

Macunaíma fervendo no Buraco do Mar: o frevo e a concepção de música brasileira

*Macunaíma fervendo no Buraco do Mar:
frevo and the conception of Brazilian music*

Marília Santos, Ma.
Universidade Federal da Paraíba
marilia.503031@gmail.com

Como citar este texto:

SANTOS, M. Macunaíma fervendo no Buraco do Mar: o frevo e a concepção de música brasileira. **Diálogos Sonoros**, v. 2, n. 1, p. 1-28, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/dialogossonoros/article/view/32767>.

Submetido em: 05/06/2023.

Aceito em: 21/06/2023.

RESUMO

A música é uma das expressões mais diversas da cultura brasileira. As matrizes que a fundamentam estão especialmente na cultura popular. No Brasil, ela é frequentemente relacionada a questões de criação de identidade. Nesse aspecto, destacam-se as culturas africana e afro-brasileira, assim como o apontamento para as culturas musicais do Nordeste do Brasil como o berço da cultura autenticamente brasileira. Este artigo tem como objetivo apresentar uma discussão sobre música brasileira a partir do frevo. A metodologia está baseada principalmente na pesquisa bibliográfica sobre o frevo e sobre música brasileira. Esta última com base no trabalho de Mário de Andrade e na constituição de um pensamento modernista e nacional. A pesquisa também apresenta dados etnográficos, a partir de dois momentos principais: o carnaval de Pernambuco (janeiro e fevereiro de 2023), e o espetáculo em homenagem ao escritor Mário de Andrade, a Lira Nordestina (janeiro de 2023). Essas práticas etnográficas envolveram vivência pessoal e conversas com músicos que tocam frevo, com passistas (dançarinos do frevo), com brincantes e com foliões. A definição do que é música brasileira ainda está influenciada por um ethos moderno fundamentado no início do século XX. E isso tem influenciado as práticas performáticas musicais atuais, como a do frevo, que contribui para a continuidade desse pensamento.

Palavras-chave: Frevo. Música brasileira. Música popular brasileira. Música popular. Patrimônio.

ABSTRACT

Music is one of the most diverse expressions of Brazilian culture. The roots that underline Brazilian music are especially in popular culture, and in Brazil, it is often associated with issues of identity creation. In this regard, African and Afro-Brazilian cultures stand out, as well as the recognition of the musical cultures of Northeast Brazil as the birthplace of genuinely Brazilian culture. This article aims to present a discussion of Brazilian music based on the frevo genre. Methodology is based mainly on bibliographic research about frevo and Brazilian music. The latter based on the work of Mário de Andrade and the constitution of a modernist and national thought. The research also presents ethnographic data: the carnival in Pernambuco (January and February 2023), and the show in honor of the writer Mário de Andrade, Lira Nordestina (January 2023). These ethnographic practices involved personal experience and conversations with musicians who play frevo, with passistas (frevo dancers), with brincantes and revelers. The definition of what Brazilian music is, still influenced by a modern ethos based on the beginning of the 20th century. This has influenced current musical performance practices, such as that of frevo, which contributes to the continuity of this ideal.

Keywords: Frevo. Brazilian music. Popular Brazilian music. Popular music. Heritage.

1 INTRODUÇÃO

A música é uma das expressões mais diversas da cultura brasileira. Como afirma Leonardo de Marchi, o Brasil é, no âmbito internacional, reconhecido como um “importante centro de produção de música”. O que coloca a sua indústria fonográfica como uma das maiores do mundo (DE MARCHI, 2006, p. 168). As matrizes que fundamentam a música brasileira estão especialmente na cultura popular. Essas questões de identidade brasileira relacionadas com as culturas populares tornaram-se evidentes a partir do início do século XX e são influenciadas tanto pelo Modernismo brasileiro, quanto pela *noção de nação*. Nesse aspecto, destacam-se as culturas africana e afro-brasileira, assim como o apontamento para as culturas musicais da região Nordeste do Brasil como o berço da cultura autenticamente brasileira. O escritor e musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) teve papel fundamental em vários aspectos relacionados à música brasileira. Desde o seu interesse em registrar as manifestações musicais presentes em regiões como o Norte e o Nordeste do Brasil, à preocupação em criar instituições capazes de valorizar e salvaguardar o patrimônio imaterial brasileiro.

É também nesse período, da virada do século XIX para o século XX, que surge o frevo. Uma expressão urbana composta por música e dança. Originário do estado de Pernambuco¹, na região Nordeste do Brasil, o frevo está intimamente ligado ao carnaval, sobretudo o carnaval das cidades do Recife e de Olinda. Embora Mário de Andrade não tenha evidenciado, necessariamente, o frevo em suas pesquisas musicais, o seu trabalho, voltado para a música brasileira, influenciou o destaque de manifestações como o frevo. Não propriamente a partir da estética formal da música, mas em relação às questões de **patrimonialização, e desse apontamento para as músicas que estão presentes no Nordeste do Brasil como fundamentalmente brasileiras e, conseqüentemente, definidoras de uma identidade nacional, baseada no povo.**

Esse artigo tem como objetivo apresentar uma discussão sobre música brasileira a partir do frevo. A metodologia está baseada principalmente na pesquisa bibliográfica sobre o frevo e sobre música brasileira. Esta última com base no trabalho de Mário de Andrade e da constituição de um pensamento modernista e *nacional*. A pesquisa também

¹ Palavra provavelmente de origem tupi. Um dos principais significados atribuídos a ela é “buraco do mar”.

apresenta dados etnográficos, a partir de dois momentos principais: o carnaval de Pernambuco (janeiro e fevereiro de 2023), e o espetáculo em homenagem ao escritor Mário de Andrade, a *Lira Nordestina* (janeiro de 2023). Essas práticas etnográficas envolveram vivência pessoal e conversas com músicos que tocam frevo, com passistas (dançarinos do frevo), com brincantes e com foliões.

2 “É FREVO, MEU BEM”

O registro mais antigo da palavra “frevo” é de 9 de fevereiro de 1907, quando seu nome foi publicado no *Jornal Pequeno*, referindo-se às músicas tocadas no ensaio do Clube Empalhadores do Feitosa, como pode ser lido num trecho dessa matéria: “o seu repertório é o seguinte **Marchas** – Priminha, Empalhadores, Delícias, Amorosa, O Frevo, O Sol, Dois pensamentos e Luiz do Monte, de José Lyra, Imprensa e Honorários; [...]” (RABELLO, 2004, p. 167 apud BENCK, 2008, p. 38, grifo do autor). A palavra frevo vem do verbo ferver. A música e a dança do frevo (o *passo*) expressam muito da efervescência humana. Estudiosos como Fernando Wanderley, por exemplo, ainda buscam fazer comparações com a paisagem histórica e natural do local de origem do frevo. Para ele a “frevura” do frevo está relacionada com a “frevura” da terra canavieira (WANDERLEY, [19--?]) apud OLIVEIRA, 1971, p. 12). Pernambuco foi durante muito tempo o principal polo econômico do Brasil, tendo a produção do açúcar a partir da cana-de-açúcar como força motriz dessa economia. Por isso a comparação de Wanderley. Além disso, o frevo está ligado ao carnaval, uma festa na qual as pessoas brincam de maneira *frenética*.

O frevo é uma expressão urbana. Há indícios, desde o século XVIII, do que se tornaria um clube de frevo. Estes estão relacionados com os festejos de Ternos de Reis. Essas celebrações aconteciam com cortejos acompanhados por marchas e outros tipos de músicas, realizados por trabalhadores negros do bairro portuário do Recife (DOSSIÊ DO FREVO, 2016, p. 13; REAL, 1990). É nos bairros portuários do Recife onde está concentrado o carnaval da cidade. Essa relação com festejos religiosos faz parte da sociabilidade brasileira, como aponta Amaral (2003). Esses festejos foram “facilitadores do transplante do modelo colonial, quando a Igreja Católica imperava politicamente e as procissões e festas de santos eram praticamente intermináveis” (AMARAL, 2003, p. 188-189). Isso influenciou tanto o meio cultural, quanto a vida pública brasileira, de maneira que muitos dos feriados dos calendários nacional e regionais têm relação com as comemorações

católicas, como o carnaval (SANDRONI et al., 2016, p. 279). As procissões religiosas que aconteciam durante o século XIX foram fundamentais para constituir a música do frevo (VICTOR, 2004 apud BENCK, 2008, p. 5).

Alguns acontecimentos do século XIX também foram importantes para o surgimento do frevo. Em 1822 o Brasil declarou independência, ampliando a necessidade de criar uma identidade nacional. E a música já se mostrava como um catalizador fundamental para a definição de uma identidade brasileira. A partir de 1840 as bandas militares ganharam impulso social, por conta de uma valorização do governo, passando a ser vinculadas às festas oficiais (BINDER, 2006, p. 126 apud BENCK, 2008, p. 56). Nos anos de 1870, houve um *movimento* de “abrasileiramento das técnicas de execução dos instrumentos europeus trazidos para o Brasil. [...]” (MANZO, 1997 apud BENCK, 2008, p. 15). Em 1888 aconteceu a Abolição da Escravatura, e em 1889, a Proclamação da República. Segundo Skidmore, esses acontecimentos foram responsáveis por modificar as estruturas sociais existentes no Brasil até então, pois representavam movimentos opostos dentro da nação (SKIDMORE, 1976 apud DA MATTA, 1987). Essa relação acaba sendo refletida em expressões como o frevo, que surge do encontro das bandas militares, que tocavam estilos e gêneros musicais como polcas, maxixes, quadrilhas, marchas, entre outros, e estavam ligadas, de certa forma, à *ordem* da República, com os grupos de capoeiras, compostos por homens negros, que se enfrentavam próximo a essas bandas. Dessa maneira, o frevo, mais especificamente o frevo de rua, nasceu junto com o passo. Segundo Oliveira (1971, p. 11), não há como separar a origem da música do frevo do surgimento do passo. Ambos influenciaram a criação um do outro.

A partir da década de 1930 o frevo começou se popularizar, por conta do rádio e da gravação. Mesmo período em que o rádio estava sendo utilizado pelo governo como um meio de chegar ao povo brasileiro e fixar uma identidade nacional. Benck explica que a fábrica de discos *Rozenblit* teve papel fundamental nesse cenário (BENCK, 2008, p. 25). Foi nesse período que se consagrou uma divisão do frevo em: *frevo de rua*, *frevo canção* e *frevo de bloco* (DOSSIÊ DO FREVO, 2016, p. 32).

O frevo de rua é totalmente instrumental e está relacionado ao passo. A sua orquestra é composta por instrumentos de percussão e instrumentos de sopro, os da família dos metais, e o saxofone. Algumas orquestras têm clarinetes, principalmente as requintas. Esse frevo está dividido em três modalidades: frevo coqueiro, frevo ventania e frevo abafo, ou de abafo. O frevo coqueiro tem notas muito agudas, executadas

principalmente pelos instrumentos de metal, sobretudo os trompetes. O frevo ventania tem como característica blocos de semicolcheias, executados em andamento acelerado pelos instrumentos de palhetas simples, com destaque para o saxofone. E o frevo abafo está relacionado ao encontro de duas agremiações, com suas respectivas orquestras, durante o ciclo carnavalesco. Quando esse tipo de encontro acontece, as orquestras tocam o mais forte possível, na tentativa de abafar o som da outra orquestra (DOSSIÊ DO FREVO, 2016, p. 32). De acordo com o maestro Edson Rodrigues, o frevo abafo também é chamado de frevo de encontro (RODRIGUES, 1991, p. 70-72 apud BENCK, 2008, p. 33-34).

Ele explica que o frevo coqueiro é uma variação do frevo abafo, pois por ser constituído por notas muito agudas, aumenta a possibilidade de abafar a orquestra do outro clube. O frevo ventania é executado em clubes fechados. Para rua, são o frevo abafo e o frevo coqueiro. O maestro também diz que compositores jovens têm trabalhado com um *frevo de salão*, misturando as três modalidades. Diz o seguinte: “São composições de nítidas influências de melodias e harmonias alienígenas, como o jazz norte-americano” (RODRIGUES, 1991, p. 70-72 apud BENCK, 2008, p. 33-34).

Em trabalho etnográfico, percebi que o frevo abafo evoca, entre músicos que tocam frevo, comentários sobre uma rivalidade histórica entre as bandas no passado. O que se sabe mais ao certo é sobre a rivalidade entre a Banda do Espanha e a Banda do Quarto Batalhão, que tinham maestros que eram rivais. Contam que os integrantes dessas bandas tocavam mais rápido (origem do frevo ventania?), mais agudo (origem do frevo coqueiro?) e mais forte (origem do frevo abafo?) com a intenção de desafiar a outra banda. A Guarda Nacional ficava situada perto da Praça do Arsenal, que além de estar próxima ao porto, é um lugar onde acontecem vários shows e apresentações durante o carnaval. Em frente a essa praça está localizado o museu interativo do frevo, o Paço do Frevo.

O frevo canção não tem muitas diferenças musicais do frevo de rua. Só que tem letra e está em um andamento musical um pouco mais lento. Já as diferenças sociais são maiores (DOSSIÊ DO FREVO, 2016, p. 32). A sua orquestra é do mesmo tipo que a do frevo de rua. Alguns maestros dividem o frevo canção em dois tipos: frevo canção e frevo cantado. Essas modalidades estão relacionadas com as questões sociais. De acordo com o Maestro Nunes, o frevo canção é executado nos salões de bailes, e o frevo cantado, nas ruas, pelos Clubes Carnavalescos (MAESTRO NUNES, 2007 apud BENCK, 2008, p. 35).

O frevo de bloco é o que tem menos relações estéticas com os outros tipos de frevo, tanto na parte musical, quanto na social. Assim como o frevo canção, o frevo de bloco

também tem letra. Mas a lírica do frevo de bloco é mais saudosa. Ele também está marcado pela presença das mulheres. Essa presença é nos blocos, chamados de blocos líricos, e não nas orquestras que fazem a música, que atualmente podem ter mulheres ou não. A orquestra do frevo de bloco é chamada de orquestra de pau e corda, porque é composta por instrumentos de cordas dedilhadas e instrumentos de sopro da família das madeiras. Diferente do frevo de rua e do frevo canção, que têm uma relação com a música acadêmica em termos de escrita e aprendizagem musical, o frevo de bloco tem uma estética musical mais relacionada com uma tradição musical ligada a um meio popular boêmio. A escrita musical está bastante conectada com a utilização de cifras, que tem a ver com a performance dos instrumentos utilizados. Entretanto, é comum a utilização de partituras tradicionais para os instrumentos de sopro. Segundo Nova, esse tipo de modalidade de frevo é cancional e está “relacionado a um tipo de agremiação – o bloco carnavalesco misto – historicamente vinculado à tradição boêmia e carnavalesca dos bairros de São José, Santo Antônio e Boa Vista, no centro do Recife” (NOVA, 2006, p. 56), que estão situados nas proximidades do porto marítimo da cidade, onde aconteciam as celebrações dos Ternos de Reis no século XVIII.

Vale ressaltar que, de acordo com minhas vivências durante os carnavais do Recife e de Olinda, assim como a partir de informações obtidas em trabalhos etnográficos (2023), os blocos líricos eram originalmente formados apenas por mulheres. Atualmente alguns blocos têm a presença de homens. E apenas estes, com mulheres e homens, é que são chamados de blocos mistos. É importante destacar que isso não inclui os integrantes da orquestra de pau e corda. Existe uma relação cultural e musical dos blocos líricos com o pastoril. E na música há também uma transformação que passa pela marcha-rancho. E, embora haja semelhança com a marchinha carioca, o frevo de bloco tem suas particularidades, uma provável influência do ritmo do frevo de rua.

Sobre as três modalidades do frevo, Valdemar de Oliveira vai destacar a relação do frevo de bloco, e até mesmo do frevo canção, com a marchinha carioca. E explica que o frevo de rua tem características bastante particulares, não apresentando nenhuma relação evidente de similaridade com outros ritmos brasileiros (OLIVEIRA, 1971). O comentário de Valdemar de Oliveira sobre a relação do frevo canção com a marchinha carioca nos faz refletirmos sobre as transformações do frevo ao longo do século XX e nessas mais de duas décadas do século XXI, pois é possível que ele tenha ficado mais parecido com o frevo de rua nesses últimos anos. Oliveira (1971) fez estas constatações

ainda no início da segunda metade do século passado. Nesse período, o próprio frevo de rua estava acabando de passar por transformações que tornariam seu ritmo no que conhecemos atualmente. Se ouvirmos gravações de frevos do período de 1930 até 1960, notamos que o ritmo do que estava classificado como frevo se assemelha bastante ao da marchinha carioca e a outros tipos de marchas. Em termos melódicos, de ataques e articulações de notas, entretanto, já é possível perceber características que se mantêm até os dias atuais. Porém, possivelmente pelo fato de o ritmo ser uma característica marcante na música, pelo menos na brasileira, e ser, segundo Sandroni (2008, p. 13-14), a partir dele que o gênero é primeiramente identificado, ele tem sido o ponto principal, em termos de forma e gênero musical, nos debates e pesquisas sobre o frevo.

O frevo está em compasso binário. Um dois por quatro (2/4). Se considerarmos o ritmo do frevo que está ligado ao frevo de rua, o surdo marca o segundo tempo, deixando o primeiro em silêncio (Figura 3). O ritmo feito pela caixa tem sido amplamente estudado nas pesquisas sobre a música do frevo. Ele está dentro de dois compassos, o que faz com que alguns músicos, da cena musical onde o frevo está inserido,² afirmem que o frevo está em compasso quaternário, um quatro por quatro (4/4), e não binário. Esse período rítmico está composto por 16 semicolcheias, sendo que são acentuadas as de números 1, 4, 7, 10 e 13 (Figura 1). Em algumas situações no lugar do último bloco de semicolcheias é feito um rufo. Em outras, de acordo com a pesquisa de Benck (2008, p. 52), é possível ter um grupo de semicolcheias, sem acento, e um rufo, acentuado no início do tempo (Figura 3).

Como uma música que se mantém viva, o frevo continua passando por transformações, sociais e musicais. O ritmo do frevo tem passado por mudanças e recentemente tem como um dos principais responsáveis por isso o baterista Adelson Silva. Uma característica da caixa de frevo de Adelson Silva é que, num bloco de dois compassos, no segundo tempo do segundo compasso ao invés de fazer o bloco de quatro semicolcheias, faz um grupo de sextinas, sem acentos (Figura 2).

² Informação obtida através do convívio com músicos e professores na cidade do Recife. Alguns temas são frequentemente debatidos por músicos e professores de música nessa cena quando se fala sobre a música do frevo. A questão de o compasso ser, ou poder ser, quaternário e não binário é algo que muitas vezes entra em cena quando o fenômeno é abordado em discussões em sala de aula e/ou em outros ambientes, institucionais ou não.

Figura 1 – Ritmo de frevo para a caixa.

Fonte: Benck (2008, p. 46). Adaptada por mim.

Figura 2 – Ritmo de frevo para a caixa.

Fonte: Benck (2008, p. 52).

Figura 3 – Ritmo do frevo para o pandeiro, a caixa e o surdo.

Pandeiro

Caixa

Surdo

Fonte: Benck (2008, p. 52).

O pandeiro é um instrumento bastante interessante no frevo. Primeiro porque sua presença nas orquestras de frevo passa a caracterizar algo diferente das bandas militares. O ritmo mais comum realizado pelo pandeiro é o de uma colcheia seguida por duas semi-colcheias, em todos os tempos (Figura 3). Apesar de ser um instrumento de percussão, a performance do pandeiro está bastante relacionada com a performance dos instrumentos melódicos. Por exemplo, observei que nas ruas, mais especificamente em Olinda, onde o pandeiro é mais comum, antes de a melodia da música ser iniciada, os instrumentos de percussão fazem a marcação, tocando. Nesse momento o pandeiro fica em silêncio. Ele entra junto com os instrumentos melódicos. Quando estes param de tocar, permanecendo apenas os instrumentos de percussão, o pandeiro também para.

De acordo com músicos que tocam tanto no carnaval de Olinda, quanto no carnaval do Recife, a presença do pandeiro em Olinda está relacionada com um fator econômico. Eles me explicaram que para uma orquestra de frevo ter pandeiro, é necessário que ela seja composta por pelo menos 15 músicos. E normalmente as orquestras no Recife são pequenas, pois quanto mais músicos, mais caro será o cachê a ser pago. Como em Olinda as aglomerações de foliões em torno das orquestras são muito grandes, estas precisam ser compostas por um número maior de músicos – numa orquestra maior normalmente incluem o pandeiro. Esse tipo de relação econômica acaba influenciando a estética musical. O frevo tocado nas ruas carnavalescas do Recife acaba sendo diferente do frevo tocado nas ruas carnavalescas de Olinda. O ambiente também faz com que os músicos *selecionem* onde irão tocar. Muitos deles confessaram que têm medo de tocar em Olinda. Uns nunca tocaram, e alguns dos que já tocaram não pretendem voltar a tocar. Corre-se o risco de serem esmagados pela multidão de foliões. E também de terem seus instrumentos quebrados, por conta do aperto e dos empurrões. As ruas do Sítio Histórico de Olinda, onde acontece o carnaval da cidade, são quase totalmente compostas por ladeiras íngremes. Algumas dessas ruas são bastante estreitas. Ainda assim as agremiações encontram-se, normalmente seguindo em direções contrárias (é onde costuma acontecer o frevo abafo), *desafiando as leis da física*.³ Além dessas questões, em Olinda os músicos tocam em torno de 5 horas seguidas, e o cachê costuma ser de R\$ 180,00 (cento e oitenta reais). Em Recife o cachê é em torno de R\$ 100,00 (cem reais), mas é tranquilo, sem tumulto. E a orquestra toca em torno de duas horas. Tanto em Recife quanto em Olinda as orquestras tocam caminhando pelas ruas.⁴

Como já comentei neste artigo, o passo tem uma relação íntima com o frevo de rua. De acordo com um dos Passistas dos Brincantes das Ladeiras (informação verbal)⁵, foi também nos anos de 1930 que muitos dos nomes dos passos foram fixados, por conta da

³ Isso é algo que vivenciei inúmeras vezes como foliã e também, no último carnaval (2023), durante o trabalho etnográfico.

⁴ As informações desse parágrafo foram obtidas em conversas com alguns músicos durante a aula “Ritmos Pernambucanos”, no Departamento de Música da UFPE, na qual eu estava realizando parte de um dos meus estágios de docência do doutorado. Nesse dia a aula foi sobre frevo. Muitos dos alunos que estão na graduação em Música da UFPE tocam durante o ciclo carnavalesco. Data da aula: 6 fev. 2023.

⁵ Conversa informal com um dos membros do grupo Brincantes das Ladeiras (grupo de dança do frevo), ocorrida em Olinda, em janeiro de 2023. Grupo esse, com o qual tenho contato e já fiz algumas aulas. Seus mestres têm relação com a *escola* de Nascimento do Passo, um passista muito importante para a dança do frevo.

necessidade de transmitir, através do rádio, detalhes sobre a dança do frevo. Porém, há registro desde o século XIX de uma dança que tinha nomes de passos que hoje são oficialmente passos de frevo, como “caranguejo”, “corta jaca” e “tesoura” (PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE, 1998 apud BENCK, 2008, p. 21).

Há alguns anos o Maestro Spok, junto com a SpokFrevo Orquestra, que tem como principal baterista Adelson Silva (já citado nesse artigo), vem tocando um frevo num estilo um pouco diferente do que é comumente tocado do ponto de vista mais *tradicional*. É um frevo de rua, porém muito mais rápido, focado no *virtuosismo*. É um frevo feito para os palcos, para improvisar. De fato, as improvisações ainda dialogam muito mais com uma música jazzística do que com a música do frevo. Mas visivelmente existe um trabalho para que essas improvisações se tornem frevísticas. Apesar das críticas, esses músicos, que tocam esse frevo mais rápido, conseguem manter as articulações características do frevo, que estão presentes tanto na parte da percussão, quanto na melódica. Isso nos faz olharmos para o frevo a partir das transformações do seu ritmo, que tem sido contínua, e também a partir do ponto de vista melódico, que tem sido pouco explorado nas pesquisas sobre esse gênero musical.

A partir de conversas e observações, percebi que muitos músicos, mestres do frevo e até mesmo brincantes, utilizam a relação do frevo com a dança, justificando que se não é possível dançar a partir da música, não é frevo. Os apontamentos aparentemente desconSIDERAM as transformações pelas quais o frevo passou durante o século XX. Algumas pessoas também criticam a influência do jazz nesse tipo de frevo. No entanto, é necessário considerar a influência das big bands, presentes no Recife durante o século XX. A influência do jazz no frevo tem sido algo a ser destacado. Jarbas Maciel chegou a dizer que o frevo nasceu exatamente desse inconformismo dos músicos com o ritmo quadrado dos dobrados e das marchas. E nasceu “de mãos dadas com o jazz” (MACIEL, 2005, p. 17 apud BENCK, 2008, p. 45).

Em 2007, durante seu centenário, o frevo foi “inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressões” do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (IPHAN, 2023). Em 2012 foi reconhecido pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Esse reconhecimento do bem imaterial brasileiro é fruto de um trabalho que teve como uma das principais figuras Mário de Andrade, que esteve, em sua vida, buscando maneiras para apoiar e salvaguardar a cultura e a arte brasileiras, material e imaterial, preocupando-

se com a criação de instituições que pudessem garantir isso. Além do mais, enquanto cultura que tem se mostrado como identidade carnavalesca local, sobressaindo-se para uma identidade brasileira, o frevo tem ocupado um lugar que dialoga com ideais que começaram a ser defendidos no início do século XX, perpassando por um pensamento difundido pelo Modernismo brasileiro e por um *ethos* coletivo de nacional, tendo como base a música e o povo.

3 “TUPI, OR NOT TUPI,...”

A criação de uma música brasileira era um dos principais temas do início do século XX. Os acontecimentos do século XIX provocaram grandes modificações na sociedade. Dessa maneira, o século XX iniciou com uma busca de repensar a inteligência nacional (NASCIMENTO, 2015; BOTELHO; HOELZ, 2018). Com a chegada do centenário da independência do Brasil, a necessidade de afirmação de uma identidade nacional tornou-se mais uma vez emergente. E dessa vez houve uma preocupação em inserir o povo nessa identidade brasileira. Já nas primeiras décadas as influências do Nacionalismo do século XX e do Modernismo afluíam, em artistas como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos (1867-1959), as preocupações sobre a produção de uma arte nacional. Na música, o olhar para elementos das culturas populares se ampliou (TONI; FRESCA, 2022). Sandroni (2008, p. 16) explica que desde o século XIX, compositores de formação acadêmica, assim denominados pelo autor, já procuravam inserir elementos da música do povo nas suas músicas.

O Modernismo brasileiro disseminou um pensamento que ainda influencia a maneira de pensar a nação nos dias atuais. Ele teve seu princípio embrionário entre os anos de 1912 e 1917 – este último, ano da polêmica exposição de Anita Malfatti (1889-1864) (NASCIMENTO, 2015, p. 177-178) – e buscou romper com uma inteligência nacional existente, baseada numa burguesia que não incluía o povo brasileiro. Ao mesmo tempo, a constituição dessa nova arte nacional, e moderna, também estava baseada nas vanguardas europeias. Nesse aspecto, destacava-se pela inovação formal que aparecia na linguagem, assumindo formas livres na poesia e romances com novos padrões literários e novas formas de escrever, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, com o seu herói sem nenhum caráter. A pintura assumiu um lugar de maior abstração. E a música, nesse caso a erudita, passou a utilizar encadeamentos, grupos de notas que não eram frequentemente

utilizados até aquele momento. Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 aconteceu a famosa Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, liderada por Mário de Andrade.

É de 1928 o *Manifesto Antropofágico*, ou *Antropofagia*, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), um dos criadores da Semana de Arte Moderna. De acordo com Nascimento, tal manifesto foi pensado a partir dos chamados “primitivismos” europeus que se faziam efervescentes durante o início do século XX. O *Manifeste Cannibale Dada* (1920) e a revista *Cannibale* (1920), do francês Francis Picabia (1879-1954), foram as principais influências para a elaboração da *Antropofagia* (NASCIMENTO, 2015, p. 117). Esse pensamento moderno iria aflorar a transcender o século. Além disso, Mário de Andrade, o principal ícone do Modernismo brasileiro, foi também um dos pioneiros na realização de trabalhos etnográficos musicais no Brasil. Logo, pensar música brasileira a partir de Mário de Andrade passa por uma definição *moderna*.

Mário fez viagens entre 1927 e 1929 para as regiões Norte e Nordeste do Brasil, fazendo notas, fotografias e transcrições de músicas (ANDRADE, 1983, p. 32-57 apud SANDRONI, 2022, p. 205). Nos anos de 1930 fez algumas viagens mais curtas. Dessa vez pelo interior do estado de São Paulo (ANDRADE, 1991 apud SANDRONI, 2022, p. 205). As viagens realizadas por Mário foram importantes tanto para o seu próprio entendimento sobre música e cultura brasileiras, quanto para o seu projeto de criação de uma música nacional – nesse caso uma música erudita – assim como para buscar meios para a preservação da cultura popular do Brasil (DUARTE, 2022; SANDRONI, 2022; SILVA, 2002).

Sandroni explica que entre os anos de 1935 e 1938, Mário de Andrade assumiu a gestão do Departamento de Cultura do município de São Paulo. Primeira instituição cultural criada no Brasil. Agora, numa posição política, Mário pôde proporcionar a realização de uma das viagens mais importantes para a pesquisa sobre música do e no Brasil: a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que aconteceu entre fevereiro e julho de 1938. Dessa vez, Mário de Andrade não chegou a viajar junto com o pessoal da missão. Outro dado importante sobre a *Missão*, é que, diferente das viagens realizadas pelo próprio Mário, que fazia a transcrição das músicas que encontrava, a *Missão de Pesquisas Folclóricas* dispunha de gravador. Na época, uma das tecnologias mais avançadas. As pesquisas da *Missão* foram realizadas em várias cidades dos estados de Pernambuco e da Paraíba, assim como nas cidades de São Luís, no Maranhão, e de Belém, no Pará. Vale salientar que apesar de o Departamento de cultura ser municipal, o gestor era nacional (SANDRONI, 2022, p. 206).

O trabalho de Mário de Andrade também estava voltado para a criação de instituições que pudessem preservar a cultura nacional. O interesse em salvaguardar o folclore brasileiro foi uma das maiores contribuições do intelectual para o país. E isso só foi possível graças ao seu envolvimento com instituições políticas.

Por conta da sua relação com pessoas e órgãos políticos, o posicionamento de Mário tem sido, às vezes, questionado. Botelho e Hoelz, ao abordar a relação política de Mário de Andrade em relação ao Estado Novo e às ideias de identidade nacional e cultura popular, afirmam que ele apresenta uma dualidade em relação ao pensamento político da época (1920-1940), apontado por estudiosos como mais convergente do que divergente com o Estado Novo. Ao mesmo tempo que ele buscava combater uma inteligência nacional (ancorada numa aristocracia dominante), inserindo a cultura popular (o povo) na constituição epistemológica do Brasil, também mantinha uma prática de identidade nacional que dialogava com ideais do Estado Novo (BOTELHO; HOELZ, 2018).

Apesar das críticas, para Botelho e Hoelz (2018) o que Mário fez foi expor a matriz de um *ethos* que se relacionava com diferentes ideologias políticas. A relação com a política vigente deve ser considerada quando falamos sobre a projeção de ideias que, nesse contexto, nunca podem ser olhadas somente como individuais. Miceli chama a atenção para a relação que Mário tinha com o Partido Democrático, sendo esta o principal catalizador para a sua carreira pública e intelectual em relação à “nova conjuntura política e estadual após a Revolução de 1930 e o insucesso do movimento constitucionalista de 1932” (MICELI, 2009 apud BOTELHO; HOELZ, 2018, p. 343). Essa relação política influenciaria as artes e as expressões culturais. E estas, muitas vezes para se manterem vivas, acabam precisando se adaptar às ideologias dos lugares aos quais pertencem e até mesmo ao mercado dos setores políticos, que têm interesses econômicos. O frevo, por exemplo, tem *se transformado* em expressão identitária de Pernambuco e, sobretudo, da cidade do Recife, para, entre outras coisas, também poder fazer a economia circular, principalmente durante o carnaval, e então assim tornar-se uma expressão que desperta o interesse do Estado em preservá-la.

Em 1936, assinala Silva, “Mário de Andrade elaborou um anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional”, a pedido de Gustavo Capanema (1900-1985), o então Ministro da Educação e Saúde. O anteprojeto foi importante “para a elaboração do texto definitivo do Decreto – Lei nº 25/37 (SILVA, 2002, p. 129), que “organiza a proteção do patrimônio histórico a artístico nacional” (BRASIL, 1937). Ao longo do século XX,

entretanto, o foco maior de preservação foi o patrimônio material. Isso está bastante relacionado com uma visão hegemônica eurocêntrica e com as guerras mundiais que houveram durante o mesmo século. Nesse momento o patrimônio imaterial não era tão valorizado. Contudo, no anteprojeto elaborado por Mário de Andrade já havia uma preocupação bem importante em relação aos bens imateriais. Silva destaca a importância que Mário deu para a inclusão do folclore ameríndio e do folclore como o todo, chamando a atenção para a cultura popular (SILVA, 2002, p. 133). Embora antes dos anos 2000 algumas políticas públicas brasileiras já viessem desenvolvendo mecanismos de valorização do patrimônio imaterial, somente em 2000 é que “a proteção dos bens imateriais é regulamentada pelo Decreto 3.551, que institui o ‘registro de bens culturais de natureza imaterial’ e cria o ‘Programa Nacional do Patrimônio Imaterial’” (SILVA, 2002 p. 134).

O final dos anos 2000 e início do século XXI estão marcados por visões que ampliam a valorização de aspectos que se preocupam com o bem social, com a melhoria da humanidade. Isso foi bastante acentuado pelas Declarações de Budapeste e de Santo Domingo, que apontam para a ciência como algo que deve estar a serviço da melhoria da condição humana (UNESCO, 2003). E isto inclui pensar estratégias que envolvam o ambiente e suas respectivas culturas. Nesse aspecto, podemos notar como as preocupações de Mário de Andrade eram pertinentes para a melhora da sociedade brasileira, assim como para o papel fundamental da música nessa melhoria social.

Mário de Andrade também se aprofundou no sentido mais técnico da estética musical. O seu *Ensaio sobre Música Brasileira* é uma das obras mais importantes e influentes no estudo de música brasileira. Nele é possível perceber como várias camadas e nuances da música produzida no país estão postas, e como a cultura popular é a principal responsável pela produção das músicas do Brasil.

4 LIRA NORDESTINA, ALGUMAS DISCUSSÕES E MAIS FREVO E CARNAVAL

Mário de Andrade parte de uma busca por uma música brasileira a partir do que ele vai chamar de caráter étnico (ANDRADE, 2020). É preciso situar esse pensamento. Na primeira metade do século XX era muito mais aceitável que muitos estudiosos pensassem a música a partir de uma tradição europeia *neutra*, colocando todas as outras músicas como étnicas (com uma aceção inferior em relação a *neutra*, que tem padrões de origem

estética e epistemológica europeus). Com a consolidação de áreas como a Etnomusicologia, hoje compreendemos que toda música é étnica, pois toda música pertence a alguma etnia, porque sua existência e forma estética dependem do ser humano, como afirma Blacking (2000). Embora o *mito* da música e da cultura *neutras* e *ideais* a serem alcançadas ainda perpetue, há movimentos, dentro e fora da academia, que buscam romper com eles. Além disso, o desenvolvimento da Etnomusicologia, por exemplo, nos fez entender que música é performance e é composta por seres humanos. Logo, numa definição geral sobre música, Seeger diz o seguinte: “Música é um sistema de comunicação que envolve sistemas estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (SEEGER, 2008, p. 239). E nesses sistemas existem epistemologias dominantes que definem como essas músicas serão tratadas socialmente. E o domínio da educação europeia na colonização brasileira se fez também na música. Por isso, as colocações de Mário de Andrade, embora pertinentes, tanto para o estudo mais técnico da música, quanto para apontar para as músicas feitas pelo povo, ainda passam por uma epistemologia colonial que hoje ainda se perpetua, mas que estamos tentando superá-la. No *Ensaio sobre Música Brasileira* (2020, p. 73), Mário enfatiza o caráter nacional enquanto algo generalizado. E faz apontamentos para a riqueza musical presente no Nordeste do Brasil. O interesse de Mário de Andrade pela música brasileira está em várias esferas distintas. Em termos de criação musical, ele se preocupou bastante com a música erudita, da qual ele tinha domínio técnico. Seus estudos sobre as culturas populares o fizeram afirmar que para uma música erudita ser autenticamente brasileira, era necessário inserir elementos da música popular⁶ em sua composição. Ao mesmo tempo, o trabalho de Mário de Andrade apontou para a música popular brasileira como mais autêntica. Ele diz: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.” Mário também chamou a atenção para mistura de etnias na música brasileira. Ele afirmou que ela provém de fontes ameríndias, em menor porcentagem; africanas, em porcentagem maior; portuguesa, também em bastante porcentagem; e outras, como a música espanhola, principalmente “a hispano-americana do Atlântico”. E enfatizou a influência europeia, inclusive através da dança (ANDRADE, 2020, p. 73).

Essas influências vão se modificando ao longo do tempo, e de acordo com os acontecimentos sociopolíticos. Meio social e música influenciam um ao outro. Como aponta

⁶ Música popular nesse texto está como aquilo que não faz parte do nicho da música erudita.

Stokes, a música além de transmitir mensagens culturais, também (re)organiza e manipula experiências da vida, sendo capaz de subverter categorias (STOKES, 1997b, p. 97). Ela é um espaço simbólico e tem, nela mesma, memórias e experiências coletivas, que estão presentes em determinados lugares e espaços compostos por pessoas. Ela também é constituída por relações e fronteiras sociais, criando hierarquias políticas e até mesmo morais (STOKES, 1997a, p. 3, 15). Muitas vezes a música acaba sendo utilizada como uma espécie de metáfora social (STOKES, 2004). Isso explica, inclusive, a resistência de alguns mestres do frevo e foliões em relação às transformações que o frevo está sofrendo.

Embora Mário de Andrade não tenha detalhado elementos musicais sobre o frevo, é possível olhar para suas abordagens e entender o frevo enquanto música brasileira, que é constituída pelas diferentes etnias e, inclusive, por influência da dança, algo que Mário chamou a atenção ao falar da influência europeia na música brasileira. Das suas transcrições é possível encontrar três trechos de frevos. Eles estão no livro *As melodias do Boi e outras peças*, na parte denominada “Danças Puras”.

Em 13 de janeiro de 2023, as alunas e os alunos da disciplina “Tópicos em Sociedade e Cultura”, ministrada pelo professor Dr. Carlos Sandroni, no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMúsica), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – da qual fiz parte – realizou um espetáculo, a *Lira Nordestina*, em homenagem à Mário de Andrade, com direção geral do próprio Carlos Sandroni, direção artística de Lucas Oliveira e direção musical do Maestro Spok. Estes dois últimos também foram alunos da disciplina (Figuras 4 e 5). A apresentação aconteceu no Teatro de Santa Isabel, no Recife. Além de poesias do escritor, o concerto foi composto por músicas que foram registradas por ele ou pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*. O Maestro Spok fez um arranjo de uma das transcrições de frevo feitas por Mário de Andrade. O trecho transcrito no livro *As Melodias do Boi* tem apenas uma melodia vocal (Figura 6). O Maestro Spok arranjou para um frevo canção. O frevo foi executado por um saxofone (Maestro Spok), um clarinete (eu), um trombone (Zilmar Medeiros), uma flauta transversal (Emanuel Santana) (Figura 5), instrumentos de cordas dedilhadas, como violão, bandolim, também bateria, percussão e coro (vozes). O Maestro Spok, pela sua relação com o frevo, já evoca a imagem do frevo nas pessoas. O momento em que o frevo foi tocado foi o ápice da *Lira*. Em janeiro o ciclo carnavalesco já tem iniciado no Recife e em Olinda. As pessoas já estão em clima de carnaval e ansiosas para que este tenha início. Além disso, em 2021 e 2022 não houve carnaval, por conta da pandemia causada pelo Covid-19. O frevo tocado naquele momento fez fluir a emoção carnavalesca,

que tem relação com um pertencimento, de lugar e de nação. Vale destacar que ao mesmo tempo que o frevo chama a atenção para sua identidade enquanto música brasileira, ele também é enfatizado como símbolo do estado de Pernambuco e da cidade do Recife (muitas vezes de Olinda). Isso acontece porque as produções culturais, nesse caso as musicais, não estão despidas das particularidades locais.

Figura 4 – Cartaz de divulgação da *Lira Nordestina*.



Fonte: Cartaz disponibilizado pela produção do evento.

Figura 5 – Maior parte dos componentes da *Lira Nordestina*. Dir. para esq. Maestro Spok, na ponta, Marília Santos (eu), terceira pessoa, Lucas Oliveira, quarta pessoa. Esq. para dir. Emanuel Santana, segunda pessoa, Zilmar Medeiros, terceira pessoa, Carlos Sandroni, quarta pessoa.⁷



Fonte: Folha de Pernambuco (2023).

⁷ A fotografia foi feita em frente ao Museu do Centro Cultural Benfica da UFPE. No período a mostra “Modernismo em Pernambuco: Recepção e Desdobramentos” estava em exibição nas galerias desse museu.

Figura 6 – Frevo (Dobrado de Carnaval). Transcrição feita por Mário de Andrade.

49
Frevo
(Dobrado de Carnaval)
(PLS-5)

Pernambuco

Pas su pretu ba teu a sa Po-reim nãum pô dia vu-ã
Queim nãum teim pra-zer na vi-da Nãum di-ver tiõ Car na-
vã Ai a-li-o lé Ai a-li-o-lá A ma-
Ma ta-rum Bo-dé Ma ta-rum Bo-dé
nhã é quarta fei-ra A-ca-bõ-siu Car na-vã
Ma ta-rum Bo-dé Na ma-triz de Säum Ju-sé

117

Fonte: Andrade (1987, p 117).

A transcrição de Mário de Andrade está seguida por uma letra. O coro diz o seguinte: “Ai, ali-olé/ Ai, ali-olé/ Amanhã é quarta-feira / Acabou-se o Carnavá!”. Numa brincadeira, e por ser um momento ainda anterior ao carnaval, na performance da *Lira Nordestina* o coro cantou: “Ai, ali-olé/ Ai, ali-olé/ Mês que vem é fevereiro/ Já começa o Carnavá!”. Somente esse detalhe da mudança da letra já aponta para as transformações constantes que a música está passando. O próprio arranjo feito para a *Lira* e a execução do frevo canção num teatro fechado são elementos de mudanças.

A letra transcrita por Mário de Andrade também mantém a pronúncia da linguagem coloquial. O conteúdo da letra indica claramente que se trata de um frevo canção:

(Solo) Passo preto bateu asa
Porém não pode avoá,
Quem não tem prazer na vida
Não diverte o Carnavá

(Coro) Ai, ali-olé
Ai, ali-olá
Amanhã é quarta-feira
Acabou-se o Carnavá!

Nota: – “Passo Preto” é o máscara fantasiado de morcego. Devido ao assassinato do chefe político conservador, Major Esteves, conhecido por Major Bodé, o coro teve variante que caçoava assim:

Mataram Bodé (ter)
Na Matriz de São José

O crime se deu na eleição de Joaquim Nabuco, candidato abolicionista. (ANDRADE, 1987, p. 118).

Mas a formação do coro para o espetáculo, assim como a utilização dos instrumentos de cordas dedilhadas, dialoga com a estética musical do frevo de bloco. Ou seja, essa prática da qual fiz parte, mostrou que além das transformações que são constantes, o frevo não está fixo em categorias que foram determinadas por músicos, brincantes e estudiosos, até porque as classificações são posteriores às manifestações do fenômeno e devem ser frequentemente revisadas e, se necessário, reelaboradas.

O arranjo feito pelo Maestro Spok só foi possível porque ele sabe o que é frevo. E esse saber parte sobretudo da prática. A transcrição feita por Mário de Andrade não é suficiente, para aqueles e aquelas que não têm contato com a música do frevo, para ser arranjada como um frevo, nem para ser performatizada enquanto frevo. Esse é um ponto que considero bem importante para os estudos de música. Música é performance, e sendo performance, ela surge e se transforma a partir do meio. Algo que deve ser ressaltado é que, embora as pessoas envolvidas na *Lira Nordestina* não sejam todas *performers* do frevo, em algum momento já havíamos tocado, cantado ou brincado ao som do frevo. E isso se reflete na maneira de como a música é performatizada.

Uma versão inicial da *Lira Nordestina*, ainda com um outro nome (*Jurupaná*), foi apresentada no dia 1 de dezembro de 2022, na Sala Concriz, no Centro de Convenções da

UFPE, durante a Semana da Música 2022, promovida pelo Departamento de Música da mesma instituição, que teve como tema “Modernismos: antes, durante... e agora?”, em homenagem ao centenário da Semana de Arte Moderna.⁸ Durante essa apresentação não performatizamos nenhum frevo.

Por questões de segurança e até por conta dos cachês baixos, eu nunca quis tocar no carnaval, onde se toca muito frevo. Sempre optei em passar meu carnaval brincando. Mas toquei frevo em outros ambientes musicais. Inclusive, minha formação musical inicial foi numa escola de música com práticas do ensino musical que têm bases nas *escolas de bandas* que surgiram em decorrência da valorização das bandas militares durante o século XIX.

Em 2019 comecei a vivenciar uma experiência com a dança do frevo, frequentando, esporadicamente, algumas aulas dos Brincantes das Ladeiras. Isso ampliou o meu olhar, tanto para o frevo quanto para sua música. Inclusive, porque os Brincantes não fazem a dança descontextualizada. Por conta da pandemia, não dei continuidade às aulas. Esse ano (2023) fui para algumas aulas durante o mês de janeiro. O interessante é que, como as prévias carnavalescas já estavam acontecendo, após a aula, seguíamos para algum dos blocos ou troças que estavam saindo. Mais do que questões técnicas, o passo segue o *ritmo* do frevo e, por mais que existam passos definidos, no momento da brincadeira o importante é se divertir sendo criativo. E a música é um fator definidor nesse contexto.

Como já coloquei neste artigo, também realizei trabalho etnográfico no Homem da Meia Noite com os Brincantes das Ladeiras. Como fomos mais tarde, não pude apreciar as ruas por onde a troça passa. Mas, segundo os relatos dos Brincantes, as pessoas que têm casas por onde o Homem da Meia-Noite passa costumam enfeitá-las com as cores do bloco, que são verde e branca, principalmente, mas usa-se preta também. Esse é o mesmo comportamento que as pessoas tinham, e ainda têm em alguns lugares, em relação às procissões católicas. A própria indumentária dos clubes, com estandartes, flabelos, apontam para ecos dessas tradições religiosas.

Para alguns brincantes esse tipo de manifestação é algo quase religioso. Uma multidão de pessoas sai para esperar o Homem da Meia Noite sair de dentro da sua sede. Tentam adivinhar como será a roupa dele, pois cada ano ele está com uma vestimenta diferente. Isso mexe emocionalmente com as pessoas. É muito mais do que somente uma

⁸ A arte de divulgação, inclusive, faz uma referência à arte da Semana de 22, mantendo a árvore, só que com uma pessoa regando-a. Ela pode ser vista no seguinte link: <https://encr.pw/JD0n8>.

relação de pertencimento. Enquanto tudo isso acontece, o que está sendo tocado é o frevo. Dessa forma, envolvendo vários sentidos, a música do frevo passa a constituir essa identidade onde o individual encontra o coletivo. E é justamente nesse coletivo que uma camada intelectual busca sedimentar uma noção de nação (de lugar).

Existem, inclusive, os toques dos clarins que anunciam algumas troças, como a do Homem da Meia Noite e a do Elefante de Olinda, a qual também acompanhei durante o carnaval de 2023 e que teve a tradicional orquestra de frevo do Maestro Oséias puxando (acompanhando) a troça. Para os brincantes (que são diferentes de foliões), as orquestras que puxam as troças e blocos também têm uma relação que está além da música. Essas metáforas e significados estão em torno de várias coisas, inclusive dos maestros das orquestras de frevo.

Na segunda-feira de carnaval acontece o desfile dos blocos líricos, no palco do Marco Zero do Recife. Estive presente no desfile desse ano (20 de fevereiro de 2023), assistindo. É notável como os integrantes da maioria dos blocos estão ligados a uma classe financeira mais alta. As roupas são visivelmente caras. Segundo brincantes, há blocos em que a média do valor de uma roupa é de mais de R\$ 5.000 (cinco mil reais) e só serve para usar em um único ano. Cada ano é uma roupa diferente.

O movimento das pessoas que desfilam é com os braços para cima em movimento meio pendular, de um lado para o outro. Existem resquícios do pastoril. Como as influências não acontecem somente a partir de uma direção, penso que também é possível fazermos comparação com os movimentos realizados no maracatu nação (ou maracatu de baque virado), que é outra manifestação musical e cultural que marca o carnaval do Recife, de Olinda e de Pernambuco. Além disso, assim como o maracatu, o frevo de bloco utiliza o apito para indicar começo e finalização das músicas. São observações que valem um aprofundamento para pensar sobre a constituição e influências que o frevo recebe a partir da música e de outros elementos culturais.

Nesse momento de etnografia dos blocos líricos também percebi que alguns integrantes das orquestras de pau e corda tocam em várias orquestras de blocos diferentes. Apenas trocam de roupa e sobem no palco com um outro bloco. Em alguns casos a mesma orquestra toca em vários blocos líricos. Isso acontece porque esses blocos não têm orquestras próprias. O coro, na maioria das vezes composto somente por mulheres, é normalmente integrado por componentes do bloco. Mas isso não é uma regra.

Vários tipos de culturas perpassam o frevo e sua música. O frevo de rua tem relação com uma tradição de ensino musical conservatorial, por conta das bandas militares, que se transformaram em *instituições de ensino* de música. Ao mesmo tempo, a cultura popular molda esse frevo. Já o frevo de bloco, que é composto por uma elite que tem mais acesso à escolarização, tem na música uma tradição que vem de uma cultura *mais* popular. O frevo canção parece que fica entre um e outro, tanto em termos musicais quanto em termos sociais. Nas questões musicais percebe-se que atualmente ele mantém semelhanças estéticas com o frevo de rua. Por outro lado, em livros como *Passo, Frevo, Capoeira*, de Valdemar de Oliveira, escrito em meados do século XX, esse tipo de frevo é relacionado com a marchinha carioca, assim como acontece com o frevo de bloco. Isso levanta alguns questionamentos: Será que a dinamicidade musical das culturas populares está relacionada à classe social? As classes populares têm maior tendência a serem mais dinâmicas culturalmente?

Mário de Andrade também chamou a atenção para elementos estéticos da música, como a síncope. Segundo ele, “a Música Brasileira tem na síncope uma das constâncias dela, *porém não uma obrigatoriedade*” (ANDRADE, 2020, p. 79, grifo meu). A síncope, pensada a partir da visão ocidental acadêmica, é difícil de ser percebida como algo constante em músicas como o frevo, principalmente quando observamos seu ritmo. Mas se prestarmos bem a atenção nos acentos do seu ritmo e nos ataques e articulações da melodia do frevo de rua, que é o que tem uma relação social mais próxima do povo, percebemos que não se trata de uma música enquadrada num padrão “quadrado” ou “não sincopado”. Os acentos e as articulações permitem que exista um movimento, uma *vivacidade* que não é visível em divisões de figuras musicais escritas na tradicional pauta musical. E, caso o ouvinte não consiga identificar isso somente ouvindo a música, basta olhar para o passo. Este faz “síncopes” dentro de padrões rítmicos não sincopados, se é que posso dizer dessa forma. Mas este é um assunto para um outro artigo. A criação de outros métodos, outras nomenclaturas para podermos estudar as músicas brasileiras é urgente. Enquanto estivermos atrelados a uma teoria musical que foi criada em outro contexto temporal e territorial, estaremos sempre podando a música brasileira na tentativa de compreendê-la e explicá-la.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de música brasileira ainda está intrinsecamente ligada ao reconhecimento do povo, e é influenciada pelo discurso que define quais epistemologias devem ser valorizadas, em quais contextos e com quais intensidades. Esse olhar em direção às culturas populares reflete uma das principais premissas do Modernismo brasileiro, que emergiu na primeira metade do século XX. Embora atualmente outras correntes perpassem a noção de música brasileira, muitas com fundamentos decoloniais, o *ethos* que envolve as culturas populares ainda continua com certa base no que foi defendido pelo Modernismo. Assim como as correntes decoloniais atuais, o Modernismo também debatia o domínio epistemológico da sua época, como romper com grupos dominantes e como essas epistemologias e culturas deveriam estar relacionadas com uma identidade nacional. Nesse contexto, a música desempenhou e ainda desempenha um papel fundamental na definição identitária do Brasil, contribuindo para a busca por uma transformação na *intelligentsia* do país. Ao mesmo tempo, o discurso sobre o que é música brasileira acaba influenciando a produção musical de determinados grupos e artistas.

Na música esse pensamento *moderno* foi ainda mais difundido através das pesquisas e dos estudos de Mário de Andrade que, entre outras coisas, chamou a atenção para a presença marcante das culturas africana e afro-brasileira na constituição da música popular brasileira, para as músicas presentes na região Norte e, principalmente, Nordeste do Brasil, como detentoras de uma autenticidade nacional, e para a importância da utilização desses elementos populares na criação da música erudita, como meio de nacionalizá-la. Para o escritor, elas tinham autenticidade brasileira, justamente por serem constituídas pelo *povo brasileiro*. Essa noção de nacional baseada nas expressões musicais do Nordeste – que são variadas e envolvem elementos de diferentes culturas – e a presença enfática das culturas africanas e afro-brasileiras continuou perpetuando durante os séculos XX e XXI. A valorização do patrimônio imaterial, mais uma das contribuições de Mário de Andrade, assim como o crescimento na busca de criação de identidades brasileiras locais, em busca de singularidades, ampliou e possibilitou a difusão de muitas expressões.

Expressões como o frevo, que também envolvem música, têm sido cada vez mais utilizadas como elementos identitários de seus locais culturais. Isso pode estar relacionado ao que tem sido difundido enquanto música brasileira, bem como à valorização do

patrimônio imaterial e do povo. O reconhecimento de uma música como brasileira está cada vez mais enraizado à valorização do povo. Isso é algo que pode ser observado quando se fala em frevo. De acordo com Lima e Alves, citados por Dias, a justificativa para reconhecer o frevo como patrimônio cultural imaterial reside em sua capacidade de autenticar a história de luta e resiliência das pessoas que o engendram, representando o povo do estado de Pernambuco (DIAS, 2007 apud BENCK, 2008). No entanto, é importante ressaltar que existem diversas expressões musicais populares que não recebem o mesmo destaque. Isso ocorre, entre outras coisas, porque a visibilidade dessas expressões também está sujeita a discursos que são socialmente constituídos, (quase) sempre por elites intelectuais.

Logo, nota-se que a definição de música brasileira ainda está influenciada por um *ethos moderno* fundamentado no início do século XX, e isso tem influenciado as práticas performáticas musicais atuais, como a do frevo, que é relacionado a uma identidade local e, conseqüentemente, brasileira. Ao mesmo tempo, contribui para a continuidade desse pensamento, mesmo que com transformações.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMúsica) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Ao professor Dr. Carlos Sandroni.

Aos integrantes da *Lira Nordestina*.

Aos Brincantes das Ladeiras.

Esse texto é uma versão ampliada do trabalho final da disciplina “Tópicos em Sociedade e Cultura”, que teve como foco os estudos de Mário de Andrade sobre música brasileira. A disciplina foi ministrada pelo professor Dr. Carlos Sandroni, no PPGMúsica da UFPE, no período de 2022.2.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita. Festas católicas brasileiras e os milagres do povo. **Civitas**, v. 3, n. 1, p. 187-205, 2003.
- ANDRADE, Mário. **As melodias do boi e outras peças**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.
- ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre música brasileira**. Organização, estabelecimento de texto e notas de Flávia Toni. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.
- BENCK, Ayrton Müzel. **O frevo-de-rua no Recife**: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo. 155f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Macunaíma contra o Estado Novo. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 335-357, 2018.
- BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm. Acesso em: 19 jan. 2023.
- DA MATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DE MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica e a nova produção independente: o futuro da música brasileira? **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 3, n. 7, p. 167-182, 2006.
- DOSSIÊ DO FREVO. Coordenação Yêda Barbosa. Brasília. Distrito Federal: Iphan. Frevo, 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62/>. Acesso em: 18 jan. 2023.
- DUARTE, Pedro. O Brasil e o os Brasis de Mário de Andrade. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, p. 35-52, 2022.
- FOLHA DE PERNAMBUCO. 'Mário de Andrade – Lira Nordestina': escritor ganha tributo em recital no Santa Isabel. Recife, 2023. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/mario-de-andrade-lira-nordestina-escritor-ganha-tributo-em/253583/>. Acesso em: 6 mar. 2023.
- IPHAN. **Frevo**. 2023. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Gragoatá**, v. 20, n. 39, p. 376-391, 2015.

NOVA, Júlio César Fernandes Vila. **Panorama de folião: cultura e percussão no discurso do frevo de bloco**. 191f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

OLIVEIRA, Valdemar. **Frevo, capoeira, passo**. Recife: Cepe, 1971.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. 2. ed. e atual. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Messangana, 1990.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora: Zahar, 2008.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, p. 205-223, 2022.

SANDRONI, Carlos *et al.* Músicos nas festas populares do Nordeste: transformações recentes no forró e nas festas de São João. *In*: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**, Salvador: EDUFBA, 2016. p. 277-309.

SEEGER, Anhony. Etnografia da música. Tradução Giovanni Cirino. **Cadernos de Campo**, n. 17, p. 237-259, 2008.

SILVA, Fernando Fernandes da. Mário e o patrimônio: um anteprojeto ainda atual. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 30, p. 129-138, 2002.

STOKES, Martin. (org.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford and New York: Berg, 1997a.

STOKES, Martin. Place, exchange and meaning: black sea musicians in the west of Ireland. *In*:

STOKES, M. (org.). **Ethnicity, identity and music: the musical construction of place**. Oxford, New York: Berg, 1997b. p. 97-115.

STOKES, Martin. Music and the global order. **Annual Review of Anthropology**, v. 33, p. 47-72, 2004.

TONI, Flávia; FRESCA, Camila. Natureza e Modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, p. 134-183, 2022.

UNESCO. **A ciência para o século XXI. Uma nova visão e uma base de ação**. Budapeste e Santo Domingo. Brasília: UNESCO, ABIPTI, 2003.