*, p.26). O fato é que as populações excluídas aos poucos iam se apercebendo de que dispunham de elementos da modernidade para reforçar as características de inflexidez, adaptações ou reajustamentos constantes, que sempre lhes garantiam maiores oportunidades no confronto social. Mas que precisamente, as novas políticas de controle e cerceamento, proveniente do planejamento das cidades, procuravam tolher a demanda sócio-cultural, na abertura para o desenvolvimento urbano.

É inegável que a disseminação do samba oportunizou a ascensão profissional de alguns, mas pode-se dizer que essa popularização foi possibilitada pelo interesse mercantilista da indústria cultural, obviamente.

Muitos sambistas residentes no morro, após terem vendido as músicas e participado da vida cultural noturna das classes altas da sociedade, viveram e morreram esquecidos e na miséria. /[...] Portanto, o samba ao passar de música discriminada e perseguida, para o ideal ritmo melódico, não possibilitou um avanço no processo de hegemonia cultural das classes subalternas. Ocorreu na verdade um processo de mercantilização do samba. Ele passou do “status” de reprimido, controlado e perseguido, a “status” de oficializado,

afirma Medeiros (2005, p. 26). Segundo Adorno (1982, p.175), “a novidade consiste em que os elementos inconciliáveis da cultura, arte e divertimento, sejam reduzidos a um falso denominador comum, a totalidade da indústria cultural”.

No final do século XIX, após a Abolição, ao início do séc. XX, quando na capitania que prosperara no cultivo e no sucesso da refinaria dos engenhos de cana-de-açúcar, hoje Pernambuco, o processo sócio-econômico impunha a marginalização de classes pela minoria dominante. Rita Araújo (1996, p. 304) refere que:

A sociedade pernambucana, assim como brasileira, em geral, passou a ser convencionalmente dividida em duas categorias: as classes populares ou o povo comum, e as classes conservadoras, isto é, os proprietários de terra, os grandes comerciantes, agentes financeiros e industriais. Arelada a estas últimas por laços de parentesco, dependência ou identidade sociocultural e ideológica, estava a classe média urbana, representada por profissionais liberais,

médios comerciantes e funcionários públicos, civís e militares dos escalões mais elevados.

Contudo, a partir de 1870, apesar da marginalização, a massa popular – composta por assalariados e trabalhadores ocupados em atividades mecânicas e manuais - foi pouco a pouco, na busca de espaços e no campo das idéias de liberdade e entretenimento, criando grupos que posteriormente tornariam-se as sociedades trabalhistas que, conseqüentemente, deram origem aos clubes carnavalescos e outras agremiações. Tal procedimento correlaciona-se com o seguinte pensamento:

Por certo, o conceito de *arte política* é monstruoso e a arte por si nunca poderia cumprir essa transformação, podendo, entretanto, liberar a percepção e a sensibilidade necessitadas para a transformação. E, uma vez uma mudança social houvesse ocorrido, a arte, forma da imaginação, poderia guiar a construção da nova sociedade. E, à medida que os valores estéticos são os valores não agressivos por excelência, a arte como tecnologia e como técnica também viria a implicar a emergência de uma nova racionalidade na construção de uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e de novas metas do próprio progresso técnico” (Marcuse, *ibidem*, p. 251).

Com o surgimento dos primeiros clubes de carnaval de Pernambuco², entre eles o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas (1889) e o C.C.M. Lenhadores (1897), formados por trabalhadores de diversas áreas profissionais, a animação de rua recifense tomava outro rumo. Cada clube possuía a sua banda de música ou fração³ e capoeiristas que faziam uso de disfarce para acompanhar as bandas, já que eram perseguidos pela polícia, dando uma nova tendência à manifestação da cultura popular do Recife. Modificando seus golpes, os capoeiristas, denominados *passistas*, deram origem a exuberante coreografia do chamado *passo*, acompanhando a música, na qual, cada grupo procurava apresentar-se com maior

² Conforme Katarina Real (1990, p. 10), em 1888, saiu pela primeira vez o “Bloco das Pás de Carvão”. Deste grupo nasceu o *Clube das Pás*, fundado em 1890. Segundo Ruy Duarte (1968, p. 21), a 6 de janeiro de 1889, funda-se o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas e, a 5 de março de 1897, surge o Clube Carnavalesco Misto Lenhadores. Entretanto, afirma, ainda, que ambos, provavelmente, já existiam muito tempo antes dessas datas, que devem ser consideradas apenas, como referência do início oficial dessas agremiações.

³ Redução da banda de música em número proporcional de instrumentos por naipes.

virtuosismo técnico, através do andamento rítmico rápido. O musicólogo Guerra Peixe, na tentativa de dissociar o conceito musical, do coreográfico no frevo, escreveu em artigo publicado no jornal *A Gazeta* de São Paulo, sob o título *A Música e os Passos no Frevo*, edição de 26 de dezembro de 1959, o seguinte: “[...] A música do frevo, não é folclórica, mas semi-erudita, muito embora de caráter popular e destinada ao povo [...] / [...] a dança é, absolutamente folclórica”.

A antropóloga Rita Araújo (1996, p. 329) aponta também a origem do frevo para quando, ainda na segunda metade do século XVIII, existiam as *Companhias de Carregadores de Açúcar* e as *Companhias de Carregadores de Mercadorias*, localizadas no bairro portuário do Recife. O trabalho que executavam era essencialmente coletivo e exigia, além da força física, uma aguçada noção de conjunto, para conduzirem pesados volumes em cortejos pelas ruas. Tais grupos eram formados por pessoas da raça negra e dirigidos por um capataz, este tinha a função de guiar a coluna de carregadores, empunhando uma bandeira ou um galho de árvore, mantendo-os animados, entoando cantos por todo o trajeto. “A música servia ainda para marcar a cadência dos passos e unificar o ritmo da marcha, e para prevenir os transeuntes, cocheiros e cavaleiros, da passagem do grupo” (Querino, Manuel. 1988, p. 58). No dia de Reis – dia de folga, conforme Araújo (ibidem, p. 331), os negros costumavam sair em festa pelas ruas, comemorando a data ao seu modo. Eles criavam um caixão de madeira, com um homem sentado em cima, conduzindo uma bandeira. As caminhadas eram acompanhadas de brincadeiras e músicas de improviso em ritmo de marcha, com muitos fogos de artifícios. A bandeira não mais guiava homens cansados do trabalho árduo, porém anunciava um cortejo alegre e triunfante, cuja música entoava passos gingados pela dança.

O ritmo contagiante, forte e excitante do frevo traduzia muito bem o clima de efervescência vivido na cidade do Recife, nas primeiras décadas da República. O período era caracterizado por um

grande crescimento da cidade, pela presença de multidões, pela perspectiva de modernização, pelo melhoramento do porto e pelas várias reformas urbanas. Do ponto de vista político, verifica-se forte agitação com a formação da classe trabalhadora, o fortalecimento do movimento operário, as primeiras grandes greves e a queda da oligarquia rosista no Estado (Medeiros, *ibidem*, pp. 39-40).

Claribalte Passos acrescenta em sua declaração quanto ao frevo:

[...] podemos afirmar com segurança que apareceu pela primeira vez no ano de 1900; é dança de rua e de salão, constituindo a expressão máxima do carnaval pernambucano e tendo como principal característica a de ser uma dança de multidão, na qual todos que a escutam aderem de imediato, como se fosse atingidos por uma poderosa corrente elétrica. É por outro lado, marcha com divisão em binário e em andamento muito rápido [...] (LP, Philips 3.146).

Na capital pernambucana, no final do século XIX, o processo de civilização do carnaval de rua, acontecia de forma mais criativas possíveis, tais como grupos usando máscaras improvisadas, vestindo-se de fantasia, sacos de estopa e tecidos de baixo custo, eram acompanhados de bandas de música, geralmente militar, contratada por organizações civís. Estes agrupamentos musicais eram cortejados, entre tantos, por grupos de malabaristas (capoeiristas) ou *passistas* como é atualmente chamados, dando uma conotação de balizas, entretanto, gerando violentos conflitos entre os grupos ou clubes rivais. “[...] À frente das bandas militares que há mais de cem anos passados percorriam as ruas do Recife, já se distinguiam vultos de negros e de mulatos, brincando ou brigando.” (Oliveira, 1985, p. 65). A existência de duas bandas rivais, na cidade do Recife, serviu para os grupos de capoeiras começarem a demonstrar suas agilidades à frente das bandas do *Quarto* (Banda do 4º Batalhão de Artilharia) e do *Espanha* (Banda da Guarda Nacional⁴), quando no exercício de suas funções, manobras militares e incursões na vida pública da cidade, aproveitavam-se das músicas, os capoeiras, para elaborar complicadas coreografias que viriam a culminar no gênero de música e dança que passaria a chamar-se de frevo. Conforme Leonardo Dantas da Silva (1998, p. 43), dentro do repertório das bandas, “O

⁴ Assim conhecida, por ter como mestre o músico espanhol, Pedro Garrido.

maxixe, o tango brasileiro, a quadrilha, o galope e, mais particularmente o dobrado⁵ e a polca, combinaram-se, fundiram-se, dando como resultado o frevo [...]”.

O *Diário de Pernambuco*, em 5 de maio de 1860, já chamava a atenção da polícia para os bandos de capoeiras que acompanhavam os desfiles das bandas de música no Recife. O mesmo jornal, em sua edição de 15 de dezembro de 1864, transcreve um ofício enviado pelo coronel comandante do Exército sobre o mesmo tema.

A mistura a outros gêneros musicais do carnaval do Recife foi dando corpo ao que viria ser chamado frevo. Denominado em sua origem, “marcha”, posteriormente, de “marcha-carnavalesca-pernambucana” e “marcha pernambucana” (Araújo, 1996. p. 340). Ainda quanto a etimologia conhecido de alguns compositores por “marcha-frevo” e, finalmente “frevo”, atribuindo alguns a uma dislexia do verbo *ferver*, muito usada em Pernambuco para descrever agitação, confusão e rebuliço, outros apontam “frevo” como corruptela de “fervo”. Entretanto, se faz mais coerente e convincente a concepção de Rodolfo Garcia (*apud*. Ribeiro, Joaquim. “A etimologia do frevo”. *Contraponto*. Recife, abril de 1949), em “Dicionário de brasileirismos”, declara ser *frevo* “metátese de fervo por fervor”, ou seja, uma comutação de fonema dentro de um mesmo vocábulo, a exemplo de; *desvariar* por *desvairar*, sugerindo ao étimo algo mais literário.

É reconhecido o uso inicial do termo, da seguinte forma: em 09 de fevereiro de 1907, num anúncio de um baile do Clube Carnavalesco Misto Empalhadores do Feitosa, constava no programa à ser executado pela orquestra uma das marchas tendo por título, *O frevo* conforme descreve Leonardo Dantas (2000. p. 35):

Empalhadores do Feitosa, em sua sede que se acha com uma ornamentação belíssima, fez ontem esse apreciado clube o seu ensaio geral, saindo após em bonita passeata, a fim de buscar o seu estandarte que se acha em casa do Sr. Alfredo Bezerra, sócio emérito do referido clube. O repertório é o seguinte: *Marchas – Priminha*,

⁵ Derivado do francês *pás-double* e da *marcha militar de passo dobrado portuguesa*.

Empalhadores, Delícias, Amorosa, **O frevo**, O sol, Dois Pensamentos e Luís Monte, José de Lyra, Imprensa e Honorários; *Árias* – José da Luz; *Tango* – Pimentão. (negrito nosso)

Para o carnaval de 1907 o Clube Empalhadores do Feitosa havia contratado como orquestra a primeira fração da Banda da Polícia Militar do Estado.

“Precisamente a 12 de fevereiro de 1908, o jornalista Osvaldo de Almeida, em sua coluna no *Jornal Pequeno*, resumiu tudo com a palavra *frevo*, que logo se popularizou” (Dantas, 1976, Lp 6349.314), tomando proporções universais, denominando, desde então, esta criação musical, ícone do carnaval recifense.

“Data ainda do final do séc. XIX, o registro de uma música denominada *Banha Cheirosa* – autor desconhecido, considerado ainda, *dobrado*, por alguns e, *marcha-canção* por outros”, cujo a letra foi publicada em 1908 e a partitura resgatada por Capiba em Campina Grande – PB, conforme figura abaixo. Declara o maestro Edson Rodrigues (2005), em entrevista concedida no Conservatório Pernambucano de Música: “De fato, tocá-lo representava acender o reboleiro e a confusão entre o séquito, haja visto que sua letra expressava uma afronta entre grupos rivais”.

Parte 1: Letra e música do dobrado *Banha Cheirosa*.

BANHA CHEIROSA
Dobrado. N.N.

QUEM QUIZER COMPRAR BANHA CHEIROSA
VÁ NA CASA DO NECO BARBOSA

BANHA CHEIROSA
PARA O CABELO
BANHA DE CHEIRO
PRO CORPO INTEIRO

QUEM QUIZER
COMPRAR BANHA CHEIROSA
VÁ NA CASA
DO NECO BARBOSA

Versão publicada por Leonardo Dantas em *Antologia do Carnaval do Recife* (1991), segundo ele o compositor “Capiba” encontrara em Campina Grande em 1990, supondo ser a melodia do referido dobrado.

A música carnavalesca pernambucana, generalizada como frevo, subdivide-se em categorias que diferem entre si, por natureza e caráter: *frevo-de-rua*, *frevo-canção* e *frevo-de-bloco*.

O *frevo-de-rua* é o mais característico da respectiva cena musical. Valdemar Oliveira, pioneiro na pesquisa sobre o frevo, em seu trabalho “Frevo, Capoeira e Passo” (Oliveira, 1985, p. 43), radicaliza a proposição terminológica do *frevo-canção* e *frevo-de-bloco*, dizendo: “[...] antes merecem ser chamados *marcha-canção* e *marcha-de-bloco*, sem emprego do vocábulo frevo, por ser esta uma espécie musical definida, segundo modelos, como os têm outros gêneros musicais.”

O *Frevo-de-rua*, possui estrutura instrumental, em andamento cerca de 120 semínimas por minutos, tem sua origem nos repertórios das bandas militares, como resultante da aceleração das marchas, dobrados e mescla de ritmos diversos. Sobre o *frevo-de-rua*, diz Leonardo Dantas:

[...] muito embora seja uma constante em todos os salões durante os dias de carnaval, foi feito inicialmente para ser executado a

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 [...].

Oliveira (*ibidem*, p. 53), subdivide o *frevo-de-rua* em três categorias, segundo terminologia comumente usada entre músicos e compositores:

frevo-de-abafó (chamado também *frevo-de-encontro*) onde predominam as notas longas tocadas pelos metais em fortíssimo, com a finalidade de “abafar” a sonoridade da orquestra do clube rival; *frevo-coqueiro*, uma variante do primeiro formado por notas curtas e agudas, em andamento rápido, distanciando-se do pentagrama pela tessitura alta, caracterizando no aspecto da escrita, a folhagem de coqueirais; o *frevo-ventania* é uma linha melódica bem movimentada, na qual predominam as palhetas na execução das semicolcheias, ficando numa tonalidade intermediária entre o grave e o agudo, numa espécie de um vendaval;

Edson Rodrigues (1991, Pp. 67-72), sobre sub-divisões do frevo acrescenta ao *frevo-de-rua* da seguinte maneira:

[...] é composto de uma introdução geralmente de 16 compassos seguindo-se da chamada «resposta», de igual número de compassos, uma transição que por sua vez antecede a segunda parte, que nem sempre é uma repetição da introdução.

[...] um terceiro tipo, no qual trabalham os novos compositores, é também chamado *frevo-de-salão* que é um misto dos três outros tipos e, como o nome está a dizer, é justamente como o *frevo-ventania*, executado única e exclusivamente nos salões, por explorar muito pouco os metais da orquestra, em favor da predominância das palhetas.”

O *Frevo-Canção* – também chamado *marcha-canção*, tem alguns aspectos semelhantes à marchinha carioca⁶, porém em andamento bem mais vivo. Em andamento *allegro*, cerca de 120 a 130 semínimas por minutos aproximadamente. Tem a estrutura orquestral, próxima a do frevo de rua, um introdução antecedendo a parte cantada constando de 16 compassos. A parte introdutória da orquestra possui as características autêntica do gênero, em questão do caráter vigoroso e fervoroso dos metais saxofones e percussão, seguida da parte cantada destafeita mais amena.

⁶ Marcha em andamento lento e cantada, usada no carnaval carioca da década de quarenta do séc. XX.

O *Frevo-de-Bloco* – sua origem está relacionada às serenatas preparadas por agrupamentos de rapazes, que participavam dos carnavais de rua, possivelmente no início do séc. XIX, e ainda com a melancolia e o lirismo do *fado* português. Sua orquestração é composta de *Pau e Cordas*, i.e., violões, banjos, cavaquinhos e percussão.

Fotografia 1: Orquestra de frevo de bloco.



Orquestra de frevo de bloco na passarela do frevo no carnaval do Recife. (Foto: arquivo da Casa do Frevo).

Nas últimas décadas observou-se a introdução, sempre mais movimentada, executada por instrumentos de sopro, entre eles a clarineta, acompanhando a parte coral integrada geralmente por mulheres. Aproxima-se, ainda, pelo desenho melódico e o caráter das letras, das “marchas de Lisboa”, em pleno uso no carnaval da capital portuguesa. Em andamento mais lento que os demais tipos de frevo, denota um aspecto mais sentimental, mesmo com a inserção de metais, como acontece atualmente.

2.2 A banda de música no Brasil: um ponto de convergência.

Um elemento interseccional na origem do frevo e no desenvolvimento da clarineta no Brasil é a banda de música. Cabe-nos uma incursão sobre a história desse conjunto instrumental, para uma melhor visibilidade de sua importância nesse contexto.

Assim como na história de outros agrupamentos musicais, até mesmo a orquestra sinfônica, a qual foi consolidando-se gradativamente a partir de pequenos grupos de câmara, há de se considerar também, na história da banda de música no Brasil, um desenvolvimento processual. Duas vertentes são responsáveis pela consolidação deste fenômeno musical, uma por via religiosa e a outra por via militar.

A primeira, a partir de pequenos grupos de instrumentistas, denominados de “terços”. Conforme o musicólogo Francisco Curt Lange em, *Documentação Musical Pernambucana* (1998, p. 63) , eles atuavam no Brasil a serviço da igreja já no séc. XVIII, assim denominado, possivelmente por ser constituídos de instrumentos de sopro, cordas e percussão. O musicólogo Pe. Jaime Diníz (1971, p. 28), estudando a vida musical em Pernambuco no século XVIII, relata sobre a existência de conjuntos instrumentais dos *charamelleyros*, assíduos na Festividade da Senhora do Rosário. As charamelas constituíam especialidade dos negros, escravos ou não, muito comum no nordeste brasileiro.

O termo *choromelleyro* (ou *charamelleyro*) se estendia a qualquer instrumentista de sopro. Segundo Ary Vasconcelos (*apud*, Jaime Diníz, 1971, p. 29) “para o povo, naturalmente, qualquer conjunto instrumental deveria ser sempre os choromeleiros”. Régis Duprat (1965, p. 98) comenta sobre a música durante o período colonial na Bahia: “[...] não falamos do *sofistas* negro ou mulato mantido nas bandas ou empregado nas serenatas pelos aristocratas [...]” e ainda, Vicente Salles (1969, p. 25), estudioso da vida musical no Pará durante o período colonial, traz este testemunho: “Havia escravos *charameleiros* que com seus instrumentos musicais, alegravam as festas de caráter religioso.”

Já como agrupamento militar, os primeiros registros de fanfarras em Pernambuco é assinalado quando por ocasião da despedida do Conde João Maurício de Nassau, em 11 de maio de 1644, através da narrativa de Pieter Marinus Netscher (Trad. Mário Sette, 1942):

As populações dos lugares por onde ia passando formavam alas para dizer-lhe adeus. Essas aclamações eram acompanhadas pelas bandas de música que tocavam a ária nacional [hino nacional do Reino dos Países Baixos] *Wilhemus van Nassauven* e de salvas de canhões a lhe prestarem as últimas honras militares.

Pintura 1: Agrupamento de músicos no Recife Antigo.



Detalhe do painel pintado por José da Fonseca Galvão, em 1801, para a Igreja de N. S. dos Prazeres dos Montes dos Guararapes, descreve uma banda de música com músicos e instrumentos da época, dentre as tropas holandesas no Recife. (Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano).

No entanto, segundo Leonardo Dantas (1998, p. 10), a instrumentação desses grupos instrumentais foi registrada, de fato, por Diogo Lopes Santiago, testemunha presencial dos preparativos que antecederam a primeira batalha dos Montes dos Guararapes (1648). Quando o governador das Armas Holandesas, Sigmund von Schkoppe, no dia 17 de abril de 1648, saiu do Recife a frente de um exército de 4500 homens, divididos em sete regimentos, acrescidos de cerca de 1000 índios tapuias e negros carregadores, para digladiar com as tropas luso-brasileiras na primeira batalha dos Montes dos Guararapes:

Depois da meia-noite da sexta para o sábado, marchando em direção aos Afogados, com grande estrondo de armas, **tocando caixas, clarins e trombetas** [...] (grifo nosso)

Ainda como pequenos conjuntos de instrumentos de sopro e percussão, determinados grupamentos militares mativeram, em Pernambuco, atividades de bandas durante toda segunda metade do séc XVIII. “Ao tempo do governo de D. Tomás José de Melo foram criadas bandas musicais nos regimentos do Recife e Olinda, bem como no terço auxiliar de Goiana (1789), mantidas pela respectiva oficialidade.” (Dantas, 1998, p.12).

Também como referência militar, conforme Carlos Souza (2003, p. 139), “foi no século XVII que se estruturou a organização militar da América Portuguesa, com o sistema dos *terços*, copiado do modelo ibérico. Os *terços* formavam com pompa e teriam, forçosamente, música”, nesses agrupamentos, trombetas, címbalos, tambores e pífaros, eram os instrumentos musicais que utilizavam, escreve André Corvisier em «Musique Militaire», verbete de seu *Dictionnaire d'Art et d'Histoire Militaires*. Entretanto, segundo Jeanne de Castro (1969) “as bandas militares no Brasil começaram por decreto em 20 de agosto de 1802, do então príncipe regente D. João, que determinara a organização de uma Banda de Música Instrumental, em cada Regimento de Infantaria, paga pelo Erário Régio, em substituição à confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização, porém, a existência das bandas permaneceu de forma precária”. Foi quando, a partir de 07 de março de 1808, desembarcou no Rio de Janeiro D. João VI, vindo de Portugal (com passagem por Salvador - BA) com a Família Real, entre outros, a Charanga da Brigada Real de Portugal, “[...] com dezesseis músicos – contando com flauta, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone e percussão – que serviu de modelo para as muitas bandas que viriam a ser fundadas no Brasil” (Debret,1989, v. 2, p. 617). Porém, é contestável a presença dos referidos instrumentos nesta corporação musical. Pois, segundo Alberto Cutileiro (1981, p. 07), “Antes de a Corte partir para o Rio de Janeiro era regente da Charanga da Brigada Real de Marinha o italiano

Pascoal Corvalini” (grifo nosso) e que “a partir de 1808, a sua música marcial, [...] o então príncipe regente D. João muito protegeu e desenvolveu no Brasil”(grifo nosso). Ele introduziu, assim, uma nova conotação ao modelo de banda de música existente no Brasil. Relata ainda que, em Portugal, a Brigada Real da Marinha foi dissolvida em 1836, tendo sua música marcial, ficado no Brasil após a independência, retornando apenas dois músicos a bordo da nau *D. João VI* no regresso do soberano ao reino em 1821. Quando portanto, “pelo regulamento de 29 de maio de 1884 sai enfim a determinação ministerial para a charanga em Portugal. Esta sofre várias alterações por sucessivos regulamentos que alteram a sua constituição, até que em 1889 é admitido como chefe de música o notável maestro António Maria Chéu, que iria enobrecer a Banda de Marinheiros da Armada Real, introduzindo nela instrumentos de palhetas pelo que a partir de então se passou a denominar por Banda!” (Cutileiro, *ibidem*, p. 10).

Sociedades com existência jurídica, criadas para manter as bandas de música civís no Brasil, possivelmente seja um legado de Portugal, onde existira já na primeira metade do século XIX (por exemplo a Banda Amizade – Aveiro, segundo elementos de arquivo e testemunhos pessoais, sua data de fundação é de 1834), muitos desses conjuntos, sem fins lucrativos, são constituídos por profissionais de setores diversos, conforme observado em trabalho de campo realizado na cidade de Aveiro. (documento anexo)

A maioria dessas sociedades ou grêmios literários que proliferaram no Brasil do século XIX, tinha por objetivo comum promover o progresso, fazendo aparecer célebres propagadores das letras, artes e ciências. Tendo por certo que, dentro destes princípios, estariam estimulando os fundamentos para o desenvolvimento social e cultural. De fato, sociedades recreativas privadas, ou *clubes*, foram as mais importantes organizações de produção musical no século XIX, principalmente no Rio de Janeiro, menciona Carlos

Eduardo em Tese de Doutorado em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (Souza, 2003, p. 150).

Era nas bandas, quer sejam militares ou civís⁷, onde grande número de músicos encontravam a oportunidade para desenvolver suas habilidades. Sendo considerada um “celeiro”, isto é, um centro de formação e capacitação, “não-formal”, de instrumentistas de sopro. E isso teve importantes consequências:

- Organizados em um tipo de formação instrumental próxima das orquestras sinfônicas, ao executarem música nos coretos e para as festas cívicas, contribuíram para divulgar músicas eruditas junto à população (Tinhorão, 1998, p. 180);
- Serviram de suporte para o surgimento, com seu próprio repertório, de gêneros musicais que refletiam elementos motivicos e rítmicos singulares. O exemplo mais evidente dessa intermediação sócio-cultural das bandas foi seu contributo na criação do frevo em Pernambuco. “O frevo como música tem sua origem no repertório das bandas militares em atividade na segunda metade do séc. XIX no Recife” (Dantas, 1998. p. 45). Segundo J. R. Tinhorão; “o frevo de rua Pernambucano figura, ao lado do maxixe Carioca, entre as mais originais criações da mistura de brancos, negros e mestiços do povo mais humilde e baixa classe média que compunham os quadros de músicos das bandas militares” (Tinhorão, 1991. p. 38), Ainda cita o mesmo autor que: “No que se refere à música popular brasileira, a maior contribuição das bandas militares foi, inegavelmente, as criações do

⁷ Há de se considerar um grande número de bandas de música vinculadas a igrejas evangélicas. Em Pernambuco, segundo dados de Leonardo Dantas (1998. p 58-63) cerca de vinte por cento das bandas civis catalogadas, são de igrejas evangélicas.

maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco.” (*ibidem*, 1998, p. 180);

- Teve como um dos objetivos o de promover o desenvolvimento cultural, contribuindo para o progresso, estimulando ainda, os estudos e a prática de bons princípios (Moreira de Azevedo. 1884, p. 265);
- Na oportunidade de tocar ao lado de profissionais e de aparecerem diante de uma *educada e seleta* platéia, era o suficiente para torná-las um lugar por excelência de inserção social e prática da sociabilidade, numa forma de entretenimento, sob a perspectiva de adquirir *status* (Carlos Eduardo de Azevedo e Souza. 2003, p. 150).

Conforme o historiador pernambucano Mário Melo, a relação do frevo com as bandas militares, não se resume na oportunidade em que os músicos encontravam para exibir seus talentos e habilidades, através das retretas, desfiles e festas cívicas. Foi com a iniciativa do Capitão José Lourenço da Silva, o maestro *Zuzinha*, a consolidação do gênero:

Por esse tempo [início do século XX] vindo de Paudalho, onde era mestre de música, estava aqui como regente da banda do 4º Batalhão de Infantaria aquartelado nas Cinco Pontas o Zuzinha, hoje [escrevia em 1938] Capitão José Lourenço da Silva, ensaiador da Brigada Militar do Estado. Foi ele quem estabeleceu a linha divisória entre o que depois passou a chamar-se de frevo...(Melo, 1991, p. 150)

O aparecimento e popularidade da clarineta no Recife estão diretamente relacionados com o desenvolvimento musical da cidade. Quando não pela utilização direta do instrumento nas expressões culturais, sua presença se dá pela atuação efetiva de clarinetistas no contexto musical, ainda que com o saxofone, considerado por vezes, um instrumento auxiliar do profissional, que assumiu o papel da clarineta na orquestração do frevo. De acordo com Valdemar Oliveira (1985, p. 42), “Os ases do frevo surgiram,

sempre das bandas, porque as bandas são ricas da matéria prima para a confecção da obra – os metais e as madeiras [...] de onde saem, freqüentemente, verdadeiros gênios do frevo”. Dentre os clarinetistas compositores de frevo que atingiram patamares de destaque e que pertenceram ou pertencem a atividades de banda, ressaltamos os clarinetistas:

- José Gonçalves Júnior – “Zumba” (1889-1974);
- Félix Lins de Albuquerque – “Felinho” (1895-1980);
- José Mariano da Fonseca Barbosa – “Marambá” (1896 – 1968);
- Jones Johnson (1898-1972);
- Severino Araújo (1917);
- Lourival Oliveira (1918-2000);
- José Menezes (1923);
- Ivanildo Maciel (1932);
- Luiz Caetano (1924);
- José Gonçalves da Silva – “Zito” (1936);
- Inaldo Moreira (1938);
- Edson Rodrigues (1942);

Entre outros e outras gerações de compositores/clarinetistas, acentuando-se assim a importância intrínseca e recíproca da história da clarineta com a história da banda e do frevo em Pernambuco, enriquecendo-se mutuamente. Conclui-se, portanto, que não podem ser estudadas separadamente.

O frevo é considerado ainda, criação de músicos oriundos de banda de música. Tinhorão (1991, p. 137) declara que seus criadores são: “[...] na sua maioria instrumentistas de bandas militares tocadores de marchas e dobrados.” Ele acrescenta

ainda que “o frevo fixou sua estrutura numa vertiginosa evolução da música das bandas na rua, de inícios da década de 80 do século XIX até aos primeiros anos do século XX”.

2.3 A clarineta no cenário brasileiro: um breve relato

A clarineta tem estado presente desde a mais remota manifestação da referida cena musical, o frevo, até os dias atuais como instrumento que se adequa nas mais variadas categorias, da rua aos salões e dos blocos às fanfarras.

Fotografia 2: Orquestra de frevo de rua.



Orquestra na passarela, no carnaval de 1999, R. Benjamin, p. 46 (foto: Katarina Real).

Ela se diferencia dos demais instrumentos de sopro pela versatilidade de seu timbre e ampla tessitura. Sua história no Brasil está relacionada a música erudita, religiosa e de tradição popular. Hoje o instrumento tem uma grande participação na vida musical brasileira, podendo ser encontrado nas mais variadas manifestações culturais, do erudito ao popular, do frevo à procissão religiosa.

Este crescimento tem contribuído, sobremaneira, para a ampliação da literatura da clarineta no Brasil. Ao longo do tempo o frevo tem sido representado pela clarineta através da música, pintura e fotografia, a exemplo das figuras supracitadas. Sempre dialogando com a estética da manifestação artística brasileira, ou seja a arte se alimentando da arte.

Pintura 2: Painel de Portinari (*Frevo*, 1956).



Portinari, Candido. *Frevo*⁸, painel a óleo sobre tela, 1956. Imagem do acervo do Projeto Portinari. Banco do Brasil, Brasília-DF. (Reprodução autorizada por João Candido Portinari).

A seguir observaremos na fotografia a concepção de Pierre Verger, *Carnaval do Recife*, 1947, Recife-PE. A imagem retrata a multidão densa e frenética no carnaval de rua do Recife, assim como a participação de clarinetas na fanfarra no canto superior esquerdo da foto. A clarineta persiste por se fazer presente nas manifestações carnavalesca, mesmo num ambiente considerado hostil para suas características e constituição acústica:

Fotografia 3: Clarinetas no carnaval de rua do Recife.

⁸ Obra executada para decorar a sede da revista “O Cruzeiro”, Rio de Janeiro-RJ. (Série Cenas Brasileiras).



Imagem do acervo fotográfico da Fundação Pierre Verger (N 34725). Reprodução autorizada gentilmente para este fim.

Através da pesquisa bibliográfica, tornou-se possível observar a participação da clarineta em algumas outras manifestações populares, na vasta extensão territorial brasileira. Conforme J. Cantão (2002, p. 77), pode-se encontrar atuação efetiva de clarinetistas na dança do Carimbó⁹, em seu estudo sobre “A presença da clarineta na dança do Carimbó”, na cidade de Marapanim no estado do Pará, onde cita; “A atuação da clarineta tem três características principais: 1) é um instrumento solista, responsável pela

⁹ Conteúdo de acordo (sintetizado) com o sítio www.pinducacarimbo.com.br/hist_carimbo.html, acessado em março de 2007:

O Carimbó é um ritmo de origem negra com influências portuguesa, pertencente ao folclore amazônico. Surgida em torno de Belém, capital do estado do Pará, na zona do salgado (Marapanim, Curuçá, Algodual e Ilha de Marajó).

É uma das mais populares expressões da cultura paraense. A dança tem origem na cultura indígena (Tupinambá), sendo o nome tirado da palavra de origem Tupi-Guarani “Curimbó”, de curi (pau) e m'bó (ôco ou escavado).

Na forma tradicional, é acompanhada por tambores feitos com troncos de árvores afinados a fogo: Esses tambores têm origem na África e também são chamados de carimbó ou curimbó.

introdução, e pela parte intermediária instrumental; 2) serve de apoio para o canto e, 3) realiza em alguns casos, durante o canto, intervenções melódicas.”

Segundo Pires (2001, p. 11-13), estudando sobre o choro e sua contribuição no ensino do instrumento diz que: “a clarineta foi o terceiro instrumento mais popular, no Brasil, da segunda metade do século XIX, sendo precedido pela flauta e o violão”. Portanto, foi amplamente utilizada e preferida na interpretação do Choro. Raulino (2000. http://br.geocities.com/leonardoabviana/texto_choro.html), ressalta importância afins entre o choro e a clarineta:

A riqueza de seu ritmo, andamento, a linha melódica e o caráter, se afinam de maneira íntima com o extraordinário poder de nuances e a extensa possibilidade de recursos sonoros, oferecidos pelo instrumento. Uma grande afinidade, do ponto de vista técnico e sonoro foi estabelecida entre a clarineta e o choro, vários componentes estilísticos coadunam-se com a versatilidade peculiar do instrumento, encontrando assim o clarinetista, um ambiente propício para desenvolvimento de novas matizes sonoras, nuances cômicas e, enfim, efeitos surpreendentes.

Portanto, assim como o choro assume papel importante, para o desenvolvimento técnico, sua prática é de fundamental importância, isto porque, inerente a execução de obras desse gênero, encontram-se exercícios, oferecidos por um estilo, que retrata elementos típicos da cultura brasileira com implicação direta para o desenvolvimento da performance. Um considerável número de clarinetistas especializaram-se na composição e interpretação de choros, é destacável a atuação de: José Napolitano, Luís Americano, Lourival Inácio de Carvalho, Abel Ferreira, Severino Araújo, Paulo Moura e Paulo Sérgio Santos, dentre outros.

Cita Sandroni, em sua obra “Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”, que: “desde o início da gravação comercial no Brasil, em 1902 até 1917, o repertório era composto basicamente de modinhas e lundus. O acompanhamento era feito por violão, e às vezes também cavaquinho com apoio de flauta ou clarineta para a introdução ou solos” (2001, p. 188). Ainda no Rio de Janeiro, na época do marco inicial da gravação comercial de sambas, foi lançada a composição de Donga “Pelo Telefone”, em janeiro de 1917 pela Casa Edison. Numa análise da referida gravação, Sandroni acrescenta:

“Pelo telefone” é cantado por Baiano (Manoel Pedro dos Santos, 1887-1944) e, nas partes II e IV, também por um coro misto. O acompanhamento é assegurado por violão, cavaquinho e clarineta.

A fórmula de acompanhamento empregada pelo violão é uma versão da “síncope característica”. A melodia da introdução, tocada pela clarineta, é construída sobre o mesmo desenho rítmico [...] (*ibidem*, p.191)

Já na segunda metade do séc. XVIII, encontramos a clarineta participando do cotidiano social, político e cultural brasileiro. Maria Rezende (*apud*. Pires, 1995, p. 39) faz referência de clarinetas em um “grupo de músicos por ocasião da posse do Governador Geral Luiz da Cunha Menezes, em Minas Gerais – 1783”. Esta tradição de corporações musicais, segundo Ary Vasconcelos (1977. Pp. 13,14) “[...] teve atuação importante no período colonial brasileiro”. Luís Câmara Cascudo (1993) afirma a existência de grupos instrumentais que “[...] os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas”. Por inferência, podemos conjecturar que tais grupos assumiam o papel da banda de música ou, como era chamada, *bando de músicos*, assim como, paulatinamente, introduziram a clarineta no cenário musical brasileiro.

Em solenidades religiosas pôde ser visto, ainda no século XVIII, no Recife, referências de *charamelas*¹⁰ em pequenas orquestras que se apresentavam nas ruas, nos coretos e nos templos. Em *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*,

¹⁰ O termo *charamela* abrange não apenas o ancestral da clarineta, mas também de outros instrumentos de sopro de madeira. “[...] sabemos da existência de conjuntos de instrumentistas de sopro de madeira/metal na corte portuguesa desde o séc. XIV, com o uso de charamelas (=chirimias), bombardas, sacabuchas que coexistiam com os trombetistas propriamente ditos.” (Doderer, 2005, p. 20)

Entretanto denomina, também, conjuntos de instrumentistas de sopro e percussão, usado para anunciar a chegada do Rei e outras funções. “Nos séculos XVI e XVII, pertenciam aos conjuntos de chameleiros muitas das funções que no séc. XIX couberam às bandas civis e militares, como tocar em festas e cerimônias públicas, em celebrações cívicas ou acompanhar procissões religiosas.” (Binder, 2006, p. 23)

No Brasil, o musicólogo Pe. Jaime Diníz (1971, p. 28), estudando a vida musical em Pernambuco no século XVIII, nos dá o seguinte relato:

“Os conjuntos instrumentais dos *charamelleyros* é que nunca devem ter faltado às festividades da Senhora do Rosário, como também, muito provavelmente, deviam abrilhantar o dia da coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos. As charamelas constituíam especialidade dos negros, escravos ou não. Trata-se seguramente de uma herança direta da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileiro já desde remotas eras [...]”

Contudo, não há indícios comprobatórios que nos leve a afirmar que tais instrumentos sejam a clarineta. As referências supracitadas levam-nos a entender da existência de aerofones constituídos de palheta (s).

dois documentos se acham representados por uma carta que o Bispo de Pernambuco, Dom Francisco Xavier Aranha, enviou ao Secretário do Estado da Repartição de Ultramar, Tomé Joaquim da Costa Corte Real. Foram redigidos em razão do fracassado atentado contra a vida do Rei D. José I. Relatam as ações de graça celebradas pelas autoridades civís e eclesiásticas e o povo do Recife e Olinda. Curt Lange (1979, p. 350 e 351), transcreve as seguintes referências:

- Catedral de Olinda, 2 e 3 de junho de 1759: “E na tarde entoei o Te Deum, que os cantores e muzicos prosseguiram a choros¹¹.”

- Igreja da Conceição dos Militares, Recife, 5 de junho de 1759: “Em quatro Choros diferentes esperavam os mais excelentes Muzicos, e os mais destros instrumentos para cantarem Louvores a Deos.”

- Igreja da Conceição dos Militares, Recife, 6 de junho de 1759: “Entrou a Muzica a arrebatat os sentidos com a sua harmonia, e alvoroçar os ânimos as *Charamelas* [...] e se cantou o Te Deum com magnífica pompa [...] Houve os costumados festejos de repiques, luminárias, Muzicas, e danças.”

- Igreja de São Pedro dos Clérigos (Irmandade da), Recife, 28 de junho de 1759: “(foram eretos) [...] quatro choretos para a Muzica. Com o repique dos sinos ao meio-dia de 28 de junho, e com som das *charamelas*, atabales, e Clarins se deo princípio a sagrada solemnidade [...]”.

A clarineta conquistou um espaço considerável, também, no cenário musical erudito brasileiro. A partir da segunda metade do séc. XVIII podemos encontrar referência da clarineta sendo utilizada, ou difundida com frequência. Segundo José Maria Neves, “a data aproximada do aparecimento da clarineta em obras de compositores brasileiros parece ser 1783, em Mariana – MG” (*apud.* Carneiro, 1998, p. 15). Segundo Freire (1999, p. 6), “foi em Minas Gerais que os primeiros compositores brasileiros começaram a escrever para o instrumento”¹². Cita ainda, que os mais importantes compositores mineiros foram: “José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ca. 1740s-1805), Marcos Coelho Neto (d.

¹¹ De acordo com o contexto, entende-se por uma variante da palavra coro, grafada no português de Portugal.

¹² “But it was in Minas Gerais that the first Brazilian composers began writing for the instrument.” (Freire, 1999, Pp. 15)

1823), Francisco Gomes da Rocha (d. 1808), e Ignacio Pereira Neves (ca. 1730-ca. 1793)". Também o compositor Sigismund Neukomm (1778-1858), austríaco, aluno de Haydn, que chegou juntamente com a Família Real ao Brasil em 1808, utilizou a clarineta em suas composições, nos anos que viveu no Brasil.

Ainda no final do século XVIII, quando um mulato, filho de português com uma escrava, Pe. José Maurício (1767- 1830), compositor nascido no Rio de Janeiro que, acompanhando o que acontecia na vida musical da Europa, também descobre os recursos oferecidos pela clarineta e passa a utilizar o instrumento em suas composições. Embora na lista de obras desse compositor brasileiro não sejam encontradas referências de trabalhos específicos para clarineta, em algumas de suas obras o instrumento assume um papel importante na orquestração. Conforme Ricardo Freire:

Padre José Maurício começou compôr para a Clarineta após a chegada da família real ao Brasil. O uso mais antigo da Clarineta em um trabalho por José Maurício data de 1808, em um moteto para coro e orquestra "Qui Sedes e Quoniam." Após 1810 a Clarineta tornou-se um membro regular do orchestra de José Maurício, sendo mencionado por Bruno Kiefer como seu instrumento favorito. Padre José Maurício escreveu passagens virtuosística para Clarineta, escrevendo frequentemente no registo mais elevado, que indica a presença de bons instrumentistas naquele tempo.

A Clarineta tem papéis proeminentes em trabalhos importantes como a Missa do Requiem (1816), a Novena do Sacrament (1822), e a Novena de São Pedro (1814). Um trabalho digno de se mencionar é a Missa Pastoril para a Noite de natal de 1811¹³. (Freire, 1999, p. 12)

Conforme Maurício Carneiro (1998, p. 124), "analisando a evolução da clarineta na história da música brasileira percebe-se também sua importância através do seu repertório.

Foram catalogadas 130 obras para clarineta e piano". Loureiro (1987, p. 01) cita que em

¹³ Padre José Maurício started to compose for the clarinet after the arrival of the Royal Family. The earliest use of the clarinet in a work by José Maurício dates from 1808, in a motet for chorus and orchestra "Qui Sedes e Quoniam." After 1810 the clarinet became a regular member of José Maurício's orchestra, being mentioned by Bruno Kiefer as his favourite instrument. Padre José Maurício wrote passages of virtuosity for the clarinet, writing often in the higher register, which indicates the presence of good performers at the time. The clarinet is an important voice in the Maurician orchestra, and it has prominent roles in important works like *The Missa de Requiem* (1816), the *Novena do Sacrament* (1822), and the *Novena de São Pedro* (1814). A work worthy of mention is the *Missa Pastoril para a Noite de natal* from 1811.

seu relatório “foram compiladas mais de 450 composições”, abrangendo obras para instrumento solo e em grupos de câmara.

Em agrupamentos militares no Recife encontramos a clarineta, já na segunda metade do séc. XVIII. Conforme *O Carapuceiro* (Gama, 1983. 3v. il. *Fac-símile*), estes “eram conjuntos de constituição simplória, formados por dois pífaros¹⁴, duas clarinetas, um fagote, duas trompas, caixa, surdo e zabumba.”

Na realidade, porém, as bandas militares no Brasil começara por decreto de 20 de agosto de 1802, do então príncipe regente D. João, conforme supracitado. Apesar disso, a existência das bandas permaneceu precária até a chegada do príncipe D. João VI com a corte portuguesa em 1808.

Enfatizando a importância que a clarineta exercia na época, observamos que, junto a estruturação da banda militar, o decreto de 27 de março de 1810 estabeleceu que deveria haver em cada um dos quatro regimentos de infantaria e artilharia da corte, de doze a no máximo dezesseis músicos que tocassem instrumentos de sopro, exercendo a função de mestre de preferência um primeiro clarinetista.

No Recife, posteriormente, a carta régia de 26 de setembro de 1811 ordenou igualmente ao governador Caetano Pinto de Miranda Montenegro que a banda de música existente no Regimento de Infantaria do Recife, mantida por sua oficialidade, fosse doravante paga pela caixa pública, recebendo o mestre o “estipêndio” de 40 mil réis. Da mesma forma, o decreto de 11 de dezembro de 1817 determinou aos Batalhões de Infantaria (11º e 15º) e ao 3º Batalhão de Caçadores a organização de suas respectivas bandas de música, cujos integrantes não deviam exceder o número de dezessete. O plano

¹⁴ Flauta transversa rústica, feito da taquara (bambú), com sete orifícios.

para a criação e regulamento da Banda de Música¹⁵, que deveria ter cada um dos Batalhões, seria regulamentado na conformidade do que se segue (em parte):

1° A Música de cada um dos Batalhões de Infantaria n.ºs. 11 e 15 de Caçadores n.º 3 será por agora composta da maneira seguinte: 1 Mestre de música, primeiro **clarinete**; 1 primeiro requinta; 1 segundo primeiro **clarinete**; 1 segundo **clarinete**; 1 primeiro trompa; 1 segundo trompa; 1 primeiro clarim; 1 primeiro fagote; 1 trombão ou serpentão; 1 bomba; 1 caixa de rufo.

2° Este número só poderá ser aumentado, quando e como se declara.

3° Em cada um dos sobreditos Corpos haverá sempre quatro soldados destinados para músicos, a quem o mestre de música será obrigado a ensinar por meios de lições regulares, a tocarem aqueles instrumentos, que se houverem por mais convenientes. Estes soldados serão escolhidos dos que voluntariamente quizerem aprender, e ficarão dispensados de outro qualquer serviço. [...]

8° No aumento da música assim designado não poderão entrar outros indivíduos fora dos seguintes: 1 primeiro flautim; 1 segundo **clarinete**; 1 terceiro primeiro **clarinete**; 1 segundo clarim; 1 segundo fagote; 1 serpentão.

9° Se o mestre não tocar **clarinete**, haverá um músico primeiro **clarinete** e de menos o destinado para aquele instrumento que o mestre tocar. [...] (Negrito nosso)

Em agrupamento sinfônico cita Pe. Jaime (1978, p. 30) que no Recife, a Orquestra do Teatro sob direção do mestre de capela e major Patrício José de Sousa apresentara a seguinte formação: “A Orquestra dos 5 dias (19 a 23 de setembro de 1838) será a seguinte – 06 Rebecas, 01 Violeta, 01 Violoncelo, 01 Trombone, 02 Trompas, 01 Clarim, 01 Flauta, 02 Clarinetas, 01 Flautim, 01 Tímpano, 01 Baxo, e 01 Corneta de chaves. Tocar-se-á algumas das novas Sinfonias que o empresário Francisco de Freitas trouxe do Rio de Janeiro”.

¹⁵ Arquivo Histórico do Exército, localizado no Palácio Duque de Caxias, encontra-se a obra de Raimundo José da Cunha Mattos, *Repertório da Legislação em Vigor no Exército e na Armada*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1837. Compreende as leis colocadas em vigor desde 1808, mas delas constando também o decreto de 1804 pelo qual D. João criava a primeira Banda Militar (oficial) no Brasil.

2.4 A clarineta no passo do Frevo

A clarineta esteve presente na origem do frevo através da banda de música. Ela, indubitavelmente, fazia parte das bandas militares e civís desde o século XIX. Nos dobrados e outras composições para banda ela desempenhara frequentemente a função melódica, que depois também vem a desempenhar no frevo. Uma outra função dela neste repertório, era desempenhada pela requinta (clarineta soprano em mi bemol). Esta muitas vezes fazia contracantos sobre as melodias realizadas no registro tenor. Por analogia, a função da clarineta está para a banda de música tal qual o violino para a orquestra sinfônica, assim como, poderíamos comparar o desuso do cravo com o surgimento do piano, com a preferência do saxofone a clarineta no frevo.

No frevo, segundo Katarina (Real, 1990, p. 16) em sua pesquisa sobre agremiações carnavalescas no Recife, afirmou que a verdadeira orquestra do frevo é a *fanfarra*, citando que: “é composta de três clarinetas e uma requinta, três saxofones, três pistons, oito trombones, dois hornos, três tubas, dois taróis e um surdo”. Já Valdemar (Oliveira, 1985, p. 21), diz: “Fanfarra é, sabe-se, conjunto de metais, clarins, banda marcial. As orquestras de frevo são comumente assim chamadas porque se contituem preponderantemente de metais, fora os instrumentos de percussão e uma ou outra madeira, geralmente requinta e clarinetes.”

Fotografia 4: Clarineta na fanfarra.



A clarineta (requinta) no lado esquerdo da fotografia, ainda de 13 chaves, numa fanfarra em execução do frevo-de-rua. Foto: Leonardo Dantas (2000, p. 280).

Cita ainda, o maestro Edson Rodrigues, sobre a presença marcante do naipe de clarinetas no “frevo de rua”, seja nas bandas ou nas orquestras, tornando-se obsoletas por “lance de economia” ou questões financeira dos clubes.

Segundo as exigências da Federação Carnavalesca Pernambucana, um clube de frevo tem que sair com mais de vinte músicos, preferencialmente vinte e cinco. Isso representa um ideal que não é sempre possível manter – orquestras de 18 a 20 músicos são as mais comuns. A verdadeira orquestra de frevo é a *fanfarra*, composta de uma requinta, três clarinetes três saxofones, três pistões, oito trombones, dois hornos, três tubas, dois tarois e um surdo. Se o clube não está em condições financeiras para contratar uma orquestra assim, pode fazer um “arranjo”: 5 saxofones, 4 pistões (trompetes), 4 trombones, 1 tuba, 1 requinta, 2 tarois e 1 surdo, totalizando 18 músicos.” (Real, 1990, p. 16).

O contexto de execução do frevo levou ao desuso da clarineta pelo fato da limitação de sua intensidade sonora quando comparado aos instrumentos de percussão, metais e aos saxofones. Para estar no desfile de rua, necessitaria de sonorização eletrônica. No frevo-de-bloco, portanto, ela reforça a linha melódica sem contudo, superar a parte vocal, geralmente desenvolvida por mulheres.

Fotografia 5: Clarineta no Frevo-de-Bloco.



Orquestra de frevo-de-bloco, antiga orquestra de “Pau e Cordas”, hoje com inserção de instrumentos de sopro, inclusive trompetes e saxofones. Com a presença da clarineta auxiliada pela amplificação eletrônica. (foto: arquivo da Casa do Carnaval, Recife – PE, em detalhe a Orquestra do Bloco da Saudade)

Entretanto, considerando-se a funcionalidade, o instrumento oferece uma maior gama de recursos e versatilidades sonoras que os demais, ampliando o leque de possibilidades do compositor concretizar sua idéia composicional. O fator sonoridade foi superado também pelo uso da requinta, porém, o profissional desse instrumento teria um campo de atuação limitado, tendo em vista estar se tornando um instrumento preterido nas bandas de música. A exemplo, declara o maestro Edson Rodrigues:

Ainda quando eu tocava requinta, eu já tinha necessidade de um instrumento que me possibilitasse tocar sempre, e a requinta era um instrumento tipicamente carnavalesco, eu só podia tocar requinta pelo carnaval, tocar frevo [...] Mas eu queria tocar baile e tudo o mais. Aí eu aprendi a escala do saxofone. (Maestro Edson Rodrigues, entrevista realizada em 23 de agosto de 2007).