

3.3 Considerações

3.3.1 Técnica instrumental e abordagens composicionais

Cabe lembrar mais uma vez os componentes constitutivos do frevo. Um dos pontos que confirma a riqueza do repertório em estudo é a habilidade de criação e manipulação melódica por parte dos compositores, seja por citação, colagem e/ou outros recursos. Embora considerado, e indiscutivelmente, uma expressão original de caráter ênico, provém de fontes diversas, tais como: o dobrado, o maxixe, a polca, mazurca, shottiches, quadrilha e o galope, conforme figura da página 16 (Jornal do Recife, 05/02/1866), sobretudo como coadjuvantes no processo embrionário, ou seja, ativamente presente na formação porém, rapidamente o frevo adquiriu sua autonomia. Por certo e conforme diz Valdemar (Oliveira, 1985, p. 27), “os primeiros compositores de frevo, compreende-se, não imaginaram nada original”. Era do aproveitamento dos elementos composicionais das músicas em voga, que brotavam as novas concepções harmônicas, rítmicas e melódicas. Passaremos portanto a descrever alguns elementos melódicos e rítmicos que funcionaram como mosaicos desta cena musical ímpar.

Para tanto, recorreremos aos estudos de Jean LaRue (1970), John Platoff (1988), Leonard Meyer (1988), Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn(1991) citados por Barrenechea, Lúcia e Gerling, Cristina (2000, Pp. 11-73), enfocando influências estilísticas observadas em composições musicais. Segundo Barrenechea e Gerling (2000, p. 15), “ao mencionar que a música de uma era recebe uma carga significativa de influência da precedente, este fenômeno se manifesta principalmente na forma de reações e respostas aos predecessores”. Acrescentam ainda que dificilmente os compositores podem fugir às mais variadas e persuasivas teias de influências, sejam de forma experimental, proposital, contraditória ou acolhedora.

Com base na obra de Harold Bloom (1973 e 1975), Straus (1990) e Korsyn (1991) *apud*. Barrenechea e Gerling (2000, p. 16), os quais categorizam a influência musical em três tipos:

1) A *influência da imaturidade* na qual um jovem compositor emula os traços estilísticos de um mestre do passado recente ou remoto à procura do seu estilo e voz própria;

2) A *influência da generosidade* na qual um compositor continua a tradição dos seus antepassados como uma maneira de enriquecer sua própria produção, ou mesmo como uma compartilhada;

3) A *influência da ansiedade* na qual o compositor entra em altercação, em luta com o artista do passado, tenta neutralizá-lo, ou mesmo comete um “assassinato simbólico”, uma releitura na qual a deformação é um ingrediente imprescindível.

Vislumbrando uma associação com o nosso objeto de estudo, tidos como frevo-de-rua e com características afins, os frevos para clarineta possuem uma roupagem concertante peculiar, nos quais o instrumentista pode revelar habilidades e domínio técnico. No entanto, assumem uma nova proposta de cena musical de auditório ou ambientes fechados, em contraposição aos coreográficos, utilizados mais especificamente na rua.

A forma característica do frevo-de-rua, em geral apresenta-se em duas partes com aproximadamente 16 compassos na primeira e 20 na segunda. Apesar de não haver uma forma estrutural única, observam-se certas práticas composicionais constantes, muito embora seja relevante a imaginação e criatividade peculiar de cada compositor. No geral, possuem uma introdução de três ou quatro compassos iniciando-se em anacruse, à exceção

de *A Província*¹⁶ de Juvenal Brasil, conforme figura abaixo, e *Pilão Deitado* de Lourival que começam em ritmo tético.

Partitura 2: Análise de *A Província*.

A Província

Juvenal Brasil

Metais Ritmica de dobrado..... Palhetas

ritmica de maxixe.....

2. Tutti ritmica de frevo Segue Palhetas

Ritmica de dobrado na linha das palhetas, em semicolcheias.

A linha inferior, dos metais, também sugere dobrado. Metais

Palhetas

D.C.

Cópia com análise de Edson Rodrigues (2003, p. 24), o qual faz a seguinte consideração: “No nosso entendimento, ele ainda não é um frevo”.

Uma interlúdio intermeia a primeira e a segunda parte, fazendo uma ponte, o que se chama de “passagem”. As “passagens” são bem limitadas na arquitetura geral da obra, em caráter de transição de dois ou três compassos, sempre repetida junto a 2ª parte. Conclui-se essa arquitetura no 2º tempo do compasso final, com um acorde perfeito, com toda orquestra em fortíssimo, agudo e longo. Deixando assim a multidão no ponto máximo de esfervilhamento. É importante observar a métrica do acorde final para não incorrer num deslize involuntário, o que ocasionaria contratempos com a coreografia.

¹⁶ Embora considerada uma forma indefinida entre dobrado e frevo a composição já apresenta aspectos delineativos de frevo-de-rua. A referida composição trata-se de uma homenagem ao jornal em circulação no Recife da época.

Figura 2: Exemplo do acorde final.



Figura do acorde final do frevo *Barão no Frevo*, manuscrito de Lourival Oliveira (escrita tradicional do acorde final).

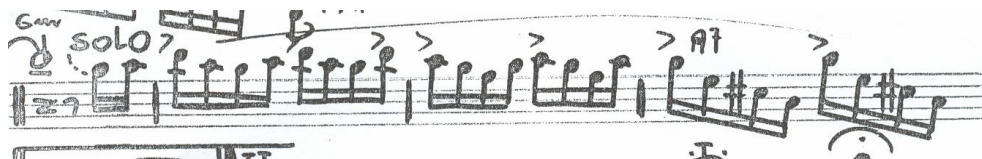
Apesar de seguir a métrica da binaridade brasileira, segundo Mário de Andrade (2006, p. 53), são constituídos de caráter distintos entre si. Uma obra curta de andamento rápido, onde só se pode perceber seus detalhes após seguidos *Da Capo* (no mínimo retorna duas vezes ao início), frequentemente convencionado.

Dentro da capacidade de quebra de paradigma dos frevos em foco e em geral, salvo algumas exceções, está o fato de que contrariam o mito da associação da tonalidade maior a alegria e a tonalidade menor a tristeza, amplamente discutido no campo da antropologia, da etnomusicologia e da psicologia. Em sua maioria apresentam-se no modo menor, no entanto, denotam sentimento de regozijo, indicados para momentos de agitação e fuzuê.

Ainda Valdemar Oliveira (*ibidem*, p. 50), discorrendo sobre a morfologia do frevo, diz que: “as frases musicais são alinhavadas dentro do mesmo compasso, sem esperar ponto final no primeiro tempo do compasso seguinte. Frequentemente, a rítmica se diverte em deslocar tempos fortes e fracos, desarticulando a métrica para melhor estimular o passista.”

Como resultado de uma confluência de idéias e da ebulição de dados temáticos vivenciados pelo compositor, observamos traços de semelhança entre o frevo “Brincando com o clarinete” de Lourival Oliveira e Csardas de Vittorio Monti (1868-1922). Esta é uma música comumente encontrada nos repertórios de bandas de música, de caráter acelerado que exige virtuosismo técnico da parte do instrumentista solista. Num jogo de deslocamento entre o ritmo métrico e o fraseológico (ritmo e compasso), o compositor aproxima-se de um motivo melódico da Csardas.

Figura 3: Recorte do frevo “Brincando com o Clarinete” – L. Oliveira.:



Trecho extraído de cópia do manuscrito do compositor.

Figura 4: Recorte de “Csardas” de Vittorio Monti.



Trecho extraído da transcrição para clarineta e piano de Antonino Parola. Ed. G. Ricordi & C. Editori-Stampatori, Milano.

Figura 5: Recorte da seção modulante da referida Csarda.



Este trecho já apresenta o motivo tal qual no frevo de Lourival acima mencionado, apenas no frevo ele é reduzido.

Este fato já observado em reconhecidos compositores, quando na adaptação de melodias, a estreiteza da divisão do trecho musical não faz coincidir as notas ritmicamente acentuadas com os tempos ou partes fortes do compasso, por exemplo:

Segundo Fiusa, Virgínia Salgado (1953),

O estabelecimento do compasso com suas linhas divisórias e seus tempos classificados em fortes e fracos tem sido causa de confusões [...]

A divisão e classificação demasiadamente ajustada, não se coaduna, muitas vezes, com a riqueza e variedade rítmica que a inspiração pode produzir; daí os sérios problemas que enfrentam compositores e intérpretes desde o século XVIII até nossos dias.

Figura 6: Recorte motivico (Beethoven).



Exemplo extraído do Rondó do Concerto No. 2 para Piano, em Sib maior, Op. 19 de Beethoven. (Apenas Vln. I).

Fiusa (1953, p. 58) sugere, para efeito de compreensão do recurso composicional, uma reestruturação do motivo melódico sincronizando o ritmo fraseológico com o métrico. Observemos, agora, o que ocorre com a melodia, com a adequação das notas ritmicamente acentuadas com os tempos ou partes fortes do compasso.

Figura 7: Recorte motivico (Fiusa).



Exemplo comparativo e explicativo, conforme Virgínia Fiusa.

Infelizmente, na música instrumental, não há texto para guia; só uma análise minuciosa, da parte do executante, o ajudará a distinguir os ritmos e salientá-los. Essa divisão do trecho musical deve servir, apenas, para facilitar a leitura e não para impor leis prejudiciais à sua interpretação. Em nenhum caso, pois, a acentuação rítmica deve ser prejudicada pela acentuação métrica.

O exemplo acima mostra que na opção rítmica feita por L. V. Beethoven a melodia apresentou-se com mais robustez e vigor que, de outra maneira, seria mais “clássica”. No caso de Lourival com o frevo, expressiu um reflexo de todo contexto social e cultural de uma época em ebulição nacionalista que, exposto através de um recurso, quer intencional ou não, trouxe um enriquecimento melódico tomando uma dimensão de caráter próprio.

Em *Lágrimas de Clarinete*¹⁷, também de Lourival Oliveira, cabem algumas considerações sobre as versões de arranjos encontradas, confrontadas com a cópia do manuscrito do autor e ainda comparado-as com a gravação da Orquestra de Zacarias com solo do clarinetista Paulo Moura.

Parte 2: Exemplo comparativo de versões.

¹⁷ Provavelmente assim denominado por alusão ao frevo de Levino Ferreira chamado “Lágrimas de Folião”, ou ainda “Lágrimas de Colombina” do próprio Lourival, gravado pela Orquestra Tabajara em 1955.

a) Cópia do manuscrito do autor.

CLARINETE SOLO

“LAGRIMAS DE CLARINETE”
 FREYO DE LOURIVAL OLIVEIRA
 ORQUESTRA SINFÔNICA DE SÃO CARLOS
 MA. CONTINENTE SOLO

b) Arr. da Secult-CE.

Lágrimas de Clarinete

Clarinete (Bb) Solo

Lourival Oliveira

c) Arr. Wilson Ferreira.

Lágrimas de Clarinete

feito = M. Lourival de Oliveira

Clarinet Solo

Wilson Ferreira Arr. 1993

Versões do frevo *Lágrimas de Clarinete* de Lourival Oliveira.

Legenda:

- Fraseado com ligaduras, favorecendo a precisão da velocidade rítmica, a qual dificilmente seria atingida sem esta articulação sugerida na versão original e desconsiderada nas demais.
- ▧ Notas destacadas enfatizando o deslocamento da acentuação métrica, uma referência a síncope tão recorrente e definidora como característica da música popular brasileira entre os séculos XIX e XX, não observadas nas outras versões.
- O intervalo acima de uma oitava em direção ao registro agudo é diminuído nas demais versões.
- △ Nota aguda alcançada por intervalo de terça (dó-mi) no início do compasso, substituída por uma bordadura dupla nas outras duas versões. Essa substituição dá um caráter nostálgico e cantábil, enfraquecendo a relação melódica existente no original entre a primeira e a segunda seções deste frevo.
- ▽ Nos respectivos compassos 17 e 42 do arranjo do da Secult-Ceará¹⁸ e do maestro Wilson Ferreira existem duas colcheias em vez de uma no primeiro tempo do compasso. O fato da orquestra tocar as duas colcheias enquanto o clarinetista apenas a primeira, como se encontra no original, facilita a execução para o intérprete.
- ◇ Trecho melódico cadencial diferenciado, com traços mais comuns à música vocal (modinha), a outra forma utilizada pelos outros arranjadores, apresenta uma linguagem mais instrumental.
- ⬡ O acorde final impreterivelmente ocorre no segundo tempo do compasso de forma a sincronizar com a coreografia (*passo*).
- ◌ Foi suprimida a articulação do original.
- ⬢ O uso do *mordente*, o qual não consta no original, é característico do *Choro*.

Segundo prognosticara Valdemar Oliveira, “observação digna de nota é o imponente acorde, em *tutti*, que se ouve, quase sempre no 11º ou no 12º compasso, o clímax da composição.” (Oliveira, 1985, p. 50). Este procedimento é observado nas composições de Lourival onde a clarineta prevalece como solista. Ele faz uso de um acorde prolongado, geralmente no IV grau, numa preparação para a segunda intervenção do solista na primeira parte, levando à um caráter mais imponente que a inicial. No entanto, a segunda parte da obra imprime uma conotação mais amena.

¹⁸ Arranjo encontrado no sítio da Coordenação de Música da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, de autor desconhecido (www.secult-ce.gov.br).

No *Clarinete Alegre* de “Zito”, Dierson Torres justifica a modificação do compasso anterior ao primeiro ritornelo em seu arranjo para Trio (clarineta, cello e piano). Segundo ele (em conversa informal, 2007), na sua proposta, além de resolver o cromatismo do compasso anterior, dá continuidade a cadência esboçada com a sequência harmônica I^{4aum.}-V⁷-I, dando um tratamento mais tradicional ao encadeamento.

Figura 8: Recorte de *Clarinete Alegre* (arr. Dierson).



Trecho extraído da parte da clarineta do arranjo para clarineta, piano e cello de Dierson Torres (2005).

Figura 9: Recorte de *Clarinete Alegre* (manuscrito original).



Trecho extraído do arranjo original do maestro Duda para orquestra de frevo.

Conforme Zito (entrevista, 2007), o compositor do referido frevo, sua concepção original foi melódica, sua ênfase seria numa linguagem peculiar. Já a linha de Torres, no compasso 15 repete o desenho melódico do compasso 13, fazendo com que a segunda parte que é a parte conclusiva do trecho melódico (compassos 14-16) seja igual à primeira (comp. 12-14). Contudo a proposta melódica original do Zito é rica em criatividade. Ela surpreende o ouvinte por não repetir o mesmo contorno melódico nas duas partes deste trecho melódico. Neste sentido, a leveza e velocidade da articulação (*staccato*) e a exploração do registro agudo do instrumento eram recursos que representariam maior

virtuosismo na época, onde segundo ele, se chegava a desafios (entre os colegas instrumentistas) de ultrapassar os limites estabelecidos no metrônomo.

Numa possibilidade de abordagem técnica-instrumental surge a necessidade de se pensar na aplicabilidade didática de escalas. Mediante a análise dos frevos, observamos a utilização de escalas modais, sendo importante considerá-las na prática instrumental. No frevo “Maria Bonita”, conforme ilustração a seguir por exemplo, na melodia da segunda parte dos trompetes e saxofones tenor, encontramos elementos que já prefiguram o misto do modo lídio com o mixolídio, esboçando o que é considerado “modo nordestino” (quarta maior elevada com sétima abaixada), bastante explorada pelo “movimento armorial”.

Figura 10: Recorte do frevo *Maria Bonita*.

Trecho da segunda parte do frevo *Maria Bonita*, com armadura em si bemol maior.

Em análise de traços de nacionalidade Alvarenga (2000, Pp. 225-235), estudando a obra de C. Guarnieri, esboça dentre os elementos determinantes, fragmentos melódicos permeados de inflexões modais. O entrelaçamento de modos é uma ocorrência peculiar na música nordestina como padrão escalar, gerando um modo híbrido, segundo Alvarenga (p. 193). Conforme ele, “Bártok na Europa central já havia detectado e recolhido formações escalares semelhantes” (p. 233), assim como Debussy de maneira análoga fez uso de tal processo de elaboração.

Figura 11: Exemplo de escala no Modo híbrido.



Escala estrutural do trecho acima em sí bemol.

Considerando-se ainda os aspectos de proximidade com o dobrado e com as bandas militares observamos que, quanto ao andamento de 120 semínimas por minuto, cita Rodrigues (2003, p. 5): “[...] é fortemente influenciado pelo dobrado, [...] convenção das Forças Armadas, inclusive para o Hino Nacional Brasileiro”. Cita ainda que tal regulamentação é baseada na Lei 5.700, de 1 de setembro de 1971 que dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, exarando no seu artigo 24, inciso I: “A execução do Hino Nacional Brasileiro obedecerá às seguintes prescrições: 1 – Será sempre executado em andamento metronômico de uma semínima igual a 120.”

Quanto ao dobrado, observamos o seguinte episódio que evidencia a vivência e importância dada pelos compositores neste contexto de fluidez composicional do frevo: na terceira parte (trio) do conhecido dobrado *Saudades de Minha Terra*, do Sgt. Luiz Evaristo Bastos, é comum o uso de uma melodia improvisada¹⁹, possivelmente pelo fato de que o processo para reprodução ou reconstituição de partituras, muitas vezes se dá com base em informações por via oral. Tal procedimento de contra-canto sobre a melodia é feito pela requinta, sax-tenor ou bombardino, em subdivisão rítmica do seguinte trecho:

Figura 12: Recorte do Dobrado *Saudades de Minha Terra*.



Trecho inicial do Trio do Dobrado *Saudades de Minha Terra*.

Figura 13: Variação melódica.

¹⁹ Pelo fato de não constar nos originais, entretanto já é possível encontrar várias versões da improvisação. Tal como ocorre nas variações do frevo *Vassourinhas* de Matias da Rocha.



Variação do trecho acima, usada para requinta, bombardino ou sax-tenor, dependendo da habilidade do instrumentista da banda.

A primeira parte da segunda seção do frevo *Clarinete Alegre* de Zito faz-nos lembrar tal evento acima citado. Pelas suas características melódicas e harmônicas, ele poderia facilmente ser adaptado como variação dos oito compassos iniciais do trio do referido dobrado. As semelhanças entre os dois trechos estão no uso de bordaduras, no emprego da articulação, no direcionamento dos movimentos ascendentes e descendentes da linha melódica e, ainda, pelo modo de se utilizar os graus conjuntos. Ela possui uma linguagem idiomáticamente adequada para a clarineta e para o caráter do frevo, vejamos:

Figura 14: Recorte de *Clarinete Alegre* (parte II).



Seção inicial da segunda parte do frevo *Clarinete Alegre* de “Zito” (arr. Dierson).

Ainda, considerando-se a similaridade com o dobrado, encontramos o uso de floreios realizados pela requinta, sobre uma melodia base de caráter marcial, no frevo *Barão no Frevo* de Lourival Oliveira. Os títulos como em geral são alusivos, ou de caráter jocoso, desta vez no remeteu à regra literária da intertextualidade, onde na elaboração de um motivo o compositor se utiliza, por absorção ou transformação, de motivos preexistentes. Numa análise estilística Barrenechea e Gerling (p. 23) dá referência de Platoff (1988, p.47), quando ao comentar sobre influências musicais estabelece três condições para que este fenômeno possa ser considerado, dentre os quais o primeiro é exterior à obra, designado como consciência, e, neste caso é estabelecido a priori pelos títulos adotados.

Figura 15: Trecho do frevo *Barão no Frevo* de Lourival Oliveira.

Tratando-se de semelhanças, no dobrado *Barão do Rio Branco* de Francisco Braga, identificamos o mesmo recurso composicional, quando a requinta em figuras de semicolcheias, com ligaduras duplas e graus conjuntos ascendentes e descendentes, sobre a melodia principal conforme trechos selecionados a seguir:

Figura 16: Trecho do *Dobrado Barão do Rio Branco* de Francisco Braga.

Observa-se ainda o mesmo processo quanto a *Cavalaria Ligeira* (Abertura) de Franz von Suppé (transcrição para banda de música). Desta vez, a primeira clarineta faz um desenho melódico semelhante a floreios sobre uma melodia principal:

Figura 17: Trecho da *Cavalaria Ligeira* - Abertura (Transcrição: A.D.).

21

1^o Cl. *ff*

2^o Cl. *ff*

3^o Cl. *ff*

Sax-A. *ff*

Sax-T. *ff*

1^o Tpt. *ff*

2^o Tpt. *ff*

3^o Tpt. *ff*

2^o Tbn. *ff*

3^o Tbn. *ff*

Bomb. *ff*

Tb. Bb. *ff*

B/C *ff*

Na multitextualidade encontrada nos frevos em análise, dentre as múltiplas formas, apresenta por vezes traços de estudos de métodos técnicos, conforme exemplo a seguir:

Figura 18: Capricho n^o 10 - Cavallini.

10. *Allegro*

pp *f*

Ernesto Cavallini, *30 Caprichos*, revisão de Alamiro Giampieri, Ed. Ricordi.

O desenho melódico com intervalos de terças ascendentes seguidos por graus conjuntos descendentes em figuras de semicolcheias com ligaduras em grupos de duas notas é observado em *Lágrimas de Clarinete* de Lourival conforme exemplo abaixo, tal qual ocorre no capricho nº 10.

Figura 19: *Lágrimas de Clarinete* – Lourival Oliveira (manuscrito do autor).

Primeira intervenção da clarinete na segunda seção do frevo.

Um outro recurso observado e comumente utilizado por instrumentistas, inclusive encontrado em métodos para o instrumento é o uso de repetições de idéias melódicas sobre diferentes graus da tonalidade, compare as progressões ascendentes da clarinete nos trechos dos frevos *Lágrimas de Clarinete* supracitado e em *Alma de Clarinetista*, a seguir, com o primeiro e terceiro compassos do *Capricho nº 11* de E. Cavallini no recorte abaixo.

Figura 20: Capricho nº 11 - Cavallini.

Ernesto Cavallini, *30 Caprichos*, revisão de Alamiro Giampieri, Ed. Ricordi.

Figura 21: Trecho do frevo *Alma de Clarinetista* (manuscrito - Lourival Oliveira).

Assim como uma outra citação motívica dos caprichos acima expostos, abrandando-se através de uma contrametricidade²⁰, ocorre no solo da clarineta da segunda parte do frevo *Lágrimas de Clarinete*, conforme recorte acima.

Compare-se, ainda, as progressões ascendentes da clarineta no trecho do frevo *Alma de Clarinetista*, com o primeiro e terceiro compassos do *Capricho n° 11* de E. Cavallini nas ilustrações anteriores. Mais uma vez o compositor lança mão da alteração do pulso ou métrica do compasso em relação ao ritmo proposto no *Capricho n° 11*, caracterizando uma agitação ou uma inquietude. Conforme Sandroni (2001, p. 26) “no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros”, sempre no anseio de um selo de autenticidade. Ainda segundo Platoff (1988, p. 47), as outras duas condições características de influências musicais são internas e são respectivamente designadas como semelhança e grau de modificação.

Portanto, acreditamos que a execução e divulgação deste repertório, assim como avaliação e análise crítica deste material, certamente despertará a atenção para um número mais abrangente de trabalhos que contribuirão para uma maior amplitude deste campo de conhecimento.

3.3.2 Sobre as gravações e interpretações

A relação histórica entre o processo de registro sonoro sobre suporte material e os pernambucanos começa, quando em 1902, aparece o primeiro catálogo de gravações com o nome da *Casa Edison*. Neste catálogo, descreve-se uma extensa relação de cilindros gravados pelo pernambucano Manuel Evêncio da Costa (1874-1960), natural de Afogados da Ingazeira-PE, conhecido por *Cadete*, conforme Franceschi, Humberto M. (2002), numa

²⁰ Expressão adotada por Carlos Sandroni em *Feitiço Decente* (2001, p. 27).

publicação comemorativa aos 100 anos da Gravadora, ainda em 1911 o livro de registro da gravadora, página abaixo discriminada, dá referência deste nome.

Figura 22: Imagem de página do livro de registro de gravações da “Casa Edison”.

Grav.	N.º	Título	gênero	autor	Artistas etc.
Em 5 Setembro 1911					
X.R. 1530	M.R. 20 72000	Provas 002	Módinha	Música K.D.T.	Castel
X.R. 1531	M.R. 001	Amelancia no matão	Lundú	Música Letra K.D.T.	A.R. 93
X.R. 1532	M.R. 002	Geographia Paethica	"	"	"
X.R. 1533	M.R. 003	Consulta repactaria	"	"	"
X.R. 1534	M.R. 004	Tropeiros em viagem	"	Música de Capadoni Letra de K.D.T.	Castel
X.R. 1535	M.R. 005	Com medo das visões	"	Música e Letra	"
X.R. 1536	M.R. 006	Jeppe - Costote	Cançoneta	Música (***) Letra K.D.T.	A.R. 93
X.R. 1537	M.R. 007	Casamento Mpto-date	"	Música K.D.T. Letra. Pariz, e resp. pariz	"
X.R. 1538	M.R. 008	Amor platônico	"	Música K.D.T. Letra	A.R. 94
X.R. 1539	M.R. 009	Amor desfeito 005	Módinha	Letra *** Música K.D.T.	"
X.R. 1540	M.R. 010	A casa abandonada	"	Letra de Coste Música de K.D.T.	A.R. 95
X.R. 1541	M.R. 011	Meu pai a teu pai 135	Lundú	Letra - *** (Coste) Música de K.D.T.	"
X.R. 1542	M.R. 012	Desanimo de um Coruja 027	Módinha	Letra *** Música K.D.T.	"
X.R. 1543	M.R. 013	Fior Santa 025	"	Letra de Alberto de Oliveira Música de K.D.T.	"
X.R. 1544	M.R. 014	A dilada	"	Letra - A. Coste Música K.D.T.	A.R. 96
Em 6 de Setembro de 1911					
X.R. 1545	M.R. 015	A Preceza	Lundú	Letra K.D.T. Música (popular) + **	A.R. 98 Castel
X.R. 1546	M.R. 016	Coste sim caipira (Cunha)	Módinha	K.D.T.	Tobias
X.R. 1547	M.R. 017	" " " (Cunha)	"	K.D.T.	Tobias
X.R. 1548	M.R. 018	De balde	Módinha	Música K.D.T. Letra x x x	A.R. 98
X.R. 1549	M.R. 019	Para o Papa	Cançoneta	Música (Coste) Letra K.D.T.	A.R. 100
X.R. 1550	M.R. 020	Quem é Deus 020	Descrição	(Cunha)	"
X.R. 1551	M.R. 021	Republica Portuguesa 019	Descrição	(K.D.T.)	"
X.R. 1552	M.R. 022	Um alado de Seteço	Lundú	Música a no Letra K.D.T.	A.R. 101
X.R. 1553	M.R. 023	Saudade e sonho 024	Módinha	Música K.B.T. Letra x x x	"
X.R. 1554	M.R. 024	Para um coração 064	"	Música K.D.T. Letra de B. Permetta	"
X.R. 1555	M.R. 025	O Naidoso 022	Lundú	Música K.D.T.	"
X.R. 1556	M.R. 026	Vião do Luar 013	Módinha	Letra x x x Música K.D.T.	"
X.R. 1557	M.R. 027	Thesouradas	Lundú	Letra x x x Música K.D.T.	A.R. 102

A primeira gravação de frevo, entretanto foi *Borboleta não é ave* de Nelson Ferreira, classificado como frevo-canção, gravado nos anos 20 do séc. XX, o primeiro grande sucesso, registrado em disco pela Casa Edison do Rio de Janeiro em 1923 – Odeon nº 122.384 (Dantas, 1998, p. 27). Uma marcha carnavalesca, *A Vassourinha*, havia sido gravada pela Banda da Força Policial do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro

Antão Fernandes, na Casa Édison do Rio de Janeiro, com data de 1915, porém já era sucesso consagrado no Recife desde 1911 (Dantas, 1998, p. 53).

De fato, a banda militar fôra um instrumento bastante aproveitado pelas gravadoras para divulgação da música popular brasileira, “destacando-se a banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, a qual gravou mais de 50 discos para a Casa Édison” (Wehrs, Carlos. 1990, p. 118). Quando não, eram orquestras de bailes carnavalescos, compostas por músicos militares. No Recife, nas suas produções para o carnaval, a fábrica de discos Rozenblit utilizou as bandas militares com grande frequência. Dentre elas notabilizou-se a do 14º Regimento de Infantaria, responsável pela gravação de dezenas de frevos-de-rua e marchas militares, quando regente o Tenente Gadelha; seguindo-se da Banda da Polícia Militar, responsável pela gravação da série de LPs *O tema é frevo* e da Banda da Base Aérea do Recife, na época regida pelo maestro Agrício Braz dos Santos.

Os pernambucanos passaram a ter seus discos produzidos no Recife a partir de 1952, quando a Fábrica de Discos Rozenblit implantou estúdio e prensa de discos na própria cidade. O primeiro 78 rpm da Rozenblit foi lançado, com o selo *Mocambo*, em 1953, tinha o nº 15.000 e matriz nº 500 (porém fabricado na Sinter, no Rio), com o frevo-canção *Boneca* de Aldemar Paiva/José Menezes, e *Come e dorme* frevo-de-rua de Nelson Ferreira. José Rozenblit, presidente da gravadora, monopolizou o mercado (exigia, inclusive, exclusividade de cantores e compositores), expandindo o frevo para outros estados do Norte e Nordeste, e, sem igual sucesso, para as demais regiões do país. Considera-se que o frevo *Evocação* de Nelson Ferreira, produzido em Pernambuco, chegou a competir com o samba num carnaval carioca, tornando-se sucesso nacional em 1958. Também, *Vou gargalhar*, do recifense Edgar Ferreira, que foi campeão do carnaval do Rio de Janeiro, na voz do paraibano Jackson do Pandeiro, gravado quando o cantor já vivia na ainda capital da República de então.

As gravações de frevos para clarineta começaram a surgir a partir da década de 60 do séc. XX, com Zacarias e sua Orquestra acompanhando o clarinetista Paulo Moura na execução dos frevos de Lourival e com o próprio Lourival acompanhado pela orquestra do maestro Nelson Ferreira e também pela orquestra do maestro Jovelino. Continuaram depois com o clarinetista Zito na década de 80 e, hoje, registram-se composições de Inaldo Moreira e Edson Rodrigues. Ultimamente, o repertório de frevos para clarineta é registrado em diversos trabalhos. Ele é alvo de novos arranjos e instrumentações diferenciadas (violino com quinteto de clarinetas, conjunto de saxofones, quarteto de cordas, grupo de clarinetas e banda de música).

Em comentário ao repertório do disco *Nove de fevereiro*, Nóbrega afirma:

[...] Eu extrapolei esta temática. [...] Não é comum se escrever frevos para instrumentos solistas, mas existe alguma tradição neste sentido. Dois frevos - um de Edgard Moares “Pra Vocês Foliões” (feito para bombardino) e “Brincando com o Clarinete” de Lourival Oliveira (feito para clarinete) – transcrevi para o violino [...] É interessante transcrever para outro instrumento que tradicionalmente não faz parte da família do frevo, é mostrar que qualquer instrumento pode tocar frevo. Busquei para cada reinterpretação uma formação orquestral diferente da original [...] Tudo para mostrar a versatilidade do frevo que pode ser tocado por vários instrumentos revelando timbres sonoros diversos, apresentando concepções de arranjos diversificados.” (Prefeitura do Recife, 2007, p. 110).

Conforme entrevista anteriormente citada, concedida ao radialista Hugo Martins, o clarinetista e compositor Lourival Oliveira diz, em relação aos frevos para clarineta que o sucesso dos frevos para clarineta se deu pela transmissão de suas gravações nos alto-falantes das ruas (Oliveira, 1989). Ele faz ainda ligação com a necessidade de um nível técnico instrumental avançado para execução do repertório e sugere uma nova categoria de frevo (frevo-de-salão), quando diz referindo-se ao *Clarinete Infernal*: “[...] não fez sucesso pelas ruas, tornou-se um frevo-de-salão. [...] alegavam que era preciso um clarinetista muito bom para executar.” (*ibidem*, 1989). O maestro e saxofonista Spok, refere-se a este

fenômeno constante de evolução do frevo da seguinte forma: “[...] estamos vendo o surgimento de um frevo revigorado, novo e vibrante no qual prefiro chamar de *frevo-de-rua para palco* – é inviável tocá-lo na rua.” (Teles, 2005, p. 15).

É notória a importância dos registros fonográficos e seus meios de divulgação para a permanência da clarineta no frevo. No entanto, encerra-se um paradoxo, a inclusão das músicas nas programações dos meios de comunicação de massa não acontece de forma a atender os objetivos de propagação das mesmas, tornando-as cena musical sazonal, ou seja, exclusivo do período carnavalesco. Esse fator, bastante discutido na crítica musical da cidade, inviabiliza uma maior divulgação do gênero. Sendo assim, ela é uma lacuna prejudicial para a consagração de novos compositores e novos frevos, enfraquecendo uma rede de comunicação e desenvolvimento em grande potencial, que foi de suma importância na construção da popularidade do frevo nos seus primórdios.

Considerando-se a contemporaneidade do frevo, há de se ressaltar alguns trabalhos que apontam uma intencionalidade em revelar proposta de modernidade musical. O trabalho do maestro Spok aparece como referência. Ele se utiliza da prática da improvisação musical, tendo a linguagem do jazz como influência. Seu trabalho reforça a concepção do frevo como um gênero de auditório, além de sua função no carnaval de rua. Ele é enfático em sua declaração para o *Dossiê do Frevo*, para o processo de tombamento como patrimônio histórico imaterial, quando diz:

[...] no frevo a gente não tinha esta liberdade de expressão que tem o jazz e isto é bastante apreciado nestes festivais de música instrumental, a capacidade de expressão do músico, mesmo assim o povo enlouquecia com esta música muito quente e de muita originalidade [...] a gente então pegou o frevo e começou a sonhar em tocá-lo de uma forma mais cuidadosa, coisa que não é possível fazer na rua, porém é tão mágico quanto [...] Com esse trabalho é possível tocar frevo o ano inteiro assim como outros músicos como Nóbrega e Silvério por exemplo [...] Hoje tocamos frevo-de-rua no palco onde as pessoas não têm que necessariamente dançar [...] Acho maravilhoso preservar a essência, mas também quero fazer fusões, novos

experimentos, cultura não tem dono [...] Dizem que fazemos frevo-jazz, e fazemos no sentido do jazz como liberdade de expressão, ou seja, isso não quer dizer que fazemos frevo americano pois jazz há muito tempo deixou de ser música americana. Hoje jazz é sinônimo de liberdade de expressão que é o que a gente faz com o frevo. (Maestro Spok, entrevista realizada em 19/10/2006).

Contudo, passados cem anos do frevo, a presença da clarineta tem sido constante, ainda que oscilantemente. Numa linguagem idiomática e peculiar ao instrumento, foi elemento recorrente nas gravações comemorativas ao centenário (2007). Destacam-se nos seguintes lançamentos:

- ✓ “O tema é frevo”- coleção com 10 cd’s, contendo remasterização de lp’s de frevos executados pela Banda da Polícia Militar de Pernambuco. Organizado pelo Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco (CEMCAPE) com patrocínio da Prefeitura do Recife.
- ✓ “Concurso de Música Carnavalesca Pernambucana 2006/2007 – 100 anos do Frevo” – Cd com as 15 composições vencedoras do concurso, gravadas pela Orquestra de Frevo da Banda Sinfônica Cidade do Recife. LG Projetos & Produções Artísticas. Patrocínio da Prefeitura do Recife.
- ✓ “E o Frevo Continua” – Cd com 12 frevos do maestro Ademir Araújo e uma regravação de *Vassourinhas* de Matias da Rocha. Patrocínio da Prefeitura do Recife.
- ✓ “Por Amor ao Frevo” – com 13 frevos de autores pernambucanos, entre eles os maestros José Menezes, Duda e Ademir Araújo. Produção independente.

- ✓ “Nove de Fevereiro” – de Antônio Nóbrega com participação especial de grupos em formações diversas, entre eles o grupo de clarinetas “Sujeito a Guincho” executando o frevo *Brincando com a Clarineta* de Lourival.
- ✓ “Por Amor ao Frevo 2” – contendo uma homenagem ao clarinetistas e compositor Lourival Oliveira com o frevo *Mestre Louro* de Edson Rodrigues, entre 15 seletos frevos de autores diversos.
- ✓ “Spok Frevo Orquestra” – gravação comemorativa contemplando tendências inovadoras, em instrumentações variadas, inclusive com participação da clarineta solo em improviso.

Em gravações recentes de frevo é perceptível uma riqueza de detalhes concernente à execução que abrem a possibilidade para explorá-las em estudos futuros sobre o desenvolvimento do nível técnico-instrumental da clarineta no Brasil, podendo considerar sua aplicabilidade na música popular e nos mais diversos contextos. Entre esses detalhes estão os aspectos de dinâmica, agógica e improvisação, observados principalmente nos cds da “Spok Frevo Orquestra”.

Na observação da documentação discográfica, selecionada dentre os registros sonoros do referido gênero, é possível fazer algumas colocações de caráter estético-técnico, ainda que não de forma mensurável. Ou seja, uma análise do repertório de frevos selecionados alcançará proporção conceitual e de conhecimento, se feita de acordo com uma constelação de significados musicais cuja avaliação terá necessariamente incursão no território quer acadêmico ou no registro discursivo do senso-comum. Este fato levou-nos necessariamente a uma prévia abordagem histórica, para preenchimento de uma lacuna de informações. O frevo representa um vetor de significados através das mais variadas manifestações do discurso sobre a música: enquanto som musical, representação da

notação, pelas práticas performáticas, pela sociabilidade da performance, pelas instituições sociais, pelos suportes sócio-econômicos, e ainda, através de meios tecnológicos e digitais.

Nas gravações com a clarineta solista é possível observar que gradativamente são apresentadas propostas de desenvolvimento técnico-instrumental. O abrandamento das acentuações permitira uma maior fluência rítmica, quando na execução do Paulo Moura, por exemplo. No entanto, Lourival, na sua interpretação, apresenta detalhes na agógica, enfatizando inflexões e nuances pertinentes ao caráter da cena musical.

Observamos com as gravações, que novas propostas e tendências interpretativas aos poucos vão sendo introduzidas e que, em geral, são pertinentes e coerentes. Na gravação do frevo *Clarinete Infernal*, por exemplo, pelo solista Paulo Moura, observa-se uma liberdade quanto à articulação proposta na parte autografada anteriormente apresentada. Na primeira seção ele faz com ligadura onde essa não se encontra no original. Porém na segunda seção, ele usa de ligadura de duas em duas notas e, nas sequências descendentes, faz a mesma articulação sendo que em contra-tempo, ou seja, a partir da segunda semicolcheia do grupo de quatro, quando na parte original essas notas mantêm-se sob uma mesma ligadura.

Em *Lágrimas de Clarinete*, composto em 1962 e gravado com a mesma orquestra e mesmo intérprete, Paulo Moura mantém as notas ligadas mesmo quando no arranjo original está outra articulação. Já em *Brincando com o Clarinete*, composto em 1963, sua interpretação é fiel ao que o compositor propõe. Apesar dessas mudanças de articulações, a característica do frevo e sua fluidez foram preservadas.

Na gravação de *Alma de Clarinetista*, desta vez interpretado pelo próprio autor, acompanhado pela orquestra do maestro Jovelino, pode ser que tenha sido utilizada a requinta, pois a sonoridade se aproxima do timbre desse instrumento.

A gravação de *Clarinete Alegre*, também interpretada pelo próprio compositor, “Zito”, acompanhado pela orquestra do maestro Villô, apresenta uma fluência no uso da articulação e acentuação. Confirmada em entrevista (2004) que, segundo ele, a liberdade e a criatividade interpretativas são características do seu frevo, quando ele nos remete ao fato que vivenciou na gravação. Nesta, o maestro esquecera a parte da clarineta, porém, não foi problema para ele pois tinha o frevo como disse “embaixo dos dedos”, o que resultou numa “recriação” da articulação.

No frevo *Eliel, sopra de mel*, o compositor utiliza uma melodia composta por grandes saltos que exige alto nível técnico do instrumentista. Na gravação, o clarinetista Eliel Correia a executa com fidelidade a escrita do compositor, demonstrando destreza técnica de mecanismo e de sonoridade. Em *Agostinho soprando no pau preto*, do mesmo compositor, o clarinetista Crisóstomo Santos obtem uma boa proximidade de sua sonoridade com a da orquestra, explorando o timbre do instrumento nos diferentes registros.

Enfim, há de se ressaltar características intrínsecas do frevo, comumente encontradas nas gravações, tais como: dinamismo, improviso, criatividade, liberalismo, onde é fundamental uma habilidade técnica instrumental e musical, aspectos práticos da execução.

Capítulo 4

Reflexões sobre os frevos para clarineta e o poscolonialismo brasileiro

Observamos que a música popular urbana produzida entre os séculos XIX e XX no Recife existiu num plano de densa *polifonia*, daí ser este um ambiente de tensões marcado pelo surgimento de uma variedade de gêneros, estilos musicais e artífices igualmente heterogêneos que iluminaram-se uns aos outros.

As inovações tecnológicas se apresentaram como constructos decisivos na invenção de um perfil identitário, uma vez que seus impactos foram imediatamente disseminados no meio social que os inventara e absorvera. Porquanto, músicos populares do referido período mergulharam numa *pluralidade* estreitada indubitavelmente pela rádiodifusão, cinema e gravação, do universo popular ao erudito.

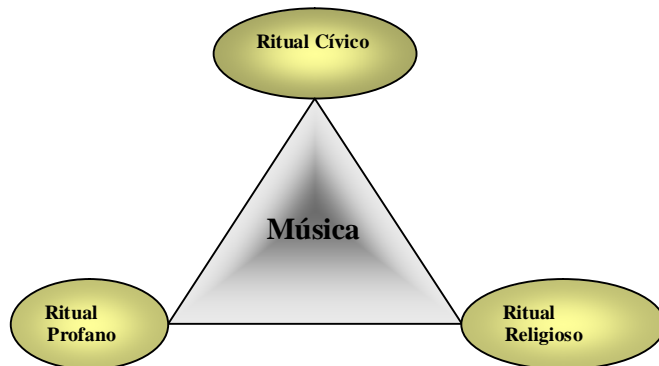
Neste panorama, procuramos portanto, encontrar respostas contundentes às seguintes questões norteadoras da pesquisa: Quais processos estiveram na introdução, consolidação e desuso da clarineta no frevo? Que condicionamento social e cultural promoveram a construção de um repertório de frevos para clarineta? Até que ponto o processo de transferência da rua para o salão promoveram alterações no repertório e na própria morfologia do frevo para clarineta?

Recorremos ao modelo de análise proposto na fundamentação teórica (p. 13), numa busca por encontrar meios de identificar fenômenos elucidativos. Acreditamos que em cada vértice (dimensão) desta trilogia encontram-se três fatores que interagem entre si e que foram determinantes na construção desta cena musical.

Em nossa condução investigativa, observamos no vértice superior da referida figura (p. 13), anteriormente apresentada, que em caráter de reciprocidade com o elemento central, a música, encontramos três segmentos básicos de ritualização no contexto social

brasileiro, respaldo fornecido pelo estudos dos *rituais nacionais* na sociologia de Roberto da Matta (1983, p. 36), ou seja, os rituais profanos, cívicos e religiosos e, suas respectivas representações.

Diagrama 2: Figura que descreve a Dimensão Ritualista do organograma das dimensões de influências e perspectiva de uma construção identitária (diagrama 1, p. 13).



Numa aplicabilidade contextual, observa-se que a música é uma constante, mais objetivamente, no contexto cultural da cidade do Recife, ou seja, no objeto de nosso texto em particular. Através da banda, a música se faz representada na história dos três segmentos culturais ritualísticos.

Na concepção de Da Matta (1983), as comemorações do Dia da Pátria (cívico), a Semana Santa (religioso) e o Carnaval (profano), representam três semanas festivas que constituem um “triângulo ritual brasileiro”, eventos festivos estes, vinculados respectivamente a um grupo ou categoria social de repercussão nacional (o Estado, a Igreja e o povo). “[...] o ritual que permite tomar consciência de certas cristalizações sociais mais profundas, que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais «eternos»”, é portanto, a partir dessa tomada de consciência individual, que dados infra-estruturais podem ser, ou são, transformados em fatos sociais coletivos. Efetivando, assim, a dramatização (performance) num instrumento capaz de individualizar a coletividade, aferindo-lhe identidade, isto é, a ponto de tomá-lo como símbolo cultural.

No ritual cívico, o tempo do Dia da Pátria é específico e definido, ressaltando o rompimento com o Período Colonial e o início de uma independência, a partir da política. Em contrapartida, o tempo do Carnaval (ritual profano) se situa numa escala cronológica cíclica, que independe de datas fixas, tendo por isso, um sentido universalista e transcendente, contrapõe-se ao anterior. As festas religiosas são de caráter conciliatório, por sua vez, seu foco é simultaneamente os valores locais e universais, permite conciliar o povo com o Estado através do culto a divindade. Faz convergir num só objetivo o povo e as autoridades, os santos e os pecadores, os ricos e os pobres, sob a égide da fé.

Em face a nova perspectiva de desenvolvimento, portanto, com a independência, o Brasil procurou coibir toda manifestação cultural vinculada ao passado de colônia portuguesa, buscando como modelo de sociedade, nações dentro dos altos padrões de civilização e de modernidade.

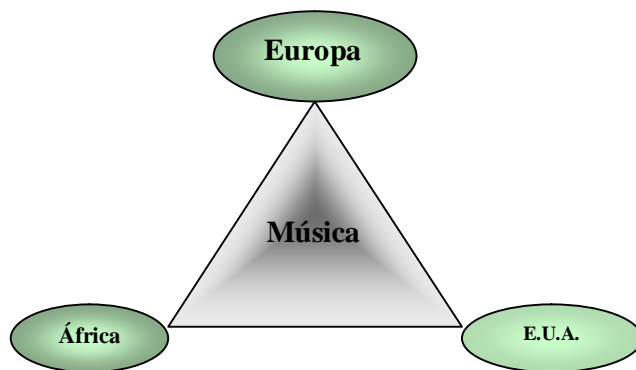
Segundo Ruy Duarte, “Cada uma das fases mais distintas e decisivas da história do Brasil ficou marcada por um desenvolvimento da música brasileira em paralelo. Colônia, Império e República, estão na pauta musical.” (Duarte, 1968, p. 107).

A música impõe e expõe caracteres implícitos nas múltiplas intervenções, ou seja, apresenta-se como vetor de comunicação nas relações sociais supracitadas. Na tríade da ilustração anterior (Diagrama 2, p. 98), encontramos como componentes musicais comuns aos episódios, a banda de música e, *per si*, a marcha quer de procissão, militar ou carnavalesca, passando assim à respectivas adequações de caráter. Como consequência, a marcha militar é marcada pela continência gestual, a carnavalesca difere pela liberalidade e incontinência gestual (a coreografia do frevo), enquanto a religiosa exprime atitude de contristação e reverência. Ou seja, a marcha mantém-se comum aos episódios, no entanto, acentua-lhes a diferença e, em si, a clarineta se mantém como instrumento híbrido neste fenômeno. Dentro da funcionalidade atribuída à banda de música, segundo Tinhorão

(1998) e reforçada em entrevista por J. Gonçalves (Zito), em anexo, inclui-se procissões, desfiles cívicos e retretas em festas populares. Conseqüentemente, nestas cenas musicais é muito comum encontrar no repertório a clarineta como instrumento solista, por exemplo: a valsa *Delírio* e a peça *Melodia do Bosque* de Tonheca Dantas²¹, entre outras, a marcha de procissão *Força Pública* de autor desconhecido e, destafeita, nos frevos para clarineta e nos dobrados.

O bloco de triangulação direito do Diagrama 1 (p. 13) é uma amostragem da fusão de três culturas externas que contribuíram para a construção do frevo, a dimensão cosmopolita. Em três dimensões distintas, aquilo que é considerado o símbolo da singularidade pernambucana, sofrera influência do estrangeiro. Apresenta aspectos comuns a alguns países, seja de aporte político, econômico ou de caráter étnico. Manifestando-se, não como mera reprodução, mas uma nova proposta de gênero musical, de fato, singular.

Diagrama 3: Figura demonstrativa da Dimensão Cosmopolita.



No Brasil, país de singularidades culturais ímpares, requer, na análise de um contexto musical, utilização de instrumentos da *teoria poscolonial* para proceder uma fundamentação substancial. Mesmo que as questões não se situem teoricamente na concepção poscolonialista, remeteu-nos à discussão e aplicação de conceitos trabalhados no seio do poscolonialismo.

²¹ Antônio Pedro Dantas (1871-1940), natural de Carnáuba dos Dantas – Rio Grande do Norte. Foi compositor, flautista, trompetista, saxofonista, violonista e clarinetista. Instrumentista e maestro de banda militar no Rio Grande do Norte, faleceu em Natal – RN.

Em nosso trabalho de investigação observamos que durante os períodos colonial e imperial brasileiro eram comuns celebrações de grandes festas públicas, comenta Rita de Cássia Araújo que:

Eram diversões que se davam ao ar livre, nas ruas, nas praças e pátios das igrejas. Montadas como grandes espetáculos visuais e auditivos, caracterizavam-se pelo aspecto de ostentação e de luxo com que exibiam, buscando provocar êxtase na multidão. A sua produção ficava a cargo das autoridades civis, religiosas e militares, das diversas categorias profissionais, irmandades religiosas e grupos étnicos, porém, cada qual com função e lugar rigidamente definidos. (Araújo 1996, p. 118).

Cita ainda, que o Entrudo²², festa que originou o Carnaval no Brasil, chegou através dos primeiros colonizadores portugueses. O “Gordo Entrudo” era festejado em diversos países europeus, inclusive Portugal. Dentre os pertences, os colonos trouxeram consigo seus hábitos e costumes, principalmente os religiosos. A quaresma, por exemplo, preceito de abstinência estabelecido pela igreja, era rigorosamente respeitada em Portugal. O Entrudo, portanto, situava-se nos três dias que antecediam a Quaresma, era a festa da abundância (de bebida, de comida e de sexo), contrapondo-se ao tempo de privações, jejuns e penitência para os católicos. No período da liberalidade não havia restrições alimentares, comia-se de tudo, e muito. Pratos gordos, principalmente o porco, sobremesas, doces e muito vinho faziam parte das iguarias com que se celebrava o Entrudo em Portugal.

A mais antiga referência a essa festividade no Brasil, conforme Leonardo Dantas, em *Antologia do Carnaval do Recife*, como primeiro registro de que se tem notícia, aconteceu nas “Denúncias do Santo Ofício em Pernambuco” por ocasião da primeira visitação do Santo Ofício em Olinda - PE:

[...] em depoimento datado de 10 de novembro de 1593, Diogo Gonçalves, lembrando fatos observados em 1553, diz que, no

²² Palavra de origem latina, *introitu*, que significa introdução, referindo-se ao período que introduz a celebração da Quaresma.

mesmo Engenho Camaragibe, o seu proprietário Diogo Fernandes, cristão-novo marido da também cristã nova Branca Dias, ofereceu aos seus trabalhadores como almoço numa terça-feira de entrudo algumas tainhas secas. No dia seguinte, uma quarta-feira de cinzas, dia de abstinência de carne segundo o mandamento da Igreja Católica Romana, chamou todos a sua casa e ofereceu como alimento a carne de uma grande porca, que havia abatido naquele dia, o que foi motivo de grande escândalo entre os presentes. (Dantas, 2000. p. 13)

Aos moldes da Europa, as festas que antecediam a Quaresma no Brasil não tinham um formato definido. Cada logradouro comemorava do modo que melhor aproovesse a seus habitantes. Por exemplo, em 1815, em relato de Henry Koster, viajante inglês que residiu em Pernambuco entre 1809 e 1820, descreve que na ilha de Itamaracá, em Pernambuco, os festejos do Entrudo compreendiam na apresentação de um dançarino que se equilibrava sobre uma corda, seguida de um folguedo popular, uma espécie de cavallhada entre mouros e cristãos, terminando com os jogos do Entrudo que incluíam o derramamento de líquidos sobre os transeuntes.

Com o passar dos anos as brincadeiras herdadas de Portugal foram sendo modificadas e adaptadas ao gosto da Colônia e os jogos de Entrudo no Brasil adquiriam características próprias, sendo marcados não somente pelo lançamento de pós ou líquidos mas também pela participação intensa da sociedade. Os jogos de Entrudo realizavam-se em dois locais socialmente diferenciados entre si: o espaço público e o espaço privado. No espaço público predominavam os negros, escravos ou forros e, também, os homens do pequeno comércio. O espaço privado limitava-se aos interiores dos sobrados e casas térreas, locais reservados e com restrições de acesso.

No início do século XIX, no entanto, a nova sociedade brasileira começara a buscar uma festa que substituísse os excessos do Entrudo, através de uma política de controle social. Tal manifestação passou a ser considerada grosseira e indigna de um país independente, afastando-se assim, do passado português e vinculando-se à modernidade francesa.

Na segunda metade do século XIX, tornara-se uma constante os bailes mascarados brasileiros e neles, a prática que tomara conta das festas similares na França, na primeira metade do século, ou seja, o “Galope Infernal”, tendo a música como fator determinante. Criado, segundo Felipe Ferreira (2004, p. 109) pelo maestro Philippe Musard (1792-1859) nos bailes carnavalescos parisienses. Marcava um momento de total fuzuê entre os foliões parisienses. Caracterizado pelo ritmo acelerado da música e pela verdadeira correria no salão, levando os pares a plena exaustão. Entretanto, foi a partir de 1839, que o então maestro Musard, dotado de um grande senso de espetáculo, revolucionou definitivamente os bailes carnavalescos parisienses. Em seus bailes, começara a alternar trechos musicais para ouvir, com outras dançantes, eliminando aos poucos os bailados.

Os bailes terminavam sempre com o *Grand Galope Infernal*, agradando assim o público, que em delírio superlotava o salão. Observamos com isso, uma proximidade da idéia composicional quando, o maestro pernambucano Lourival Oliveira, escreve para clarineta o frevo *Clarineta Infernal*, uma obra em andamento rápido, numa proposta de ser executado em salões e mais para ser apreciado, à ser dançado, segundo o próprio compositor em entrevista supracitada, com perspectiva de revelar a habilidade técnica do instrumentista, no ápice da apresentação.

Ainda proveniente da capital francesa, nos anos 1830, foram introduzidas na segunda metade da década, na “Veneza brasileira” (Recife), quadrilhas francesas porém pernambucanizadas, o *cancã*, ou *chahut*, derivado de uma espécie de dança lasciva espanhola chamada “cachucha”, que havia feito sucesso a partir da apresentação de dançarinos espanhóis na França do começo do século XIX, cita Pe. Jaime C. Diniz (1978, p. 9-46). O *cancã* era dançado, dentre outras características, numa espécie de improviso de passos. Um desses passos era o famoso levantar de pernas, conforme figura abaixo.

Fotografia 6: Imagem da dança do *Cancã*.



Esta é uma imagem real de dançarinas do *Cancã* no Moulin Rouge em 1890. (extraído do sítio: www.sensesofcinema.com/.../cancan_file0004.jpg).

A associação destes movimentos com a música dos galopes geravam um verdadeiro frenesi nos salões parisienses, onde tomavam conta dos salões, num caráter de “dança indecente” (Ferreira, *ibidem*, p. 123). Em pouco tempo, essa moda pôde ser vista nos salões brasileiros, como seria de se imaginar.

No Recife, os bailes de máscaras surgiram no intuito de civilizar o entrudo. Esses bailes, bem a moda dos carnavais de Veneza, Nice ou Paris aconteceram primeiramente em residências a partir de 1845, conforme publicado no *Diário de Pernambuco* de 13 de fevereiro do mesmo ano. Os bailes mascarados passaram a ser uma constante na vida social da cidade do Recife, durante o período carnavalesco, transferindo-se das residências para os teatros como o de Santo Antônio e o Santa Isabel, segundo Leonardo Dantas (Dantas, 2000, p. 21). Inclusive, observa-se um esforço por imprimir um caráter local, numa perspectiva de adquirir características próprias dentro do contexto global, quando em 1866 aparece publicado em anúncio no *Jornal do Recife* sob denominação de “Galope Imperial”, constando na programação peças classificadas pelos seguintes ritmos: Quadrilhas, Valsas, Polkas e Schotsch, conforme figura abaixo.

Figura 23: *Jornal do Recife*.

abolicionista, republicana e nacionalista, era assimilado pelo povo em todos os escalões de suas classes.

A questão rática era latente, o negro procurava, por todos meios possíveis, se estabelecer e ampliar seu espaço na sociedade brasileira emergente. Era comum, no Recife de então, encontrar os “capoeiras” exibindo as particularidades de seu caráter forte, lutador, bravo e brioso, através de seus atos arruaceiros. Utilizaram-se, portanto, da música para driblar a repressão sofrida da parte dos governantes.

Na mesma época em que o governo, no Rio de Janeiro, proibia o entrudo, o governo de Pernambuco proibia também o desfile dos chamados capoeiras à frente das bandas de música dos batalhões aquartelados na cidade do Recife. Êsses “capoeiras” vinham de longa data acompanhando os batalhões. Constituindo-se em grupos rivais, o espírito partidário atingiu proporções inauditas, provocando sucessivas alterações da ordem, tôda vez que ocorriam suas exibições. Gente temível, acostumada à briga, ou vivendo para ela, quando o *Quarto* por exemplo saía à rua, logo se via escoltado por um grupo de admiradores. O desfile dêsse pessoal era feito em moldes de verdadeiro delírio, pulando, gingando o corpo, treinando os golpes de capoeira, ainda armados de cacête e aos gritos, desafiando os adversários para a luta. (Duarte, p. 38)

O grupo contrário o *Espanha* não fazia por menos. Quando o Corpo da Guarda Nacional percorria as ruas, a mesma coisa acontecia. O resultado de tudo isso era um cenário efervescente de luta pela sobrevivência e afirmação, onde tudo servia de arma para impor superioridade ou demarcação de espaço na sociedade. A música se estabelecia como componente de uma consciência cultural, enquanto o frevo se impunha como arma perspicaz na construção de uma identidade, assim como os frevos para clarineta, uma estratégia do instrumentista se fazer presente nas diversas manifestações.

Como mecanismo de controle das grandes aglomerações de rua, foram surgindo os clubes de rua. Criados já a partir da segunda metade do século XIX, a exemplo, o “Clube Carnavalesco Mixto das Pás fundado em 1887”, segundo Katarina Real (1990, p. 166),

possivelmente ainda numa forma ancestral do que seriam, posteriormente, os clubes de frevo.

Verificou-se então, que a rivalidade, as rixas e brigas, transferiram-se para os clubes entre si. O carnaval continuou belicoso, embora não partisse mais de “capoeiras”. Quando, em 3 de janeiro de 1935 é fundada a Federação Carnavalesca Pernambucana, que passa a determinar critérios organizacionais do carnaval no Recife, até mesmo o número de músicos por clubes. Reduzindo, assim, a orquestra aos moldes das “jazz-band americana”, muito em voga na época, descrito até mesmo na produção literária:

Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismo, motores, chaminés de fábrica, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do jazz band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios de Helena! (Picchia, Menotti del, 1922 *apud* Sevcenko, Nicolau. Pp. 32, 33).

Fotografia 7: Nelson Ferreira e sua Orquestra.



Nota-se a presença de Lourival Oliveira como saxofonista ao centro. (foto: Arquivo pessoal do maestro José Menezes).

Ainda que, limitações à parte, apesar de atrasado, iniciava-se o ciclo da globalização. Era portanto um sinal de desenvolvimento para a época. Com o avanço do imperialismo americano, o reflexo era notório, não só no Brasil, mas todo mundo sentira a influência, inclusive no plano ideológico, com o *jazz* assumindo-se como símbolo de

liberdade. Tinhorão é enfático em afirmar que, “essa penetração das novidades americanas iria ser facilitada pela ausência de identidade nacional das novas camadas de classe média, que se formavam ao influxo das modernas condições econômicas.” (Tinhorão, 1998, p. 251). Cita ainda que:

Na área da música popular, essa tendência à aceitação dos gêneros criados pelos editores e produtores de New York para as mais amplas camadas da classe média americana – que começavam a ser pensadas como massa – tornou-se evidente no Brasil a partir do período da Primeira Grande Guerra.

Para reproduzir tais gêneros musicais da forma mais próximas com que soavam em seu país de origem, músicos brasileiros foram levados a adotar o tipo de formação orquestral a eles ligado, o chamado *jazz-band* [...] (*ibidem*, p. 252)

Tal incursão da música americana no Recife é marcante, que no início do século XX surgiram orquestras tais como Itapuan Jazz Band, Jazz Band PRA 8, Baltazar Jazz Band Orquestra, Jazz Band Paraguay e, em 1931 foi organizada a Jazz Band Acadêmica de Pernambuco, que estreou em novembro do mesmo ano, tocando no tradicional baile de formatura dos Acadêmicos de Medicina no Recife. Fator que contribuiu para o desuso da clarineta, substituído pelo emergente de então, o saxofone.

Fotografia 8: Jazz Band Acadêmica de Pernambuco.

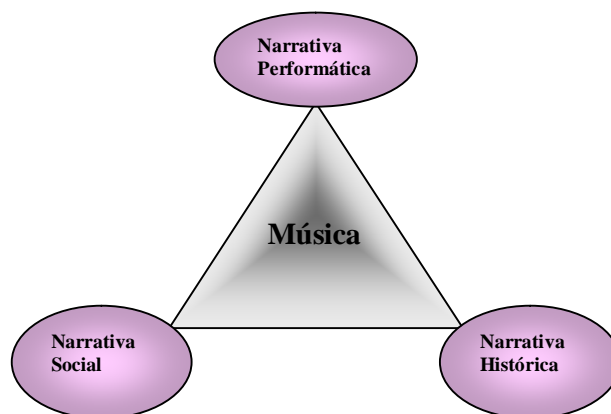


Foto: Arquivo pessoal do Maestro José Menezes (1944). Observa-se junto a cada saxofone uma clarineta de metal, mostrando assim uma proximidade ou resistência entre os instrumentos.

Complementando assim o terceiro fator de influência do Diagrama 3, os artistas-intelectuais ligados à vanguarda modernista, expressando, na arte, os deslocamentos sociais, políticos e econômicos de uma sociedade agrária exportadora levando à um caráter urbano industrial e capitalista. Defendiam a vocação artística do país, em busca de uma afirmação da identidade nacional, a brasilidade, procurando, de forma híbrida redescobrir o Brasil em sua multiplicidade étnica, cultural e social. O repertório em estudo seria portanto, o meio encontrado pelos clarinetistas de preservar traços identitários com a permanência de um instrumento de uso já consolidado na música brasileira.

O bloco das narrativas conforme figura abaixo, descreve,

Diagrama 4: Figura da Dimensão dos aspectos das Narrativas.



entre outros fatores a interação da música com múltiplos significados narrativos, através dos quais os indivíduos podem consolidar traços de sua identidade. Suas qualidades intrínsecas, da música, revelam sua importância central, que adquire na cultura a definição da identidade. Os três domínios narrativos que definem a música e consequentemente geram a identidade, estabelecem entre si uma relação dialógica, determinada pelo fator motivacional.

No plano da narrativa histórica, através do frevo, é possível observar um passado colonial de perseguições, proibições e de implantação de uma prática estrangeira, mas que

acabou por se consolidar e influenciar a produção local, resultando em um gênero mimético, híbrido e ambivalente.

O frevo permite ainda, representar a capacidade que a música tem de construir uma história e uma identidade individual e coletiva. Como fenômeno social, revela os limites e desfaz as diferenças, traçando diferentes espaços de trabalho e de sociabilidade, diferentes modos de inclusão. Por exemplo, conforme entrevista (Martins, Hugo.1989), Lourival Oliveira foi enfático em defender causas próprias; segundo ele, além de homenagear seu instrumento, a clarineta, com uma série de frevos, também o fez com o “cangaço” - Movimento de lutas sociais (1918 a 1940), liderado por Virgulino Ferreira da Silva (1897-1938), vulgo “Lampião”, movimento este que se processou no sertão nordestino, mais precisamente entre os estados de Alagoas, Pernambuco, Bahia, Rio G. do Norte e Paraíba. Compôs para este fim uma série de frevos com o nome, segundo ele, dos “cabras” (cangaceiros) de Lampião. Tal fato ou sentimento regionalista se esboça também em outros segmentos das artes, conforme exemplo a seguir:

Pintura 3: Painel de Portinari (óleo/madeira, 1961).



Portinari, Candido. 1961. Imagem do acervo do Projeto Portinari. Obra executada para decorar um dos salões do Pampulha Iate Clube, Belo Horizonte, MG, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer. (reprodução autorizada por João Candido Portinari).

Dentre outros aspectos, observa-se no plano superior da obra, da esquerda para direita, que temos uma sequência descritiva de imagens:

1) uma bandeira possivelmente representando os movimentos revolucionários de resistência vivenciados no Recife;

2) uma sombrinha aludindo a dança do frevo;

3) um cangaceiro, outra representação de movimentos sociais nordestinos e;

4) um clarinetista, como personagem iconográfico musical do frevo;

5) observando-se na simetria da obra, em sua parte inferior encontra-se o elemento negro como base através da música e da dança.

Portanto, no âmbito da narrativa performática, a representação musical expressa diferentes registros estéticos, traduz formas de expressões exclusivas, de caráter lúdico e de convivialidade, ocultando no seu aparente mimetismo uma atitude anticolonial, interpretando em seu bojo, atitudes de raça, força e resistência. E, a clarineta revela-se simbolicamente como referência musical neste episódio.

Tal como em outras regiões brasileiras, na ocorrência de outros gêneros musicais, o frevo constituiu-se, um forte marcador social, ou seja, identifica pelas suas diferentes narrativas o povo e a região geográfica a que pertence, assim como expressa a natureza do processo pelo qual se consolidou no contexto a que está vinculado. Num universo cultural, onde o modelo europeu de sociedade se impunha, reproduzindo comportamentos, modos de sociabilidade, rituais religiosos, gêneros literários e musicais, o povo pernambucano estabeleceu com o frevo, um limite de negociação para a música. Esta influência sobre a música de carnaval seria marcante ainda, como ritmo obrigatório dos bailes à fantasia dos grandes clubes sociais, cassinos, balneários e teatros (Nunes, Mário *apud*. Tinhorão, p. 255). Os clarinetista, por sua vez, usaram dos frevos para clarineta para reforçar este fenômeno.

Historicamente esboçado pela situação colonial, foi o contexto poscolonial que se revelou propício e conveniente para o surgimento do frevo no Recife. Ou seja, num ambiente socialmente mimetizado desenvolveu-se um amplo conjunto de símbolos que hoje são reconhecidos como patrimônio cultural nacional, porém, claramente ambivalentes e estruturalmente híbridos, segundo concepções conceituais explicitadas. Como gênero musical constituiu-se o ingrediente mais emblemático deste conjunto de fatores sociais. A sua estrutura e todos os aspectos históricos e performativos a que está associado, contribuiu para seu estabelecimento como elemento identitário.

Observamos portanto, que o frevo em geral, foi um instrumento político de grande conveniência justamente pelos seus múltiplos aspectos. Quer no passado colonial, ainda que não com esta denominação porém com aspecto constitutivos similares, por exemplo, a marcha “Sorriso” composta em 1890 e a marcha “Província”, ambas gravadas pela banda da Polícia do Estado de Pernambuco já em 1905, quer num presente poscolonial, já assim definido. Entretanto, a mídia colocou-se como principal componente para divulgação e incentivo de um novo estilo ou padrão de cultura, numa sociedade em crise devido ao processo de implementação da República – início do período pós-colonial. Nesse processo o frevo recebeu essa nomenclatura, assumindo também um papel de marco divisor ideológico. Não floresceu amplamente porém, possivelmente por estar ligado ao passado de colônia portuguesa, até quando, na República, assimilou ares de modernidade nos elementos de sua narrativa.

Nesse plano de consciência difusa vislumbramos também uma crítica ao estado embrionário desta cena musical. Há de considerar-se dois aspectos de formação que culminaram na formatação atual do frevo. Primeiro de origem natural fruto de uma cultura popular massiva, segundo Evandro Rabello (2004, p. 29, 43) “os chamados *clubes*

pedestres reuniam foliões da classe trabalhadora urbana e da parcela marginalizada da população, excluída do mundo da ordem e do trabalho.”

[...] E uma patuscada chamada levantamento de bandeira! A bandeira em muitos lugares é carregada por jovens escolhidas ad hoc; é acompanhada de música marcial, e uma falange de jubilados maganos meteu-se de permeio, e com “**fervorosa** devoção” ali executa as melhores e mais **rápidas evoluções**. (negrito nosso)

Tais agremiações começaram a fazer parte das folias recifenses a partir de 1880. A classe pobre urbana arregimentava-se em clubes como o Caiadores, o Vassourinhas, o das Pás, o Borboleta, o Cana Verde, o Lenhadores e outras dezenas de agremiações. Como nota-se, os nomes quase sempre se referiam ao mundo do trabalho proletário. Ao invés de apresentarem-se com dispendiosos “carros alegóricos”, os clubes pedestres ensaiavam cantos e manobras, que tornaram-se grandes atrativos de seus desfiles, animados por bandas de música do Exército ou da Polícia, pelas ruas das freguesias do Recife.

Músicas de caráter diversos interpretadas pelas bandas de música militares, eram comumente usadas na animação dos bailes de máscaras desde 1862, culminando assim no surgimento de um ritmo cada vez mais enérgico, rápido e vibrante. Conforme Diário de Pernambuco, 20/01/1862 – quinta-feira – nº 42 – p. 3, (*apud*. Rabello, p. 85):

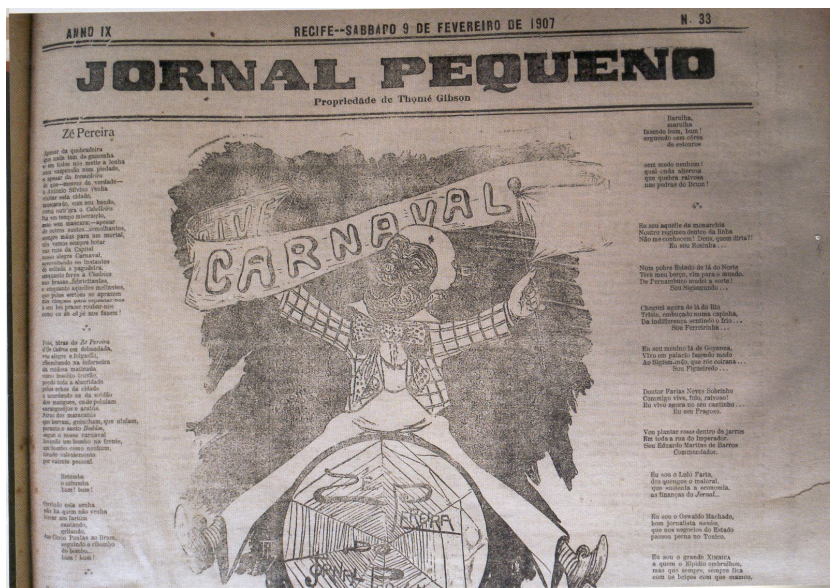
Declarações Teatro Apolo, época do carnaval, sábado 22 de fevereiro de 1862.

Grande baile de máscara.

[...] As 8 horas da noite a banda militar executará riquíssimas peças francesas como o ataque de magenta e outras peças de bom gosto, ardendo a iluminação solferina a gás e todas as noites vistas, vindo ultimamente de Paris, havendo um extraordinário convite de senhoras e cavalheiros; esperando-se grande concorrência, de estarem os salões ricamente ornados.

O segundo aspecto é o midiático, quando atribuída a origem do frevo à data 09 de fevereiro de 1907 pelo fato de ser publicado pela primeira vez em anúncio no *Jornal Pequeno*, instituída como marco originário, assinalado pelo pesquisador Evandro Rabello.

Figura 24: Imagem da página capa do *Jornal Pequeno* (1907).



Jornal que registrou o palavra *frevô* como referência musical pela primeira vez no Recife em 09 de fevereiro de 1907. (Arquivo público/Foto: Carol Araújo, publicada na Revista Continente Documento. Ano V, nº 54/2007). Conferida na edição *fác-símile* na Fundação Joaquim Nabuco, Recife – PE.

Mesmo estando presente num novo paradigma de contexto social, numa nova concepção de civilização e sociedade, o frevo atingiu uma unicidade conferida por múltiplos fatores. Ou seja, no contexto poscolonial, esta ambivalência de unicidade e multiplicidade, revelou-se igualmente útil e conveniente porque permitiu, no confronto com um novo poder, resgatar pela diferença uma identidade singular sem contudo negar a proximidade com um passado de cultura colonial. Não seria, por sua vez, a clarineta, vítima desse processo, pelo fato de ser remanescente das manifestações musicais do período colonial? Seria portanto, considerado dentro da nova proposta de modernidade, um instrumento ultrapassado e/ou obsoleto? Possivelmente não, pois elementos entre os quais as pinturas de Portinari e outros fatores anteriormente expostos apresentam a clarineta como ícone deste gênero.

Identificamos que assim como nas décadas de 1960 e 1970 se deu o apogeu da participação da clarineta na história do frevo, como evidenciado pelos frevos para clarineta solo, nas décadas de 1980 e 1990, em contra-partida, esses frevos ficaram esquecidos, possivelmente pela forte presença do saxofone no cenário musical brasileiro nesse período.

Enfim, nesse sentido, não poderíamos deixar de lado o campo da interpretação musical, ou seja, o estudo dessas obras musicais em relação a seus autores e intérpretes. Na qualidade de compositor, quando esses clarinetistas elaboraram discursos sobre sua produção musical, estavam num processo dialógico de sua produção com a sua própria concepção. Cabe-nos resgatar os discursos elaborados por eles que lutaram pela afirmação de suas convicções, questionando o processo de construção identitária. Tais discursos e obras musicais, acreditamos, fazem parte de um mesmo processo identificado por Homi Bhabha e Walter Mignolo como a pós-colonialidade. Vimos que apesar das diferenças existentes entre os contextos históricos colonial e republicano brasileiros, estes, apesar ainda de suas contradições, esboçaram os primeiros rascunhos daquilo que Mignolo chamou de teorização pós-colonial. Gostaria de demonstrar, com esta pesquisa, que o frevo não se trata apenas de uma produção intelectual, mas também de uma criação, ou seja, de uma produção pós-colonial. Espero, desta forma, contribuir para a reflexão do processo atual de desconstrução e reconstrução da música no mundo, apontando para *world music*, já identificado por diversos cientistas sociais.