



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ÍTALO GUERRA SALES

**FREVO ELÉTRICO: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos
elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)**

Recife

2018

ÍTALO GUERRA SALES

FREVO ELÉTRICO: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof^o. Dr. Eduardo de Lima Visconti.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S163f Sales, Ítalo Guerra
Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990) / Ítalo Guerra Sales. – Recife, 2018.
117f.: il.

Orientador: Eduardo de Lima Visconti.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

Inclui referências.

1. Frevo. 2. Pernambuco. 3. Guitarra elétrica. 4. Instrumentos elétricos. I. Visconti, Eduardo de Lima (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2018-237)

ÍTALO GUERRA SALES

**FREVO ELÉTRICO: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos
elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 31/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Eduardo de Lima Visconti (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Amilcar Almeida Bezerra (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Climério de Oliveira Santos (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico esse trabalho a minha avó materna, dona Walkiria (*in memoriam*), quem primeiro arriscou colocar uma guitarra elétrica em minha posse.

AGRADECIMENTOS

Sou grato primeiramente a meu núcleo familiar: meus pais, Suani Guerra e Jarbas Sales, e minha irmã mais nova, Raíssa, pelo inquieto conforto de uma família de classe média do nordeste brasileiro. Mover-se foi sempre preciso, e também por eles me movo.

Grato aos amigos(as) mais próximos(as), que sabem quem são, pois são cultivados com um amor e respeito que não deixa dúvidas. Estes me lembravam que existe vida fora do campus, e que a pesquisa acadêmica deve lá chegar.

Agradeço aos músicos recifenses com quem toquei, toco, ou ainda tocarei um dia. Devo a estes a semente do ímpeto que me levou a realizar este esforço, em forma de estudo, memória, homenagem e reflexão.

Agradeço pela ininterrupta sinceridade, atenção e companheirismo do professor Eduardo de Lima Visconti, orientador deste trabalho, cuja experiência profissional e estudos pioneiros sobre a guitarra elétrica no Brasil contribuíram de forma decisiva para a condução desta pesquisa. Da mesma forma, aos professores e colegas desta primeira turma do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, com os quais tive o prazer de compartilhar, ressignificar e adquirir conhecimentos.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo benefício concedido através de bolsa de estudos para o Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco.

Agradeço, por fim – embora não menos importante –, a você, leitor(a), que despende um pouco de seu tempo e atenção às linhas que escrevi. Para mim, nada é mais recompensante que a consideração deste estudo por outras pessoas.

RESUMO

Neste trabalho, realizamos um mapeamento das primeiras inserções da guitarra e outros instrumentos elétricos em orquestras e grupos de frevo da cidade do Recife, indo desde os anos 1960, com a presença inaugural do baixo elétrico em bandas e orquestras de clubes, até os anos 1990, com o uso corriqueiro destes instrumentos em formações típicas do gênero, como em outras combinações instrumentais. Procurou-se, primeiramente, investigar a dimensão simbólica da entrada destes instrumentos no frevo pernambucano por diversas vias. A princípio, através do resgate de ideias de tradição e modernidade que circulavam na capital pernambucana em meados do séc. XX, sendo estas responsáveis por transformações no contexto social, econômico e político do Recife enquanto espaço ativo de manifestações culturais locais. Em seguida, após tratar da primeira interação pública entre os instrumentos elétricos e o frevo pernambucano, ocorrida durante o advento do Trio Elétrico, na Bahia, buscou-se compreender de que forma o "frevo baiano" fora recebido por maestros, jornalistas e intérpretes pernambucanos, analisando discursos que ora reivindicavam uma suposta "autenticidade" do frevo feito em Pernambuco, ora o julgavam "ultrapassado", revelando versões conflitantes de um ouvido social que se mostrava em processo de transformação. Posteriormente, sobre a influência do *rock*, observamos como eventos carnavalescos de clubes da cidade contratavam grupos de repertórios variados para animar suas festas, promovendo muitas vezes a execução de múltiplos repertórios por um mesmo time de músicos. Da mesma forma, demonstramos como a sonoridade das primeiras inserções do instrumental elétrico em gravações de orquestras de frevo pernambucanas estava associada ao gênero musical estrangeiro. Por fim, através do resgate de fotos e textos de jornais, revistas e livros, assim como da audição e transcrição de fonogramas e de entrevistas com os maestros e músicos do frevo, analisamos como a performance e gravação do frevo com guitarra elétrica e outros instrumentos elétricos teriam modificado o campo do gênero na cidade do Recife, principalmente a partir de práticas consolidadas por músicos, compositores e arranjadores ao longo dos anos 1980, servindo a novas concepções que passavam a se afirmar com maior força no âmbito da música pernambucana.

Palavras-chave: Frevo. Pernambuco. Guitarra elétrica. Instrumentos elétricos.

ABSTRACT

In this work, we perform a mapping of the first guitar and other electric instruments inserts in frevo orchestras and groups from the city of Recife, going since the 1960s, with the inaugural presence of electric bass in bands and orchestras inside the social clubs, until the 1990s, with the common use of these instruments in typical formations of the genre, as in other instrumental combinations. It was sought, first, to investigate the symbolic dimension of the insert of these instruments in the frevo from the state of Pernambuco by various routes. At first, through the rescue of ideas of tradition and modernity that circulated in the capital of Pernambuco in the middle of the twentieth century, being responsible for transformations in the social, economic and political context of Recife as an active space on local cultural manifestations. Then, after the first public interaction between the electric instruments and the frevo from Pernambuco, during the advent of the Trio Elétrico, in Bahia, the aim was to understand how the "Frevo Baiano" was received by composers, journalists and interpreters from Pernambuco, analyzing discourses that sometimes claimed a supposed "authenticity" of the frevo made in Pernambuco, or considered it "outdated", revealing conflicting versions of a social ear that was in the process of transformation. Later, on the influence of rock, we observed how carnivalesque events of clubs of the city contracted groups of varied repertoires to animate their celebrations, often promoting the execution of multiple repertoires by the same team of musicians. In the same way, we demonstrate how the sonority of the first insertions of the electric instruments in recordings of frevo orchestras of Pernambuco was associated to this foreign musical genre. Finally, through the rescue of photos and texts from newspapers, LPs, magazines and books, as well as the audition and transcription of phonograms and interviews with the maestros and musicians of frevo, we analyze how the performance and recording of frevo with electric guitar and other electric instruments would have modified the field of the genre in the city of Recife, mainly from practices consolidated by musicians, composers and arrangers throughout the 1980s, serving new concepts that began to assert themselves with greater force in the music of Pernambuco.

Keywords: Frevo. Pernambuco. Electric Guitar. Electric Instruments.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Coral Edgar Moraes	26
Figura 2 –	Dodô e Osmar	28
Figura 3 –	Capa do disco “O Tema é Frevo”, vol. II	35
Figura 4 –	George Gershwin	39
Figura 5 –	Big Band de Duke Ellington	40
Figura 6 –	Orquestra de Nelson Ferreira	41
Figura 7 –	Anúncio da festa "Das Melindrosas Ao Rock"	48
Figura 8 –	Maestro Mário Mateus	52
Figura 9 –	Carnaval no Clube Internacional do Recife em 1961	53
Figura 10 –	Músicos saindo do Clube Internacional do Recife	54
Figura 11 –	Duda e Sua Orquestra (com guitarra elétrica)	59
Figura 12 –	Antônio Mariano de Barros Neto (Tovinho)	68
Figura 13 –	Carlos Fernando	69
Figura 14 –	Capa do disco "Robertinho no Passo"	70
Figura 15 –	Transcrição de "Chuva, Suor e Cerveja" (Guitarra Elétrica)	72
Figura 16 –	Vista frontal da fábrica de discos Rozenblit	74
Figura 17 –	Vista aérea da fábrica de discos Rozenblit	76
Figura 18 –	Grade orquestral de "Freio a Óleo"	79
Figura 19 –	Grade orquestral de "Na Crista do Galo"	80
Figura 20 –	Fender Jazz Bass	83
Figura 21 –	Capiba, Claudionor Germano e Raul Valença	85
Figura 22 –	Transcrição de "É de Amargar" (Tuba)	86
Figura 23 –	Transcrição de "Eita Frevo Macho" (Baixo Elétrico)	87
Figura 24 –	Transcrição de "O Homem da Meia-Noite" (Contrabaixo e Tuba)	89
Figura 25 –	Transcrição de "É de Amargar" (Baixo Elétrico)	90
Figura 26 –	Guitarras Fender Stratocaster e Gibson Les Paul	92
Figura 27 –	Transcrição de "Relembrando o Norte" (Guitarra Elétrica e Baixo Elétrico)	93
Figura 28 –	O guitarrista Nilton Rangel	94
Figura 29 –	O baixista Thales Silveira	95
Figura 30 –	Transcrição de "O Homem da Meia-Noite" (Guitarra Elétrica e Baixo Elétrico)	96
Figura 31 –	Sintetizador Korg Minimoog	99
Figura 32 –	Sintetizador Yamaha DX-7	100
Figura 33 –	Transcrição de "Menina Pernambucana" (Sintetizador)	101
Figura 34 –	Transcrição de "Cine Marconi" (Sintetizador)	102
Figura 35 –	Gilberto Gil, Mazzola e Raul Seixas	103
Figura 36 –	Transcrição de "Bicho Maluco Beleza" (Sintetizador, Baixo Elétrico e Guitarra Elétrica)	105
Figura 37 –	Transcrição de "Do Galo Ao Bacalhau" (Sintetizador, Baixo Elétrico e Guitarra Elétrica)	106
Figura 38 –	O baixista Mongol Vieira	107
Figura 39 –	O guitarrista Paulo Rafael ao lado do cantor Alceu Valença.....	108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OS INSTRUMENTOS ELÉTRICOS NO CONTEXTO DA MODERNIZAÇÃO DO RECIFE	15
2.1	INSTRUMENTOS ELÉTRICOS E SUA DIMENSÃO SIMBÓLICA ..	15
2.2	A MODERNIZAÇÃO E A MÚSICA DO RECIFE	19
2.3	CATEGORIAS DA MÚSICA DO FREVO	24
3	A ELETRIFICAÇÃO DO FREVO	27
3.1	OS VASSOURINHAS EM SALVADOR	27
3.2	FREVO – ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO	30
3.3	MODERNIDADE NA MÚSICA PERNAMBUCANA	42
3.4	A ELETRIFICAÇÃO DO FREVO NA CONCEPÇÃO DOS MAESTROS	51
3.5	FREVO BAIANO VS. FREVO PERNAMBUCANO	61
3.6	TOVINHO E O ASAS DA AMÉRICA	68
4	OUVINDO AS GRAVAÇÕES: APONTAMENTOS MUSICAIS SOBRE A PERFORMANCE DOS INSTRUMENTOS ELÉTRICOS NO FREVO PERNAMBUCANO	74
4.1	FREVO GRAVADO NA ROZENBLIT	74
4.2	A GRADE ORQUESTRAL DO FREVO	78
4.3	O BAIXO ELÉTRICO	83
4.4	A GUITARRA ELÉTRICA	92
4.5	SINTETIZADORES (O TECLADO)	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
	REFERÊNCIAS	115

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de questionamentos amplificados pelo tempo, os quais surgiram no decorrer de minhas próprias atividades como guitarrista profissional na cidade do Recife desde o ano de 2008, e que, até então, permaneciam sem claras respostas. Quem teriam sido os primeiros guitarristas a trabalhar nas orquestras de frevo da minha cidade? E de que forma isto teria acontecido? Haveria gravações, ou fotos? Seriam algumas das primeiras questões que me vinham à mente. O ato, em si, de inserir instrumentos elétricos "modernos" numa formação "tradicional", já estabelecida, de um gênero musical ligado à cultura local, baseado na sonoridade de metais e madeiras, teria provocado conflitos? Caso positivo, quais conflitos? E que agentes estariam envolvidos?

Estas perguntas necessitavam de um estudo mais profundo de minha parte. A oportunidade então surgiu em 2016, quando aberta a seleção para a primeira turma do Programa de Pós-graduação em Música na UFPE – instituição na qual eu já havia cursado a licenciatura. A partir daquele momento, portanto, busquei rapidamente as primeiras informações para dar início ao projeto de pesquisa, cujos resultados serão expostos a seguir.

Já como aluno do mestrado, observei que grande parte dos escritos sobre o gênero musical do frevo tratava predominantemente de sua história mais remota, em parte por suas datas de publicação, e através de ideias relacionadas a uma "tradição" desta música, como nas obras de Mário Melo (1938), Leonardo Dantas Silva (1991), Renato Phaelante da Câmara (1986), Valdemar de Oliveira (1971), entre outros. Livros técnicos de guitarra que abordavam o frevo, escritos por músicos como Luciano Magno (2013) e Nelson Faria (1995/2001), trabalhavam dentro dos objetivos para os quais haviam sido feitos: lições com formas de execução do ritmo através da transcrição de levadas, e de um vocabulário frásico para improvisação no instrumento. As obras selecionadas de José Teles (2012/2015), jornalista de intensa atividade na cidade do Recife e especializado na crítica e memória musical, ofereciam maiores informações sobre períodos mais recentes da história do gênero, associando-o também a outras vertentes da música pernambucana, embora tratasse apenas de forma pontual a interação sobre a qual pretendia debruçar-me. A tese de doutorado do Prof. Dr. Leonardo Vilaça Saldanha (2001) sobre a obra do maestro Duda acrescentava diversas informações relevantes, contudo, também trabalhava de forma breve o uso de instrumentos elétricos no frevo de Pernambuco. Observei, portanto, que havia uma carência de trabalhos com

informações mais detalhadas sobre esta inserção específica de instrumentos elétricos nas grandes orquestras e grupos de frevo pernambucanos.

Entre reflexões individuais e conversas com o Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti, orientador desta pesquisa, o foco amadureceu, sendo o recorte final atribuído não apenas a dois indivíduos, mas também às trocas que existiram durante as disciplinas e qualificações, entre colegas de turma e professores convidados para os debates. Passamos a atentar, então, para a inserção dos instrumentos elétricos de forma geral no frevo pernambucano, dada a proximidade entre seus adventos na história, mas ainda capitaneados pela guitarra elétrica, símbolo importante da música popular associada a uma ideia de modernidade em meados do séc. XX.

Narramos esta inserção do instrumental elétrico no frevo pernambucano através do uso de matérias jornalísticas, livros, teses, entrevistas presenciais com maestros na cidade do Recife, e da transcrição de fonogramas selecionados, demonstrando ideias conflitantes entre diferentes práticas e concepções do gênero, além de exemplos musicais que identificam transformações sofridas pelo frevo pernambucano após a inserção dos instrumentos elétricos. Era nossa intenção compreender, de forma mais clara, através da reflexão sobre todo este material, de que modo a escuta relacionada ao frevo pernambucano teria se modificado durante as décadas que apresentaram as primeiras interações do gênero com o instrumental elétrico no Recife.

Partindo de um amplo contexto nacional, fundamentamo-nos nas obras de Renato Ortiz (2001), Joana Saraiva (2007), Marcos Napolitano (2007), Eduardo Visconti (2010) e Rodrigo Aparecido Vicente (2014) para elucidar sobre o cenário do uso de instrumentos elétricos na música popular brasileira durante as décadas que marcaram os primeiros passos do Brasil rumo à consolidação de uma indústria cultural, sendo esta intimamente associada ao desenvolvimento do veículo televisivo de comunicação no país.

Com auxílio do trabalho da pesquisadora Valéria Gomes Costa, assim como dos pesquisadores Amilcar Bezerra, Lucas Vitor e André Fontan Köhlner, procuramos, em seguida, compreender melhor o espaço físico, político, social, cultural e econômico da capital pernambucana de meados do séc. XX. Tratamos especialmente da região central da cidade, onde aconteciam a maioria dos festejos carnavalescos do período, assim como suas transformações, que levaram a alterações na forma de se realizar o carnaval do Recife. Elucidado o contexto da capital pernambucana, seguimos ao foco da pesquisa, tratando das

primeiras interações do instrumental elétrico com o frevo pernambucano.

Com o advento do Trio Elétrico na cidade de Salvador, Bahia, o frevo passaria a ter mais uma segmentação no país, sendo o "frevo baiano" um grande sucesso na década de 1970. O frevo com destaque nos instrumentos elétricos praticado na Bahia seria então recebido sob diferentes ângulos de visão, acabando por gerar conflitos que refletiam um momento de transformação do ouvido social¹ relacionado ao gênero, discutido entre compositores, arranjadores e críticos musicais, e amplamente reproduzido pela imprensa do período.

A sugestão do "autêntico frevo" por parte de alguns atores do meio musical pernambucano é então trabalhada neste ponto, incluindo posições controversas e declarações que revelam como a sonoridade do frevo praticado no estado da Bahia era ouvida em Pernambuco. O uso de instrumentos elétricos era, por vezes, visto mais como um pequeno detalhe de um "problema" maior neste cenário: o da "posse" do gênero, reivindicada por diversos agentes do âmbito cultural pernambucano, naturalizando o gênero na capital pernambucana, onde somente nela seria feito o frevo "verdadeiro".

Veremos como o uso da classe elétrica de instrumentos no frevo pernambucano – fruto muito mais de uma influência pela sonoridade do *rock* que de qualquer outro estilo – seria inaugurado posteriormente por maestros como Mários Mateus e Duda nos anos 1970, em gravações realizadas nos estúdios da fábrica de discos recifense Rozenblit – sendo estes maestros membros de uma geração que iniciava suas atividades na década de 1950 (época do início da popularização do *rock'n roll*). Serão apresentadas falas destes maestros, retiradas tanto de publicações dos anos 1970 quanto de entrevistas concedidas pessoalmente ao autor deste trabalho, onde relatam suas primeiras experiências com a instrumentação elétrica, suas memórias de carnavais durante o período destas primeiras experimentações, além de suas impressões enquanto compositores e arranjadores do frevo pernambucano acerca da inserção destes instrumentos em orquestras e grupos de frevo em Pernambuco.

¹ O pesquisador Rodrigo Aparecido Vicente inspira-se no termo *olhar social* de Michael Baxandall, que trabalha com a expressão ao discorrer sobre pinturas do *quattrocento* italiano. Vicente utiliza-se do termo *ouvido social* para impulsionar o leitor a uma prática de escuta específica, ligada a um período e local específicos – no caso, aos anos de 1950 no Brasil, mais especificamente à zona sul da cidade do Rio de Janeiro. O autor elabora uma paisagem sonora sobre a música executada na zona sul carioca, em boates que recebiam grupos menores que os que tocavam nos extintos cassinos, devido a sua menor infraestrutura e proposta diferenciada – eram ambientes mais intimistas e reservados. A música praticada nesses ambientes era reproduzida nas rádios, muitas vezes pelos mesmos grupos das boates, e com a chegada da tecnologia *Hi-Fi* (high definition) acentuaram-se preocupações ligadas à performance, levando a um maior refinamento técnico. Vicente mostra, através da análise da trajetória do *Trio Surdina*, práticas de escuta vigentes no Rio de Janeiro dos anos 1950. Devido à eficaz simbologia que julgamos ser trazida pela adaptação, o termo “ouvido social” deverá ser utilizado ao longo do texto.

A partir destes primeiros registros, demonstraremos como o uso de instrumentos elétricos no frevo pernambucano passou a ser aperfeiçoado e utilizado com maior destaque por compositores, músicos e arranjadores de uma nova geração recifense. Grupos e artistas como o projeto Asas da América (de Carlos Fernando), Robertinho do Recife e Alceu Valença passariam, a partir de fins dos anos 1970, a estabelecer novas formas de produção de frevos, de sua composição ao arranjo, impondo, assim, novas sonoridades e fórmulas para a música de "tradição" local. Seriam desconstruídas temáticas comuns para as letras, assim como exploradas novas possibilidades nas harmonias, formas e sonoridades do frevo que vinham sendo feitas desde o início do séc. XX pelas grandes orquestras de metais e madeiras, assim como pelas de pau e corda, dando lugar à experimentação, não apenas sob novas concepções e ideologias, mas também explorando os novos timbres e ritmos associados aos instrumentos elétricos. Como exemplo desta forma de produção de frevos que se consolida a partir dos anos 1980, nos ocuparemos da entrevista concedida pelo músico e diretor musical Tovinho a este trabalho, cuja carreira conta com ampla participação em arranjos de base para discos do Asas da América e de orquestras de frevo da cidade do Recife, além de sua atuação em diversos outros gêneros.

Em seguida, são transcritos trechos de fonogramas que usaram destas experimentações, com seções específicas para o baixo elétrico, a guitarra elétrica, e o sintetizador (teclado), chegando aos anos 1990, onde uma forma híbrida de grande orquestra de frevo integrada por naipe de base (com bateria e instrumentos elétricos) fora observada – sustentando-se até os dias atuais. Com estas transcrições, acreditamos ter trabalhado alguns exemplos que demonstram mudanças ocorridas no frevo pernambucano durante o intervalo de aproximadamente vinte anos, contados a partir da publicação da música *Eita Frevo Macho* em 1974, de Miro Oliveira, gravada pela orquestra do maestro Mário Mateus.

Ao mesmo tempo, procuramos identificar os nomes e citar a experiência dos músicos envolvidos em tais gravações, pois acreditamos que deve-se sobretudo a estes indivíduos as escolhas referentes ao timbre e à execução de seus instrumentos, que, em conjunto, montaram o vocabulário praticado por instrumentos elétricos na música do frevo, servindo de modelo para as gerações posteriores do campo.

Veremos, por fim, como os instrumentos elétricos se tornaram peças-chave na produção de frevos a partir dos anos 1980, servindo como ferramentas musicais associadas a uma ideia de modernidade para uma geração de compositores e músicos que usaram destes

meios para uma espécie de "renovação" da forma de se ouvir e tocar o frevo, influenciando inclusive a performance de orquestras e grupos mais "tradicionais" pernambucanos.

Durante a pesquisa na qual adentraremos, atribuí novos significados a indivíduos, lugares e fonogramas com os quais já possuía certa familiaridade, sendo sua importância agora ainda maior, e que talvez seja compartilhada por meus pares a partir da leitura destas linhas. Tratar, portanto, da inserção de instrumentos elétricos na música do frevo fora uma tarefa não apenas relevante, mas revigorante, prazerosa, pois busquei, antes de qualquer coisa, dar mais sentido e humanidade ao meu próprio ofício.

2 OS INSTRUMENTOS ELÉTRICOS NO CONTEXTO DA MODERNIZAÇÃO DO RECIFE

2.1 INSTRUMENTOS ELÉTRICOS E SUA DIMENSÃO SIMBÓLICA

Para o sociólogo Renato Ortiz, é somente a partir da década de 1940 que se configura uma sociedade de massa no Brasil, justificada pela presença consolidada de uma população urbano-industrial (ORTIZ, 2001: 38). Durante esta década, no país, os padrões de referência europeus, paradigmas na arquitetura, música, literatura, economia, teriam passado a dar lugar a padrões norte-americanos, "transmitidos pela publicidade, cinema e livros em língua inglesa que vão superar em número as publicações de origem francesa", por exemplo, no período (Ibidem: 75).

De acordo com o autor, a existência de uma indústria cultural consolidada no Brasil só poderá ser observada a partir dos anos 1970, sendo ainda incipiente na primeira metade do séc. XX. A televisão, por exemplo, tem o início de suas atividades no país nos anos 1950, sendo feita majoritariamente por profissionais das rádios, e tem sua primeira década marcada pela improvisação e experimentalidade na programação (Ibidem: 76). O meio televisivo no Brasil consolida-se identitariamente e estruturalmente apenas nos anos 1960, ganhando suporte no plano de metas desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitshek, que alavanca a indústria nacional com forte uso de capital estrangeiro sob o lema de "50 anos em 5".

Ao mesmo tempo, na música, as ideias do nacionalismo eram reproduzidas por músicos, produtores e críticos musicais das décadas de 1940 e 1950. O samba, à esta altura, já havia sido transformado em um símbolo de brasilidade; era a trilha sonora da busca pela tão idealizada identidade nacional. Propagado intensamente por programas de rádio e mídias impressas, como a *Revista de Música Popular*, o samba se torna o gênero musical brasileiro de maior destaque nos veículos de comunicação, nacionalizando o gosto musical carioca dos anos 1950 enquanto oferecia a base para construção do que viria ser a Bossa Nova – e, mais tarde, uma Música Popular Brasileira, ou *MPB* (sigla que ganha sua conotação atual apenas anos depois) (NAPOLITANO, 2007).

Dentro do que hoje se conhece como Música Popular Brasileira (*MPB*), observamos que os instrumentos elétricos – em especial, a guitarra elétrica – exerceram papel de destaque (e disputa) nas produções da música popular do país, especialmente entre os anos 1960 e

1980. Sobre este assunto, os trabalhos de Marcos Napolitano, Fred de Góes, Celso Favaretto, Carlos Calado, Eduardo Visconti, Ayêska Paulafreitas de Lacerda e Joana Saraiva fundamentaram algumas ideias desenvolvidas neste trabalho, onde observamos tais instrumentos como símbolos associados a uma ideia de modernidade do período. Tal ideia se relacionava principalmente com a exploração de novos recursos tecnológicos que passavam a ser mais acessíveis à população a partir dos anos 1950, época onde instrumentos musicais elétricos eram ainda percebidos como as últimas novidades do mundo "moderno". Segundo relatado por estes autores, os instrumentos elétricos teriam proporcionado não apenas a experimentação de novos timbres, maiores amplitudes sonoras, ou uma abertura do leque de possibilidades de performance e escuta, mas também um conflito ideológico entre concepções no meio artístico, polarizado entre os que defendiam valores associados a um tradicionalismo na música e os que procuravam associar-se a uma modernidade. É importante ressaltar que o trabalho já realizado por Visconti aborda as disputas entre os significados simbólicos do uso da guitarra elétrica (tradição e modernidade) na música popular brasileira, partindo desde a entrada do instrumento no país (VISCONTI, 2010).

Tal embate pôde ser observado em diversas falas narradas por estes trabalhos, que se dividem entre opiniões favoráveis e contrárias à utilização do instrumental elétrico, especialmente quando relacionadas às práticas mais "tradicionais" do repertório popular brasileiro. Este embate se tornou mote de episódios conhecidos, como a *Marcha Contra a Guitarra Elétrica* – que, na verdade, teria sido contra uma suposta dominação da música estrangeira no país, representada pela guitarra elétrica através dos grupos da Jovem Guarda –, liderada em 1967 pela cantora Elis Regina (CALADO, 1997: 108).

Alguns aspectos "negativos" do uso desta instrumentação elétrica, utilizada pelos grupos do movimento jovem-guardista, por exemplo, foram ressaltados pelo flautista Altamiro Carrilho no *Jornal do Brasil*, em 30 de agosto de 1969:

- As emissoras de TV do Rio e São Paulo não querem pagar nosso preço. Preferem pagar pouco, ou não pagar, aos grupos de iê-iê-iê que andam por aí. E você sabe por que os jovens de hoje não tocam no estilo dos regionais? Porque é muito difícil. Muito mais fácil é tocar os acordes simples das canções de iê-iê-iê.

- Acho válida a inovação nos regionais. Até um certo ponto. A guitarra não, mas o acordeão vai bem. [...] O regional caiu pela invasão de músicas estrangeiras, e também por ser um gênero difícil de ser tocado. (CARRILHO, Altamiro. Regionais: o som mais brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de ago. de 1969).²

2 Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/7748>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

Evidentemente a afirmação do flautista configura-se de forma bastante discutível, pois há pleno interesse em sustentar sua própria prática em um espaço que passava a ser ocupado por outros gêneros musicais, que impunham por sua vez outras formas de performance. Entretanto, o exemplo serve-nos oportunamente por sugerir dois aspectos que poderiam ter auxiliado na popularização do iê-iê-iê e, por conseguinte, na popularização dos instrumentos elétricos: 1) a boa relação custo-benefício destes grupos para contratantes, e 2) a acessível tocabilidade das músicas, facilitando sua reprodução por músicos de todos os níveis.

Sobre o primeiro ponto, por se tratar de uma menor quantidade de músicos (em comparação aos regionais) e também de uma disputa entre vários grupos pelo espaço na mídia (alguns provavelmente integrados por jovens músicos amadores), a contratação dos mesmos poderia, de fato, ser bastante lucrativa para as emissoras de rádio e TV. Instrumentos eletrificados também conseguiam maiores amplitudes sonoras com uma menor quantidade de músicos, eliminando a necessidade de um grande número de executantes simultâneos em um mesmo local para gerar o mesmo impacto. A possibilidade de gastar menos exibindo um repertório bastante popular, e de manter a “qualidade” do som, ou até talvez aprimorá-la – em termos técnicos, como, por exemplo, o melhor controle de *feedback* em instrumentos elétricos de corpo sólido –, pode ter sido uma grande alavanca para o sucesso da Jovem Guarda entre os principais programas de entretenimento dos anos 1960. Além disto, o rock era um gênero musical popular de forte associação a uma ideia de "modernidade" no período, tendo grande adesão, principalmente entre o público mais jovem.

Acerca do segundo ponto, a "baixa complexidade" na execução de um repertório pode talvez torná-lo mais propício à reprodução, em detrimento a outros gêneros que requeiram maior preparo técnico por parte de seus músicos executantes – como no repertório dos regionais, sugerido por Altamiro Carrilho. Entretanto, apesar do que afirma o flautista, pode-se encontrar diversas obras de "baixa complexidade" técnica no repertório dos regionais, mas que mesmo assim não sustentaram sua popularidade – ou mesmo a do gênero musical – por esta peculiaridade.

Isto possivelmente revela o fato de que algumas ideias de modernidade veiculadas pela grande mídia brasileira durante a década de 1960 exerceram papel determinante na consolidação de novas tendências musicais surgidas no período, estabelecendo assim novas disputas entre correntes defensoras de concepções conflitantes.

Ao mesmo tempo, sobre outro grande movimento artístico ocorrido neste período no

Brasil, o Tropicalismo, Celso Favaretto afirmou que "o procedimento inicial do Tropicalismo inseria-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando". Segundo o autor, este trabalho "consistia em descobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil" (FAVARETTO, 2000: 31, 32). A experimentação de novos recursos fornecidos pela indústria da música era, portanto, um forte viés simbólico para os integrantes do movimento, e assim o fizeram, através de composições e performances das obras durante o Tropicalismo. Antes da saída do disco *Tropicália*, em 1968, a utilização da guitarra elétrica em músicas como *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* "desencadeou a hostilidade contra Caetano e Gil, como se realmente estivesse em questão a integridade da música brasileira" (FAVARETTO, 2000: 33). Fica evidente que a popularidade da Jovem Guarda, com todos os seus signos, também teria sido um forte elemento contribuinte na configuração estético-musical tropicalista. O jornalista Carlos Calado chegou a registrar que, antes de conhecer os *Beat Boys*, Caetano Veloso teria cogitado a ideia de chamar o grupo RC-7 (que acompanhava o cantor Roberto Carlos) para acompanhá-lo na performance supracitada durante o festival da TV Record de 1967 – uma opção certamente movida por forte caráter simbólico (CALADO, 1997: 120).

O pesquisador Marcos Napolitano diz que esta articulação entre o meio televisivo e a música popular nos anos 1960 teria representado "uma ampliação não só da faixa etária consumidora da MPB renovada, mas também da audiência de MPB nas faixas sociais como um todo" (NAPOLITANO, 2007: 87). Em outras palavras, a música popular feita pelos grupos da Jovem Guarda e do Tropicalismo, assim como de outras vertentes (como a MPB engajada de Vandré, as composições pós-tropicalistas de Alceu Valença do início dos anos 1970, ou a forte temática regional em arranjos sofisticados de Edu Lobo), haveria atingido uma grande parte da audiência a nível nacional, sendo possível inferir uma incisiva contribuição no gosto musical popular do período. Tal cenário é de suma importância para esta pesquisa, pois acreditamos que este tenha, ao lado de outros diferentes agentes e meios, proporcionado transformações do ouvido social³ brasileiro da época – o qual, segundo definição do pesquisador Rodrigo Aparecido Vicente:

[...] “não é mais que o sistema dos esquemas de percepção e de apreciação, de julgamento e de fruição” de uma época, de uma classe e de um meio sociocultural e

3 Já falamos do ouvido social na primeira nota de rodapé deste trabalho.

que, uma vez “adquiridos nas práticas [e experiências estéticas] da vida cotidiana”, acabam por balizar as criações artísticas e os discursos erigidos no seu entorno. (VICENTE, 2014: 78)

Procuramos, portanto, compreender transformações do ouvido social no campo⁴ do frevo na cidade do Recife ao longo das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, observando a guitarra e outros instrumentos elétricos como principais símbolos de uma ideia de modernidade do período no gênero.

2.2 A MODERNIZAÇÃO E A MÚSICA DO RECIFE

A pesquisadora Valéria Gomes Costa relata em seu livro *É Do Dendê!* como os espaços públicos da cidade do Recife sofreram alterações em prol de um projeto de modernização vigente desde o Estado Novo de Getúlio Vargas, a partir dos anos 1930, regido pelo interventor local Agamenon Magalhães durante a gestão do prefeito Novais Filho (1937-1945).

Tão popular entre as elites quanto hostil para as camadas sociais mais pobres, o projeto tinha como principal objetivo apagar lembranças coloniais e escravistas da cidade, construindo prédios estatais monumentais e alargando ruas e avenidas, que implicavam na remoção dos mocambos⁵ do centro (os quais serviam de morada para boa parte da população⁶ afrodescendente saída dos engenhos escravistas da região) (COSTA, 2009, 39). Paralelamente a este fato, Costa também menciona lembranças positivas da modernização na cidade durante o período: a luz elétrica, apartamentos com elevador, telefone, o automóvel, e o ônibus "moderno", que veio substituir o antigo bonde. Para o interventor Agamenon Magalhães, era necessário tomar medidas "higienizadoras", "saneadoras", que iriam "embelezar os cenários urbanos, a fim de tornar o Recife uma grande metrópole". Modernizar, em tal projeto,

4 Entendemos por campo o conceito apresentado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que trata do espaço social como um embate coletivo, possibilitador de posicionamentos de seus atores acerca de objetos comuns de ação, sendo tais posicionamentos expressos também através de atos de colaboração e compartilhamento entre os indivíduos. Neste trabalho, um campo da música do frevo apresentaria dinâmicas específicas de avaliação e produção das músicas e performances produzidas, sendo estas transformadas ao longo dos anos, de acordo com a evolução de embates ideológicos deste campo, entre ideias de tradição e modernidade. (BOURDIEU, 2010).

5 Nome dado à habitações simples e improvisadas na região, assim como a seus moradores, sendo em maioria famílias de ex-escravos da região.

6 Segundo censo citado pela pesquisadora, realizado pelo IBGE em 1940, a população do Recife neste ano era de 348.324 habitantes, sendo destes 53.221 auto-declarados negros e 118.771 pardos. Esta última classe, contudo, era vista como "indicadora de negociação no mundo do branco" desde o fim do séc. XIX (COSTA, 2009: 37).

significava muito mais que remodelar as áreas urbanas; era também preciso "reeducar seus habitantes para saber se portar diante do novo, bem como exercer vigilância e controle de suas ações no espaço citadino". Em outras palavras, modernizar também significaria perseguir e reprimir todos os que fossem de encontro aos ideais propostos pela Interventoria (Ibidem: 39, 40). Logo, "o espaço urbano passou a ser o local de intervenção do Estado, em decorrência do seu crescimento, sendo necessário expulsar os habitantes dos mocambos para as áreas de periferia" (Ibidem: 41). Muitos destes habitantes eram frequentadores e realizadores de cultos religiosos afrodescendentes nos terreiros do centro da cidade, que também foram destruídos em meio às obras, provocando um sentimento de perseguição à cultura negra africana diante de tamanho racismo sob uma bandeira de "modernização" – o que agia profundamente, portanto, no âmbito da música produzida na capital pernambucana.

Também sobre as intervenções públicas na região central do Recife discorreu o pesquisador e arquiteto André Fontan Köhlner. Segundo o autor, quatro bairros fazem parte do que se conhece como "centro" ou núcleo "antigo" da cidade do Recife: Bairro do Recife, São José, Santo Antônio e Boa Vista (KÖHLNER, 2011: 236). Köhlner conta que o Bairro do Recife teria sido o primeiro foco de ocupação da cidade, como consequência da atividade portuária na região (Ibidem: 238). As intervenções públicas na estrutura da cidade, de forma geral, teriam ocorrido em diversos períodos e governos, sendo tentativas baseadas numa visão mais ampliada, que buscava equalizar o desenvolvimento urbano na região nordeste com o que acontecia na parte centro-sul do país. Tal atraso na região, segundo o pesquisador, ocorria em virtude de um "mercado consumidor incipiente", da "carência de matérias-primas e mão-de-obra especializada, e, assim, desinteresse dos investidores, aliado ao baixo dinamismo do setor primário" nos anos 1950 e 1960 (Ibidem: 243). Dessa forma, o planejamento urbano "voltou-se para questões ligadas ao desenvolvimento econômico regional, superação dos problemas sociais e industrialização" (Ibidem: 244).

Isto pode ser observado em medidas adotadas por gestões políticas do período, como no caso da Política de Desenvolvimento do Recife Metropolitano, criada durante o governo de Miguel Arraes (1959-1962), que caracterizava o Recife como "o principal pólo regional de uma região estagnada", que apresentava "um modelo de desenvolvimento socialmente injusto e economicamente esgotado" (Ibidem: 245). As principais questões relacionadas ao núcleo antigo da cidade faziam referência aos fluxos de pedestres e veículos (e, portanto, aos respectivos conflitos gerados por esta interação), assim como à falta de espaços de descanso e

vagas de estacionamento (Ibidem: 245). Tal cenário, por sua vez, era resultado de um rápido crescimento da mancha urbana local durante as décadas de 1950 e 1960, que a partir dos anos 1940 se articula com o início da ocupação de regiões entre vias que ligavam zonas periféricas ao centro do Recife. Grande parte dessa ocupação teria sido construída de forma inadequada, através de construções precárias, com o aterro de mangues e alagados. Centros comerciais menores começam então a se estabelecer em bairros periféricos como Afogados, Encruzilhada, Pina, Casa Amarela e Madalena, e permanecem de forma incipiente até o início dos anos 1970 (Ibidem: 247).

Durante as décadas de 1950 e 1960, na parte antiga da cidade, a população do Bairro do Recife e de Santo Antônio continuava a migrar para outras regiões, enquanto São José permanecia recebendo mais moradores até o final dos anos 1960, sendo esse quadro revertido a partir da construção da Avenida Dantas Barreto na década seguinte (Ibidem: 248). A faixa litorânea ao sul, atualmente um dos principais núcleos residenciais e empresariais, começa a ser mais explorada somente a partir deste período – anos 1950 –, com a construção dos primeiros prédios da Avenida Boa Viagem (MARQUES; NASLAVSKY, 2004 *apud* KÖHLNER, 2011).

No que diz respeito aos objetos desta pesquisa, acreditamos que tais transformações na cidade do Recife teriam impacto direto sobre as atividades do período carnavalesco local. Segundo os pesquisadores Amilcar Bezerra e Lucas Victor, era o centro da cidade o principal palco carnavalesco até os anos 1950 (BEZERRA & VICTOR, 2006: 36). Segundo os autores, é a partir dos anos 1930 que as residências do centro passam a dar lugar a estabelecimentos comerciais. Tal fato teria desvirtuado o caráter comunitário dos blocos⁷ da região central desta época, que já haviam sido tomadas por membros das camadas sociais mais populares. Anteriormente, tais blocos costumavam também contar com integrantes oriundos de classes sociais mais abastadas, enquanto ainda moradores da área (Ibidem). Segundo a socióloga Sevy Madureira:

[...] a expansão industrial, as mudanças no sistema viário [...], o deslocamento das famílias de maior poder aquisitivo do centro em direção ao sul [...] e noroeste [...] da cidade, [levaram] a reboque atividades comerciais e de serviços e, finalmente, a perda da importância do porto como principal meio de transporte de cargas e passageiros para as rodovias e aeroportos, [iniciando-se] no bairro um processo voraz de esvaziamento e deterioração física dos imóveis e da infra-estrutura urbana instalada, que se agravará nas décadas seguintes. (MADUREIRA, 1996 *apud*

⁷ Blocos são agremiações carnavalescas organizadas por membros de uma comunidade. O frevo-de-bloco é uma das categorias do frevo cantado, que será melhor descrita mais adiante neste trabalho.

BEZERRA & VICTOR, 2006: 56)

A pobre administração pública da área e o êxodo das classes mais abastadas (com seu capital) para outras áreas da cidade teria, portanto, dificultado a organização de um forte carnaval de rua no centro a partir dos anos 1970, até fins da década de 1990, quando se consolida um processo de revitalização e ocupação cultural da região do Recife Antigo (ou Bairro do Recife) – que vinha sendo visto apenas como uma periferia central (Ibidem: 56). Este período de queda do carnaval de rua na capital pernambucana teria sido musicalmente narrado por compositores de frevo como Nelson Ferreira, João Santiago e Edgar Moraes, ao falarem da saudade dos antigos carnavais em seus frevos-de-bloco – respectivamente: *Evocação* (1957), *Relembrando o Passado* (1958), e *Valores do Passado* (1962), escritos a partir de fins da década de 1950 (Ibidem: 35-37).

Para o intelectual Francisco de Oliveira, o frevo era fruto desta "desordem urbana", presente desde fins do séc. XIX, que ajudava a moldar um gênero "a partir da formação na cidade das classes populares, dos novos pobres, operários industriais", de quando o Recife "se industrializava com as primeiras fábricas têxteis que [eram localizadas] em alguns bairros hoje mais centrais, ancorando-se em manifestações musicais mais antigas" (OLIVEIRA, 2004: 133-134).

O anterior surto de fabricação havia-se dado com os engenhos de açúcar, sob outro regime de trabalho, sob o escravismo, e formou os grandes contingentes negros. A industrialização, que Christopher Hill manda chamar de "capitalismo", sem eufemismos, introduz um novo e poderoso ser na estrutura social e urbana. A nova classe é ainda uma amálgama de pobres, remediados das casas-grandes recém-fimadas, funcionários e dependentes, cativos nas vilas operárias, que constituíram um "recurso de método" para formar o novo proletariado e ao mesmo tempo submetê-los à cordialidade. (OLIVEIRA, 2004, p. 134).

Os clubes carnavalescos mais "tradicionais" da cidade entre os anos 1930 e 1960 teriam então sido nomeados com base em ofícios e ocupações desta nova classe, como Pão Duro, Pão da Tarde, Vassourinhas, Lenhadores, Batutas de São José, Madeiras do Rosarinho, entre outros. Tais nomes faziam referência "aos padeiros, operários da construção civil, funcionários da limpeza urbana, fabricantes de vassouras, lenhadores, batutas, vale dizer, valentões" (Ibidem: 134). Segundo o autor, pode-se ver "nesses clubes populares, que mergulharam numa funda decadência e renascem devido ao fluxo de turistas no Carnaval, um lugar de resistência e experiência comum de classe" (Ibidem: 134).

Os desfiles dos clubes carnavalescos populares, entretanto, não eram prestigiados pelas classes média e alta da cidade. Estas "ficavam no curso e à noite iam para os seus clubes" (Ibidem: 134). O frevo-de-bloco, embora de origem popular, segundo o autor, era mais

[reflexo e expressão] da pequena classe média nascente na cidade industrial, principalmente pela afluência aos novos salões dos clubes grã-finos da cidade, o Português e o Internacional, onde as grandes orquestras brilhavam, com a de Nelson [Ferreira] sendo a mais requisitada; secundariamente o Náutico, o Sport, o Clube Sargento Wolf, homenagem a um herói da Força Expedicionária Brasileira, e o Santa Cruz. (Ibidem: 136).

Como pode-se inferir, estes espaços de clubes sociais de elite, uma vez administrados com base na adesão de membros das camadas mais altas da sociedade, podem ter exercido influência ao longo dos anos (através de seu público e contratantes) sobre a performance das grandes orquestras e outros grupos de frevo contratados para animar os salões, sendo o auge deste tipo de atividade entre os anos 1950 e 1970 na cidade do Recife. Mais será dito adiante sobre músicos, repertórios e práticas desenvolvidas nestes espaços, dentro e fora do período carnavalesco, e como teriam ocorrido as primeiras interações entre os instrumentos elétricos e o frevo pernambucano – relação que, para nós, configura uma das transformações na música do gênero, intimamente ligada à disputa entre ideias de modernidade e tradição no campo.

Durante os anos 1970, como também veremos posteriormente, acontece o ápice de sucesso do trio elétrico baiano na mídia nacional. No Recife, a partir de 1980, passam a surgir projetos como a Frevioca – espécie de trio elétrico pernambucano –, constituída por um bonde que trafegava pela cidade com sistema amplificado de som e uma orquestra de frevo (SALDANHA, 2001: 231). Contudo, o bondinho que conduzia orquestras pela cidade executava frevos durante o período carnavalesco típico, no mês de fevereiro, com orquestras também em formação "tradicional" do gênero, sem instrumentos elétricos na maioria dos casos⁸. Nos anos 1980, o gênero do Axé baiano alcança maior popularidade na capital pernambucana, com diversos shows em trios elétricos na Avenida Boa Viagem⁹, e, a partir do ano de 1993, passaria a acontecer anualmente, nesta mesma avenida, o carnaval fora de época da cidade – o *Recifolia*¹⁰. O projeto, que teve dez anos de duração, alcançando o ano de 2003,

8 O maestro Ademir Araújo, em conversa informal com o autor desta pesquisa, afirmou ter usado instrumentos como o acordeon elétrico para performance na Frevioca neste período.

9 Fonte: Linha do tempo do frevo, elaborada pelo portal digital de notícias NE10. Disponível em: <<http://especiais.ne10.uol.com.br/timelinevertical/index4.html>>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

10 Fonte: Turismo – PE – Brasil. Disponível em: <<https://turismopebrasil.wordpress.com/2010/11/02/recifolia-a>>

era constituído por uma programação basicamente de trios elétricos com grupos baianos em evidência no período. Do *Recifolia* dos anos 1990 participaram grupos como Chiclete com Banana, Ricardo Chaves, Banda Beijo, Carlinhos Brown e Araketu, havendo inserções de grupos pernambucanos como Nação Brasileira¹¹ e Almir Rouche e Banda Pinguim¹². Tais grupos locais apresentavam sonoridades afins às adotadas pelos grupos baianos, salvas evidentes distinções; ambas as sonoridades eram fortemente embasadas em elementos percussivos da cultura africana resistente em cada uma de suas cidades, aliadas ao timbre da instrumentação elétrica da música *pop* e *rock* do período, como sintetizadores, guitarras, baixos e *samplers*. O frevo, contudo, não era o gênero de maior foco destes grupos pernambucanos, sendo o caboclinho¹³ o ritmo em maior evidência na base das composições do período.

Por ora, devemos tomar conhecimento das três principais ramificações da música do frevo pernambucano, para então adentrarmos ao estudo da inserção dos instrumentos elétricos no mesmo. A seguir, veremos quais são as categorias do frevo, e quais destas serão abordadas com maior frequência pelo presente trabalho.

2.3 CATEGORIAS DA MÚSICA DO FREVO

Julgamos oportuno, à esta altura, expor ao leitor às diferentes classificações da música do frevo, reproduzidas em caráter oficial no dossiê elaborado no ano de 2016 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)¹⁴, as quais auxiliarão no trabalho de identificar as categorias referenciadas ao longo deste trabalho. Ao citar cada classificação, os respectivos exemplos musicais serão indicados nas notas de rodapé, com áudio e/ou vídeo

historia-de-inesqueciveis-festas/>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

- 11 Segundo o verso de uma das canções da banda, as composições misturavam "ciranda, coco, rock e xote". Adicionaríamos a estes, porém, o caboclinho, dança relacionada à cultura indígena da região. A música do grupo Versão Brasileira pode ser ouvida no endereço: <<https://youtu.be/wZ884DE3K58>>. Acesso em 20 de jul. de 2018. Fonte: Caboclinho Pernambucano é o novo Patrimônio Cultural do Brasil. Portal de Notícias Online do Iphan. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pe/noticias/detalhes/3904/caboclinho-pernambucano-e-o-novo-patrimonio-cultural-do-brasil>>. Acesso em 20 de jul. de 2018.
- 12 O cantor Almir Rouche foi um dos homenageados do ano de 2017 no carnaval do Recife. É responsável pela voz, enquanto membro da extinta banda Pinguim, no sucesso que marcou a década de 1990: a canção "Recifolia". A música, uma espécie de "caboclinho-pop", pode ser ouvida no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=s5mgb4VZO1c>>. Acesso em 20 de jul. de 2018.
- 13 O caboclinho é uma dança e música popular associada à cultura afrodescendente e indígena no estado de Pernambuco. O ritmo pode ser ouvido no endereço: <<https://youtu.be/dxEzjJNGm7w>>. Acesso em 20 de jul. de 2018.
- 14 O dossiê pode ser acessado online no endereço: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em 15 de jan. de 2018.

disponíveis em plataformas *online*.

No gênero exclusivamente instrumental (sem voz), ou frevo-de-rua, são conhecidas três subcategorias: o frevo-coqueiro¹⁵, frevo-ventania¹⁶ e o frevo-de-abafa¹⁷. Sobre tais subdivisões, diz-se que:

O primeiro tipo se caracterizaria pela presença de grupos de notas agudas, sobretudo dos trompetes. (O nome se relaciona com o desenho, na pauta musical, de cachos de notas acima do pentagrama, com a haste para baixo, lembrando um coqueiro). O frevo-ventania se caracterizaria por sequências ininterruptas de semicolcheias tocadas pelos saxofones. Já o frevo de abafa se relacionaria com a situação do encontro de duas agremiações durante o Carnaval, quando as respectivas orquestras se põem a tocar ao mesmo tempo, uma tentando abafar a outra. (BARBOSA, Yêda (coord.). Dossiê: Frevo. *Iphan*, Brasília, p. 32, out. 2016)

Os outros tipos de frevo são cantados; são o frevo-canção e o frevo-de-bloco.

O frevo-canção¹⁸ é similar ao frevo-de-rua em aspectos instrumentais (mesma orquestração, andamento), mas ganha uma letra a ser cantada por cantor ou cantora. Isso implica na utilização de diferentes recursos durante a elaboração do arranjo, visando agregar de forma saudável a orquestra e o intérprete da canção. Por tal configuração, é o tipo de frevo mais recente, dada a necessidade de amplificação da voz de um único cantor para sua performance ao lado de uma orquestra de frevo.

O frevo-de-bloco¹⁹, também cantado, tem uma sonoridade mais suave que os anteriores, principalmente pela instrumentação típica diferenciada. Os frevos deste tipo são compostos pelos chamados “blocos líricos”, e geralmente cantam em andamento mais lento que o frevo-de-rua e o frevo-canção (mas ainda rápidos) sobre a saudade de antigos carnavais. Este tipo de frevo é entoado em coro pelos integrantes das agremiações (ou em apresentações de coros independentes, como o Coral Edgar Moraes), sem necessariamente a figura de um intérprete principal à frente. São acompanhados por uma “orquestra de pau e corda”, de natureza acústica, composta por violões, bandolins, banjos, cavaquinhos, violinos, pandeiros,

15 Por frevo-coqueiro pode-se entender a composição *Relembrando o Norte*, de Severino Araújo: <https://www.youtube.com/watch?v=LgEUhCEZVmE>. Acesso em 15 de jan. de 2018.

16 Por frevo-ventania pode-se entender a composição *Mexe com Tudo*, de Levino Ferreira: <https://youtu.be/ywwEcyb9dVU?t=257>. Acesso em 15 de jan. de 2018.

17 Por frevo de abafa pode-se entender a composição *Cabelo de Fogo*, de José Nunes: <https://youtu.be/IHLEFxMTlrw>. Acesso em 15 de jan. de 2018.

18 Por frevo-canção pode-se entender a composição *Frevo do Galo*, com letra composta por Fernando Azevedo e música de Paulo e Fernando Gama. Foi interpretada na seguinte versão pela cantora Amelinha: https://youtu.be/rk_npsLh_nw. Acesso em 15 de jan. de 2018.

19 Por frevo-de-bloco pode-se entender a composição *Último Regresso*, de Getúlio Cavalcanti, aqui interpretada pelo coro do Bloco da Saudade: https://youtu.be/R5-wkRV_RiQ. Acesso em 15 de jan. de 2018.

caixas e surdos, podendo haver variações. Nestas orquestras também são encontrados instrumentos como o clarinete, a flauta e o saxofone. O frevo-de-bloco costuma atrair em seus desfiles principalmente a chamada “melhor idade”, por seu trato lírico e temática sobre antigos carnavais, mas ainda atrai pessoas de todas as idades. Grupos e intérpretes como Claudionor Germano, Bloco da Saudade, Coral Edgar Moraes e Getúlio Cavalcanti possuem destaque na produção deste segmento da música do frevo.

Figura 1 - Coral Edgar Moraes



Coral Edgar Moraes em capa de cd do ano 2000.

Fonte: canal oficial do coro no YouTube.

A inserção de instrumentos elétricos nas orquestras pernambucanas de frevo teria afetado sobretudo a produção de frevos-de-rua e frevos-canção, dada a natureza instrumental na (re)produção dos mesmos. Será sobre estes tipos de frevo, com performances em palco, que o presente trabalho se debruçará majoritariamente.

Sem mais, prosseguiremos ao nosso foco, partindo de um episódio que teria inaugurado publicamente a interação estudada por este trabalho.

3 A ELETRIFICAÇÃO DO FREVO

3.1 OS VASSOURINHAS EM SALVADOR

Para tratarmos da relação entre o frevo pernambucano e os instrumentos elétricos, precisamos necessariamente falar da viagem do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas à cidade do Rio de Janeiro – mais precisamente sobre a escala feita na cidade de Salvador, capital baiana. O compositor carioca César Guerra-Peixe (1914-1993) escreveu em 1951 sobre a ida do clube recifense à sua terra natal. Guerra-Peixe comentou a provável decadência do frevo, que viria, segundo sua suspeita, após o contato direto com os estrangeirismos que observara na região sul do país:

Sem dúvida, o acontecimento será uma das melhores propagandas que se fará do carnaval desta terra. Entretanto, eu conheço o ambiente de música popular (urbana) do Rio de Janeiro. Sei que o sucesso de qualquer música nova e original é motivo para um dilúvio de vulgares imitações. Prova-o também, o sucesso de qualquer musiqueta estrangeira. E o frevo, não sendo estrangeiro, não deixa de ser uma das ricas modalidades da nossa música popular que o carioca desconhece. Refiro-me, naturalmente, ao autêntico frevo, e não falsas interpretações, que se ouvem através de gravações de numerosas orquestras irresponsáveis, cheias de "variações" à guisa de jazz, que nada tem a ver com a referida dança. (GUERRA-PEIXE, César. A provável próxima decadência do frevo. *Diário da Noite*, Recife, 27 jan. 1951)²⁰

Eis estabelecido um dos primeiros conflitos estéticos do frevo com uma das vertentes da modernidade, como gênero musical detentor de uma já inventada (segundo Hobsbawm²¹) tradição: seria de fato dominado pelas práticas de instrumentação e arranjo em vigor no mercado musical carioca do anos de 1950? Tais práticas, por sua vez, o conduziriam para o suposto universo de gêneros "banalizados pelos estrangeirismos musicais", logo condenando-o à "deterioração"? Eram preocupações presentes no discurso de Guerra-Peixe, que possivelmente amplificava pensamentos de compositores do gênero em Pernambuco. Guerra-Peixe ainda pontua que esta "contaminação" estaria em andamento dentro da própria capital

²⁰ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/11258>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

²¹ Em sua obra *A invenção das Tradições* (*The Invention of Traditions*, 1983), os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger tratam de forma densa os processos envolvidos na transformação de certos elementos em signos de uma tradição, que passam a representar diferentes culturas e sociedades. No exemplo do maestro, ao contrapor-se às práticas musicais estrangeiristas do Rio em defesa de um gênero que teria a autenticidade local, Guerra-Peixe coloca certas diretrizes estéticas do frevo como pilares legitimadores de uma estrutura musical "tradicional", que seria arruinada ao ser reproduzida sobre pilares oriundos de outras culturas, elaborando um discurso que expõe um consolidado sentimento de tradição na música do frevo pernambucano já no ano de 1951. Tal sentimento estaria associado a uma visão de um nacionalismo "autêntico", que se isolaria de influências estrangeiras.

pernambucana, onde "já se pode notar [que] tem surgido um regular número de compositores orelhudos, imitadores dos cariocas, nas mãos dos quais o frevo se tem tornado uma caricatura das marchinhas do Sul..." (GUERRA-PEIXE, op. cit.). O maestro conclui:

Infelizmente, a notável *tradição* do frevo está condenada a desaparecer, quando o carioca começar a produzi-lo e quando os recifenses começarem a dar ouvidos a essas banalidades – como aconteceu no ano passado, com um frevo que nos veio de... São Paulo!!! Por isso eu afirmo, sem medo de errar, que o sucesso dos VASSOURINHAS no Rio de Janeiro será o primeiro grande "passo" para a decadência do frevo, tanto musical quanto coreográfica. E tanto maior o sucesso do clube, maior a provável próxima decadência dessa música maravilhosa. (GUERRA-PEIXE, César. op. cit. [*grifo nosso*])

A relação naturalizante entre o compositor de frevos e a cidade do Recife, evidente no trecho acima, assim como a condenação da influência do jazz norte-americano e outros gêneros estrangeiros sobre o frevo pernambucano, serão comentadas mais adiante por este trabalho.

De volta à viagem dos Vassourinhas, não desconfiava Guerra-Peixe que, antes mesmo da chegada à capital carioca, a passagem da agremiação recifense pela cidade de Salvador em 1951 causaria tamanho sucesso, inspirando ainda uma nova manifestação popular, que teve início na interação direta entre o gênero musical pernambucano e instrumentos eletrificados: o trio elétrico de Dodô e Osmar.

Figura 2 – Dodô e Osmar



Fonte: <https://diariodoturismo.com.br/39242-2/>

Segundo a pesquisadora Ayêska Paulafreitas de Lacerda, o interesse do radiotécnico

(Dodô) e do mecânico (Osmar) por instrumentos eletrificados viria de anos antes:

A história do trio elétrico começa com um concerto do violonista Benedito Chaves em Salvador, no início dos anos 40. Ele se apresentou no Teatro Guarani com um violão elétrico, instrumento ainda desconhecido na Bahia. O radiotécnico Adolfo Nascimento (Dodô) e o mecânico Osmar Macêdo (Osmar), músicos do conjunto Os Três e Meio, criado por Dorival Caymmi, ficaram encantados com o show, embora houvesse um senão: o violão elétrico causava microfonia. No camarim, Benedito Chaves mostrou a eles o instrumento e explicou seu funcionamento, o que levou a dupla a tentar fabricar um. Dodô, de fato, conseguiu reproduzir o violão e obteve o mesmo resultado, mas a microfonia persistia. (LACERDA, 2013: 86, 87)

A dupla de músicos conhecidos nas rodas de choro de Salvador posteriormente decidiu usar apenas os braços dos instrumentos que adquiriram (violão e cavaquinho), posicionando captadores magnéticos desta vez em pedaços sólidos de madeira – gerando o que chamaram de *pau elétrico*. Assim, eliminaram a microfonia originada pelos corpos vazados originais. Esta solução já era observável, por exemplo, em guitarras havaianas elétricas produzidas anos antes por Adolph Rickenbacker e Leo Fender nos Estados Unidos (Ibidem: 87).

Segundo o pesquisador Fred de Góes, Osmar ainda teria feito aulas de guitarra havaiana com o músico Garoto nos anos 1940:

Quando em 1946 Osmar foi para São Paulo, procurou Garoto [Aníbal Augusto Sardinha], seu ídolo máximo, com quem travou amizade e aprendeu as manhas do instrumento que o renomado violonista fora o grande divulgador, o *violão tenor*. Além disso, foi com Garoto que aprendeu a tocar guitarra havaiana [...]. (GÓES, 1982: 27)

Dodô e Osmar já utilizavam seus instrumentos eletrificados nas rodas de choro em que participavam na cidade de Salvador, e ambos estavam presentes na passagem dos Vassourinhas recifenses pelas ruas da capital baiana, pouco antes do carnaval de 1951. Foi inspirado no sucesso²² do desfile dos Vassourinhas que a dupla decidiu sair na fobica²³ no carnaval daquele mesmo ano pelas ruas da capital baiana, executando várias músicas do repertório apresentado pela agremiação recifense (GÓES, 1982: 18).

22 Segundo entrevista cedida pelo próprio Osmar ao pesquisador Fred de Góes, "era povo por todos os lados da fanfarra, lá pela altura da ladeira de São Bento a confusão era de tal ordem que um dos músicos acidentou-se em virtude de um encontrão de um entusiasmado seguidor" (GÓES, 1982: 17).

23 A *fobica* foi o automóvel utilizado por Dodô e Osmar em seu primeiro desfile. Se tratava de um "Ford bigode de 1929, de propriedade de Osmar e que servia para transportar o material da oficina" (GÓES, 1982: 18).

O repertório ouvido (e provavelmente reproduzido) pela dupla Dodô e Osmar em Salvador em 1951 foi registrado na época pelo jornalista Luciano Carneiro. O correspondente da revista *O Cruzeiro* enviara suas impressões acerca do último ensaio aberto dos Vassourinhas em Recife, antes de partir rumo ao sul do país:

Sábado, dia 20 de janeiro, o Estádio do Náutico Capibaribe, aqui em Recife, serviu de palco à despedida. Milhares e milhares de pessoas compraram ingressos para ir dar o seu adeus ao Vassourinhas e ter uma ideia acerca da figura que ele poderá fazer lá fora. [...] As fantasias ficaram nos armários, para não se amarrotarem, mas o repertório da orquestra (50 frevos) e a vivacidade dos "passistas" consolaram plenamente os assistentes. [...] Os 65 músicos que a formam, sob a regência de João Cícero, estão "no fio" [...]. E dos 50 frevos do repertório [...] estes farão sucesso: "Frevo n. 1" [...], "Recordação de Matias" [...], "Frevo n. 6" [...], "Vassourinhas no Rio" [...], "Canhão 75" [...], "Fogão" [...], "Recordação de Ciciliano" [...], "Revoltosa" [...]. (CARNEIRO, Luciano. Frevo no carnaval carioca. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1951)²⁴

Devido à grande difusão da sonoridade alcançada por Dodô e Osmar em tal episódio, o uso de instrumentos elétricos na execução de frevos pernambucanos no carnaval soteropolitano de 1951 serve a este trabalho como o primeiro marco público da utilização da classe elétrica de instrumentos na execução do gênero. A partir desta experiência, de conhecida repercussão, diversos frevos passaram a ser compostos também no estado da Bahia, tendo, entre outros, Caetano Veloso, Trio Tapajós, Trio Elétrico, Gilberto Gil e Moraes Moreira como grandes expoentes desta produção.

Ao interagir com a instrumentação elétrica, o repertório do frevo pernambucano passa a ser reproduzido através de novas sonoridades na Bahia, relacionando-se diretamente com o gênero "tradicional" pernambucano sob novas formas estéticas, inspiradas em outros gêneros da música popular do período e associadas a ideias de modernidade que circulavam no meio.

Veremos, a seguir, como ideias de tradição e modernidade eram colocadas em disputa no campo do frevo pernambucano em meados do séc. XX.

3.2 FREVO – ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO

Ideias de tradição e modernidade circulam no meio musical pernambucano, e aparecem através de discursos de músicos, compositores, escritores, jornalistas, entre outros agentes envolvidos com a produção cultural do estado. Veremos alguns exemplos de meios e

²⁴ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/11260>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

indivíduos que propagavam ideias de tradição e modernidade acerca da música do frevo. Discutiremos as falas selecionadas, com exemplos contemporâneos ao período em que acreditamos ter acontecido a inserção da instrumentação elétrica nos grupos de frevo recifenses. Tais discursos serão, posteriormente, classificados entre os que se utilizavam de ideias de tradição ou de modernidade no gênero musical – ou de ambas. Acreditamos, assim, que esta reconstituição contextual nos auxiliará a compreender com maior lucidez a transformação cultural presente no ato de inserir instrumentos elétricos na música do frevo pernambucano.

A princípio, devemos observar que há uma suposta relação naturalizante entre o compositor de frevos e a capital pernambucana, observada anteriormente no trecho escrito pelo maestro Guerra-Peixe. Esta relação é bastante acreditada e difundida, sendo ainda uma questão relevante em dias atuais, muitas vezes invocada por compositores e outros agentes do meio pernambucano da música. Não podemos seguir adiante sem entender como tal fenômeno dificulta a "legitimação" de compositores de outras localidades fora da capital pernambucana. Vários compositores e intérpretes consagrados no meio, mesmo os naturais de cidades do interior ou de outros estados, como Capiba, residiram na cidade do Recife por um tempo considerável, o que infelizmente fortalece este tipo de discurso para seus emissores.

Tomemos como um primeiro exemplo esta opinião emitida pelo maestro Guerra-Peixe em 1958 sobre o compositor pernambucano Lourenço Fonseca Barbosa, o Capiba, natural de Surubim (cidade do agreste do estado), que se tornou um dos nomes mais conhecidos entre os compositores de frevo em Pernambuco. O maestro Guerra-Peixe era carioca, e tornou-se amigo pessoal de Capiba durante os anos em que residiu na cidade do Recife. Em 1958, Guerra-Peixe afirmara que o compositor pernambucano compunha

com estilo próprio, estilo provinciano, por excelência, no melhor sentido da palavra. Tem plena consciência disso e não troca essa qualidade positiva pelas fáceis evasões ao cosmopolitismo, ultimamente tão em moda. (GUERRA-PEIXE, 1958²⁵ *apud* CÂMARA & BARRETO, 1986: 93)

Guerra-Peixe nos sugere, neste trecho, uma opção consciente de Capiba por uma estética musical provinciana, a qual que se fundamentaria num material musical "autêntico", livre das influências do espírito "cosmopolita" (supostamente dominante no campo da música

25 Texto escrito pelo maestro Guerra-Peixe para a contracapa do LP *Sedução do Norte* (1958), de Capiba, que continha composições, arranjos e regências elaborados pelo próprio compositor pernambucano.

popular da época).

Este cosmopolitismo seria provavelmente o maior "inimigo" da música popular "por excelência", segundo Guerra-Peixe. O maestro parece aplicar este mesmo raciocínio a outras práticas, como quando dissertou sobre as influências estrangeiras no samba do Rio de Janeiro, sua terra natal, em 1956. Acreditamos que seja útil e elucidativo, neste momento, usar deste paralelo.

Segundo a pesquisadora Joana Martins Saraiva, o maestro Guerra-Peixe teria mesmo esta concepção durante a década de 1950, enxergando uma "grande modificação no gosto urbano com a tremenda influência que a música estrangeira tem exercido sobre a população das grandes cidades", e que, enquanto isso acontece na "música urbana", "a música verdadeiramente popular se transforma dentro de um espírito genuinamente nacional e isento das influências estrangeiras que o rádio possa oferecer" (GUERRA-PEIXE, 1956 *apud* SARAIVA, 2007: 54). Ao mesmo tempo, ainda que sustentasse sua "posição tipicamente folclorista" ao longo do texto, o maestro atacava "os chamados 'saudosistas' e defensores da 'velha guarda' que pretendiam reestabelecer o samba (do jeito que fazia Sinhô ou Noel Rosa ou ainda o chamado 'samba de morro') como música de caráter nacional" (SARAIVA, 2007: 54).

Acreditamos que esta diferenciação entre "música urbana" e "música verdadeiramente popular", mencionada pelo maestro em 1956, tenha deixado transparecer na verdade uma preferência por um determinado período da música popular, sendo o título de "música urbana" um rótulo usado neste caso para designar a música popular "comercial" daquele presente momento. Esta música urbana "moderna" interagia, por sua vez, com outras músicas e influências, sendo estas estranhas à crítica conservadora – que não as via relacionadas à música "autêntica" de épocas anteriores –, tornando-a, logo, passível de questionamentos acerca de sua "autenticidade". Ainda segundo Saraiva, o maestro Antônio Carlos Jobim teria assumido no mesmo período uma posição contrária a este tipo de argumento utilizado por Guerra-Peixe, afirmando que não poderia concordar "com a identificação de alguns com a música brasileira de um determinado período e a negação consequente de outra música brasileira de outro determinado período [...]. Achamos saudosista a pessoa que se identifica com a música de determinado período e diz que só aquela música é boa" (JOBIM, 1956 *apud* SARAIVA, 2007: 54). Tal saudosismo teria provavelmente movido o maestro Guerra-Peixe a escrever, por exemplo, sobre *A Próxima Decadência do Frevo* em 1951, pouco antes da

viagem dos Vassourinhas ao Rio de Janeiro, apresentada anteriormente.

Fica claro, portanto, que, ao usar dos mesmos argumentos para falar da música de Capiba, Guerra-Peixe não atenta para a vasta experiência do compositor àquela altura com outros gêneros musicais, tanto nacionais quanto internacionais, que vieram a moldar sua identidade enquanto compositor. Capiba, por sua vez, compositor de vários gêneros populares além do frevo, como valsas e choros, aparentava não enxergar sua música da mesma forma que Guerra-Peixe. O compositor pernambucano colocava-se geralmente em posição contrária ao discurso "saudosista", embora com ressalvas que acabavam por denunciar sua própria disputa interior entre ideias de modernidade e tradição embutidas na música que compunha. Assim respondeu no ano de 1960 ao Diário de Pernambuco, sobre o saudosismo da crítica em relação ao carnaval recifense:

Quem suportaria [...] hoje em dia um Vassourinhas fazendo suas evoluções ao som de suas árias para alguns foliões, como sucedia nos fins do século passado, segundo documentário que possuo? Lamenta-se o desaparecimento disso ou daquilo em nosso carnaval, mas ninguém se lembra de enaltecer o que apareceu em substituição às velhas formas, que pouco a pouco vão se tornando características do nosso carnaval. Já disse mais de uma vez e creio que não estou descobrindo a pólvora: os folguedos populares se modificam por si mesmos, no decorrer do tempo. O que não é justo é que se procure modificar propositadamente um costume ou uma tradição como já se fez aqui no Recife, quando se vestiu com um figurino de frutas os nossos valentes foliões. Isso foi um fato impensado dos dirigentes da nossa "saudosa" Federação Carnavalesca de Pernambuco. (SILVA, Oscar Tosta da. Em Capiba, "A Pisada é essa": Vinte e Cinco Anos de Sucesso. *Diário de Pernambuco*. Recife, 17 de jan. de 1960, p. 6).

Pela expressão "por si mesmos", usada em referência aos "folguedos populares", podemos entender que Capiba tenha tido a intenção de ressaltar a constante transformação presente nas pessoas, locais, e nos diversos agentes, diretos e indiretos, que contribuem para realização do período carnavalesco na capital pernambucana (e outros folguedos). A posição tomada por Capiba diante destas transformações no carnaval pernambucano não questiona, como compositor, o que deveria ser mantido como verdadeiramente "autêntico" no aspecto musical desta festa, considerando naturais as mudanças ocorridas ao longo dos anos. Contudo, faz sua ressalva sobre o uso do figurino "de frutas" nos "valentes" foliões (Capiba, na mesma matéria, afirmara não ser um folião, pois não gostava sequer de fantasiar-se para sair à folia).

Ideias de tradição e modernidade estavam claramente em conflito na figura singular de Capiba, assim como em outros maestros pernambucanos, como veremos mais adiante. Algumas das ideias de modernidade seriam gradualmente incorporadas à tradição, à medida

em que novas práticas fossem difundidas entre os maestros do gênero no Recife, sendo suas orquestras os principais meios – e os clubes, os espaços – de legitimação dos novos elementos apresentados e incorporados ao campo.

Além de jornais, livros e revistas que tratam da música popular brasileira, um interessante material textual pode ser encontrado em contracapas de LP's. No segundo volume da série de discos *O Tema é Frevo* (1978), inspirados pelo trabalho do radialista Hugo Martins em programa homônimo²⁶, o texto de contracapa é de autoria do jornalista Paulo Fernando Craveiro:

Talvez por intuição, ou quem sabe por absoluta consciência do que é preciso preservar, o diretor do Museu do Frevo, Hugo Martins tenha se lançado à tarefa de catalogar o frevo genuíno de Pernambuco.

Parecerá forçada a expressão **frevo genuíno de Pernambuco**, considerando-se que um frevo de Pernambuco seja por si só verdadeiro. Ledo engano.

Existem as faces e as máscaras.

Melhor seria dizer **autêntico frevo do Recife**, caracterizando uma dança neobrasileira cuja etimologia se forma a partir do verbo ferver, que resulta em uma síntese dessa explosão de instintos e músculos acionados pela música que tende a desaparecer. Desaparecer para dar lugar, como já está acontecendo, à música da aldeia global de McLuhan²⁷, em que existem apenas um único fato e uma só música para consumo.

As máscaras do frevo já são muitas. Talvez em maior quantidade do que suas faces. As imposturas conseguem sempre alguma vantagem às vésperas do apocalipse.

Daí adjetivar-se o frevo. Autêntico, genuíno ou verdadeiro. Sinônimos contra o falso frevo.

O esforço da preservação merece respeito. A guerra pode estar perdida, na perspectiva dos tempos, mas urge pelo menos se vencer uma batalha. [...]

Quando o genuíno supera o falso, há motivo para pensar-se que num certo momento, o melhor venceu o pior. (CRAVEIRO, Paulo Fernando. In: *O Tema é Frevo* – Vol. II. Recife: Selo Arquivo (Rozenblit), 1978. 1 LP. Texto de contracapa – grifo do autor)

26 Hugo Martins dirige o programa de rádio "O Tema é Frevo" desde o ano de 1967 na capital pernambucana. Uma das faixas do LP de 1978 pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/Fw-WrLVrg9s>. (Fonte: <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/hugo-martins/>. Acesso em 18 de jul. de 2018)

27 Filósofo canadense que escreveu na segunda metade do séc. XX sobre o modo de vida do futuro, onde novas tecnologias encurtariam distâncias entre indivíduos, promovendo um tipo de experiência que traduziu como "aldeia global".

Figura 3 - Capa do disco "O Tema é Frevo", vol. II



Fonte: <https://youtu.be/qp5dgePEkCc?list=PLKWG0HRB3zyUavkmBjU5qWF1u5mksuzi6>

Talvez este seja um dos exemplos mais claros do discurso que existia (e ainda ecoa) na cidade Recife sobre uma suposta "autenticidade" do material musical do frevo "tradicional", em contraposição a um frevo de natureza supostamente diferente, ou "frevo falso". Nos dias atuais, a concessão sob o oportuno nome de "frevo livre"²⁸ ao menos permite o diálogo com as novas práticas que surgem no campo. De qualquer forma, a ideia do "frevo autêntico", mencionada por Craveiro, refere-se, geralmente, ao frevo executado por uma orquestra de metais, madeiras e percussão, sem instrumentos elétricos, da forma em que era arranjada até meados do século passado por nomes como Nelson Ferreira e Capiba.

Para Craveiro, naturalizar o frevo como uma música do estado de Pernambuco ainda não era suficiente, pois acreditava que a prática "genuína" do ritmo estava restrita à sua capital, onde o "esforço da preservação merece respeito". Gêneros musicais estrangeiros, como o *rock*, chegando ao país com a guitarra elétrica e posteriormente o baixo elétrico, assim como o sintetizador, seriam, para o jornalista, um dos símbolos de formação desta "aldeia global de McLuhan", pois tal material seria supostamente "estranho" ao ouvido social associado ao frevo da capital pernambucana da época. Além disso, o uso de ferramentas sonoras "típicas" da música estrangeira em âmbito local, como os instrumentos elétricos,

28 Assim foi nomeada uma categoria este ano no concurso de frevos 2018, promovido pela prefeitura do Recife. Acreditamos que tal categoria tenha sido criada devido ao sucesso de novas práticas que têm surgido no meio, através de nomes como Henrique Albino e Amaro Freitas, entre outros, cujos trabalhos estão intimamente ligados a ideias de inovação e modernidade na música do frevo. (Fonte: <http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/27/02/2018/abertas-inscricoes-para-o-festival-nacional-do-frevo-2018>. Acesso em 18 de jul. de 2018)

causariam, em defensores deste tipo de visão, um sentimento de aversão ao suposto cosmopolitismo crescente nas áreas urbanas do país.

Explicitando seu juízo de valor acerca do "frevo genuíno" (bom) e "falso" (ruim) na contracapa deste LP, o jornalista Paulo Fernando Craveiro reflete um sentimento fincado em ideias de tradição existentes no campo da música do frevo durante os anos 1970 – que findou por ser a década a receber os primeiros registros de orquestras de frevo integradas por instrumentos elétricos, possivelmente influenciadas pelo gênero do *rock*, como veremos mais adiante.

Outro exemplo de discursos fincados em ideias de tradição deste campo pode ser dado pelo intelectual paraibano Ariano Suassuna. Ariano foi outro grande amigo e parceiro musical de Capiba, e apresentava uma visão semelhante à do maestro Guerra-Peixe sobre o compositor. Pode-se encontrar nos trabalhos do pesquisador Amilcar Almeida Bezerra uma série de publicações do escritor paraibano, sendo muitas relacionadas ao músico e amigo pernambucano. Curioso perceber que, ao mesmo tempo em que Capiba demonstrava-se descrente em relação a parte dos discursos "saudosistas", que usavam de uma ideia de "autenticidade" para tratar da música popular, Ariano cultivava ideias quase opostas:

Em 1951, publiquei, sobre Capiba, um pequeno ensaio, balbuciado e mal escrito, mas que continha algumas ideias que nunca abandonei. Alinho, aqui, algumas delas: - “A música primitiva (feita pelo povo nordestino) será o futuro ponto de partida para uma música erudita brasileira. No sertão é fácil estudá-la, pois a tradição ali é mais severamente guardada. A música sertaneja é resultado da fusão da música ibérica com as melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população. A estas duas influências ajunta-se a do canto gregoriano, introduzido pelos missionários e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do sertão. – as excelências dos mortos e alguns baiões que servem ao canto”. – “A música erudita é o fruto sedimentado da superação da música popular, superação essa realizada pelos grandes espíritos através dos tempos. Na Espanha, a arte popular vive nas raízes da erudita: é o caso de Manuel de Falla na música, e de García Lorca, na poesia, ambos tão universais e ao mesmo tempo tão espanhóis”. (SUASSUNA, Ariano. Opinião. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 fev. 1999. p. 1-2).

Neste trecho, entendemos que Ariano Suassuna implicitamente coloca Capiba como um dos detentores do que haveria de "primitivo" na música nordestina, provavelmente por ser natural do interior de Pernambuco, embora consagrado no ambiente urbano, estabelecendo-se num patamar popular mais elaborado, entre a "música do sertão" e a "música erudita" Suassuna poderia ter ouvido na obra do compositor pernambucano elementos que estariam na música "primitiva" feita pelo nordestino, esta mais "severamente guardada" pelos sertanejos.

Capiba pode ter sido visto por Ariano como um exemplo na música popular à altura de Manuel de Falla e Garcia Lorca na Espanha, considerando-o portanto tão universal quanto pernambucano em sua obra.

Observamos aqui que Ariano já cultivava em 1951 os mesmos princípios que o fariam chegar ao Movimento Armorial, que apresentaria ao público recifense no ano de 1970 (BEZERRA, 2013: 154). O escritor paraibano estabelece o ponto de partida para a música "erudita brasileira" em seu projeto, mas refere-se apenas a músicas praticadas pela população do semiárido nordestino num determinado período, atribuindo-lhe uma "autenticidade" controversa, onde por "música primitiva" se entende apenas uma expressão genérica, que engloba um conjunto atual de vários gêneros musicais que ali se estabeleceram decorrente da interação com outras músicas e culturas (citadas pelo próprio escritor).

Sobre Capiba, Ariano parece colocá-lo como compositor urbano popular, mas ainda membro de uma tradição musical rural pernambucana, pois mesmo urbano resiste ao suposto cosmopolitismo crescente, e é capaz (ainda que de forma incipiente) de "superar tecnicamente" esta "matéria prima" musical supostamente resguardada na zona rural.

O ambiente musical das capitais, como Recife, é quase sempre relacionado a esta questão do cosmopolitismo, derivado do intenso contato com influências estrangeiras – e, em meados do séc. XX, não apenas através da música, mas da moda e dos costumes da juventude de outras culturas, observados em filmes e programas televisivos. Não por acaso, à esta altura, morando em Recife na década de 1950, Capiba já havia trabalhado com diversos artistas e estilos de música, sendo inclusive um dos fundadores da famosa Jazz Band Acadêmica do Recife, o que compromete argumentos que procurem justificar a beleza de seu estilo composicional através de uma ideia de "autenticidade" brasileira, "provinciana", ou mesmo "primitiva". Da mesma forma, acreditamos que um dos parâmetros utilizados por Ariano para distinguir as duas localidades (o sertão e a cidade grande), baseado no contato da música local com influências estrangeiras e no seu processamento, na verdade acaba por uní-las, pois, seguindo este parâmetro, ambas estariam sob tais influências (mesmo que de formas distintas, em períodos distintos), tornando o ato de "autenticar" uma dessas músicas como a "verdadeiramente popular brasileira" uma aleatoriedade baseada na preferência pessoal do escritor pelo processamento musical resultante em uma destas localidades.

Também contrário a este tipo de discurso estava o jornalista Eurico Nogueira França, que teceu críticas a respeito das concepções de Ariano Suassuna sobre uma série de maracatus

de Capiba²⁹, em 1951. Ariano teria dito, entre outras palavras, que a música de Capiba era "quase toda intuitiva, uma intuição servida pelo seu inegável talento, e o conjunto de seus maracatus é uma contribuição de importância para a música nacional"³⁰.

O Sr. Suassuna, sem dúvida, versa aqueles temas com bom estilo e bem assimilada cultura, mas de fato não chega a estabelecer entre eles o assunto que se propõe a estudar uma relação convincente. [...] Promete-nos o volume "10 Maracatus de Capiba", mas, pelo menos no exemplar que possuo, só nos dá seis. Um pela visível influência norte-americana, "Onde o Sol Descamba", e que lembra Gerhuwin [sic], contradiz o conceito de Ariano Suassuna, acerca do brasileiro puro do compositor [...]. (FRANÇA, Eurico Nogueira. O Frêvo Pernambucano. *Diário de Pernambuco*, Recife, 4 de fev. de 1951)³¹

Deve-se mencionar que a suposta habilidade intuitiva de Capiba, justificada por Ariano em seu seu "talento" natural, seria na verdade construída desde os primeiros anos de trabalho na música ao lado de seu pai, de quem herdara tanto a profissão quanto o apelido (CÂMARA & BARRETO, 1986: 32). O processo de gravação de frevos no período também deve ser mencionado, pois é apenas em 1954 que a fábrica de discos Rozenblit inicia suas atividades em Recife (TELES, 2012: 18). As obras de frevo anteriores a este período eram gravadas geralmente fora do estado de Pernambuco, não raro por orquestras do Rio de Janeiro ou São Paulo, o que compromete ainda mais o discurso naturalizante baseado em gravações anteriores à década de 1950. A obra citada de Capiba e Ascenço Ferreira, *Onde o Sol Descamba*³², por exemplo, foi gravada pela cantora paulista Lais Marival vários anos antes da matéria, acompanhada pela orquestra do maestro italiano Nicolini, em São Paulo, sendo lançada em janeiro de 1937 pela filial da gravadora norte-americana Columbia³³. O arranjo, por sua vez, conta com recursos muito próximos aos utilizados por George Jacob Gershwin, citado na matéria, em suas trilhas para musicais norte-americanos dos anos 1930. A relação de influência entre Gershwin e Capiba pode não ter se consolidado de forma presencial, mas através de uma provável admiração profissional de Capiba à distância – senão pela pessoa, pela obra –, tendo em vista a extensa experiência do compositor pernambucano com a sétima

29 Não sabemos afirmar se Ariano refere-se na citação anterior à mesma publicação criticada a seguir por França. Entretanto, sabemos que tratava-se de um comentário do escritor paraibano acerca de uma coletânea de maracatus compostos por Capiba.

30 Embora não tenhamos encontrado a fonte de tal publicação, relatamos um trecho transcrito em artigo online, publicado por Leonardo Dantas Silva (um dos autores que assinam a biografia de Capiba usada por este trabalho). Fonte: http://revivendomusicas.com.br/curiosidades_01.asp?id=132. Acesso em 17 de jan. de 2018.

31 Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/11262>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

32 Disponível em: <https://youtu.be/kyn4oRSDemw>. Acesso em 10 de mai. de 2018.

33 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vLHkjpsY-bw>. Acesso em 31 de mai. de 2017.

arte, atuando como pianista de cinema mudo por vários anos na década de 1920 (CÂMARA & BARRETO, 1986, p. 33). Tal cargo era inclusive exercido por outro aclamado compositor pernambucano de frevos, Nelson Ferreira, pianista e diretor de orquestras de cinema até o fim da década de 1920, migrando para as rádios após o advento do cinema falado (TELES, 2012: 62-65).

Figura 4 – George Gershwin



Fonte: <https://www.thefamouspeople.com/profiles/george-gershwin-328.php>

Este resgate serve-nos também como indício de que as técnicas de orquestração e composição praticadas por esta geração de compositores de frevo podem ter recebido influências diretas de gêneros estrangeiros desde as primeiras décadas do séc. XX. Acreditamos, inclusive, que tais práticas, aliadas às experiências dos músicos profissionais do período, principalmente em orquestras de rádios, teriam culminado na organização instrumental de boa parte das orquestras de frevo conhecidas atualmente, extrapolando o padrão das fanfarras militares (que permanece reproduzido no carnaval de rua) e seguindo uma forma semelhante às *big bands* norte-americanas em apresentações de palco. Um dos músicos de frevo mais famosos nesse período, o saxofonista Felinho, escreveu em 1941 suas variações³⁴ sobre a segunda parte da marcha nº1 dos *Vassourinhas* (SALDANHA, 2001: 213), demonstrando também uma abertura e interesse dos músicos do período pela improvisação.

³⁴ As variações saíram em disco após o surgimento da fábrica Rozenblit em Recife, sendo lançadas em 1956. A performance do próprio Felinho com a orquestra do maestro Nelson Ferreira está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Edw9YQ5dmmM>. Acesso em 11 de mai. de 2018.

O músico e pesquisador Marcos Ferreira Mendes elucida-nos de forma prática este ponto, como é possível observar em seu livro *Arranjando Frevo de Rua* (MENDES, 2017).

No capítulo sobre o naipe de sopros das *big bands* norte-americanas e sua influência sobre as orquestras de frevo pernambucanas, o autor apresenta uma lista de formações das orquestras de frevo de diferentes épocas, estabelecendo um paralelo com formações de grandes grupos de jazz liderados por músicos norte-americanos entre as décadas de 1920 e 1930. Apresenta também instrumentações utilizadas por estes grupos em gravações do período, além de dados da bibliografia técnica, que trata da prática de arranjo para a formação específica de *big band*.

Mendes deixa clara a influência exercida por tais grupos na construção das orquestras de frevo de meados do séc. XX, onde arranjadores(as) e compositores(as) pernambucanos(as) também teriam se utilizado de técnicas de arranjo praticadas pelas orquestras norte-americanas em seus frevos.

Figura 5 – Big Band de Duke Ellington



Fonte: <https://www.musicinst.org/understanding-jazz>

Figura 6 – Orquestra de Nelson Ferreira



Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/12/21/nelson-ferreira-40-anos-do-adeus-do-dono-da-musica-pernambucana-264278.php>

Tal instrumentação teria se consolidado antes mesmo de outros elementos estrangeiros passarem a ser julgados "nocivos" à suposta "pureza" do frevo "tradicional". Curioso perceber que, ao escrever em 1951 sobre "a provável próxima decadência do frevo", o maestro Guerra-Peixe já encontra-se residindo em Recife, sendo vizinho e amigo de Capiba, que chegou a ter aulas com o compositor carioca. Anos depois, o maestro assim recordava sua admiração pelo compositor pernambucano:

No Recife, convivi com Capiba durante alguns anos, residindo a cerca de 50 metros de sua casa. Conheço suas ideias e seus problemas. [...] [Capiba guarda assim] a enorme vantagem de permanecer o provinciano a que já me referi, mesmo quando se utiliza de espécies musicais já gastas por numerosos compositores, como o samba [...]. Talvez por motivos assim, sua obra reveste de uma expressão meio matuta, meio primitiva e que – exatamente por isso – está contornada por linhas claras e vigorosas, ágeis e masculinizantes. [...] daí o exemplo a ser apontado àqueles que perderam as esperanças na música popular brasileira, quando esta permanece resguardada de influências exóticas ou então busca soluções inesperadas, impulsionadas pela necessidade de se renovar. (GUERRA-PEIXE *apud* CÂMARA & BARRETO, 1986, p. 94)

Guerra-Peixe portanto julgava como autêntica a linha seguida pelos compositores e orquestradores de frevos "tradicionais", por vestir-se de forma "provinciana", "matuta", "primitiva", ou seja, resistente à ideia de "modernizar-se". Contudo, como mostramos, influências da modernidade aparentemente já se encontravam entre os compositores do gênero, manifestas em ofícios cotidianos, chegando à adoção de uma estrutura instrumental

que remete às *big bands* dos anos 1930. A célebre Jazz-Band Acadêmica do Recife, por exemplo, foi idealizada pelo próprio Capiba, tendo sua estreia em 11 de novembro de 1931, no Quartel do Derby, onde estreou a *Valsa Verde* para formandos em medicina (CÂMARA & BARRETO, 1986, p. 56).

Ao longo deste trabalho, observaremos que nomes como Guerra-Peixe, Nelson Ferreira e Ariano Suassuna estariam inseridos neste viés "saudosista", como mencionado anteriormente por Jobim, onde a música "tradicional" do gênero seria aquela praticada em um período específico – no caso do frevo, até pouco antes da metade do século XX –, sendo considerada "autêntica" por estes, em contraposição às práticas do gênero que surgem a partir de meados do século passado. Compositores e arranjadores como Carlos Fernando, Tovinho e Alceu Valença (que se destacam no campo da música do frevo a partir dos anos 1970), assim como os jornalistas Eurico Nogueira França e José Teles, representariam uma distinta geração de músicos e críticos do frevo em Pernambuco, mais recente, que contestaria os signos tradicionais do gênero musical através de suas composições, performances e posicionamentos na imprensa. Alguns maestros do frevo, como Capiba, Duda e Mário Mateus, estariam em posição particular, dadas suas intensas atividades durante os anos 1960, 1970 e 1980, período das primeiras experimentações com instrumentos elétricos na música do frevo, onde práticas relacionadas a uma ideia de modernidade acabaram sendo incorporadas (ou ao menos aceitas) sem grande resistência pelos citados.

Deve-se ressaltar que esta "posição particular" de alguns maestros, por sua vez, não os impediu de apresentar pontos difusos em suas falas, onde ideias de modernidade e tradição também se encontram em disputa, devido a constante tentativa pública dos maestros de equilibrar-se entre estes polos. Contudo, deixaremos os exemplos destes discursos para um próximo tópico. Julgamos antes ser interessante ampliar um pouco mais o olhar, e observar algumas transformações ocorridas no frevo sob o guarda-chuva da música pernambucana.

3.3 MODERNIDADE NA MÚSICA PERNAMBUCANA

Vejamos este trecho de uma matéria de 1972, escrita pelo jornalista Valdi Coutinho sobre a ciranda no Recife. Acreditamos que, a partir deste e outros exemplos a seguir, ampliaremos ainda mais nossa visão acerca das disputas entre "tradição" e "modernidade" na música pernambucana – logo, também na do frevo.

De uma brincadeira de pescadores, nasce agora a curtição bem legal do nosso mundo moderno. Talvez o homem da metrópole, saturado dos sons de guitarra, tenha descoberto na ciranda uma fórmula mais pura e simples de encontrar momentos de alegria e diversão. (COUTINHO, Valdi. Taí, gente, a ciranda estourou no Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, 2 de mar. de 1972, terceiro caderno).³⁵

Enquanto sugere uma "saturação" auditiva provocada pelo uso musical "impuro" da guitarra, Coutinho também transcreve uma das letras de ciranda cantadas na ocasião. Esta homenageava, entre outros artistas, o cantor Roberto Carlos:

Pois bem, a ciranda agora, minha gente, estourou no Recife. É a bossa mais bem curtida de um fim de semana da turma da metrópole. Por isso, Zé Custódio, o compositor da ciranda "A Cobiçada", de Dona Duda, do Janga, vendo tanta gente na imensa roda do terreiro, já tem uma inspiração bem inserida dentro do contexto. De vez em quando usando a melodia tradicional, cria versinhos assim: "Roberto Carlos é o rei do iê-iê-iê / Jamelão cantando samba faz o morro estremece".³⁶ (Ibidem).

Ao mesmo tempo em que critica os modismos musicais urbanos usando a guitarra elétrica como seu maior símbolo, o jornalista valoriza a modernidade presente na letra da ciranda mencionada, julgando-a como "uma inspiração bem inserida no contexto". Esta, por sua vez, ao homenagear Roberto Carlos e o "iê-iê-iê", homenageia indiretamente a guitarra elétrica, instrumento quase ubíquo na música da Jovem Guarda.

Observamos que a contradição no discurso de Coutinho reside no fato de ter exteriorizado uma resistência aos timbres, mas não à ideia de modernidade incorporada ao gênero musical da Jovem Guarda ("iê-iê-iê"), que se manifestava principalmente através do uso de instrumentos elétricos a partir de meados da década de 1960. Pode-se talvez dizer que, neste caso, haja um preconceito restrito ao caráter auditivo, timbrístico, já que a referência textual à Jovem Guarda fora vista pelo jornalista como uma interessante ("moderna") incorporação à manifestação popular "tradicional". A ciranda reproduzida nos dias atuais, inclusive, assim como outras danças e músicas pernambucanas, se faz bastante presente também no período carnavalesco do estado de Pernambuco, sendo executada por grupos que podem facilmente contar com instrumentos elétricos em sua configuração. Observa-se,

³⁵ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/25095. Acesso em 9 de jul. de 2018.

³⁶ A canção foi citada por Chico Science na versão de *Todos Estão Surdos* (Roberto Carlos / Erasmo Carlos), gravada pela Nação Zumbi. A canção original, *Roberto Carlos* (José de Lima), pode ser ouvida no link seguinte: https://youtu.be/RIPjeRx3_GU?t=796. Acesso em 23 de nov. de 2017.

portanto, a tentativa do jornalista de valorizar aspectos tanto "tradicionais" quanto "modernos" de uma manifestação popular recente, mas que não consegue articular-se de forma coesa, pois os elementos "modernos" colocados em contraste – a saturação dos sons de guitarra elétrica e os versos sobre Roberto Carlos – na verdade se apoiam numa mesma ideia de modernidade do período.

O texto de Valdi Coutinho tenta legitimar a manifestação da ciranda através de uma relação com a ideia de práticas "tradicionais", sendo estas, por sua vez, ancoradas em uma suposta "autenticidade", ou "nacionalidade". Contudo, a ciranda, enquanto música que emerge no contexto urbano da capital pernambucana nos anos 1970, mostra-se desde o início influenciada por outras práticas musicais do período. Este fato pode demonstrar a presença de diferentes linguagens musicais na cidade do Recife na década de 1970, provocando a ocorrência de referências "externas" em letra de canções de uma manifestação popular, contendo diversos símbolos que se relacionam tanto com ideias de tradição quanto modernidade.

O jornalista José Teles reforça esta hipótese ao concluir que haveria uma ampla rede de influências "externas" movendo músicos e compositores na música do frevo pernambucano em meados do séc. XX. Em seu livro *Do Frevo ao Manguebeat*, Teles afirma que, embora famosos por seus frevos, Capiba e Nelson Ferreira almejavam produzir obras em outros formatos, e que "ambos faziam questão de ressaltar que o frevo era música circunstancial, feita para o carnaval" (TELES, 2012: 75). Neste processo de desassociação de uma única linguagem, os compositores teriam realizado gravações de obras pertencentes a outros gêneros musicais, como o LP *Sambas de Capiba, Valsas de Nelson Ferreira, Aula de Ballet* (onde Nelson Ferreira interpreta peças de Tchaikóvski ao piano), *Pastoril* (produzido pelos Irmãos Valença, com direção musical de Nelson Ferreira), e *A Formiguinha Valente* (disco infantil, com Nelson Ferreira como compositor e regente da orquestra Mocambo), sendo todas estas realizadas nos estúdios da fábrica de discos Rozenblit, em Recife (TELES, 2015: 77).

Sobre a fábrica de discos recifense, Teles afirma que a Rozenblit, através de seu selo Mocambo, possuía cerca de 25% da produção relacionada ao gênero do frevo, diversificando seu catálogo ao associar-se a outras gravadoras internacionais, reproduzindo discos de jazz, funk, e de outros gêneros latino-americanos (TELES, 2012: 74). Contudo, para José Teles, a Rozenblit

não parecia atentar para a revolução que se processava na indústria fonográfica, com o advento e explosão do rock n'roll [*sic*] nos EUA, ainda engatinhando por aqui no final dos [anos] 50, início dos 60, e da bossa nova, que virou ritmo da moda mundo afora. Poucos artistas de rock gravaram pelo selo Mocambo. (TELES, 2012, p. 74).

Tal "revolução" mencionada por Teles, supostamente não acreditada pela Rozenblit, já era notada ao menos pela imprensa do período na capital pernambucana. Vejamos primeiramente alguns trechos retirados do artigo sobre a estreia do filme *Rock Around The Clock* nos cinemas brasileiros, feito pelo jornalista Paulo França para o Diário de Pernambuco de 17 de março de 1957:

O "Rock'n Roll" é uma espécie de loucura coletiva que, por enquanto, atingiu somente os adolescentes anglo-saxões. [...] Há dois anos que os "States" são enfurecidos pela batalha do "Rock'n Roll"; os adolescentes endoidecem, vão em êxtase, jogam-se como loucos em cima das orquestras, fazem demonstrações contra o "velho jazz", *boycottam* as orquestras que não incluem em seus programas a endiabrada dança. Em muitas cidades, desordens e pancadaria frequentes. Só em New Jersey, numa noite, 25 pessoas foram hospitalizadas. Na Inglaterra, a mesma coisa: em Londres os jovens, depois de assistir o filme, como se tivessem enlouquecido, improvisaram danças vertiginosas, forçando a intervenção da polícia para cessar as cenas selvagens que se sucediam pelas ruas da grande metrópole. Em Paris, em Roma, etc, porém, a juventude não mostrou excessivo entusiasmo por tal dança. Em nossa terra, felizmente, os nossos moços também ficaram impassíveis com a nova mania. [...] É um estilo musical derivado dos "Blues" dos negros, acrescido de uma sincopação arripante [*sic*], de um saxofone sempre com raiva e de uma guitarra elétrica doída [ou *doída*; não fica clara a grafia] e ainda de um grupo vocal que cantarola, sibila e urra umas frases incompreensíveis. [...] Os psicólogos de tendência freudiana não têm dúvidas que o novo fenômeno deriva do subconsciente sexual dos adolescentes. Por enquanto, porém, com todas essas discussões, emergem do anonimato e fazem dinheiro os novos astros do "Rock'n Roll", cantores, tocadores e dançarinos. Elvis Presley, o introdutor do fenômeno, conta apenas 20 anos de idade; é o ídolo dos meninos e prepara-se para tornar-se o sucessor de Frank Sinatra e de Johnnie Ray. (FRANÇA, Paulo. A dança que entorpece o cérebro. *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 de março de 1957, p. 4).³⁷

Observa-se que, para Paulo França, a "violência" da "nova dança", tanto em aspectos musicais quanto sociais, era algo revolucionário, transgressor, mas não de forma positiva. O autor contrapõe o novo gênero à música do "velho jazz", que aparentemente já não era mais curtido pelos jovens do período, pois alcançara seu auge como dança mais popular nos "States" na década de 1930. Para França, a identificação da população mais jovem dos anos 1950 com o *rock'n roll* representava uma "nova mania" no ramo do entretenimento das grandes cidades. Recife, com diversas salas de cinema em operação no período, não deixaria de constar na lista das cidades que exibiriam tal filme. Da mesma forma, um provável grande

³⁷ Disponível online no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/39207. Acesso em 12 de jul. de 2018.

número de lojas de discos passaria a disponibilizar o material sonoro do *rock*, o que conduziria, por fim, à performance dos *hits* em eventos dedicados ao público jovem da capital pernambucana – o que, aparentemente, ainda não havia acontecido.

De fato, o *rock'n roll* teria certo êxito na cidade do Recife, e não tardou para que surgissem registros jornalísticos do uso da nova instrumentação elétrica associada ao gênero norte-americano em bandas da cidade do Recife. Em pesquisa realizada no acervo do periódico Diário de Pernambuco, através da plataforma da Hemeroteca Digital Brasileira, observou-se a partir dos anos 1960 a ocorrência de publicações que citam o uso de instrumentos musicais elétricos em bandas profissionais de eventos na capital.

Vejamos esta publicação de 22 de fevereiro de 1961, no Diário de Pernambuco, que trazia uma pequena nota sobre a estreia de novos instrumentos adquiridos pelo músico Mário Griz³⁸:

NOVOS INSTRUMENTOS: O band-líder Mário Griz vai inaugurar no [Clube] Português mais dois novos instrumentos. Trata-se de um acordeon eletrônico e uma guitarra moderna. Também um novo repertório, com 30 novas músicas, será apresentado. (Autor Desconhecido. Internacional homenageará, hoje, congressistas e Condé; Português fará festa para Denise. *Diário de Pernambuco*, Recife, 22 de fev. de 1961, primeiro caderno).³⁹

Mário Griz era, entre outros ofícios, compositor de frevos, chegando a se classificar em 2º lugar no Festival do Frevo do ano de 1970⁴⁰, com o frevo-canção "Frevo Principalmente Alegre", que, segundo o portal digital de notícias NE10, trava-se de um frevo construído com elementos da música popular norte-americana⁴¹. O compositor, neste mesmo ano, era nomeado representante no Recife da SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais), onde lutaria por melhores condições de trabalho para a categoria.

Por provavelmente liderar um grupo que animava com frequência os bailes dançantes do Clube Português do Recife, e que se apresentaria durante o mês de fevereiro, acreditamos

38 Segundo o editorial do portal NE10, Mário Paiva Griz teria sido um músico e compositor nascido no Recife, em 1937. Na década de 1960, com o conjunto "Os Melodistas", teria introduzido o piano elétrico no Nordeste. Mário seria o autor de frevos como "O Doido Varrido", "A Ponte Não Cai", entre outros. Segundo o portal, o compositor era também advogado e funcionário da prefeitura do Recife. Mário teria falecido a 17 de junho de 1997.

O texto sobre Mário Griz está disponível online no endereço: <https://pe-az.com.br/editorias/biografias/m/964-m%C3%A1rio-paiva-griz>. Acesso em 10 de jul. de 2018.

39 Disponível no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/8502. Acesso em 10 de jul. de 2018.

40 Fonte: Festival do Frevo escolhe as finalistas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 de jan. De 1970, p. 24. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/168>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

41 Fonte: Linha do Tempo do Frevo, elaborada pela plataforma de notícias NE10. Disponível em: <<http://especiais.ne10.uol.com.br/timelinevertical/index4.html>>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

que o uso de instrumentos elétricos na ocasião pode ter servido ao repertório de frevos, entre outros gêneros populares⁴². No caso do "acordeon eletrônico", o instrumento, assim como o violão elétrico, passou a ganhar sistemas de amplificação embutidos em seu corpo devido à falta de potência de seu volume orgânico para apresentações em grandes ambientes, estivesse em performance solo ou em grupos de grande porte.

O maestro Ademir Araújo, ou maestro Formiga, como é conhecido na cidade do Recife, afirmou em conversa informal com o autor deste trabalho que teria usado o acordeon elétrico em sua orquestra de frevo durante apresentações na Frevioca, projeto de Leonardo Dantas Silva que surgiu no ano de 1980, semelhante ao Trio Elétrico baiano, onde uma orquestra itinerante tocava em uma espécie de bonde pelas ruas da capital pernambucana (SALDANHA, 2001: 231).

Outros grupos bastante ativos durante a década de 1960 nas noites da capital pernambucana eram os liderados por Isnard Mariano e Geraldo Rocha. Ambos realizaram diversas festas nos clubes da cidade, inclusive juntos, como na Festa da Cebola, realizada no Clube Internacional do Recife em 1960, onde as mulheres presentes é que deveriam tirar os homens para dançar⁴³. Isnard Mariano era violinista e cantor⁴⁴, e foi contratado para diversas apresentações em jantares dançantes carnavalescos neste período, o que nos leva a inferir a presença de diversos gêneros musicais em seu repertório – algo esperado em grupos que se propusessem a atender tal tipo de evento.

Em 6 de setembro de 1963, o Diário de Pernambuco publicava nota sobre os próximos eventos a serem animados por Geraldo Rocha e sua orquestra:

IATE & COUNTRY – O conjunto de Geraldo Rocha foi contratado para animar festas nos dias 14, no Iate Clube, e no dia 21, no British Country Clube [sic]. Nessas duas reuniões, Geraldo Rocha estreiará [sic] seus novos instrumentos elétricos – órgão e contra-baixo. (Autor Desconhecido. Iate e Country programaram festa com Geraldo Rocha. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 de setembro de 1963, Primeiro Caderno, p. 6)

Observa-se, em ambas as notas anteriores, o uso de uma ideia de modernidade associada aos instrumentos elétricos da época, usando destes recursos em meio a outros aspectos de cada evento para convidar a sociedade recifense, e assim destacar-se ante outras

42 Detalhes sobre o repertório praticado por estes grupos no Recife serão expostos mais adiante.

43 Fonte: Anúncio do Clube Internacional do Recife no Diário de Pernambuco de 3 de jan. de 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/28>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

44 Fonte: Diário Artístico. *Diário de Pernambuco*. Recife, 8 de jan. De 1960, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/133>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

programações. O público contemplaria, caso presente, algo maior, novo, "moderno", além da sistemática diversificação de repertórios, sendo o *rock'n roll* uma provável inclusão entre as novidades do repertório, capaz de gerar interesse no grande público por eventos em que fosse reproduzido. Pode-se logo inferir que esta ênfase promocional num repertório reproduzido através de instrumentos elétricos tenha sido incentivada tanto por músicos quanto por organizadores e contratantes destes eventos, dado o valor simbólico agregado a este tipo de instrumentação no período, como ícones das novidades tecnológicas que passam a habitar o campo da música popular brasileira de forma mais intensa a partir dos anos 1960.

Acreditamos também que o grupo liderado por Geraldo Rocha já era integrado por uma guitarra elétrica antes mesmo desta estreia do órgão e do contrabaixo elétricos em sua banda, dada a natureza do repertório que apresentara em outra oportunidade; na festa "Das Melindrosas ao Rock", anunciada na edição de 29 de janeiro de 1960, no Diário de Pernambuco⁴⁵. O evento, que aconteceria no Clube Internacional, prometia uma espécie de "disputa" entre os ritmos do *rock* e do frevo.

Figura 7 – Anúncio da festa "Das Melindrosas Ao Rock"



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A ocupação deste mesmo espaço por grupos de ritmos diferentes, colocando seu contraste como ferramenta de propaganda, evidencia, a princípio, uma preocupação em

⁴⁵ Disponível no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/552. Acesso em 3 de jul. de 2018.

atender uma demanda diversificada de repertório. Dessa forma, seria contemplado um público mais amplo, que se faria presente tanto para ouvir as músicas que se relacionavam com a "tradição" da festa carnavalesca recifense, como para ouvir músicas que se relacionavam com uma ideia de modernidade no período, como sucessos do *rock*.

O grupo liderado por Isnard Mariano – que é frequentemente anunciado como atração das festas organizadas no Clube Internacional do Recife durante os anos 1960 – executaria frevos "genuínos" do estado de Pernambuco, enquanto Geraldo Rocha e seu Conjunto apresentaria "sucessos" do charleston e do *rock*. A distinção entre as denominações de cada grupo ("orquestra" e "conjunto") também pode revelar diferentes ramificações de mercado adotadas por cada um de seus líderes, sendo o "conjunto" de Geraldo Rocha provavelmente mais especializado no repertório de ritmos estrangeiros ou relacionados à música popular mais "comercial" da época.

Ambos os termos, "melindrosas" e "charleston", que aparecem no anúncio acima, remetiam à década de 1920. A década abrigou um dos grandes momentos do movimento feminista no século XX, onde mulheres norte-americanas conquistavam o direito ao voto, passavam a frequentar universidades, e tinham mostrado sua força de trabalho ao ocupar postos deixados por homens convocados para a Primeira Guerra Mundial. Ao fim da guerra, com o retorno de muitos soldados, mulheres lutaram para não deixar os cargos assumidos, passando também a contestar e rejeitar certas convenções sociais, sendo o campo da moda uma das principais vias de manifestação destas ideias, tornando o estilo das *Flappers* – ou Melindrosas – um forte marco visual da moda do período. O charleston, um dos gêneros musicais que marcaram esta mesma década, estava presente como trilha sonora nos filmes mais "modernos", agora com som, coloridos, e com sequências de falas entre atores⁴⁶.

Embora o engajamento político do evento em relação às ideias feministas da década de 1920 seja algo questionável, devemos notar o emprego da figura da empoderada mulher moderna de décadas anteriores como recurso temático em evidência, ao mesmo tempo em que se invoca um "disputa" entre o *rock* – gênero musical "moderno", de alta aderência do público jovem, visto pelos mais velhos como um movimento transgressor de grande espaço nos veículos de comunicação do período – e o frevo, gênero musical ligado a uma já configurada "tradição" carnavalesca do espaço urbano local, mas detentor de uma alta carga energética em sua sonoridade, analogamente revolucionária, ainda capaz de apresentar-se como um "páreo

46 Fonte: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-history-of-the-flapper-part-1-a-call-for-freedom-11957978/>. Acesso em 27 de jun. de 2018.

duro" diante do jovem *rock'n roll* num contexto local.

Baseamos esta equivalência do frevo em seus primeiros carnavais, marcados por inúmeros duelos violentos entre capoeiras⁴⁷, bandas rivais e autoridades policiais nas ruas da capital pernambucana, chegando à ocorrência comum de fatalidades (COSTA *apud* SILVA & MAIOR, 1991: 195). A atitude presente na música e no passo do frevo (especialmente no frevo-de-rua), explosiva, assim como no *rock*, é também contestação, transgressão. Este teria sido provavelmente o aspecto simbólico em comum de maior significado entre os dois gêneros, formando um dos aportes fundamentais deste elo, que se manifesta mais evidentemente no uso da instrumentação elétrica (propagada pelo *rock*) no frevo pernambucano.

Esta "festa-duelo", na verdade, acaba por também apresentar uma visível exposição do frevo pernambucano a ideias de modernidade presentes na música dos anos 1960 – assim como fora exposta à música das *big bands* nos anos 1930 –, pois permite-se interagir, em um mesmo espaço e para um mesmo público, com outros repertórios da música popular de maior sucesso no período. Assim como a relação entre o *charleston* e as melindrosas dos anos 1920, acreditamos que seria o *rock* a principal trilha sonora das novas práticas que viriam marcar as transformações da performance do frevo na cidade do Recife a partir dos anos 1960, sendo estas muito menos associadas ao jazz ou a outros ritmos latino-americanos em evidência na época – principalmente após a grande difusão da sonoridade do frevo produzido no estado da Bahia.

Todo este resgate materializa ideias de tradição e de modernidade que habitavam o campo da música do frevo na cidade do Recife durante as décadas de 1960 e 1970, observando os instrumentos elétricos como protagonistas das transformações observadas em grupos do gênero no período, e que estão intimamente associados às formas de processamento das influências estrangeiras na música pernambucana (nacional/local x internacional).

Visando compreender os motivos que teriam levado maestros do frevo a inserirem instrumentos elétricos em suas orquestras, entrevistamos dois líderes deste tipo de formação, sendo estes apontados pela literatura existente e por seus pares como pioneiros no uso da instrumentação elétrica nas orquestras do gênero na cidade do Recife.

47 Segundo Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923), o "capoeira é antes o moleque de frente da música, em marcha, armado de cacete, e a desafiar os do partido contrário [bandas rivais], que aos vivas de uns, e morras de outros, rompe em hostilidade e trava lutas, de que não raro resultam ferimentos, e até mesmo casos fatais!". (COSTA *apud* SILVA & MAIOR, 1991: 195).

3.4 A ELETRIFICAÇÃO DO FREVO NA CONCEPÇÃO DOS MAESTROS

No estado de Pernambuco, as orquestras de frevo são geralmente lideradas pela figura predominantemente masculina de um regente, que pode exercer também a função de músico, frequentemente ganhando o título de maestro como sinal de respeito pela comunidade. As mulheres costumam habitar, com destaque, o meio dos blocos líricos, onde o frevo-de-bloco é entoado por coros femininos ou mistos, havendo também um maior número de instrumentistas do sexo feminino neste contexto. Entretanto, no meio da música instrumental do frevo-de-rua, sua presença ainda é pontual, embora existam grupos como a Orquestra 100% Mulher⁴⁸, que anima eventos dentro e fora do período carnavalesco da capital pernambucana.

Cada maestro possui uma forma particular de reger e arranjar os frevos do seu repertório, sendo a originalidade de tais aspectos um ponto primordial na busca pelo reconhecimento do público. Hoje podem ser observadas algumas variações na performance desta figura líder das orquestras de frevo da cidade do Recife, através de figuras como o Maestro Forró, Maestro Spok, Maestro Duda, Maestro Formiga, entre outros. Cada um destes possui sua própria marca ao liderar a performance de suas respectivas orquestras, sendo alguns mais irreverentes, de largos gestos, enquanto outros se colocam de forma mais contida, em movimentos sutis, embora igualmente funcionais.

No decorrer desta pesquisa, observou-se que alguns destes maestros estavam profissionalmente ativos durante o período em que instrumentos elétricos começaram a obter destaque na produção musical do país. Procurou-se investigar, portanto, quais destes teriam sido mencionados por outros autores como responsáveis pelas primeiras atividades de grupos pernambucanos de frevo com o instrumental elétrico, além de buscar por registros jornalísticos e fonográficos que mencionassem a participação dos instrumentos elétricos em gravações de orquestras do gênero da cidade do Recife. Diante dos primeiros resultados, buscamos entrevistar os dois principais maestros listados pelas fontes consultadas.

O jornalista José Teles, em seu livro *O Frevo Gravado: De Borboleta não é Ave a Passo de Anjo*, afirmou que “o maestro Mário Mateus, sem muito alarde, foi o primeiro a incluir órgão, guitarra e baixo elétricos (instrumentos identificados com o iê-iê-iê) numa orquestra de frevos” (TELES, 2015, p. 176). Apesar da afirmativa, esta é a única passagem

⁴⁸ O músico e pesquisador Climério de Oliveira Santos falou sobre o grupo em artigo para a revista *Continente*, publicado em 1 de fevereiro de 2018. O conteúdo encontra-se disponível para consulta no endereço: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/206/orquestras-de-mulheres-no-frevo-de-rua>. Acesso em 16 de jul. de 2018.

encontrada no livro a tratar deste assunto, que não foi desenvolvido em maiores detalhes pelo autor. Fez-se imprescindível, portanto, o diálogo com o próprio maestro.

Figura 8 – Maestro Mário Mateus



Fonte: Arquivo do autor.

Mário Mateus de Oliveira⁴⁹ iniciou suas atividades como músico profissional a partir dos anos 1950 em Goiana-PE. Em entrevista concedida a este trabalho, o maestro fez relatos da época em que trabalhava nos bailes noturnos dos clubes sociais da capital pernambucana, o que acreditamos ter acontecido entre as décadas de 1950 e 1990, embora o maestro não tenha hoje condições de precisar esta informação com clareza. Mário Mateus tocara por anos nas noites de sábado do Clube Internacional do Recife – que ainda encontra-se em funcionamento, na mesma Rua Benfica, embora com outro tipo de programação que limita a execução do frevo a praticamente uma festa por ano – o *Bal Masqué*.

O local era considerado, segundo o maestro, um clube de "luxo", de "elite", por ser um dos principais pontos de encontro entre membros das classes sociais mais altas do Recife. Tocar no Clube Internacional significava, para o maestro, alcançar um alto grau de excelência

⁴⁹ O maestro concedeu-nos várias memórias, mas infelizmente possui pouca ou nenhuma certeza com relação ao período de algumas de suas atividades. O músico sofrera um A.V.C. após perder seus equipamentos numa enchente na cidade de Olinda, onde reside. Desde então, suas memórias são por alguns momentos de difícil acesso. Sua esposa, Dalma, gentilmente nos auxiliou nesta entrevista, lembrando alguns dos nomes citados.

entre os grupos musicais da época. Inclusive, respeitado cada vez mais por estar entre os músicos que se apresentavam durante o ano num dos melhores clubes da cidade, Mário Mateus cita durante a entrevista o tratamento diferenciado que passou a receber ao alcançar destaque entre as orquestras recifenses. Conta-nos da recepção que teve certa vez no Caxangá Golf & Country Club⁵⁰, no Recife, quando todos os membros da diretoria do clube o esperavam no portão principal para animar um dos eventos. O maestro, como veremos a seguir, parece mesmo ter conduzido as atividades de sua orquestra de forma atenta, incluindo oportunamente as demandas de repertório que surgiam a cada temporada, de acordo com cada tipo de trabalho exercido.

Figura 9 – Carnaval no Clube Internacional do Recife em 1961



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco; Coleção Katarina Real [Fotografias]. N° de Ref.: KR 013

Durante o ano, de acordo com Mário Mateus, a maior parte do repertório desses eventos era constituída por boleros, foxes, sambas-canção e rumbas. Fora do período carnavalesco, os frevos não faziam parte do repertório fixo; eram tocados apenas ao final de

⁵⁰ Localizado no bairro da Iputinga, numa das principais avenidas da cidade – a avenida Caxangá –, o clube encontra-se em plena atividade, recebendo vários eventos durante o ano, sendo muitos destes shows e festivais de música.

algumas noites, a depender do contexto e estímulo popular de cada ocasião. Em outras palavras: a música do frevo no Recife, segundo o maestro, seria de fato mais ouvida durante as festividades do carnaval, e a performance desta música fora deste contexto seria feita eventualmente pelos mesmos instrumentistas que executavam repertórios de gêneros musicais nacionais e internacionais, em grupos de instrumentações diversas, ao longo do ano.

Figura 10 – Músicos saindo do Clube Internacional do Recife



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco; Coleção Katarina Real [Fotografias]. N° de Ref.: KR 580

O grupo com o qual o maestro Mário Mateus realizou grande parte de suas performances em clubes fora do período carnavalesco era constituído geralmente por: trompete (executado pelo próprio), sax tenor, contrabaixo acústico, piano e voz masculina. Segundo o maestro, a partir da década de 1960 o contrabaixo acústico foi sendo por vezes substituído por sua versão elétrica, sendo o baixo elétrico geralmente tocado pelo músico conhecido como Bandeira. Mário Mateus também recorda-se de diversas apresentações ao lado do guitarrista Milton, ou Birinho⁵¹, como era mais conhecido. Birinho, por sua vez,

⁵¹ Esta pesquisa não chegou a encontrar gravações do músico Birinho como guitarrista em orquestras de frevo da

também foi mencionado por outro maestro entrevistado como guitarrista, embora, no LP *Baile da Saudade IV*⁵², lançado pela extinta fábrica de discos Rozenblit no ano de 1982, seu nome conste na ficha técnica como responsável pela execução do cavaquinho – o que pode apenas apontar uma postura versátil do músico popular diante do mercado musical recifense do início dos anos 1980.

Sobre o início da participação destes instrumentistas (de instrumentos elétricos) nas orquestras de frevo do Recife, o maestro Mário Mateus afirma que estes músicos teriam passado a integrá-las a convite dos demais integrantes das orquestras – músicos de madeiras, metais e percussão, além dos próprios maestros –, músicos de instrumentos "tradicionais", que sempre trabalhavam durante o período carnavalesco recifense, e que buscaram assim "ajudar os colegas" convocando a mesma "seção de acompanhamento" dos seus grupos de baile para continuar a trabalhar durante o carnaval.

Embora bastante curiosa, esta justificativa do maestro evidentemente não engloba todas as implicações presentes no ato de se convidar músicos (logo, a singularidade de seus timbres e interpretações) para integrar grupos que visem a performance musical, em contextos tão diversos quanto específicos. O maestro que chegava a ser recebido na porta de clubes da cidade com honrarias, sendo cumprimentado e cortejado pelos próprios diretores e proprietários, revelava sua boa veia política enquanto profissional autônomo por vários anos⁵³, articulador de sua própria agenda. O maestro, de fato, mostra-se aberto à ideia de modernidade associada à instrumentação elétrica a partir dos anos 1960, não apenas se apresentando com tais instrumentos, mas também gravando o primeiro registro encontrado por esta pesquisa de um frevo-de-rua executado por uma orquestra de frevo pernambucana com baixo elétrico em sua formação, no ano de 1974⁵⁴.

Com a intenção de nos aproximar das opiniões emitidas pelo maestro durante o período destas primeiras experimentações com instrumentos elétricos, recorreremos a outras fontes, como jornais e revistas, que trouxessem entrevistas com o músico pernambucano. Findamos por observar que Mário Mateus transmitia uma certa infelicidade com a produção

cidade do Recife. Entretanto, Birinho consta como cavaquinista no LP *Baile da Saudade IV*, lançado em 1982 pelo selo Arquivo, da fábrica de discos Rozenblit, em Recife. Fonte: Acervo do Memorial Denis Bernardes.

52 Este e outros títulos produzidos na extinta fábrica Rozenblit foram conservados como parte do acervo da Rádio Universitária de Pernambuco, atualmente disponível para consulta no Memorial Denis Bernardes, localizado na Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco.

53 Mário Mateus, em data não especificada durante a entrevista, entrou para a Banda Sinfônica da cidade do Recife, onde atuou até aposentar-se.

54 Discutiremos com detalhes esta gravação mais adiante.

de frevos pernambucanos ao final dos anos 1970, que resultara em alterações no repertório de sua orquestra para o período carnavalesco. Este repertório estaria sendo composto por outros gêneros musicais, *hits* do momento, que previa serem bastante solicitados pelo público. Tais *hits* apresentavam, inclusive, forte relação com a sonoridade da instrumentação elétrica utilizada. Assim publicou a revista *Veja*, em 1977:

[...] o Maestro Mário Mateus, tarimbado animador dos carnavais pernambucanos, comandava seus músicos na semana passada com igual desconsolo. Ao contrário de outros anos, não se ouviam os acordes de um cadenciado maracatu ou de um velho frevo de Capiba [...]. Pois mestre Mateus ensaiava o mesmo "Estúpido Cupido" execrado por [João] Dias. "Foi a música que mais ensaiamos", afirmou ele. "E tocaremos nos bailes tantas vezes quantas forem necessárias, pois será certamente a mais pedida. Se não atendermos, não conseguiremos contratos para o ano que vem. Frevos e maracatus novos, se foram feitos, não tocaram nas rádios, não foram divulgados, ninguém conhece". (OLIVEIRA, Mário Mateus de *apud* Autor desconhecido. As Antigas Alegrias do Carnaval. *Veja*, São Paulo, 23 de fev. de 1977, p. 46)⁵⁵

Apesar do questionável "desconsolo" mencionado pelo autor da matéria, a fala do maestro transmite uma atitude tomada por um líder de banda de forma bastante racional, tendo base no mercado musical vigente do Recife dos anos 1970. Devemos observar que *Estúpido Cupido*⁵⁶ retratava a cena musical da Jovem Guarda, onde os grupos musicais utilizavam instrumentos elétricos como destaque em grande parte de suas composições. Como trompetista, oriundo da prática musical de bandas do interior do estado de Pernambuco – mais precisamente da banda Curica, do município de Goiana –, o maestro possivelmente não se identificava ou não desejava trabalhar no carnaval com a proposta do iê-iê-iê. Contudo, Mário Mateus também não demonstra ter sido resistente à inserção de instrumentos elétricos em grupos que tocavam o frevo na capital. Caso seu "desconsolo" fosse de fato real, a resistência encontrada, embora de forma muito sutil, se manifestaria na verdade em relação a um repertório alheio, fora do âmbito da música "típica" local e do período carnavalesco, que não lhe interessaria reproduzir com sua orquestra, acolhendo o timbre elétrico ao mesmo tempo em que rejeitaria um gênero musical intimamente associado a esta classe de instrumentos⁵⁷. Os salões dos grandes clubes, enquanto espaços de performance, são de igual relevância, pois,

55 Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/442?page=46§ion=1&word=frevo>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

56 O *hit* pode ser ouvido no endereço: <https://youtu.be/1RxGuKLVnU>. Acesso em 11 de mai. de 2018.

57 Fenômeno este inverso se comparado ao acontecido na matéria sobre a ciranda no Recife, do jornalista Valdi Coutinho, comentado anteriormente.

sendo frequentados pelas camadas sociais mais altas, requerem repertórios distintos das práticas dos clubes populares e das ruas. A ideia de modernidade inerente à sofisticação proposta por tais empreendimentos transborda para o palco, sendo os repertórios das orquestras nestes clubes reflexo do ouvido social da alta classe recifense.

Durante a entrevista concedida a este trabalho, ficou clara a visão de Mário Mateus de que os instrumentos elétricos eram modernas e interessante possibilidades que chegavam com maior força ao âmbito musical recifense nos anos 1960, e que, portanto, não haveriam motivos para privar-se desta interação nas performances do frevo em orquestras durante o carnaval – embora o maestro cite a existência de opiniões contrárias e de puristas do gênero no período, que "torciam o nariz" para este tipo de prática, abominando tal inclusão na formação de uma orquestra de frevo.

A suposta inserção elétrica inaugural realizada já nos anos 1960 pelo maestro Mário Mateus, como apontada por José Teles, não pôde, contudo, ser comprovada através da presente pesquisa. A orquestra de frevo do maestro Mário Mateus chegou de fato a gravar o primeiro registro encontrado desta interação, com um baixo elétrico em uma orquestra de frevo, mas apenas no ano de 1974, com a música *Eita Frevo Macho*, de Miro Oliveira, que será observada em detalhes mais adiante por este trabalho. Contudo, outro maestro teria gravado todo um LP ao final dos anos 1970 com o baixo elétrico em sua orquestra, além de também contar com a guitarra elétrica em uma das faixas.

José Ursicino da Silva, o maestro Duda, também já se encontrava em plena atividade musical durante os anos 1950, e foi observado nesta pesquisa por atualmente se utilizar de instrumentos elétricos em quase todas as apresentações com sua orquestra nos carnavais da cidade do Recife. Com o intuito de investigar o ponto inicial desta prática, entrevistamos o maestro em sua residência, no bairro da Boa Vista, parte da região central e mais antiga do Recife.

Duda, nascido a 23 de dezembro de 1935, também em Goiana, foi amigo de infância do maestro Mário Mateus. Ambos tocavam em bandas famosas por sua rivalidade na cidade – Duda na Saboeira e Mário Mateus na Curica –, entretanto, tal fato nunca fora relevante para qualquer um dos amigos e músicos aspirantes.

Maestro Duda relata que sua primeira experiência com instrumentos elétricos havia sido através de um contrabaixista que usava um tipo eletrificado do instrumento. "Boneca",

músico residente na cidade de São Paulo durante os anos 1960, também guitarrista, era famoso na região por ser, segundo Heraldo do Monte, um dos três guitarristas na cidade de São Paulo que sabiam ler partitura⁵⁸. Entretanto, o maestro Duda lembra-se de ter adotado esta classe de instrumentos em sua orquestra apenas no início da década de 1970, mesmo período em que fundou a Orquestra Popular do Recife⁵⁹ (O.P.R.), juntamente à sua esposa Cremilda e ao então secretário de cultura, Ariano Suassuna. O maestro afirma ter trabalhado em certas ocasiões com a orquestra ao lado de Luiz Diniz (Luizinho) na guitarra elétrica, assim como do contrabaixista elétrico que atendia pelo apelido de Lula⁶⁰, além de apresentações em clubes durante o ano com os guitarristas Milton (o Birinho, já mencionado), Erotides, e seu antecessor no grupo, o célebre músico Heraldo do Monte.

Na contracapa do LP *Capital do Frevo*, de 1979⁶¹, o maestro aparece em foto com sua orquestra, provavelmente em um clube da capital, sendo possível identificar Josemar, filho de Duda, empunhando uma guitarra elétrica:

58 Fonte: <http://www.kleberk.pro.br/blog/wp-content/uploads/2009/08/kleber-k-shima-entrevista-heraldo-do-monte.pdf>. Acesso em 27 de fev. de 2018.

59 Em 1977, o maestro passa o cargo de regente para Ademir Araújo, ou Maestro Formiga, como é conhecido na cidade do Recife. Em conversa telefônica informal com o autor deste trabalho, realizada no dia 18 de julho de 2018, Ademir Araújo afirmou que sua experiência com instrumentos elétricos em orquestras de frevo teria iniciado durante os primeiros anos à frente da Orquestra Popular do Recife, sendo posteriormente mais intensa no "trio elétrico pernambucano" da Frevioca, idealizada por Leonardo Dantas Silva no início dos anos 1980. (Fonte: ANDRADE, Maria do Carmo. Frevioca. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em 19 de jul. de 2018).

60 Na verdade, segundo o maestro, seu apelido completo era Lula "Caga-Sangue".

61 DUDA E SUA ORQUESTRA. **Capital do Frevo**. Recife: Passarela, 1979. 1 LP.

Figura 11 – Duda e Sua Orquestra (com guitarra elétrica)



Fonte: Arquivo de discos do Memorial Denis Bernardes

Segundo o maestro Duda, Josemar, seu filho, aparece com uma guitarra elétrica ao fundo, no centro da foto, logo atrás do maestro. Nino (que inspirou a música "Nino, o Pernambuquinho"), outro filho do maestro, se encontra no naipe de trompetes (apesar de ter seguido carreira como trombonista), e é o segundo da esquerda para a direita, na direita ao alto. "Milda", cantora e esposa do maestro Duda, encontra-se à frente da orquestra. Apesar do feliz registro, Josemar não seguiu carreira como músico.

Duda gravou o primeiro disco encontrado por esta pesquisa a incluir, numa típica orquestra de frevo pernambucana, um baixo elétrico (Thales Silveira) e uma guitarra elétrica (Nilton Rangel). Contudo, retornemos à entrevista, deixando os detalhes desta gravação para um momento posterior.

Quando questionado sobre o que o teria levado à utilização destes instrumentos em sua orquestra, maestro Duda diz que tudo ocorreu sem grandes pretensões, e que visou apenas seguir a "modernidade" no período. Segundo o jornalista José Teles, no Recife do fim dos anos 1960 "uma guitarra não era mais apenas uma das ferramentas do conjunto: ela se tornou o catalisador de um processo cultural, desvendando horizontes sonoros e sensoriais nunca dantes navegados" (TELES, 2012: 146). Guitarristas como Robertinho do Recife, Ivson

Wanderley (o Ivinho, que abriu a primeira noite brasileira no festival de Jazz de Montreux) e Paulo Rafael (Alceu Valença) já se encontravam ativos na noite do Recife, e faziam parte de uma jovem cena *rock* na capital pernambucana (Ibidem). Tal cena englobava jovens que reagiam à repressão estabelecida desde o golpe de 1964, além de simpatizantes da cultura *hippie*, tendo sua maior representatividade na figura do artista Lula Côrtes. O *udigrudi* recifense ficou marcado pela produção de bandas como Ave Sangria, LSE e Phetus, que, segundo José Teles, "pegava de tudo: música erudita, nordestina (nada a ver com o armorial), e de Hendrix a liberdade de inventar" (Ibidem).

O maestro Duda, embora pareça ter agido confiantemente ao usar instrumentos elétricos em sua própria orquestra de frevo, expunha visões conflitantes no período de realização destas primeiras inserções. Não poderíamos deixar de registrar sua opinião sobre o frevo que vinha sendo praticado na Bahia na década de 1970, emitida ao Diário de Pernambuco em 25 de janeiro de 1974:

Tudo é Brasil [...], e por isso qualquer um pode fazer frevo. Mas ninguém como o pernambucano faz coisa realmente boa. No entanto, acho que a Bahia tem seu mérito, pois divulga o frevo, quando nos faltam meios para isso. O folião brasileiro, desnecessário que se diga, é sabedor de que na verdade o frevo nasceu e o bom mesmo é o que traz a procedência de Pernambuco. (SILVA, José Ursicino da. Pernambuco tem o maestro Duda. *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 de jan. de 1974, 2º caderno, p. 7).

O maestro não apresenta quais elementos fariam o "bom frevo" ser de Pernambuco. Entretanto, descrente das agências de fomento cultural pernambucanas, o maestro parecia culpar uma suposta falta de recursos do Estado quando referia-se ao fato de que o "frevo baiano" estaria em maior evidência, mas cabendo apenas o mérito de "divulgadores do gênero" aos baianos, pois o "verdadeiro frevo", segundo Duda, seria feito apenas por músicos de Pernambuco. Entretanto, poucos anos mais tarde⁶², na mesma década, o maestro gravaria seu primeiro LP duplo, onde o baixo elétrico e a guitarra elétrica apareceriam na ficha técnica – aparentando, portanto, ter protagonizado uma espécie de inovação em orquestras pernambucanas também com base na observação das práticas dos grupos da Bahia, como o

⁶² O maestro, em momento informal com o autor desta pesquisa (posterior à entrevista), em posse do vinil, observa que uma das músicas (*Marilyn*) teria sido composta na ocasião do nascimento da homenageada no título, em 1976. O disco, segundo o maestro, teria sido gravado cerca de dois anos depois do ocorrido, não podendo ser, de forma alguma, anterior a esta data de 1976. Calculamos, portanto, que o lançamento do LP duplo *Frevo* da Duda Orquestra tenha ocorrido por volta do ano de 1978.

Trio Elétrico – ou, nas palavras do próprio maestro, apenas "seguindo a modernidade".

Como mencionamos anteriormente, com o surgimento do trio elétrico, o frevo passa a ser material de composição também para artistas baianos, o que promove conseqüentemente mais uma via de sonoridade do gênero musical. Observaremos a seguir mais alguns discursos edificados a partir da distinção entre estas práticas do frevo na Bahia e em Pernambuco, que findaram por levar a novas experiências no gênero a partir de fins dos anos 1970.

3.5 FREVO BAIANO VS. FREVO PERNAMBUCANO

Questionado acerca da utilização dos instrumentos elétricos no frevo executado na Bahia, o maestro pernambucano Nelson Ferreira respondeu ao repórter da revista *Veja*, em 1973:

O frevo não deixa de ser frevo por isso. Edu Lobo gravou nos Estados Unidos meu "Come e Dorme" com flauta e um surdozinho. Gostoso. "Chuva, Suor e Cerveja", que Caetano fez em Londres, tomou conta do carnaval do ano passado. Aqui [em Recife], havia clubes em que as orquestras disputavam para saber quem era a melhor. Tinha uma que usava dez trombones, seis ou oito pistões. O trio elétrico tocou frevo no Recife com o maior sucesso. O que se está tentando agora é o frevo ligeiro, ou frevo baiano. (FERREIRA, Nelson *apud* MIRANDA, Renam. 50 anos de frevo. *Veja*, São Paulo, 7 de mar. de 1973, p. 68)⁶³

Observa-se que a ida de grupos baianos à Recife, como o Trio Elétrico, em 1959, e o Trio Tapajós, em 1964 (GÓES, 1982: 59), teriam causado um impacto popular significativo na capital pernambucana. Ao mesmo tempo, foi durante o hiato⁶⁴ do Trio Elétrico, que durou de 1961 à 1974, que o Trio Tapajós realizou a primeira gravação de um disco de trio elétrico, tendo produzido oito LP's e dois compactos entre os anos de 1960 e 1974 (GÓES, 1982: 69). O Trio Elétrico chegou a gravar 3 LP's, sendo o último intitulado *Bahia, Bahia, Bahia* (1977)⁶⁵, que contava com "duas composições de Osmar, duas de Aroldo, duas de Armando", e também "dois frevos trieletrizados do famoso maestro pernambucano Nelson Ferreira"

63 Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/235?page=68§ion=1&word=Nelson%20Ferreira%20orquestra%20de%20frevo>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

64 Segundo Fred de Góes, o falecimento do maior incentivador do Trio Elétrico, o senhor Armando Meireles, sogro de Osmar, desanima o grupo, interrompendo os desfiles a partir de 1961. Dodô e Osmar então vendem sua estrutura para Orlando de Campos, que inicia o Trio Tapajós. O grupo Trio Elétrico voltaria apenas no carnaval de 1975 às ruas de Salvador (GÓES, 1982: 60).

65 O álbum pode ser ouvido na íntegra acessando o link: <https://www.youtube.com/watch?v=0Yzi8wg4u1g>. Acesso em 23 de nov. de 2017.

(GÓES, 1982, p. 87). Na verdade, além de outros compositores, apenas um dos frevos de compositores pernambucanos era de autoria do maestro Nelson Ferreira: *Gostosão* (gravado primeiro em disco da RCA Victor, em outubro de 1950). O segundo frevo vindo de Pernambuco era *Vassourinha*, de Matias da Rocha e Joana Batista Ramos. Tal produção já poderia estar sendo escoada no período através de lojas de disco em regiões fora da Bahia, podendo ter atuado na difusão da nova estética do frevo de trio elétrico em Pernambuco. Para Nelson Ferreira, o elemento musical problemático na prática dos baianos não residiria na utilização de instrumentos elétricos, mas na condução das composições em um andamento demasiadamente acelerado. Podem-se observar os rápidos andamentos criticados por Nelson Ferreira já no primeiro disco do grupo Trio Elétrico, *É a Massa* (1975)⁶⁶, que passava a contar com o músico Armandinho e o cantor Moraes Moreira (pioneiro na manifestação, que até então era de caráter exclusivamente instrumental). No disco, o número de batidas por minuto (bpm) nos frevos instrumentais e cantados costuma oscilar acima dos 150, enquanto os frevos-de-bloco de Nelson Ferreira costumavam ser gravados entre 120 e 130 bpm⁶⁷.

Em seguida, quando perguntado sobre o que viria a constituir um frevo baiano, o maestro reformula sua fala:

Não há frevo baiano, como não há frevo cearense, nem rumba carioca, nem bolero paraibano. Agora, tentaram umas certas inovações no frevo. Esse frevo ligeiro ninguém pode dançar. Eles ignoram que o frevo a gente começa a cantar no sábado às 11 da noite e vai cantando e dançando até o sol sair na quarta-feira ingrata⁶⁸. (Ibidem)

Mais de uma década após a fala de Nelson Ferreira, o compositor pernambucano Capiba reafirmava tais elementos sobre os frevos produzidos na Bahia, em 1986:

Eu vejo com muita simpatia o frevo que os compositores baianos estão fazendo e é bobagem chamar de "frevo baiano", "frevo pernambucano", o frevo é único. O frevo feito em pernambuco tem mais bases nos metais. Eu mesmo já fiz

66 O disco pode ser ouvido na íntegra no endereço: <https://youtu.be/2F6kUNGRr54>. Acesso em 11 de mai. de 2018.

67 Um exemplo destes frevos-de-bloco de Nelson Ferreira pode ser dado pela composição de maior sucesso do compositor, *Evocação nº1*, que está disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/Zwl0vu46Wo0>. Acesso em 11 de mai. de 2018.

68 Importante destacar neste trecho a referência do maestro Nelson Ferreira a um tipo específico de frevo: o frevo-de-bloco, cantado em coro e acompanhado por orquestra de pau e corda, geralmente em andamento lento.

frevos com andamentos menos rápidos, e uma mostra disso está no disco gravado pela Funarte – *Capiba, 80 Anos*. Mas é bom que se diga que o frevo é de Pernambuco, nascido e criado aqui. (BARBOSA *apud* CÂMARA & BARRETO, 1986, p. 112)

O fato de que haveria uma maior utilização dos instrumentos elétricos em frevos vindos da Bahia é um argumento implícito nesta fala de Capiba, separando estes frevos dos frevos pernambucanos pela ausência de foco nos metais em seus arranjos, além do andamento acelerado, citado anteriormente na fala de Nelson Ferreira. Devemos nos debruçar, portanto, na suposta sonoridade baiana dos frevos.

A sonoridade do frevo de trio elétrico se fazia cada vez mais difundida em território nacional, desde seu início em 1951. Segundo o jornalista Fred de Góes, 1975, ano de retorno do Trio Elétrico às atividades, seria um ano de explosão do frevo praticado na Bahia na grande mídia. A Bahiatursa (órgão de turismo do Estado na época) organizava um grande esquema de propaganda do carnaval de Salvador, enquanto o Trio Elétrico recebia o apoio financeiro do então governador Antônio Carlos Magalhães. Ao mesmo tempo, a Rede Globo havia inserido na trilha sonora da novela *SuperManoela* uma gravação de Caetano Veloso da música *Frevo do Trio Elétrico*⁶⁹. Embora a música possua um andamento acelerado, não usa de instrumentos elétricos, e serviu como tema de locação para a trama. Entretanto, era equivocadamente tocada todas as vezes em que cenas da cidade do Recife apareciam (GÓES, 1982: 82). Este cômico fato (ou trágico, para alguns) retrata tanto um alto alcance midiático do “frevo baiano” quanto um desconhecimento da grande mídia no período a respeito da discussão sobre diferentes práticas do frevo, sendo possível transferir tal observação também ao grande público telespectador, que poderia não ouvir o frevo de trio elétrico como uma prática oposta ou mesmo diferente do frevo praticado nas ruas do Recife. *Vassourinha*, frevo baseado nos metais, ou *Vassourinha Elétrica*⁷⁰, com foco na guitarra elétrica, para o grande público dos anos 1970, poderiam apenas fazer parte de um mesmo nicho criativo. Suspeitamos, assim, que, embora uma nítida diferença estética fosse vista pela crítica especializada, fora irrelevante para os grandes meios de comunicação do período – e, conseqüentemente, para a grande massa – a relação entre tais práticas do frevo e suas respectivas localidades.

69 A música pode ser ouvida no endereço: https://youtu.be/mTm_8rT77KQ. Acesso em 11 de mai. de 2018.

70 *Vassourinha Elétrica* pode ser ouvida no endereço: https://youtu.be/hbOP_Z-yNIE. Acesso em 11 de mai. de 2018.

Somada às mudanças urbanas citadas anteriormente no principal pólo do carnaval de rua na cidade do Recife, a propaganda do carnaval de Salvador conquistou também foliões pernambucanos durante os anos 1970, segundo matéria de *O Globo*, em 1974:

[...] O carnaval de rua já não atrai o recifense, que aceitava, e participava do melamele do corso. Atualmente, há pouca animação nas ruas da capital, só restando Olinda, onde se pode pular livremente por entre os blocos. Isso tudo vai acabando com a fama do maior carnaval do Nordeste, o de Pernambuco, que logo foi sendo substituído pelo da Bahia, devido às grandes promoções turísticas, ao bom nível dos frevos – como os de Caetano Veloso –, e ao animadíssimo carnaval de rua que lá é promovido. (Autor Desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)⁷¹

Como observado em capítulo anterior, o carnaval de rua da capital pernambucana sofre uma grande queda a partir dos anos 1970, se recuperando apenas ao final da década de 1990. Com a forte propaganda do carnaval soteropolitano nos grandes veículos do país, a sonoridade dominante do frevo na mídia se tornava aquela que vinha sendo praticada por grupos baianos como o Trio Elétrico, pois contava ao mesmo tempo com forte apoio popular, estatal e de órgãos fomentadores de turismo e cultura na Bahia. Para a grande mídia (e seu público), a ideia de um "frevo de bom nível" era aparentemente associada à sonoridade que se relacionasse mais intimamente com a prosperidade de uma cena de música carnavalesca, que naquele momento, no Nordeste, era representada pela cidade de Salvador.

Durante este intervalo de declínio do carnaval de rua recifense, e de ascensão do trio elétrico baiano, o jornalista Valdi Coutinho criticou, em 1980, a então nova política pública adotada pela prefeitura do Recife para a folia:

[...] se formos analisar direitinho a coisa terminou sendo a mesma: os donos da cultura querendo dar linhas diretivas às manifestações populares. [...] Tanto assim que organizaram tudo visando obrigar ao folião recifense a “participar”. Prova disso é o desfile das agremiações que, necessariamente, terá que ser pelas ruas estreitas [...]. Como se percebe, o negócio é enfileirar a massa pelas ruas estreitas, porque assim, fica parecido com o Carnaval baiano, e também, com o de Olinda, muita gente apinhada nas ruas, tomando conta de toda a artéria, aquela multidão. [...] forçando esse itinerário, os organizadores da participação darão a impressão de que o Recife ficou tomado de foliões, lotado de gente, como antigamente. Aí está o grande mal dos donos da cultura – como antigamente... esquecendo que a cidade, hoje, tem características urbanas que diferem totalmente da antiga Salvador [...]. É uma cidade de largas avenidas, a Dantas Barreto, a Conde da Boa Vista, a

71 Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/11341>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

Guararapes, só para citar as do centro. Não somente de pontes, mas também de viadutos. Enfim, os tempos mudaram e com ele o carnaval, a maneira de brincar do seu folião [...]. Essa mania de querer reviver o passado quando o presente é um convite a novas formas de comportamento, de querer impor características quando as mudanças são estimulantes para novas atitudes, inclusive do folião, no Carnaval, é incompreensível e injustificável. [...] E diante dessas medidas para forçar o “Carnaval Participação” do Recife, [...] dá pra questionar: será que obrigar as agremiações a desfilarem por ruas estreitas [...] é uma atitude correta? [...] Colocar uma “Frevioca” (versão mal feita do trio elétrico baiano) nas ruas é provocar originalidade no Carnaval de rua? (COUTINHO, Valdi. “Carnaval Participação”: mais um rótulo “cultural”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 16 de fevereiro de 1980, Caderno C, p. 9)⁷²

Fica evidente, na opinião do jornalista Valdi Coutinho, que a má administração dos espaços públicos durante o período carnavalesco era a grande responsável pelo declínio da popularidade da festa na cidade do Recife nas décadas de 1970 e 1980. Segundo Coutinho, várias diretrizes apresentadas pela prefeitura da capital pernambucana estavam embasadas numa ideia de resgate de antigos carnavais, ou numa tentativa de fazer a festa "como antigamente", o que, para o jornalista, apenas reforçaria um cenário decadente. Atitudes pontuais que aparentavam dialogar com novas práticas do campo carnavalesco, como a "Frevioca", segundo Coutinho, eram tentativas frustradas, que almejavam alcançar a revitalização do carnaval de rua perseguindo uma ideia de "originalidade", que daria novas chances de destaque ao âmbito local.

Coutinho, em outros momentos do texto, menciona também a extinção da passarela pública, onde foliões eram livres para apresentar suas fantasias, sem a necessidade de concorrer, como em concursos de festas particulares, a exemplo do *Bal Masqué* e o *Baile Municipal*⁷³. O jornalista também menciona a interrupção dos prêmios para agremiações carnavalescas, e o "sufocamento" do samba, que crescia muito no Recife, com um grande número de associados nas escolas, "roubando-lhe o direito de desfilarem numa passarela à noite (quando a massa de foliões, normalmente, já cansada da folia durante o dia, prefere algo mais ameno ou brincar nos clubes)" (Ibidem).

Coutinho, nesta ocasião, posiciona-se de forma a transmitir uma ideia de aceitação das práticas relacionadas à modernidade no campo da manifestação popular carnavalesca

72 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/2631>. Acesso em 20 de jul. de 2018.

73 Gilvan Ferreira de Lima, conhecido por "Gildo" ou "Gilda", era uma importante figura dos desfiles de fantasias carnavalescas na cidade do Recife nos anos 1970 e 1980. O artista criticou a atitude da prefeitura no ano de 1980 de retirar a passarela da festa, em matéria de Graça Prado para o *Diário de Pernambuco* de 6 de jan. De 1980. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/238>. Acesso em 21 de jul. de 2018.

pernambucana. Contudo, o jornalista não chega a mencionar a instrumentação elétrica do contexto musical do trio elétrico, criticando apenas uma tentativa supostamente frustrada através da "Frevioca" na cidade do Recife em 1980, ficando sua demonstração de abertura à presença de outros gêneros no carnaval pernambucano restrita ao samba. Sabemos, porém, que o samba atingira o patamar simbólico de produto nacional décadas antes, sendo o uso da instrumentação elétrica mais recente e relacionado à música estrangeira no período, o que pode contribuir para uma maior aceitação do jornalista do gênero "nacional" em uma manifestação popular "local".

Membro de uma geração mais recente de intérpretes do frevo, Alceu Valença utiliza-se geralmente de uma banda composta por bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica, teclado, e naipe de metais em suas performances. O cantor também falou sobre os frevos vindos da Bahia para *O Globo*:

O frevo é o mesmo, o problema é a embalagem. Certos compositores de Pernambuco insistem em embrulhar esta mercadoria em papel de má qualidade, como um português bigodudo de qualquer mercearia, enquanto os baianos se preocupam com a letra, quase sempre em linguagem atual.

É uma grande besteira se frevo rasgado é da Bahia ou de Pernambuco. O que existe são várias modalidades de frevo. Inclusive existe um neste mesmo andamento feito há dez anos por Jackson do Pandeiro – chamado "Micróbio do Frevo". A história do frevo novo e do frevo velho é como o ovo e a galinha – a culpa é nossa ou a culpa é minha? (VALENÇA, Alceu *apud* Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)⁷⁴

Apesar de estar em um andamento entre a média dos frevos de Pernambuco e da Bahia, a gravação de Jackson do Pandeiro da música *Micróbio do Frevo*⁷⁵ ganha uma impressão de velocidade em sua execução pela ágil dicção do cantor, remetendo ao estilo de outras gravações do intérprete, como em seus cocos de embolada. Pelo uso da expressão "embalagem de má qualidade", Alceu pode estar referindo-se às letras de compositores pernambucanos que contemplam carnavais passados, citadas anteriormente neste trabalho, e

74 A composição "Micróbio do Frevo" completava na verdade 20 anos de sua publicação. A música, do compositor Genival Macêdo, foi gravada na Rádio Jornal do Commercio, em Recife, com direção de orquestra e coro realizada pelo também compositor Clóvis Pereira, sendo distribuída pela gravadora Copacabana Records em 1954. O andamento, em si, não seria acelerado em comparação a outros frevos publicados no mesmo período, mas deixa tal impressão provavelmente pela forte influência do gênero da *embolada* nas interpretações de Jackson do Pandeiro. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=mlq5DI3Te3w>. Acesso em 4 de jun. de 2017.

75 A gravação de *Micróbio do Frevo* por Jackson do Pandeiro já tinha na verdade 20 anos. A música pode ser ouvida no endereço: <https://youtu.be/mlq5DI3Te3w>. Acesso em 11 de mai. de 2018.

que costumavam ser entoadas de forma semelhante à dos cantores de rádio da década de 1930 (ressaltando o espírito nostálgico), em andamento mais lento que os frevos vindos de Salvador. As letras das músicas dos grupos baianos costumavam abordar temáticas locais, com jogos de palavras e expressões de uso popular, além de serem tocadas em andamento mais movido, enquanto para compositores pernambucanos como Capiba, "os temas descritos nas letras pouco importam: o que é necessário é que os temas musicais sejam de fato originais e de fácil penetração"⁷⁶. Por outro lado, como adepto da fórmula banda de *rock* com naipe de metais, Alceu Valença poderia implicitamente estar considerando também o uso de grandes orquestras de frevo, que se encontravam em desvantagem no mercado devido às práticas comerciais do meio da música no período, como narrou o jornalista Roberto Moura ao *Jornal do Brasil*, de 11 de fevereiro de 1978:

Com a eletrificação de alguns instrumentos, o sucesso da guitarra e o advento da música *pop*, a margem de lucro aumentou consideravelmente: pagando cinco músicos, obtinha-se um resultado sonoro razoável e continuava sendo inócuo, como nos tempos dos trios de bossa-nova, utilizar grandes formações orquestrais, de 25 ou mais figuras. A força conquistada pela televisão (e a conseqüente apatia do rádio) diminuía orquestras e conjuntos (inclusive em relação ao número de integrantes). Num caldeamento de determinantes puramente comerciais, muita gente ficou fora dos novos esquemas. Nos poucos programas musicais que ainda povoam o vídeo, a maioria das músicas são apresentadas com o acompanhamento em *play-back [sic]* (a gravadora tem interesse em divulgar o seu produto e manda a fita para a emissora: o artista vai lá e ataca, como se estivesse colocando a voz no estúdio). Ganha a gravadora, ganha o artista, ganha a TV, que vai pagar (quando paga) um cachê apenas para o artista que foi lá e cantou. O músico chupa o dedo. (MOURA, Roberto. Músico brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de fev. de 1978, cad. B, p. 4)⁷⁷

As tensões presentes no mercado musical do frevo, constituídas a partir de novas tendências mercadológicas no campo artístico, da influência do *rock*, e do destaque midiático do trio elétrico, provocariam o movimento da cena em Pernambuco, fazendo surgir novos projetos do gênero. Tais projetos inovariam os meios de produção e performance do frevo através da inclusão da nova geração de músicos surgida na cidade do Recife a partir de fins dos anos 1970.

⁷⁶ Assim transcreveu o jornalista Oscar Tosta da Silva, em reportagem sobre a obra do compositor Capiba, para o Diário de Pernambuco de 17 de janeiro de 1960. Disponível online no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/310. Acesso em 11 de jul. de 2018.

⁷⁷ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/7793>. Acesso em 23 de mai. de 2017.

3.6 TOVINHO E O ASAS DA AMÉRICA

O terceiro entrevistado por este trabalho faz parte de uma geração de músicos que iniciaram suas atividades profissionais nos anos 1970 na cidade do Recife. Antônio Mariano de Barros Neto, o Tovinho, tem atuado ao lado de grandes nomes da música em Pernambuco, além de diversos intérpretes da música brasileira, acumulando a função de tecladista, arranjador e diretor musical em diversos projetos.

Figura 12 – Antônio Mariano de Barros Neto (Tovinho)

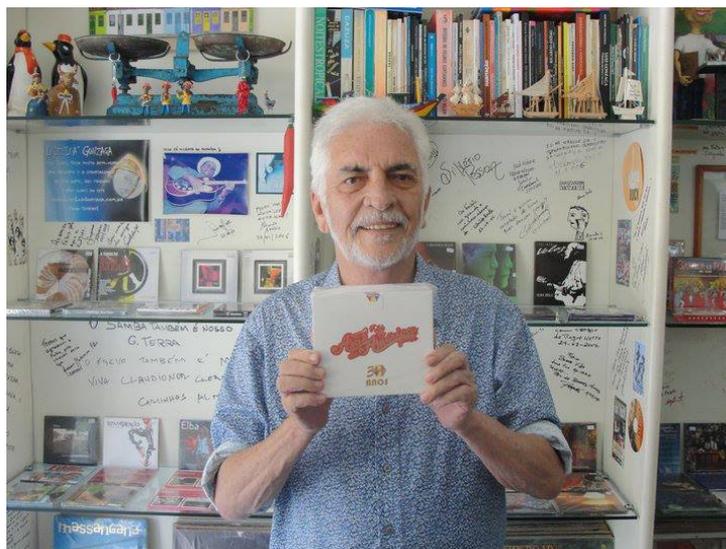


Fonte: <http://www.musitec.com.br/revistas/?c=208>

O músico, além de suas atividades no estúdio Somax em Recife, assume o cargo de tecladista na banda do cantor pernambucano Alceu Valença, tendo uma agenda movimentada principalmente durante o período carnavalesco. Tovinho conta que, embora o início de suas atividades musicais tenha sido no piano clássico, fizera a migração para os sintetizadores durante sua estadia na cidade de Boston, Estados Unidos, como aluno da Berklee College of Music entre os anos de 1979 e 1981. Já na Berklee, Tovinho volta atrás na decisão pelo estudo do piano, decidindo se dedicar aos sintetizadores elétricos. Ao retornar à capital pernambucana, Tovinho afirma que teria sido convidado pelo compositor e conterrâneo Carlos Fernando para dirigir musicalmente um projeto já em andamento: o *Asas da América*⁷⁸.

⁷⁸ Deve-se mencionar que grande parte da produção do projeto *Asas da América* se enquadra no formato de frevo-canção (intérprete vocal acompanhado(a) por orquestra de frevo).

Figura 13 – Carlos Fernando



Fonte: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2013/09/compositor-de-frevo-carlos-fernando.html>

É oportuno mencionar que Carlos Fernando (1938 – 2013) foi o compositor de vários frevos ainda entoados nos dias atuais durante o período carnavalesco da cidade do Recife. Foi ele o idealizador do projeto *Asas da América*, que em 1979 estreava com disco homônimo. Na composição⁷⁹ que dá nome ao trabalho, pode-se observar uma espécie de manifesto escrito pelo seu idealizador e por seu intérprete, o cantor Geraldo Azevedo:

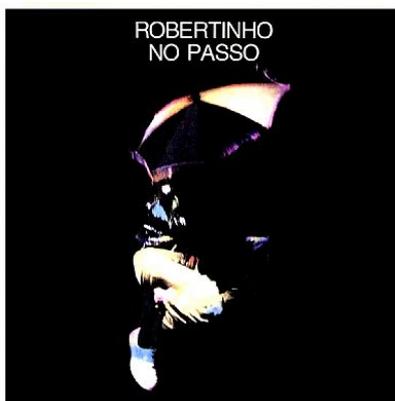
*No meio de suas cores estou
 Na primavera do som, o sol
 Nos raios dos olhos dela, amor
 Nas asas da nova América
 Incendiando quem escapou do incêndio
 Pra dizer, pra cantar
 Girando em espiral
 A reboque do tempo pra levar, pra mostrar
 No meio de suas cores estou
 Na primavera do som, o sol
 Nos raios dos olhos dela, amor
 Nas asas da nova América
 Colorir, Sacudir, Temperar!
 Colorir, Sacudir, Temperar!*

(Carlos Fernando / Geraldo Azevedo)

⁷⁹ FERNANDO, Carlos. AZEVEDO, Geraldo. *Asas da América*. In: *Asas da América – Frevo, Vol. 1*. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 6. Disponível para audição online no endereço: <https://youtu.be/GzsteRWw10Q>. Acesso em 18 de jun. de 2018.

Neste disco, intérpretes como Elba Ramalho, Chico Buarque, Geraldo Azevedo, Jackson do Pandeiro, Caetano Veloso, Alceu Valença, Robertinho do Recife⁸⁰, entre outros, eram acompanhados por uma banda composta por bateria, percussão, instrumentos elétricos e naipes de metais e madeiras. A participação do guitarrista Robertinho do Recife no terceiro LP do projeto de Carlos Fernando, no início da década de 1980, possui forte semelhança com a sonoridade praticada no frevo pelo Trio Elétrico na Bahia. Por sinal, o álbum *Robertinho no Passo*⁸¹, de 1978, que conta com participação do músico alagoano Hermeto Pascoal, já havia sido lançado com uma identidade sonora semelhante, embora numa proposta estética mais complexa, sendo a guitarra também executada dentro de um âmbito roqueiro, mas com papel principal, em arranjos sofisticados e ricos em experimentações de timbre, harmonias e efeitos, estranhos à fórmula típica do frevo executado por orquestras pernambucanas do gênero. O trabalho de Robertinho do Recife ao fim dos anos 1970 soa como uma mostra de que a interação do frevo com o *rock* seria, de fato, o principal meio de inserção de instrumentos elétricos em arranjos do gênero, podendo vir a habitar os grupos e orquestras mais "tradicionais" da cidade do Recife.

Figura 14 – Capa do disco "Robertinho no Passo"



Fonte: <http://immub.org/album/robertinho-no-passo>

Mas voltemos ao projeto Asas da América. Após certo tempo integrando o projeto,

80 A última faixa do terceiro volume do Asas da América, com Robertinho do Recife, pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=jcoQNxk6Vag>. Acesso em 23 de nov. de 2017.

81 O disco pode ser ouvido no link: https://youtu.be/VkvD_3lBvD0. Acesso em 10 de mai. de 2018.

Tovinho afirmou que teria apresentado algumas sugestões ao idealizador Carlos Fernando. Estas tratavam de elementos específicos dos arranjos feitos para o grupo, como o bumbo da bateria sendo tocado em todos os tempos do compasso – enquanto os surdos eram executados apenas no segundo tempo. Tovinho observava a peça grave da bateria como análoga ao surdo da seção percussiva, devendo, portanto, andarem juntas ao longo da performance do frevo. O uso do bumbo em todos os tempos na bateria pode ter sido sugerido pelos arranjadores então contratados, como o maestro Duda, Clóvis Pereira e Guedes Peixoto. Por outro lado, poderia não ser uma questão para estes, sendo uma prática de alguns bateristas da época. Reiteramos: alguns bateristas, pois, segundo o pesquisador (e baterista) Adriano Ramos Coelho, o baterista Adelson Silva, atualmente membro da Spok Frevo Orquestra, já executava levadas de frevo onde o bumbo era tocado apenas no segundo tempo de cada compasso binário, como pode-se ouvir no disco *Antologia do Frevo*, de 1976, gravado pela orquestra do maestro José Menezes (COELHO, 2016: 48).

Carlos Fernando, de qualquer forma, teria acatado a sugestão de Tovinho, retirando o bumbo da bateria do primeiro tempo nos compassos binários. Segundo Tovinho, outra mudança também proposta por ele teria sido a retirada das antecipações do baixo elétrico, que apareciam desnecessariamente nos arranjos, indo junto à melodia de alguns temas (o músico canta a primeira estrofe da música *Chuva, Suor e Cerveja*⁸², de Caetano Veloso). Na gravação de Caetano, realizada em agosto de 1970, a guitarra elétrica sola a introdução e mantém padrões rítmicos durante as estrofes que iniciam sempre no primeiro tempo de cada compasso, alternando ataques em contratempo. Uma linha mais grave, se foi realmente gravada, não está clara nesta gravação⁸³, embora seja vislumbrada durante curtos momentos, em pontos específicos.

82 VELOSO, Caetano. *Chuva, Suor e Cerveja*. In: **O Carnaval de Caetano**. São Paulo: Phillips, 1971. 1 Compacto Duplo. Faixa 1. Link para audição de “Chuva, Suor e Cerveja” (1971): <https://www.youtube.com/watch?v=PhFVuUMFn8>. Fonte: <http://www.caetanoveloso.com.br/biografia/>. Acessos em 27 de fev. de 2018.

83 Pela qualidade da gravação, fica difícil compreender o timbre mais grave, que pode ou não executar uma linha que se encontra bastante velada, dado o destaque da percussão na mixagem.

Figura 15 - Transcrição de "Chuva, Suor e Cerveja" (Guitarra Elétrica)

Chuva, Suor e Cerveja
O Carnaval de Caetano (1971 - Phillips) Caetano Veloso

GUITARRA

Fonte: Transcrição do autor

Tovinho provavelmente equivocou-se ao tomar tal tema como exemplo de uma linha de baixo com antecipações (ao menos tratando-se desta gravação), mas que poderiam talvez existir em outros arranjos, produzidos por outras orquestras de frevo, ativas talvez durante o mesmo período em que trabalhava no projeto *Asas da América*.

Segundo o tecladista, os maestros e arranjadores mais atuantes na época, como Duda, Clóvis Pereira e Guedes Peixoto, não dominavam as dinâmicas e utilidades da instrumentação elétrica, ou mesmo de uma seção rítmico-harmônica contendo uma bateria – muito menos a escrita musical para estes instrumentos. Segundo Tovinho, estes arranjadores tinham como prática comum escrever antecipações para o baixo sempre que a melodia apresentava uma nota de antecipação – o que, para o tecladista, era um erro. As antecipações geravam, segundo o músico, problemas na fluência do ritmo do frevo. Tovinho menciona as seções rítmico-harmônicas de bandas como *Earth, Wind & Fire*⁸⁴, que embora cheias de antecipações em suas melodias, sustentavam um ritmo harmônico mais regular, sem seguir todas as dinâmicas apresentadas na linha rítmica da melodia principal. Partindo destas observações e sugestões, Tovinho afirma que teria-se iniciado uma parceria entre ele e os arranjadores de orquestra envolvidos no projeto de Carlos Fernando. Tovinho agora faria os arranjos de base, enviando-os já concluídos para os arranjadores da fanfara de metais e madeiras, que então concluiriam

84 Em um dos maiores sucessos da banda, “September” (1978), pode-se ouvir a melodia principal atravessando as barras de compasso com diversas antecipações, enquanto o baixo de Verdine White marca o primeiro tempo em cada compasso, raramente prolongando notas entre um compasso e outro. Link para audição: <https://www.youtube.com/watch?v=Gso69dndIYk>. Acesso em 27 de fev. de 2018.

o trabalho. Entretanto, esta pesquisa constatou que tal separação de funções já acontecia desde o primeiro álbum do projeto, onde o músico Geraldo Azevedo assume os arranjos de base. Resta-nos, portanto, sugerir que Tovinho, após certo tempo no grupo, apenas passa a acumular a função de arranjador de base do projeto *Asas da América* de Carlos Fernando.

De qualquer forma, assim foi produzido o sétimo LP do projeto *Asas da América*, com arranjos de base e mixagem a cargo de Tovinho, e arranjos de orquestra pelo maestro Duda⁸⁵. Ambos também contribuíram executando seus respectivos instrumentos (teclado e saxofone) nas gravações. Assim passaram a ser feitos vários discos de frevo em que Tovinho fora convocado para produzir, ultrapassando os limites do projeto de Carlos Fernando. Um dos fonogramas desse período (início da década de 1990) é o da gravação do *Frevo do Galo*⁸⁶, interpretado pela cantora Amelinha, com arranjos de orquestra pelo maestro Duda e de base sob responsabilidade de Tovinho e Paulo Rafael (guitarrista também da banda de Alceu Valença)⁸⁷. Pode-se observar em ambas as produções que há uma maior organização da massa sonora da orquestra de frevo se comparada às experiências anteriores, também reforçada pelo sentimento de maior fidelidade timbrística no fonograma, proporcionado pelo avanço nas técnicas e ferramentas de gravação. Para Tovinho, o resultado se mostrou bastante eficaz, e admite que trabalha desta forma até hoje.

Esta então inexperiente geração de músicos de instrumentos elétricos em orquestras de frevo (guitarristas, baixistas e tecladistas), em meados dos anos 1970, pode ter se percebido detentora de um novo espaço, que passaria a ser local de experimentação de novas práticas. Tais práticas deveriam inserir estes instrumentos nos arranjos vigentes sem causar a perda da funcionalidade dos mesmos, pois baseavam-se numa escrita "tradicional" do frevo para metais e madeiras, reproduzida por antigos e novos compositores no período. Os arranjos, por sua vez, passariam a introduzir elementos musicais "modernos", neste caso sob a forma de novos timbres, como ingredientes primordiais dos projetos que almejassem soar entre os "mais modernos" do campo da música do frevo – ou mesmo "modernizá-lo".

85 VALENÇA, Alceu. Bicho Maluco Beleza. In: *Asas da América - Frevo, Vol. VII*. Recife: Fundarpe, 1992. 1 LP. Lado A, faixa 1. A emblemática faixa de abertura do disco, *Bicho Maluco Beleza*, pode ser ouvida no link: <https://youtu.be/98FHteR4wy8>. Acesso em 10 de mai. de 2018.

86 GAMA, Paulo Fernando. GAMA, Fernanda. AZEVÊDO, Fernando. Frevo do Galo. In: *O Galo da Madrugada*. Recife: [S.I.], [199-]. 1 LP. Lado A, faixa 2. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rk_npsLh_nw. Acesso em 10 de mai. de 2018.

87 Falaremos sobre esta produção mais adiante.

4 OUVINDO AS GRAVAÇÕES: APONTAMENTOS MUSICAIS SOBRE A PERFORMANCE DOS INSTRUMENTOS ELÉTRICOS NO FREVO PERNAMBUCANO

4.1 FREVO GRAVADO NA ROZENBLIT

Acreditamos ser justo apresentar ao leitor primeiramente, ainda que de forma breve, algumas informações acerca da construção de uma fábrica de discos nos anos 1950 na cidade do Recife. Tal acontecimento agiria de forma direta sobre a dinâmica de produção e escoamento de composições de artistas locais, através de orquestras do gênero e de outros grupos pernambucanos.

Figura 16 – Vista frontal da fábrica de discos Rozenblit



Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?id=440329&view=detalhes>

Na edição de 3 de janeiro de 1954, o jornal *Diário de Pernambuco* trazia, em página inteira, a propaganda do grande evento prometido à cidade do Recife para aquele ano: seria inaugurada, com ajuda do advento da usina hidrelétrica de Paulo Afonso, a Fábrica de Discos

dos irmãos Rozenblit.

Dois acontecimentos importantes para o desenvolvimento de Pernambuco assinalarão o Novo Ano de 1954. Paulo Afonso é, sem dúvida, o maior marco indiscutível de progresso inclusive para uma região. O outro, ressaltadas as proporções, não deixa, entretanto, de ter sua repercussão na vida do Estado: a primazia da instalação da mais moderna fábrica de discos em todo o norte do Brasil. Ambos os acontecimentos se completam, sendo o segundo um reflexo do primeiro. [...] Equipada com aparelhamentos dos mais completos, a Fábrica de Discos Mocambo será uma das mais modernas da América do Sul, possuindo estúdios próprios, e podendo produzir, em idênticas condições com as demais organizações do gênero, todos os tipos de gravações, inclusive long-play. Seu programa é vasto e tem em mira, em primeiro lugar, a divulgação de nossa música, de nossos motivos folclóricos, apoiando os nossos artistas e nossas orquestras. (Autor Desconhecido. A realização gigantesca de Paulo Afonso e o privilégio da primeira fábrica de discos no norte do Brasil. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 de janeiro de 1954, p. 7).⁸⁸

Ainda anunciada como Fábrica de Discos Mocambo, o empreendimento era ansiosamente esperado na capital, e teve ampla divulgação em jornais da época, que já anunciavam rotineiramente propagandas das lojas de discos e eletrodomésticos dos Irmãos Rozenblit – que, à esta altura, já eram famosos por disponibilizar diversos selos nacionais e internacionais, possuindo filiais em São Paulo e também no Rio de Janeiro.

A moderna instalação da usina hidrelétrica de Paulo Afonso, no estado da Bahia, tornaria possível no norte do país uma série de empreendimentos que exigiriam mais potência da rede elétrica dos municípios. Não raro estes municípios investiam altos números na aquisição de motores para acompanhar o crescimento da demanda populacional por energia elétrica, tornando a conexão com a hidrelétrica de Paulo Afonso uma necessidade cada vez mais urgente, principalmente para grandes centros como a cidade do Recife. A inauguração oficial da usina deu-se apenas em janeiro do ano seguinte, mas a Fábrica de Discos Rozenblit (já sob o nome da família⁸⁹) finalmente anunciava, em dezembro de 1954, o início de suas atividades:

Está anunciado para o sábado próximo, às 16 horas, o ato inaugural da Fábrica de Discos Rozenblit, Ltda. [...] É a primeira organização fabril no gênero em todo o norte do Brasil, constituindo, destarte, um justo orgulho para o parque industrial pernambucano, agora em fase de ascensão [*sic*], graças ao advento de Paulo Afonso, e que se deve à iniciativa do grupo de comerciantes e industriais pernambucanos que

Disponível no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/19143. Acesso em 18 de jul. de 2018.

⁸⁹ Segundo José Teles, a família Rozenblit recifense seria de ascendência judaica romena, onde tal sobrenome significaria "Rosa de Sangue" em um dos dialetos locais. (TELES, 2012: 16).

participa da conhecida firma desta praça, Irmãos Rozenblit & Cia Ltda. (Autor Desconhecido. Inaugura-se, sábado próximo, a fábrica de discos Rozenblit. *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 de dezembro de 1954, p. 11).⁹⁰

A música do frevo seria, somente a partir de então, gravada muito mais por músicos pernambucanos que de outras localidades do país, e em maior quantidade. No documentário *Rosa de Sangue*, com direção, roteiro e produção de Melina Hickson, o empresário José Rozenblit afirma que não concordava com certas práticas comuns no meio fonográfico do período, como quando proprietários de gravadoras se reuniam com donos de lojas de discos e decidiam quantas cópias iriam adquirir de cada novo trabalho proposto. Caso não fosse somada a quantia de 3 mil discos encomendados de um dado artista, as gravadoras não iriam adiante com os planos de gravação. Optando por mudar este cenário, ao menos para a música pernambucana, José Rozenblit afirma que decide abrir a fábrica principalmente para contribuir com a ampliação do alcance da música produzida no estado⁹¹.

Figura 17 – Vista aérea da fábrica de discos Rozenblit



Fonte: <http://baudomairon.blogspot.com/2014/05/fabrica-de-discos-rozenblit.html>

A ideia de "resgatar" a música pernambucana, assim como proporcioná-la uma maior visibilidade em âmbito nacional (e talvez internacional), através de sua gravação e posterior

⁹⁰ Disponível no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/24799. Acesso em 18 de jul. de 2018.

⁹¹ Segundo Melina, o documentário (disponível no YouTube) foi feito ao final de seu curso de jornalismo, e recebeu o prêmio de 1º lugar na Jornada Internacional de Cinema da Bahia, ficando em 3º lugar, na categoria documental, no VI Festival de Vídeo de Teresina – ambos no ano de 1998. (Fonte: <https://www.finaproducao.com.br/melina/>. Acesso em 18 de jul. De 2018).

distribuição pela própria rede de lojas dos proprietários, era o ponto-chave nas falas de José Rozenblit sobre seu empreendimento. Os jornais que noticiaram a abertura de portas da nova fábrica foram enfáticos neste quesito, valorizando a postura adotada pelos irmãos e diretores:

Concorrendo com o sul, que desde há muitos anos domina totalmente as praças brasileiras de gravações, a Fábrica de Discos Rozenblit, Ltda. entra no mercado nacional com a vantagem de ser uma organização moderna, eficientemente aparelhada, com equipamentos dos mais novos em uso no mundo inteiro, o que equivale a dizer que é um novo estímulo à ampliação desse mesmo mercado, em constante ascensão e, assim, dos mais prósperos.

A deliberação dos seus dirigentes de instalá-la no Recife, vencendo mesmo as ofertas mais tentadoras de outros parques industriais mais adiantados, do sul do país, é outro aspecto que devemos registrar com simpatia, só merecendo aplausos gerais essa decisiva demonstração de amor à terra e confiança em nosso futuro. (Autor Desconhecido. Acontecimento de elevado alcance cultural e econômico para o Nordeste, a inauguração, ontem, no Recife, das instalações da mais moderna fábrica de gravações do Brasil. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 de dezembro de 1954, p. 9).⁹²

Evidentemente a implantação de tamanho empreendimento não se daria apenas por "amor à terra", tendo em vista tamanho capital e esforço investido pela experiente família de empresários. Contudo, podemos afirmar que, diante das vantagens oferecidas pelo parque industrial sulista do período, os Irmãos Rozenblit teriam arriscado significativamente seu patrimônio ao optar pela instalação de uma grande fábrica de discos, com tecnologia de ponta, numa cidade até então fora do foco da grande indústria (sendo esta, como vimos ao início deste trabalho, ainda incipiente na década de 1950, mesmo na região sul do país). Atendendo à expectativa dos pernambucanos, através dos selos AU, Solar, Passarela, Arquivo e Mocambo, a gravadora recifense Rozenblit conseguiu destaque em território brasileiro a partir do ano de 1959, chegando a ser responsável por 22% da produção nacional de discos, sendo detentora de 50% do mercado regional durante o auge de sua atividade (HICKSON, 1998).

Acreditamos que o advento da Fábrica de Discos Rozenblit, associado à inauguração da usina hidrelétrica de Paulo Afonso, na Bahia, tenha proporcionado um novo cenário, que contém em si ideias de modernização típicas do período, ajudando a fomentar uma das grandes transformações no campo da música do frevo na cidade do Recife a partir de meados dos anos 1950. Tal transformação teria ocorrido através da instalação da moderna fábrica de discos na própria capital pernambucana, fortalecendo a produção musical local, além de recrutar e treinar profissionais que passam a ser necessários no novo elenco de funções

92 Disponível no endereço: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/24925. Acesso em 18 de jul. de 2018.

auxiliares. Recife seria, a partir da Fábrica de Discos Rozenblit, capaz de registrar um maior número de performances do frevo pernambucano, e por seus próprios compositores, com suas respectivas orquestras e grupos.

A fábrica, que sofreu duas grandes inundações na década de 1970, devido às cheias do rio Capibaribe, encerrou suas atividades no início dos anos 1980. Entretanto, vários discos de orquestras e outros grupos de frevo da capital pernambucana, produzidos na fábrica, resistiram, sendo boa parte encontrada em acervos públicos e particulares, quando não digitalizados em plataformas de vídeo e *streaming* digitais. Tais produções foram, evidentemente, de grande interesse para esta pesquisa, pois através destas poderíamos compreender de que forma a inserção de instrumentos elétricos em grupos e orquestras de frevo da cidade do Recife teria ocorrido no âmbito musicológico.

Muitos dos exemplos discutidos a seguir foram gravados nos estúdios da extinta Fábrica de Discos Rozenblit. Foram nestes discos e compactos, disponíveis em acervos físicos ou digitais, que procuramos entre áudios e fichas técnicas as primeiras informações sobre esta interação. Porém, antes de adentrarmos nestes fonogramas, julgamos oportuno tratar rapidamente da instrumentação mais comum em performances do frevo-de-rua e do frevo-canção: a das orquestras de frevo.

4.2 A GRADE ORQUESTRAL DO FREVO

Alguns compositores e arranjadores do frevo disponibilizaram sua obra em livros e acervos públicos, com grades completas para consulta. Apesar do rico material ser de fácil acesso, não se registra nestes meios para qual gravação fora feito o arranjo, ou mesmo o ano de sua realização, em alguns casos. Também não se disponibilizam cópias do material original, sendo apenas possível consultá-lo em acervos sob grande proteção, em instituições que zelam por tais arquivos.

Para termos ideia da instrumentação na escrita do frevo, buscou-se partituras que refletissem ao menos como um compositor (e, geralmente, também arranjador) concebera suas composições do gênero. Usaremos partituras encontradas nestes livros e acervos para ilustrar os apontamentos musicais a serem apresentados.

Primeiramente veremos a grade do frevo-de-rua *Freio a Óleo*, publicada em 2006 pelo

maestro José Menezes⁹³. Embora de publicação recente, o texto introdutório de seu *songbook* indica que o mesmo fora montado através da edição digital de arranjos originais. Como primeira gravação deste frevo data do ano de 1950⁹⁴, acreditamos que a partitura selecionada reflita em sua instrumentação a estética desejada para a música no período (com poucas ressalvas a seguir).

Figura 18 – Grade orquestral de "Freio a Óleo"

The image shows a page of a musical score for the piece "Freio a Óleo" by José Menezes. The score is titled "FREIO A ÓLEO" and "FREVO - 1950". It is an orchestral arrangement by the author. The score includes parts for various instruments: Flautim, Flauta, Requinta, 1-2-Clarinetes, 1-3-Saxes-Altos, 2-4-Saxes-Tenores, Sax-Baritono, 1-3-Trompetes, 2-4-Trompetes, 1-2-3-Trombones, Tromb. Baixo, Bombardino, 1-2-3-Trompas, Tuba - Dó, Bateria (Caixa and Surdo), and Harmonia. The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe

Tendo em vista que a publicação desta edição fora realizada no ano de 2006,

93 Fonte: MENEZES, José. *Songbook: Frevos de Rua*. Acervo do Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe [Paço do Frevo – Recife, PE].

94 Fonte: CÂMARA, Renato Phaelante da (Org.). *100 Anos de Frevo: Catálogo Discográfico*. Recife: CEPE, 2007. 162 p. : il. Através de pesquisa em fontes informais, acreditamos que a gravação tenha sido realizada pela Orquestra do Maestro Zacarias, em disco RCA Victor, a 6 de setembro de 1950, com lançamento em novembro daquele mesmo ano para o carnaval de 1951.

acreditamos que a parte de "Harmonia" tenha sido uma adição recente, como uma atualização, visando facilitar a performance de orquestras modernas com naipe de base. A parte de "Bateria", embora cite o nome do instrumento, apenas engloba dois instrumentos da orquestra numa única pauta (caixa e surdo), sendo estes anteriores ao kit de bateria na formação. Entretanto, na época, a bateria já era observada em orquestras da cidade, sendo possível a então denominação da parte para este instrumento específico – mesmo escrita como um resumo de dois instrumentos específicos de percussão.

Outro exemplo deste padrão de escrita pode ser observado no arranjo do maestro Duda para a música *Na Crista do Galo*, de Luiz Guimarães⁹⁵:

Figura 19 – Grade orquestral de "Na Crista do Galo"

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe

95 Fonte: GUIMARÃES, Luiz. *Frevo na Pauta (Vol. 1)*. Recife: [S.I.], [200-]. Exemplar disponível no acervo do Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe (Paço do Frevo, Recife – PE).

Não é especificado o ano da composição neste livro, entretanto, o guia discográfico elaborado por Renato Phaelante da Câmara indica o lançamento da primeira gravação do tema no ano de 2000 (CÂMARA, 2007: 118). Dado o período avançado, percebe-se que o baixo (provavelmente elétrico) agora executa a linha melódica mais grave, acompanhada também por cifra, o que indica a intenção de dar liberdade ao instrumentista para improvisar a linha, quando oportuno. A parte de bateria, neste caso, também é constituída pelos mesmos dois instrumentos preexistentes, servindo como guia ao baterista, que tem como única indicação o ritmo a ser tocado: frevo.

Importante observar que não foram encontradas (nem durante a pesquisa, nem durante as atividades profissionais do autor até o presente momento) partituras de orquestras de frevo com partes de bateria propriamente escritas. O baterista de orquestra de frevo na cidade do Recife costuma receber uma espécie de parte-guia, composta pelas partes de caixa e surdo compiladas num único pentagrama, ou, ainda, a partitura destinada ao primeiro trompete (como costumava fazer o maestro Duda em gravações com o baterista Adelson Silva), para que execute as mesmas acentuações escritas para o naipe de metais⁹⁶.

Este fato, por sua vez, provoca diversos apontamentos. Um deles é o de que tal prática acaba por gerar a falta de material escrito para a seção rítmico-harmônica moderna do frevo, onde apenas o baixo – por adotar inicialmente a linha melódica da tuba – consegue ser grafado nos arranjos de compositores do gênero. Outra perspectiva denunciaria a falta de interesse dos próprios compositores em desenvolver sua escrita musical para a bateria em arranjos para orquestra de frevo, talvez confiando na experiência dos músicos de percussão que migram para o kit moderno, o que, para os maestros, poderia revogar tal "necessidade" de desenvolvimento.

No caso da escrita para guitarra elétrica, guitarristas eram por vezes vistos como maus leitores de partitura (vide exemplo anterior do músico Boneca, mencionado por Heraldo do Monte como um dos únicos guitarristas capazes de ler partitura na cidade de São Paulo na década de 1960). Provavelmente também apoiada nesta estigmatização de músicos populares como maus leitores, a escrita para seção rítmica ainda seja feita de forma semelhante à grafada acima, de forma simplificada, com ataques rítmicos cifrados para os instrumentos harmônicos (onde as guitarras se apoiam na percussão para buscar levadas rítmicas, ou atacam em blocos, assim como os teclados, de maneira mais jazzística), e partes de caixa e

96 Informação cedida pelo maestro Duda durante entrevista concedida a este trabalho.

surdo como guias compiladas numa parte de bateria. Os músicos destes instrumentos, portanto, tem sido encarregados de encontrar por si próprios os meios de executar os arranjos de forma adequada, apoiando-se em práticas observadas anteriormente ou adotadas pelos seus pares. Isto, contudo, permite que o naipe de base da orquestra de frevo configure-se de forma a estar aberto à experimentação de diferentes práticas, dada a pouca especialização dos arranjadores e compositores "tradicionais" do frevo sobre sua performance.

Acreditamos que uma ferramenta eficaz para uma maior organização neste aspecto tenha sido trazida pelo baixista, arranjador e compositor Marcos Ferreira Mendes (ou Marcos FM, como é mais conhecido em Recife), ao lançar em 2017 seu livro *Arranjando Frevo de Rua*⁹⁷. Em um dos capítulos, o autor aborda a escrita para a seção rítmico-harmônica do frevo, chegando a oferecer três formas de escrita para a bateria no gênero (embora não fique claro um estímulo pela escrita completa do instrumento). A escrita completa para o kit de bateria pode não ser necessária aos músicos de orquestra de frevo da cidade do Recife, sendo a escrita vigente provavelmente mais prática e funcional. Entretanto, o fato desta escrita não ter sido desenvolvida pela grande maioria de compositores e arranjadores do gênero, apenas compilando instrumentos preexistentes ou se utilizando de partes alheias, coloca instrumentos "modernos" de forma extrínseca ao formato "tradicional" – assim como a instrumentação elétrica, compilada de forma simplificada em partes de Harmonia de ataques cifrados, sem uma escrita específica.

Em outro capítulo, dedicado exclusivamente à escrita da tuba no frevo, Marcos Mendes afirma que "o acompanhamento do baixo (elétrico ou acústico) do frevo deve muito à tuba" (MENDES, 2017: 197). São dados diversos exemplos de linhas melódicas feitas para tuba, escritas por compositores de diferentes períodos, onde podem ser observadas nuances semelhantes às presentes posteriormente na performance de baixistas elétricos nas orquestras de frevo pernambucanas. Logo acreditamos que, por motivo de grande identificação de tais linhas com a idiomática do baixo, o instrumento teria se adaptado mais facilmente ao contexto orquestral do frevo, provocando sua rápida inserção em relação aos demais instrumentos da classe elétrica.

Observamos, portanto, que os primeiros instrumentistas de uma seção rítmico-harmônica moderna das orquestras de frevo da cidade do Recife podem ter construído suas formas de acompanhamento do ritmo de forma muito mais individual e experimental que

97 MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando Frevo de Rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*. Recife: CEPE, 2017, 262 p. : il.

planejada pelos compositores e arranjadores, tendo em vista a inexperiência destes últimos com a escrita e prática musicais desta seção. Buscamos, portanto, identificar as primeiras práticas de acompanhamento das orquestras de frevo por estes instrumentos, transcrevendo as primeiras gravações encontradas de orquestras do gênero a contar com este tipo de instrumentação.

4.3 O BAIXO ELÉTRICO

O baixo elétrico, entre os instrumentos elétricos, teria sido o primeiro a ser inserido nas orquestras de frevo da cidade do Recife. O instrumento era um dos símbolos de modernidade na música popular brasileira dos anos 1970, sendo relacionado a gêneros musicais populares de destaque na mídia de massa, como o *rock* e o *funk* norte-americanos, influenciadores dos grupos da Jovem Guarda e do Tropicalismo desde os anos 1960.

Figura 20 – Fender Jazz Bass



Fonte: www.shop.fender.com

Segundo o pesquisador José Alexandre Carvalho, o baixo elétrico, ao ser inventado por Leo Fender em 1951, baseia-se muito mais num formato análogo à guitarra elétrica (vide seu nome, *bass guitar*) que num modelo alternativo gerado a partir do contrabaixo acústico (CARVALHO, 2006: 69). O autor, neste trabalho, discorre sobre transformações observadas nas linhas de baixo do maxixe enquanto gênero musical que proporcionaria, posteriormente, a base a ser explorada pelo samba, analisando obras e práticas realizadas no período entre 1870 e 1940.

Segundo Carvalho, o *rock'n roll* teria sido o gênero musical de maior influência para a

inserção do instrumental elétrico em performances de ritmos mais "tradicionais" da música popular. Enquanto o oficlíde, a tuba e o violão de sete cordas eram associados às linhas mais graves do acompanhamento do maxixe, do samba e do choro na primeira metade do séc. XX, a bateria e o contrabaixo acústico se consolidavam como seção rítmico-harmônica através de grupos de *jazz* e *blues* da primeira metade do século. Sendo o gênero do *rock* de meados do séc. XX, sua instrumentação parte de uma seção rítmico-harmônica já consolidada, com a versão acústica do baixo sendo predominante nos grupos dos anos 1950, passando à elétrica durante os anos 1960. O autor conclui então que o contrabaixo e a bateria teriam se estabelecido – na primeira metade do séc. XX através do *jazz*, e na segunda metade através do *rock* – "como os instrumentos mais utilizados na seção rítmica, em todas as formas de música popular" da segunda metade do século passado (Ibidem: 17).

Para Carvalho, a inserção do baixo elétrico em grupos de música popular no Brasil não acontece, porém, como uma substituição do contrabaixo acústico, pois este já tinha seu lugar consolidado em bares, salões e cafés da metade do séc. XX. O baixo elétrico teria se apresentado, na verdade, como um instrumento alternativo, mais prático, por sua construção em corpo sólido, mais leve, barato, e de mais fácil execução, sem se distanciar tanto em timbre e tessitura do modelo acústico (Ibidem: 69). Como pode ser visto em sua dissertação, tal inserção ocorre na instrumentação do samba sob contextos sociais, econômicos e políticos específicos, assim como observamos ter acontecido na inserção do baixo elétrico no frevo pernambucano.

Sobre o início das atividades do baixo elétrico nas orquestras de frevo, este pode ser visto como uma versão alternativa à tuba, que não a substitui, mas acaba por oferecer maiores possibilidades em contextos específicos, além do fato de ser um instrumento elétrico que representa uma ideia de modernidade na música popular brasileira na segunda metade do séc. XX. Tal alternativa é apresentada no Recife a partir dos anos 1960, usando de uma linha semelhante à praticada pela tuba, mas adotando a figura e sonoridade modernas do instrumento elétrico numa formação mais "tradicional" do gênero.

Acerca da linha melódica executada pelo baixo elétrico em suas primeiras gravações com grupos de frevo do Recife, partiremos de um dos pontos mencionados pelo arranjador Tovinho: o das antecipações da linha do baixo. Podemos afirmar que foram encontradas por este trabalho antecipações da linha mais grave tanto em gravações mais antigas quanto mais recentes, sendo a regularidade rítmica mais utilizada pela tuba numa "primeira fase da música

do frevo", a da marcha pernambucana, da qual trataremos a seguir.

Figura 21 – Capiba, Claudionor Germano e Raul Valença



Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/02/08/clauidionor-germano-a-voz-do-frevo-ganha-biografia-269805.php>

Para efeito de comparação entre as diferentes práticas e sonoridades adotadas pela tuba e pelo baixo nas orquestras de frevo da cidade do Recife, usaremos transcrições de duas gravações distintas da música *É de Amargar*⁹⁸, de Capiba: a primeira interpretada pelo cantor Claudionor Germano, Coro Feminino e Orquestra Nelson Ferreira em LP de 1977 (com tuba), e a segunda pela Orquestra Super Oara⁹⁹ em CD de 1994 (com baixo elétrico). Além destas, outras sonoridades e práticas estarão presentes nas músicas *Eita Frevo Macho*, gravada pela orquestra do maestro Mário Mateus em 1974 (com baixo elétrico), e *Homem da Meia-Noite*, gravada pela orquestra do maestro Duda em 1980 (com baixo acústico e tuba simultâneos).

Na versão de *É de Amargar* do LP de 1977¹⁰⁰ não há instrumentos elétricos ou um kit de bateria compondo uma seção rítmico-harmônica. O surdo e o pandeiro compõem a seção percussiva, e a tuba figura como uma linha-guia, servindo tanto à harmonia quanto ao andamento do arranjo. A linha melódica executada pela tuba¹⁰¹ na introdução desta versão

98 A música pode ser ouvida no link: https://youtu.be/_9RRxPbuhKM. Acesso em 17 de jan. de 2018.

99 A Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos – a Super Oara –, fundada em 1958 e até hoje em atividade, esteve entre as principais orquestras de eventos no estado de Pernambuco durante as décadas de 1970, 1980 e 1990.

100 BARBOSA, Lourenço da Fonseca. *É de Amargar / Tenho uma Coisa para lhe Dizer / Manda Embora Essa Tristeza / Quem Vai Prá Farol é o Bonde de Olinda*. In.: **Capiba 25 Anos de Frevo**. Recife: Mocambo, 1977. 1 LP. Faixa 1.

101 A tuba muitas vezes tem suas partes escritas com semínimas ocupando toda a unidade de tempo - quando desejada. Entretanto, na prática em orquestras de frevo, o instrumento costuma soar com fortes ataques,

pode ser observada a seguir:

Figura 22 – Transcrição de "É de Amargar" (Tuba)

É de Amargar

Claudionor Germano, Coro Feminino e Orquestra Nelson Ferreira
Capiba 25 Anos de Frevo I (LP - 1977 - Mocambo)

♩ = 130 Capiba

Fonte: Transcrição do autor

Percebe-se a sonoridade de marcha em evidência, com ausência de antecipações e tempos fortes sempre demarcados, atingindo uma densidade rítmica de no máximo três notas por tempo. As notas graves se alternam com as mais agudas, marcando respectivamente o primeiro e o segundo tempo em cada compasso. Tal sonoridade seria na verdade um resgate, segundo atesta Capiba na contracapa deste mesmo disco. O compositor diz que a versão da música *É de Amargar*¹⁰², publicada no LP de 1977, é uma composição de sua autoria que classifica como uma marcha pernambucana, que, segundo o compositor, já eram compostas desde antes de 1900 – a exemplo da *Marcha N°1 dos Vassourinhas*, que teria sido escrita por Matias da Rocha (Capiba não cita neste texto o nome de Joana Batista Ramos) a 6 de janeiro de 1889¹⁰³. A tuba, como instrumento presente nas formações de fanfarra militar,

seguidos de um rápido decaimento da amplitude sonora (devido ao movimento da linha, sempre presente por trás dos blocos dos demais naipes que se alternam) – ou seja, de pouca sustentação. Essa forma de escrita portanto facilita a leitura para os músicos, mas não transmite a sensação sonora do ouvinte. Por isso, para este trabalho, optamos por transcrever a sensação musical obtida na audição das obras selecionadas, tanto de tubas quando de baixos elétricos, sem considerar a praticidade da leitura na pauta, tendo em vista que os trechos a serem expostos serão curtos e usados como instrumentos de comparação entre performances.

¹⁰²Segundo o catálogo discográfico organizado por Renato Phaelante da Câmara, a primeira gravação do tema teria sido em 1933 (CÂMARA, 2007: 87). Contudo, não é informada a mídia original, ou onde se encontra. Acreditamos que a gravação presente no LP de 1977 seja de 1959, devido a informações disponibilizadas pelo canal da gravadora Rozenblit no Youtube.

¹⁰³Capiba diz ter encontrado a letra original numa passagem sua pelo "conhecido Camelô de São José". Eis a

possivelmente reflete nos arranjos desta marcha pernambucana do início do séc. XX a prática do repertório executado pelas bandas marciais. Os regentes de tais bandas participaram ativamente como compositores e arranjadores do frevo, a exemplo do maestro Zuzinha (TELES, 2012: 37), sendo posteriormente líderes dos principais grupos ativos nas primeiras gravações do gênero na cidade do Recife.

Mas, voltando à comparação entre a tuba e o baixo elétrico, devido ao movimento de sua linha e à sua operacionalização, a tuba soa na orquestra de frevo com forte ataque e rápido decaimento da sustentação sonora. No LP de 1977, as notas graves são executadas majoritariamente no primeiro tempo de cada compasso, sendo o segundo tempo e frações de tempo fraco destinados às notas mais agudas e variações rítmicas. Já na gravação de *Eita Frevo Macho*¹⁰⁴, realizada com baixo elétrico e sem tuba pela orquestra do maestro Mário Mateus em 1974, as variações rítmicas caem sobre os primeiros tempos de cada compasso, enquanto a ordem das notas graves e agudas se alterna, não ficando claro um padrão nesse aspecto, como pode-se observar abaixo:

Figura 23 – Transcrição de "Eita Frevo Macho" (Baixo Elétrico)

Eita Frevo Macho
Orquestra Mário Mateus
LP Carnaval Recife (1974 - Mocambo)

Miro Oliveira

♩ = 140

Baixo Elétrico

Fonte: Transcrição do autor

letra transcrita na contracapa pelo compositor: "Somos Nós os Vassourinhas / Todos Nós em Borbotão / Vamos Varrer a Cidade / Ah! Isto Não! Ah! Isto Não! / Tu Bem Sabes o Compromisso / Ah! Isto Não! Não Pode Ser! / A Mostrar Nossas Insígnias / E a Cidade Se Varrer // Ah! Reparem Meus Senhores / O Pai Desse Pessoal / Que Nos Faz Sair À Rua /Dando Viva Ao Carnaval!". Fonte: BARBOSA, Lourenço da Fonseca. In: **Capiba 25 Anos de Frevo**. Recife: Rozenblit, 1977. 1 LP. Texto da contracapa.

¹⁰⁴OLIVEIRA, José Hermírio de. *Eita Frevo Macho*. Orquestra Mário Mateus. In: **Carnaval do Recife**. Recife: Mocambo, 1974. 1 LP. [S.I.]. Disponível no endereço: <https://youtu.be/4xPZQ3nG8xI>. Acesso em 26 de mai. de 2018.

Durante a audição deste frevo, o ouvinte pode ter a impressão de uma certa influência da música da Jovem Guarda sobre a seção rítmica, remetendo à prática de bandas como The Fevers¹⁰⁵, de grande sucesso no Recife durante o período. A composição tem um caráter mais movido, festivo, além de apresentar uma estrutura formal diferente, com uma quebra do ciclo harmônico típico das composições de frevo no período.

A julgar pelas atividades mencionadas anteriormente da orquestra do maestro Mário Mateus nos anos 1970, é possível admitir a influência de outros ritmos na execução de seus arranjos, tendo em vista que o maestro costumava abrir mão de um repertório composto exclusivamente por frevos para executar músicas relacionadas às tendências modernas com sua orquestra durante o período carnavalesco. Tal abertura pode ter ocasionado práticas como a observada em *Eita Frevo Macho*, sendo uma das maneiras encontradas pelos músicos de baixo elétrico e da percussão acompanharem o arranjo de metais e madeiras – e vice-versa, pois poderia-se partir de uma maneira específica de acompanhamento da base de uma orquestra (de frevo ou outros gêneros) para se construir um novo arranjo.

A utilização do baixo elétrico costumeiramente excluía a adoção da tuba pelas orquestras. Contudo, a escolha por um dos instrumentos dependeria do contexto de cada performance. A pressão sonora obtida pela orquestra de rua com a tuba, nas ruas estreitas de Olinda e do centro do Recife, não era a mesma alcançada quando em grande palco, mesmo microfônada, o que tornava o baixo elétrico uma melhor opção para as orquestras que almejavam um maior impacto e projeção sonora nos salões dos clubes sociais. Ao mesmo tempo, é praticamente impossível para uma orquestra pedestre percorrer as ladeiras de Olinda com um baixo elétrico e um amplificador durante o carnaval.

Uma prática híbrida, para palcos, adotada pelo maestro Duda em sua orquestra, se configurou na utilização do baixo acústico e da tuba de forma simultânea. Assim foi gravada a música em homenagem à agremiação do Homem da Meia-Noite, no LP *Olinda Carnaval*, de 1980¹⁰⁶. A tuba fora executada pelo músico Augusto Gomes, e o contrabaixo acústico por Marcos Silva Araújo.

105A condução da linha de baixo em *Eita Frevo Macho* é semelhante à adotada na música *Mar de Rosas* (uma versão brasileira do tema de Joe South (*I Never Promised You a Rose Garden*, lançada pelo grupo The Fevers no ano de 1971). Fonte discográfica: <http://www.thefevers.com.br/the-fevers-1971/>. Acesso em 26 de mai. De 2018.

106VALENÇA, Alceu. FERNANDO, Carlos. O Homem da Meia-Noite. Orquestra do Maestro Duda. In: **Olinda Carnaval**. Recife: Mocambo, 1980. 1 LP. Lado B, Faixa 1. Disponível no endereço: <https://youtu.be/d7AnmEnECKs?list=PLXGWX56wS5wqt1u6RmGdd-Dy3O3Q0agnE>. Acesso em 26 de mai. de 2018.

Figura 24 – Transcrição de "O Homem da Meia-Noite" (Contrabaixo e Tuba)

O Homem da Meia-Noite
Orquestra do Maestro Duda
Olinda Carnaval (LP - 1980 - Mocambo)

♩ = 140 Arquivo do Clube Carnavalesco de Alegorias O Homem da Meia-Noite

00:17 A D A D

Contrabaixo (Marcos Araújo) *ff* *mf*

00:17 *ff* *mf*

Tuba (Augusto Gomes)

5 G D Em A 1. D 2. D

Contb.

Tba.

Fonte: Transcrição do autor

A linha mais grave era dobrada pelos instrumentos, ganhando tanto em amplitude sonora quanto em timbre e sustentação, dada a natureza distinta entre dois instrumentos de metal e madeira. Ambos complementavam-se ao compartilhar o mesmo espaço no espectro sonoro da orquestra de frevo. Entretanto, o esforço realizado para que toquem juntos, de forma precisa, durante todas as músicas de um repertório, pode ter gerado complicações no preparo e execução das performances, desencorajando a continuidade desta prática em dias atuais.

Durante os primeiros compassos, a gravitação das notas graves age sobre o segundo tempo, acompanhando o surdo das orquestras, configurando uma alteração no padrão melódico da tuba das antigas marchas pernambucanas. Talvez, neste quesito, o maestro Duda tenha agido conscientemente, modificando o sentido da linha melódica mais grave para que esta gravitação sobre o segundo tempo fosse melhor exibida pelo arranjo (considerando que a melodia seria dobrada, esta deveria ser previamente escrita pelo arranjador responsável).

Na versão de *É de Amargar* de 1994¹⁰⁷, encontramos algumas alterações neste comportamento da linha mais grave. A mesma introdução da versão de 1977 é executada pelo baixo elétrico da seguinte forma:

Figura 25 – Transcrição de "É de Amargar" (Baixo Elétrico)

É de Amargar
Orquestra Super Oara
Capiba Cidadão Frevo (CD - 1994 - LG Discos)

♩ = 145 Capiba

Baixo Elétrico

10

Fonte: Transcrição do autor

Não fomos capazes de identificar o músico responsável por esta gravação de baixo elétrico. Contudo, podemos logo observar, em relação às antecipações, que há diversas ocorrências na versão de 1994, enquanto nenhuma é encontrada na do LP de 1977 (feita, segundo Capiba, aos moldes da marcha pernambucana dos anos 1930). As notas mais graves agora caem predominantemente sobre o segundo tempo, reforçando a gravitação do ritmo no mesmo, o que configura uma alteração significativa da linha mais grave da marcha anterior (onde a nota mais grave caía no primeiro tempo). Observa-se também que, mesmo podendo contar com uma maior sustentação sonora, o baixo elétrico opta por vezes não preencher todo o espaço entre notas, "secando" a linha, obtendo um efeito parecido com o da tuba em gravações mais antigas. O andamento é mais acelerado, podendo tanto ser um reflexo da influência dos frevos mais rápidos da produção baiana quanto uma simples oscilação, corriqueira entre as performances carnavalescas de forma geral.

Assim como a tuba, vinda das fanfarras, que soa marcial e brincante na marcha

¹⁰⁷BARBOSA, Lourenço da Fonseca. *É de Amargar*. In.: **Capiba Cidadão Frevo**. Orquestra Super Oara. Recife: LG Discos, [1994]. 1 CD. Faixa 1.

pernambucana do início do séc. XX, o baixo elétrico também poderia ser ligado a outras práticas musicais, presentes nas variadas atividades de seus executantes, de época distinta das fanfarras e das marchinhas cariocas. O álbum da Orquestra Super Oara, de 1994 – uma "orquestra de baile", como se diz, com vasto e diverso repertório –, foi provavelmente gravado pelos mesmos músicos que trabalhavam com outros gêneros durante o ano (sobretudo os músicos de base), e que ali aplicaram suas concepções musicais em relação ao frevo de acordo com seu conjunto de experiências pessoais. O frevo mais "moderno" da Super Oara, por assim dizer, estaria ligado à sonoridade trazida pelo baixo elétrico, assim como a novos recursos de gravação em alta definição, representados pela nitidez dos timbres de voz e orquestra, tudo isso com possibilidade de gravação e lançamento na própria cidade do Recife. Entre os instrumentos elétricos que passaram a integrar orquestras de frevo modernas, o baixo teria sido o primeiro por ser mais "discreto", pois passou a assumir um "cargo" preexistente, antes ocupado pela tuba. A formação de orquestra de frevo somada apenas ao baixo elétrico teria sido a primeira do formato "tradicional" a inserir um instrumento elétrico. Esta formação figura entre as mais populares nos palcos carnavalescos do Recife até os dias atuais, possivelmente por trazer consigo um elemento sonoro "moderno", de grande impacto e projeção sonora em grandes espaços, sem alterar de forma brusca o modelo "tradicional" destes grupos.

Em busca de afirmar sua identidade como um instrumento distinto da tuba, capaz de gerar outras formas de acompanhamento dentro do gênero, o baixista elétrico, ao erguer seu espaço na orquestra de frevo, pode ter adotado a mesma lógica de outras práticas musicais contemporâneas à sua inserção nestes grupos, como sua atuação interligada aos instrumentos mais graves da seção percussiva (vide baixos no *rock*, bolero, salsa, entre outros). Tal atitude pode ter trazido para a performance do baixo elétrico nas orquestras de frevo do Recife elementos musicais presentes em diversos gêneros representativos da moderna música popular a partir dos anos 1960. Estes elementos estariam, por exemplo, inseridos nos repertórios de orquestras pernambucanas de eventos em geral – mesmo ramo explorado pela Super Oara –, onde o frevo era possivelmente reproduzido com a mesma instrumentação utilizada nas demais músicas do repertório (pois a performance destes grupos costuma ser de forma corrida, sem grandes interrupções). Torna-se possível, portanto, gerar múltiplas práticas musicais do frevo, através dos diversos contextos e das múltiplas experiências adquiridas pelos músicos envolvidos nas primeiras gravações.

4.4 A GUITARRA ELÉTRICA

Como instrumento de talvez maior carga simbólica entre os instrumentos elétricos, a guitarra elétrica se configura como símbolo de uma ideia de modernidade presente na música popular brasileira a partir dos anos 1950, sendo mais forte durante as décadas de 1960 e 1970, fazendo parte de performances e gravações que transformaram o cenário cultural nacional. Embora sua primeira versão seja anterior ao baixo elétrico, seus modelos de corpo sólido¹⁰⁸ também datam dos anos 1950 (VISCONTI, 2010: 8).

Figura 26 – Guitarras Fender Stratocaster e Gibson Les Paul



Fonte: www.shop.fender.com / www.gibson.com

A primeira gravação de uma orquestra "tradicional" de frevo pernambucana a contar com baixo elétrico e guitarra elétrica em sua formação pode ter sido a da música *Relembrando o Norte*, de Severino Araújo, para o LP "Frevo", da Duda Orquestra. O disco não possui data de lançamento conhecida, mas, segundo o maestro Duda, teria sido produzido nos estúdios da Rozenblit durante os anos 1970¹⁰⁹.

108 Acreditamos que, na foto apresentada anteriormente da orquestra do maestro Duda, o guitarrista estivesse empunhando uma guitarra de corpo sólido, modelo Les Paul, da fabricante norte-americana Gibson.

109 ARAÚJO, Severino. *Relembrando o Norte*. Duda Orquestra. In: **Frevo**. Recife: Tapeçar, [197-]. 1 LP. Lado A, Faixa 5. O áudio pode ser ouvido no endereço: https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=Lbh_rWzdncE.

Figura 27 – Transcrição de "Relembrando o Norte" (Guitarra Elétrica e Baixo Elétrico)

Relembrando o Norte
Duda Orquestra
LP Frevo (Anos 1970 - Tapeçar)

Severino Araújo

♩ = 145

Overdrive
Flanger
Chorus

Guitarra elétrica
(Nilton Rangel)

Baixo elétrico
(Thales Silveira)

8

8

1.

Fonte: Transcrição do autor

O disco mencionado da orquestra do maestro Duda conta apenas com o baixo elétrico, sem a presença de uma tuba. Este pode ser ouvido com a orquestra em todas as faixas, porém, apenas em *Relembrando o Norte* é ouvida a guitarra elétrica.

Figura 28 – O guitarrista Nilton Rangel



Fonte: <https://portalcorreio.com.br/grupo-contrabanda-se-apresenta-no-hotel-globo-nesta-sexta-feira/>

Duda conta que o guitarrista Nilton Rangel, a princípio, não estaria no disco, e teria gravado a guitarra somente após concluído todo o processo, num clima de experimentação. Observamos que o guitarrista utilizou-se de um timbre próximo ao praticado pela guitarra no *rock* setentista, com *overdrive* e uma espécie de *phaser* ligados. Em conversa informal por telefone, Nilton suspeitou que na época trabalhasse com uma guitarra de corpo sólido produzida pela fabricante norte-americana Fender, de modelo Stratocaster. O músico foi requisitado para executar três acordes na parte A do tema, "reforçando os agudos dos metais", ao mesmo tempo em que dobra pequenos trechos da melodia principal. A guitarra elétrica nesta faixa pode passar despercebida a muitos ouvintes, pois foi inserida de forma discreta, sem sobressair-se como um instrumento solista. Thales Silveira, responsável pelo baixo elétrico, participou da orquestra do maestro Duda por apenas dois anos, tendo gravado o LP justamente neste período, embora não se recorde precisamente do ano¹¹⁰. Tanto Nilton quanto Thales são hoje professores de música na cidade do Recife, atuando respectivamente no Conservatório Pernambucano de Música e na escola de música contemporânea Tritonis,

¹¹⁰ Informações cedidas por Thales Silveira em conversa informal com o autor, no dia 14 de abril de 2018.

idealizada pelo próprio Thales Silveira, após regressar dos estudos na Berklee College of Music (Boston, EUA).

Figura 29 – O baixista Thales Silveira



Fonte: <http://www.alagoas24horas.com.br/456157/concerto-aos-domingos-apresenta-o-grupo-tritonis/>

Embora se utilize do elemento "moderno" da eletrificação instrumental nesta faixa, o maestro Duda não parece ter sugerido o convite ao guitarrista Nilton Rangel, que teria sido proposto pelo produtor (o qual não conseguiu nomear). Duda narra este episódio colocando-se mais como um espectador da experiência, que julgara positiva, e portanto decidira lançar tal material. O peso da imagem e do timbre mais agudo e distorcido da guitarra possivelmente colocaria a orquestra fora do âmbito "tradicional" da formação no período, o que poderia não ser da vontade do maestro. Talvez por tal razão a guitarra elétrica tenha sido gravada na ocasião como "reforço dos metais", num trecho de curta duração, em apenas uma faixa do LP, enquanto outro instrumento elétrico, de frequência mais grave, o baixo, tinha papel fixo como acompanhador em todo o disco. A questão do timbre, portanto, também se fez relevante ao

longo do processo de inserção dos instrumentos elétricos nas orquestras de frevo da cidade do Recife.

A música *O Homem da Meia-Noite* foi gravada com guitarra elétrica e baixo elétrico pelo projeto Asas da América em seu primeiro LP, de 1979, com interpretação do cantor Alceu Valença¹¹¹. Nesta gravação pode-se observar um papel de maior destaque da guitarra, que tanto age como solista na introdução quanto instrumento acompanhador nas estrofes. Embora não seja uma orquestra típica de frevo, o grupo pernambucano era composto por uma seção rítmico-harmônica e naipes de metais e madeiras, além de cantores convidados, prática que se tornou bastante comum em grupos de frevo, atingindo a atualidade.

Figura 30 – Transcrição de "O Homem da Meia-Noite" (Guitarra Elétrica e Baixo Elétrico)

O Homem da Meia-Noite
Asas da América
LP Asas da América Vol. 1 (1979 - Epic)

♩ = 160 Alceu Valença e Carlos Fernando

The musical score is written for electric guitar and electric bass. It begins with a tempo marking of ♩ = 160. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The guitar part (labeled 'Guitarra elétrica') starts with a treble clef and a capo on the 8th fret. The bass part (labeled 'Baixo elétrico') starts with a bass clef. The first system shows the guitar playing a continuous eighth-note pattern, with the bass providing a simple accompaniment. The second system includes first and second endings for both instruments, with the guitar part featuring more complex rhythmic patterns and the bass part providing a steady accompaniment. Chord symbols E7 and A are indicated below the guitar staff in the first system, and Bm, E7, and A are indicated in the second system.

Fonte: Transcrição do autor

Cerca de 20bpm's acima da gravação da orquestra do maestro Duda, a música foi

¹¹¹ VALENÇA, Alceu. FERNANDO, Carlos. *O Homem da Meia-Noite*. In: **Asas da América – Vol. 1**. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado A, Faixa 1. Disponível para audição no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=IqIULZWCXYo>. Acesso em 27 de mai. de 2018.

gravada pelo projeto Asas da América com sonoridade semelhante à do frevo produzido pelos grupos baianos. A guitarra distorcida solista, em destaque, tocando na região aguda, realizando intervenções durante todo o arranjo, às vezes em dobra com o naipe de metais, sugere uma busca pelo som "moderno" no campo da música do frevo. O projeto do compositor Carlos Fernando seria mesmo dirigido por uma linha de pensamento cosmopolita neste sentido, ao tentar unir o frevo (e a música pernambucana ligada à tradição) às tendências musicais modernas, como denuncia a letra de outro frevo-canção do mesmo LP, *Olha o Trem*¹¹²:

*Aprendi a dançar, a cantar, namorar
Salve eles
Os clarins, as zabumbas, guitarras
Maracas, ganzás
Todos eles

Espalhados ou não
Misturados no chão nasce um raio
Olha o trem
É o passo, é o pau
É o rock, é o samba
Fole, xaxado

(Carlos Fernando)*

O arranjo de base da faixa é realizado pelo músico Geraldo Azevedo, também responsável pelo violão. No arranjo de metais, regência, saxofone tenor e clarinete está o músico Juarez Araújo¹¹³. A guitarra elétrica ficou a cargo do músico Joca, enquanto o baixo elétrico teria sido gravado por Guil. O cavaquinho foi executado pelo músico Neco, enquanto na seção percussiva estão Jackson do Pandeiro, e Ney, no surdo. A bateria foi gravada por Elber Bedaque. Nos saxofones estão Odilon Pinto (barítono) e Emílio Batista (alto). Formiga, Mazinho e Roberto Marques gravaram respectivamente trompete, requinta e trombone. A letra é interpretada pela cantora Elba Ramalho¹¹⁴.

Pode-se observar na formação que existe uma configuração de metais e madeiras muito semelhante à adotada pelas orquestras típicas de frevo, adicionando-se uma seção rítmico-harmônica moderna, de baixo elétrico, guitarra elétrica e bateria, além do cavaquinho

112 FERNANDO, Carlos. *Olha o Trem*. In: **Asas da América – Frevo, Vol. I**. Rio de Janeiro: Epic/CBS, 1979. 1 LP. Faixa 4. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/V5KqX7a1k9Y>. Acesso em 27 de mai. de 2018.

113 Isto vai de encontro à informação dada pelo músico Tovinho, de que tal separação teria acontecido apenas após sua entrada no projeto.

114 A ficha técnica mencionada encontra-se disponível no site oficial da cantora: <http://www.elbaramalho.com.br/participacoes/6>. Acesso em 18 de set. de 2018.

e da sanfona. O lugar de destaque dos metais no frevo pernambucano, como diria Capiba, estava sendo compartilhado com outros instrumentos, relacionados a práticas diversas da música nacional e internacional, sendo a guitarra elétrica a figura simbólica do ouvido social "moderno" formado no período. O músico Robertinho do Recife, já conhecido por sua interpretação de frevos na guitarra elétrica, representaria esta nova corrente ao gravar toda uma faixa como solista para o terceiro LP do projeto *Asas da América*¹¹⁵. Este conglomerado musical de Carlos Fernando pode ter sido a primeira formação de uma grande banda (para distinguir da "tradicional" orquestra) de frevo nos moldes mais "modernos" do período. O compositor possivelmente usou da mesma inspiração antropofágica e cosmopolita dos tropicalistas, aplicando-a conceitualmente no instrumental "típico" do frevo pernambucano, precedida pela inserção já em andamento do baixo elétrico nas formações mais "tradicionais" do gênero.

4.5 SINTETIZADORES (O TECLADO)

O sintetizador¹¹⁶ – instrumento eletrônico de tecla, conhecido sob a denominação popular de "teclado" – fora talvez um dos instrumentos mais utilizados pelo *rock* nacional e internacional dos anos 1970, sobretudo na vertente conhecida como *rock progressivo*. Segundo Hermano Vianna, o uso de guitarras elétricas e dos sintetizadores teria se tornado "lugar comum" entre discos do gênero no período (VIANNA, 1990 *apud* OLIVEIRA, 2011: 39). O pesquisador Cassiano Scherner de Oliveira, em sua tese sobre a crítica do *rock* brasileiro em mídias especializadas entre os anos de 1972 e 2001, aborda a discussão sobre elementos de tradição e modernidade na música popular brasileira da década de 1970. O autor, entre outros focos, lança olhar sobre a recepção da crítica em relação à utilização dos sintetizadores nos grupos de *rock* nacionais do período. Um exemplo é o da crítica elaborada pelo jornalista Ezequiel Neves acerca do LP solo da cantora Rita Lee, lançado em 1972:

115RECIFE, Robertinho de. O Pulo do Passo. *Asas da América*. In: **Asas da América – Tempo Folião**. São Paulo: Ariola, 1981. 1 LP. Lado B, Faixa 2. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/jcoQNxk6Vag>. Acesso em 29 de mai. de 2018.

116“Sintetizador: Aparelho que cria eletronicamente sons musicais pode ser analógico ou digital. Enquanto o primeiro tipo emprega variações na voltagem para alterar as ondas sonoras, o segundo emprega informações digitalizadas nas mais diversas frequências. [...] A escalada dos sintetizadores teve início nos primeiros anos da década de 1970, após o sucesso alcançado pelo protótipo criado por MOOG, instrumento que leva o seu nome, como o MINIMOOG, por exemplo. O sintetizador digital, daquela década, utilizava microprocessadores, ou chips, e podia ser programado para uma gama enorme de possibilidades de comunicação.” (DOURADO, 2008, p. 307).

Primeiro achei que a voz da menina estava um pouco fracota, mas de forma engraçadinha. [...] Mas isso foi só uma primeira impressão porque depois ela entra nos eixos e fica tudo legal. Gostei também das muguices, dos mil e um meandros criados no sintetizador (ouruçado e acrobático) de Arnaldo. Isso e mais a guitarra satânica de Sérgio Diaz e o rolo compressor detonado pelo baixo de Liminha e a bateria massacrante de Dinho. (NEVES, 1972 *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 87).

O termo "muguices", segundo Cassiano Scherner de Oliveira, refere-se ao uso do primeiro modelo de sintetizador portátil, o Korg MiniMoog Model D, lançado em 1971¹¹⁷. Tal termo pode refletir tanto uma popularidade do instrumento no período quanto um espírito de "ousadia" embutido em sua performance, de certa "excentricidade", por ser tão atual na época, estreando o mercado de instrumentos eletrônicos portáteis, acessíveis (ao menos para os músicos de maior poder aquisitivo, de início).

Figura 31 – Sintetizador Korg Minimoog



Fonte: <http://www.vintagesynth.com/moog/moog.php>

¹¹⁷Sintetizador desenvolvido por Robert Moog, pioneiro na fabricação do instrumentos em larga escala. A partir de 1964, o Moog substitui dispositivos já obsoletos, como as fitas perfuradas para registro de informações ou alterações analógicas na voltagem controladas manualmente. O modelo MiniMoog foi o primeiro da linha de sintetizadores portáteis. (Dourado, 2008, p. 211). O som do sintetizador pode ser ouvido no endereço: <https://youtu.be/n1pZmqvOxfM>. Acesso em 11 de jun. de 2018.

Figura 32 – Sintetizador Yamaha DX-7



Fonte: <http://www.vintagesynth.com/yamaha/dx7.php>

Outros modelos de sintetizadores em uso na música popular brasileira do período foram descritos por Paulo de Castro (ou Paul de Castro, baixista dos Mutantes, como suspeita Oliveira), ao descrever a performance do grupo Vimana para a revista *Música*, em 1976:

Luiz Paulo é, sem dúvida, um dos melhores tecladistas eletrônicos que temos. Seu equipamento é complexo e muito bem usado. Foi um dos pioneiros do sintetizador no Brasil. Usa um piano acústico com captador Hellpinsteel, um Fender Rhodes 88, órgão Hammond L-102, Sintetizadores Mini-Moog e Maxi-Korg, Clavinet Hohner D6 e uma mesa Peavey de 8 entradas, onde combina todos os teclados e manda para um amplificador Sunn de 120 w (CASTRO, 1976 *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 134).

Segundo Oliveira, a tecnologia se faz ainda mais presente durante os anos 1970 na música popular através do sintetizadores, que teriam sido "um marco tanto para artistas quanto para as revistas musicais" do período, "assim como a guitarra elétrica foi para a década de 1960" (OLIVEIRA, 2011: 124). O autor cita o texto do editorial da revista *Música* em 1976:

A tecnologia infiltrou-se em nossa música, eletrizando e marcando vigorosamente novas concepções melódicas, harmônicas e rítmicas, alterando, em conseqüência, o aspecto instrumental. Realmente nos movimentados shows de rock, música popular e jazz, os minuciosos programas guardam um lugar de destaque para músicas e técnicos, inclusive para o operador de mesas de som. A princípio, eram as repudiadas guitarras, os escandalosos acompanhamentos de "Alegria, alegria" e "Domingo no Parque" nos históricos festivais da Record. Mais tarde, múltiplos teclados eram fartamente utilizados nas gravações e apresentações ao vivo. E exatamente essa parece ter sido uma das ponderáveis causas que culminou na importação de mais um instrumento, caracterizado por uma invejável versatilidade: o sintetizador. Um magnetizante aparelho capaz de emitir, simultaneamente,

diversificados timbres sonoros [...]. Mas, não só o sintetizador pode ser encarado como responsável por este novo posicionamento. Sofisticadas mesas de som e sistemas de amplificação potentes, possibilitando concorridas manifestações são alguns dos indispensáveis componentes do moderno equipamento musical, que abre portas para a elaboração de novos trabalhos, num campo cada vez mais amplo e fascinante: o da nossa música popular. (EDITORIAL, 1976 *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 123)

Podemos relacionar, portanto, a utilização dos sintetizadores no frevo ao aprimoramento da tecnologia de som para a performance de palco, que passaria a proporcionar às orquestras do gênero melhores possibilidades de reprodução e amplificação, sobretudo no espaço dos clubes sociais recifenses durante os anos 1970.

Sobre sua performance gravada nos grupos pernambucanos de frevo, o sintetizador é colocado em evidência a partir do projeto *Asas da América*, que surge no ano de 1979. Um exemplo da atuação do sintetizador como instrumento acompanhante da orquestra de frevo pode ser dado pela música *Menina Pernambucana*¹¹⁸, interpretada pelo cantor Geraldo Azevedo no terceiro LP do projeto, lançado para o carnaval de 1982.

Figura 33 – Transcrição de "Menina Pernambucana" (Sintetizador)

Menina Pernambucana
Asas da América
Frevo Vol. III (Ariola - 1981)

Carlos Fernando

♩ = 155

Sintetizador

Fonte: Transcrição do autor

Com acordes executados entre tempos e contratempos, geralmente com curta

¹¹⁸FERNANDO, Carlos. *Menina Pernambucana*. *Asas da América*. In: *Asas da América – Tempo Folião*. São Paulo: Ariola, 1981. 1 LP. Lado B, Faixa 2. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/OgubUsZGCtE>. Acesso em 28 de mai. de 2018.

sustentação, o sintetizador parece simular a prática da levada rítmica de guitarra elétrica, ou de instrumentos de corda em geral ao acompanharem o frevo. Entretanto, o sintetizador soa de forma ritmicamente mais livre que estes instrumentos, tentando preencher espaços com ataques que não necessariamente obedecem a um padrão ou "levada" específicos.

Já na faixa *Cine Marconi*¹¹⁹, interpretada por Tadeu Mathias no mesmo LP, o sintetizador ganha maior destaque. Na faixa mencionada, os blocos da orquestra de metais e madeiras são substituídos por ataques de acordes no sintetizador, que possui diversos canais, soando como uma orquestra composta apenas pelo instrumento eletrônico. A harmonia é mais sofisticada que a costumeiramente utilizada nos frevos "tradicionais" do período, e, entre os instrumentos típicos da orquestra, apenas o saxofone aparece, de forma solista, sendo dobrado pela guitarra elétrica ao final da faixa.

Figura 34 – Transcrição de "Cine Marconi" (Sintetizador)

Cine Marconi
Asas da América
Tempo Folião (1981 - Ariola)

Carlos Fernando

$\text{♩} = 160$

Sintetizador

00:10

6

16

Fonte: Transcrição do autor

¹¹⁹FERNANDO, Carlos. Cine Marconi. Asas da América. In: **Asas da América – Tempo Folião**. São Paulo: Ariola, 1981. 1 LP. Lado B, Faixa 3. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/cY2Yt7SUKUI>. Acesso em 28 de mai. de 2018.

Apesar da sofisticação harmônica de alguns acordes e da liberdade rítmica registrada na performance, o espaço do sintetizador parece híbrido – ora similar ao da guitarra elétrica (executando uma espécie de levada rítmica), ora similar ao da orquestra de metais e madeiras (com a sustentação da harmonia em ataques precisos de toda a banda) –, não ocupando um espaço especificamente criado para si, mas sendo utilizado como uma forma de executar papéis preexistentes no arranjo. Na contracapa não há informações relativas a quais músicos teriam participado da gravação, e Tovinho, em conversa informal, atestou que não fora o músico responsável pelos sintetizadores neste álbum. Sua entrada no projeto, entretanto, pode ser tomada como fruto de uma apreciação anterior do idealizador Carlos Fernando pelo som dos sintetizadores.

A direção artística de *Tempo Folião* (1981) é creditada a "Mazola", que acreditamos ser o produtor musical Marcos Aurélio da Silva Mazzola – figura de destaque na música popular brasileira do período, contratado pela gravadora Ariola no início dos anos 1980. Mazzola havia trabalhado com o cantor Alceu Valença no ano anterior ao lançamento do terceiro disco do projeto *Asas da América*¹²⁰ – fato que provavelmente contribuiu para produzir posteriormente o mesmo projeto de Carlos Fernando.

Figura 35 – Gilberto Gil, Mazzola e Raul Seixas



Fonte: <https://raulseixas.wordpress.com/2013/04/02/marco-mazzola-fala-sobre-sua-convivencia-com-raul-seixas-em-entrevista-exclusiva-a-cristiano-bastos/>

¹²⁰Fonte: <http://alceuvalenca.com.br/biografia/>. Acesso em 8 de jun. de 2018.

Mazzola, no período, já era creditado em trabalhos de diversos artistas da música popular brasileira. Foi produtor de *Gita*, do cantor Raul Seixas, em 1974¹²¹. Em 1976, o produtor atuara ao lado de Elis Regina ao produzir a canção *Como Nossos Pais*, que tinha a guitarra elétrica como um dos elementos de maior destaque no arranjo (valendo lembrar que, nove anos antes, a mesma Elis liderava a *Marcha Contra a Guitarra Elétrica* de 1967, em São Paulo)¹²². Mazzola também produziu para Gilberto Gil o disco *Realce*, de 1979, gravando a faixa título com diversos músicos norte-americanos¹²³. Em 1981, já na gravadora Ariola, produz o disco *Caçador de Mim*, de Milton Nascimento¹²⁴. Em todos estes trabalhos pode-se perceber a guitarra elétrica e os sintetizadores como instrumentos de grande importância para a sonoridade de cada arranjo. Observamos, portanto, que Marcos Mazzola fora um produtor musical de grande relevância para a música popular brasileira durante os anos 1970 e 1980, atuando em um amplo espectro de gêneros, e que os instrumentos elétricos faziam parte da ideia de modernidade que desejou atrelar a suas produções no período.

A partir de meados dos anos 1970, inúmeras bandas da cena do *rock* psicodélico e do pop passam a usar os sintetizadores com destaque, como os BeeGees, Pink Floyd, Yes, Genesis, Rush, entre outros. Carlos Fernando, sendo um compositor engajado, provocador de diferentes sonoridades na música do frevo, possivelmente procura Mazzola para se utilizar das concepções mais modernas, observadas em diferentes trabalhos do produtor.

O álbum *Tempo Folião* (1981), do Asas da América, pode ter sido de grande importância para a performance de tecladistas do período que viessem a trabalhar com o frevo: seu papel nas orquestras apoiaria-se ora na prática de instrumentos de harmonia, já presentes em diversas formações (como os violões, cavacos, guitarras e bandolins), ora nos metais, que poderiam ser simulados por um sintetizador – dando espaço ao surgimento de práticas imitativas da sonoridade das orquestras em grupos reduzidos.

No último LP do projeto Asas da América, lançado para o carnaval de 1993, o nome de Tovinho consta como arranjador de base e tecladista¹²⁵. Na faixa de abertura, *Bicho*

121Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/mazzola-comemora-30-anos-como-produtor-contando-historias-9q5gzf4grhgk07c3irljgdk5q>. Acesso em 8 de jun. de 2018.

122Ibidem.

123Fonte: http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?noticia&id=1192&page=130. Acesso em 8 de jun. de 2018.

124Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/mazzola-comemora-30-anos-como-produtor-contando-historias-9q5gzf4grhgk07c3irljgdk5q>. Acesso em 8 de jun. de 2018.

125Através de conversa informal com o filho de uma cantora do ramo gospel, em Recife, no dia 18 de junho de 2018, obtivemos a informação de que Tovinho utilizara o sintetizador Yamaha DX7 na gravação de um LP em 1986, nas antigas instalações do estúdio Somax. O modelo de sintetizador parece ter sido utilizado por vários nomes da música nacional e internacional no período. O Yamaha DX7 pode ser visualizado no endereço: <http://www.vintagesynth.com/yamaha/dx7.php>. Acesso em 18 de jun. de 2018.

*Maluco Beleza*¹²⁶, do cantor e compositor Alceu Valença, o sintetizador é colocado como instrumento acompanhante da orquestra, sem exercer papel de destaque (como na música *Cine Marconi*).

Figura 36 – Transcrição de "Bicho Maluco Beleza" (Sintetizador, Baixo Elétrico e Guitarra Elétrica)

Bicho Maluco Beleza
Asas da América
Frevo - Vol. VII (1992 - Bandepe/Fundarpe)

♩ = 165 Alceu Valença

The musical score is presented in three systems. The first system includes three staves: Synthetizador (Tovinho) in treble clef, Baixo elétrico (Mongol / Toninho) in bass clef, and Guitarra elétrica (Luciano Oliveira) in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 165. The score begins at 00:29. The Synthetizador part features sustained chords, with two 'A' chord markings above the staff. The Baixo elétrico part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra elétrica part plays a complex rhythmic pattern with chords and accents. The second system continues the three staves, starting at measure 5. The Synthetizador part has two 'A' chord markings above the staff. The Baixo elétrico and Guitarra elétrica parts continue their respective parts.

Fonte: Transcrição do autor

Nesta faixa, embora Tovinho ainda se utilize da prática eventual de jogos rítmicos com os acordes, o músico dá mais sustentação aos blocos harmônicos de forma geral, deixando que a guitarra elétrica (gravada por Luciano Oliveira) execute seu padrão rítmico (ou levada) junto à caixa de bateria. O timbre adotado por Tovinho aproxima-se da mistura em camadas

¹²⁶VALENÇA, Alceu. Bicho Maluco Beleza. In: *Asas da América – Frevo, Vol. VII*. Recife: Bandepe/Fundarpe, [1992]. 1 LP. Lado A, faixa 1. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/98FHteR4wy8>. Acesso em 28 de mai. de 2018.

simultâneas (*layers*) de um piano elétrico com um *pad*, que auxilia na sustentação dos acordes por um maior intervalo de tempo, e também destaca o ataque de cada nota. Na seção B do tema, os blocos executados pelos metais e madeiras são apenas sustentados pelo sintetizador, que, em outro canal, executa um contraponto feito com a simulação de cordas orquestrais (*strings*). O maior destaque do instrumento na faixa se dá durante o solo de sintetizador, com uma espécie de simulador de flauta, sobre a harmonia da parte A do tema.

Aos poucos, a performance de Tovininho junto a naipes de metais e madeiras parece ter atingido um meio termo, como pode ser ouvido na faixa *Do Galo ao Bacalhau*¹²⁷, do LP *O Galo da Madrugada*.

Figura 37 – Transcrição de "Do Galo Ao Bacalhau" (Sintetizador, Baixo Elétrico e Guitarra Elétrica)

Do Galo Ao Bacalhau
O Galo da Madrugada (199-) Cláudio Almeida / Egildo Vieira

$\text{♩} = 157$

The musical score is presented in three systems. The first system covers measures 1 to 4. The second system covers measures 5 to 8. The third system covers measures 9 to 12. The score is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The instruments are Synth (Tovininho), Electric Bass (Mongol Vieira), and Electric Guitar (Paulo Rafael). Chord symbols are placed above the staff lines: C7, Fm, C7, F7sus4, F7(b13), and Bbm.

Fonte: Transcrição do autor

127ALMEIDA, Cláudio. VIEIRA, Egildo. Do Galo Ao Bacalhau. In: **O Galo da Madrugada**. Recife: [S.I.], [199-]. 1 LP. Lado B, faixa 2. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/4vIzfYMOSq0>. Acesso em 28 de mai. de 2018.

Neste álbum o músico também assume a autoria dos arranjos de base e teclados, ficando o arranjo de metais e madeiras a cargo do maestro Duda. Tovinho optou por uma postura semelhante à do último disco do Asas da América, caindo ainda mais para o lado de instrumentista acompanhante na orquestra de frevo "tradicional". O sintetizador é colocado de forma notória, porém claramente como um instrumento de base, acompanhador. A guitarra elétrica, gravada pelo músico Paulo Rafael, é executada com levada rítmica baseada na linha de caixa de bateria, com timbre limpo, sem distorção (sua performance em outra faixa deste LP, *O Canto do Galo*¹²⁸, pode ser considerada mais próxima da que pratica atualmente na banda do cantor Alceu Valença). Comparada à levada rítmica executada por Luciano Olivera em *Bicho Maluco Beleza*, o padrão utilizado por Paulo Rafael se repete a cada quatro compassos, sendo os dois primeiros mantidos nas duas variações apresentadas, enquanto Luciano Oliveira se utiliza de um padrão fixo de dois compassos para executar o frevo-canção. Ainda assim, o primeiro compasso de ambos os padrões são constituídos pela mesma ideia rítmica.

Tanto o sintetizador quanto a guitarra elétrica possuem jogos rítmicos de acordes sendo executados durante toda a faixa *Do Galo Ao Bacalhau*, contudo, o teclado costuma seguir as antecipações do baixo, com ataques improvisados em momentos pontuais, enquanto a guitarra mantém-se num padrão rítmico mais estável, com pontuais variações.

Figura 38 – O baixista Mongol Vieira



Fonte: Perfil pessoal do músico em rede social

¹²⁸AMARAL, Geraldo. FERNANDO, Carlos. *O Canto do Galo*. In: **O Galo da Madrugada**. Recife: [S.I.], [199-]. 1 LP. Lado B, faixa 1. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/RanWnrZK56U>. Acesso em 28 de mai. de 2018.

Figura 39 – O guitarrista Paulo Rafael ao lado do cantor Alceu Valença



Fonte: <http://www.embarquenziagem.com/2017/01/19/chegou-vivo-revivo-de-alceu-valenca/>

Acreditamos que este LP do Galo da Madrugada represente, ao lado de outros outros discos do início da década de 1990, a fusão da orquestra "típica" de frevo pernambucana com a seção rítmico-harmônica da moderna música popular, que influenciava o gênero desde os anos 1960 e 1970. A sonoridade do álbum busca evidenciar os metais e madeiras, ao mesmo tempo em que conta com uma já organizada seção rítmico-harmônica, composta por bateria (Adelson Silva), baixo elétrico (Mongol Vieira), guitarra elétrica (Paulo Rafael) e sintetizadores (Tovinho) – sendo a direção musical assinada por dois instrumentistas deste naipe de base (Tovinho e Paulo Rafael).

Os compositores de frevo que mais se relacionavam à modernidade nos anos 1980, como Carlos Fernando e Alceu Valença, possivelmente enxergaram nestes músicos de instrumentos elétricos a possibilidade de transbordar para o campo da música as ideias que já procuravam traduzir através da letra e concepção de suas obras, extrapolando a fórmula que destacava o timbre de metais e madeiras, passando a ser o timbre da amplificação elétrica o carro-chefe desta transformação estética nos grupos e orquestras de frevo da cidade do Recife a partir deste período.

Os instrumentos elétricos teriam, assim, mudado a forma de se fazer o frevo pernambucano, encontrando lugares, funções e métodos de produção sonoros dentro das orquestras e demais formações que executavam o gênero no Recife. As transformações

apresentadas teriam ampliado ainda mais a massa sonora emitida e garantindo o mesmo nível de "impacto" desta sobre os foliões, que ora ouviam o frevo nos corsos por ruas estreitas do centro do Recife e Olinda, ora ouviam-no em grandes palcos e espaços, como nos salões dos clubes sociais da cidade ou nas largas praças do Bairro do Recife.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos analisar por diferentes vias a inserção de instrumentos elétricos em orquestras e outros grupos de frevo da cidade do Recife.

Observamos que o espaço da capital pernambucana – especialmente em sua região central – sofria um processo de transformação intenso relacionado a ideias de modernização desde a década de 1930, com intervenções públicas de forte viés racista. Mudanças na infraestrutura da cidade, sobretudo em sua região central, ocasionaram consequentes alterações das dinâmicas operacionais de manifestações populares já estabilizadas em tais localidades, sendo em sua grande maioria constituídas por membros das classes sociais mais pobres, e de etnia negra.

O frevo, enquanto gênero musical, operava em formatos instrumentais que já se encontravam consolidados como "tradicionais" nos anos 1950, sendo a formação das orquestras de frevo – semelhante às *big bands* norte-americanas dos anos 1930 – detentora da sonoridade de maior êxito e reconhecimento para o ouvido social do período na capital pernambucana. Os timbres associados à formação "típica" de orquestras de frevo deste período (percussão, bateria, metais e madeiras) já estariam, portanto, relacionados à ideia de um grupo de instrumentos "tradicionais" do gênero quando ocorrem suas primeiras interações com o instrumental elétrico.

Ao executarem os frevos pernambucanos com instrumentos elétricos no carnaval da cidade de Salvador, na Bahia, Dodô e Osmar teriam protagonizado em 1951 a primeira interação notoriamente pública entre o repertório de frevos pernambucanos e instrumentos elétricos – contrastando com um ouvido social já estabelecido no Recife, constituído a partir de práticas de escuta do frevo que destacavam o timbre de metais e madeiras em grandes orquestras. A partir deste evento, devido a uma ideia de tradição já estabelecida no campo do frevo pernambucano neste período, o contraste entre formas supostamente "pernambucanas" e "baianas" de sua execução surgiu como uma questão na imprensa anos mais tarde, impulsionada pelo grande sucesso popular do fenômeno do trio elétrico em âmbito nacional.

Através da investigação de discursos que se relacionavam com ideias de modernidade ou de tradição no campo da música popular a partir da década de 1950, com a ida dos *Vassourinhas* a Salvador, procuramos compreender o contexto da ação de adotar-se o instrumental elétrico em grupos recifenses que tinham em seu repertório o frevo, sobretudo

nas formações mais associadas à tradição no campo desta música, como as orquestras de frevo.

Chegamos à conclusão de que os primeiros usos de instrumentos elétricos em grupos relacionados à música do frevo na cidade do Recife teriam ocorrido a partir dos anos 1960, não apenas sob influência do rock da Jovem Guarda, mas principalmente pela influência da sonoridade do frevo feito na Bahia por grupos como o Trio Elétrico, levando a transformações em sua performance e escuta no estado de Pernambuco. O uso de instrumentos elétricos em fonogramas de orquestras de frevo a partir dos anos 1970 passou a fornecer uma massa sonora ainda maior nos discos de orquestras e grupos pernambucanos, que desta forma passaram a processar e se relacionar esteticamente com os gêneros de maior evidência no campo da música popular do período – assim como provavelmente aconteceu, num diferente contexto, na primeira metade do séc. XX, quando sob influência do sucesso das *big bands* norte-americanas.

Observamos que o baixo elétrico, entre os demais instrumentos elétricos, teria sido o primeiro a ser inserido numa formação de orquestra de frevo "tradicional", em 1974, pela orquestra do maestro Mário Mateus. Logo em seguida, também a guitarra elétrica, com o maestro Duda, e então os sintetizadores, em evidência nos fonogramas do grupo Asas da América a partir do ano de 1979. Também a forma de produção destes registros é modificada, dada a falta de familiaridade de compositores e arranjadores mais experientes com o instrumental elétrico nos anos 1970 e 1980, gerando a prática de dividir-se o arranjo em partes para "base" (baixo elétrico, guitarra elétrica, sintetizador, bateria) e "metais" (que, na verdade, costuma resumir os naipes de trompete, trombone e saxofone – sendo o último incluído de forma equivocada, pois pertence à família das madeiras).

A outros instrumentos eletrificados, como o acordeon elétrico, couberam papéis pontuais num primeiro momento de transformação do ouvido social relacionado à música do frevo pernambucano – que se deu muito mais através da influência do *rock'n roll* que do *jazz*, ou outros gêneros musicais estrangeiros.

Vimos que nos clubes da cidade, como o Internacional e o Português, o frevo era executado por orquestras e grupos em cima de palcos, com sistemas de amplificação, onde o repertório local interagia frequentemente com outros gêneros musicais, cabendo muitas vezes a um mesmo grupo executá-los. Isto, por sua vez, pode ter conduzido guitarristas, baixistas e tecladistas à performance do frevo pernambucano nestes espaços.

Os timbres elétricos associados ao repertório do *rock* nos anos 1950 e 1960, enquanto elementos característicos de uma música popular de grande adesão pelo público jovem do período, passariam então a ser ouvidos como uma espécie de referência ao "moderno", "novo", cuja sonoridade seria reproduzida como uma ferramenta de "modernização" na prática musical de alguns grupos e orquestras de frevo da cidade do Recife – sendo tal processo refletido em gravações na capital pernambucana a partir da década de 1970.

Muitas destas gravações foram possíveis após a construção da fábrica de discos Rozenblit, que, juntamente à proposta do selo Mocambo, surge nos anos 1950 possibilitando o lançamento de um maior número de fonogramas de frevo gravados por grupos da capital pernambucana.

Nos estúdios da Rozenblit foi gravado o LP duplo *Frevo*, feito nos anos 1970 pela orquestra do maestro Duda, o qual acreditamos ter sido o primeiro trabalho de uma formação desta natureza a contar com um baixo elétrico e uma guitarra elétrica em sua constituição. Tais instrumentos foram gravados pelos músicos Thales Silveira e Nilton Rangel, respectivamente, sendo apenas o primeiro um dos integrantes da orquestra na ocasião, cabendo à guitarra elétrica uma participação pontual na música *Relembrando o Norte*, de Severino Araújo.

Ainda na mesma década, com a chegada dos sintetizadores ao mercado, seria o projeto Asas da América o responsável por protagonizar, a partir de 1979, em formação híbrida ("banda de *rock*" + naípe de metais e madeiras), o uso do instrumental elétrico no campo da música do frevo pernambucano. Sua sonoridade, semelhante à praticada pelos trios elétricos baianos, reafirmaria uma transformação do ouvido social do frevo, influenciado por novas práticas oriundas do uso da instrumentação elétrica em outros contextos e gêneros musicais da música popular.

À esta altura, músicos como Robertinho do Recife e Hermeto Pascoal já haviam gravado trabalhos como o LP *Robertinho no Passo*, de 1978, onde o frevo-de-rua é executado através de sonoridades que remetem ao jazz, ao *rock* psicodélico da década de 1970, e ao frevo baiano. Caetano Veloso, de forma diferente, inseria a guitarra como protagonista em seu frevo-canção "Chuva, Suor e Cerveja", lançado em 1971, com solo introdutório e acompanhamento rítmico feitos pelo instrumento elétrico – o que não aconteceu com tanta ênfase na gravação de *Frevo Rasgado*¹²⁹, de Gilberto Gil, lançado em 1968, onde coube à

129 GIL, Gilberto. *Frevo Rasgado*. In: **Gilberto Gil**. São Paulo: Universal, 1968. 1 LP. Faixa 1. A música está disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=8WlId3fzFvs>. Acesso em 24 de jul. de 2018.

guitarra elétrica apenas um papel acompanhador, sem grande destaque na mixagem do fonograma.

A prática de orquestras de frevo com instrumentos elétricos então se intensifica durante os anos 1980, paralelamente ao ápice da sonoridade desta classe instrumental na grande mídia do período. O projeto Asas da América encontra-se ativo durante toda a década, e cantores como Alceu Valença executam o frevo através do formato utilizado pelo projeto. Percebe-se então uma nova geração de artistas e críticos no campo da música pernambucana, que visam romper elos com aspectos "tradicionais" do frevo, associando-o a elementos de "modernidade" que encontravam-se à disposição no meio da música popular brasileira, com o intuito de "renovar" o gênero musical pernambucano.

Neste ponto, percebeu-se com maior clareza a transformação do ouvido social pernambucano associado ao frevo, gerada a partir da interação dos instrumentos elétricos – e toda sua carga simbólica – com o gênero, que passou a processar as influências trazidas por este instrumental elétrico de diferentes maneiras, dentre as quais algumas foram aqui analisadas. Foi sobretudo acerca desta transformação que fora feito este trabalho de pesquisa, pois somente através de sua constatação é que conseguiu-se compreender de que forma se legitimaram no campo os atuais formatos instrumentais do frevo pernambucano.

Ao lado de outras inserções e práticas de instrumentos elétricos na música pernambucana dos anos 1990, este período recebeu a consolidação de formatos como o de orquestras de frevo "tradicionais" com naipes de base, com bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica e/ou sintetizador (teclado). Foi nesta década em que o espaço do Bairro do Recife, ou Recife Antigo, fora revitalizado, levando de volta o grande público aos palcos distribuídos na região, chegando aos anos 2000 com crescente força e adesão popular à festa de rua na região central. O presente momento desfruta desta retomada do carnaval de rua, agora plenamente consolidada, sendo animado através de grandes palcos com orquestras e grupos de frevo que contam corriqueiramente com instrumentos elétricos em sua formação. Por isto, tomamos esta classe elétrica de instrumentos como parte importante da história do frevo, pois foram protagonistas de uma transformação estética do gênero, dando maior destaque e posterior influência no campo às produções que exploraram esta interação a partir dos anos 1980.

Acreditamos, portanto, que ideias de modernidade presentes na cidade do Recife a partir dos anos 1960, em âmbitos tanto artísticos, quanto políticos e sociais, teriam contextualizado a inserção de instrumentos elétricos em formações variadas do frevo

pernambucano. O ouvido social associado ao gênero se transformou ao longo das décadas posteriores no Recife, tendo nos instrumentos elétricos sua principal via de modificação e modernização, explorados em larga escala por músicos, compositores, arranjadores e produtores de uma nova geração que se encontra em plena atividade a partir de fins dos anos 1970. Todas estas transformações sofridas pela música do frevo não apenas revelam sua natureza mutável enquanto matéria musical, mas reforçam o valor da ação de fatores diversos presentes num plano urbano de convivência social sobre um produto artístico, produzido, discutido e consumido por seu próprio povo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 5ª Edição. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANTÔNIO, Irati. PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 99p. il. (Coleção MPB, 5).
- BARBOSA, Yêda (coord.). Dossiê: Frevo. **Iphan**, Brasília, p. 32, out. 2016. ISBN 2175-795X. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em: 15 de jan. de 2018.
- BARROS NETO, Antônio Mariano de. **Entrevista com Tovinho** (19 de setembro de 2017). Entrevistador: Ítalo Guerra Sales. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (49 min.). Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!AgOZMkLehf51T9ZfEKVHLTWVRfM>. Acesso em: 8 de ago. De 2018.
- BEZERRA, Amilcar Almeida. **(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna**. 2013. 250 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BEZERRA, Amilcar; VICTOR, Lucas. **Evoluções: histórias de bloco e de saudade**. Recife: Bagaço, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997. 304 p.
- CÂMARA, Renato Phaelante da (Org.). **100 Anos de Frevo: Catálogo Discográfico**. Recife: CEPE, 2007. 162 p. : il.
- CÂMARA, Renato Phaelante da. BARRETO, Aldo Paes. **Capiba: É Frevo Meu Bem**. Coleção MPB, 20. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1986. 140 páginas.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. 2006. [s.n.]. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- COELHO, Adriano Ramos. **Um estudo sobre a performance musical do baterista Adelson Silva**. 2016. 114 f. Artigo Expandido (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- COSTA, Valéria Gomes. **É do Dendê! História e memórias urbanas da Nação Xambá no Recife (1950-1992)**. São Paulo: Annablume, 2009.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo,

Editora 34, 2008.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegria, alegoria**. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GÓES, Fred de. **O País do Carnaval Elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982, 119 p.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, 316 p.

KÖHLER, André Fontan. **Políticas públicas de regeneração urbana, preservação do patrimônio e lazer e turismo: padrões de intervenção pública e avaliação de resultados no Pátio de São Pedro, Recife, 1969-2008**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. 2v. 673 f.: il.

LACERDA, Ayêska Paulafreitas de. Atrás do trio elétrico – evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador. **Interin**, Curitiba, v. 16, n. 2, p. 85-101, jul./dez. 2013.

MATEUS, Mário. **Entrevista com Mário Mateus** (27 de novembro de 2016). Entrevistador: Ítalo Guerra Sales. Olinda, 2016. 1 arquivo .mp3 (45 min.). Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!AgOZMkLehfF5kjuKqg0iemmAww182>. Acesso em: 8 de ago. de 2018.

MENDES, Marcos Ferreira. **Arranjando Frevo de Rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. Recife: CEPE, 2017, 262 p. : il.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007 (Coleção História do Povo Brasileiro).

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972- 1973) à Bizz (1985-2001)**. 390 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2011.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). **Decantando a República**. Vol. 3. São Paulo: Nova Fronteira, 2004. p. 123-138.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 5ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ROSA de sangue: Melina Hickson. [Recife]: Independente, 1998. 2 vídeos (18 min). Publicado pelo canal VIDEOTEIPE. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CtLAIQ72C_k. Acesso em: 18 de jul. de 2018.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Elementos Estilísticos Tipicamente Brasileiros na “Suíte Pernambucana de Bolso”, de José Urcino da Silva (Maestro Duda)**. 2001. 130 f.

Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2001.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960**. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, José Ursicino da. **Entrevista com Maestro Duda** (18 de janeiro de 2017). Entrevistador: Ítalo Guerra Sales. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (55 min.). Disponível em: <https://1drv.ms/b/s!AgOZMkLehfF5kj3W2VgYkBIzbUYG>. Acesso em: 8 de ago. de 2018.

SILVA, Leonardo Dantas (Org.). MAIOR, Mário Souto (Org.). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991. 406 p.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012. 367 p.

TELES, José. **O Frevo Gravado: De Borboleta Não é Ave a Passo de Anjo**. Recife: Bagaço, 2015. 305 p.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição). 384 p.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina: Sonoridade e Escuta nos anos 1950**. 2014. 248 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina: Sonoridade e Escutas Nos Anos 1950**. 2014. 232 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2014.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A Guitarra Elétrica na Música Popular Brasileira: Os Estilos Dos Músicos José Menezes e Olmir Stocker**. 2010. 284 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.