SIMILITUDES E RECORRÊNCIAS ESTILÍSTICAS ENTRE TROMPETISTAS DE OLINDA E RECIFE DURANTE A EXECUÇÃO DO FREVO DE RUA

Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira
Conservatório Pernambucano de Música
ericoverissimob15m@yahoo.com.br

Ayrton Müzel Benck Filho
Universidade Federal da Paraíba
benckfilho@gmail.com

Resumo: Este artigo busca explanar sobre recorrências interpretativas entre os trompetistas que executam o frevo de rua, partindo-se do pressuposto de que há uma recorrência estilística intrínseca entre os trompetistas de Olinda e Recife, assinalando um sotaque típico da região. Os resultados, obtidos a partir de entrevistas semiestruturadas com doze profissionais com mais de dez anos na prática do frevo de rua, foram analisados sob a ótica da análise manual de conteúdo. O trabalho apontou para a existência de similitudes interpretativas entre os trompetistas durante a execução de células rítmicas típicas do frevo de rua e essas, apesar de recorrentes, diferem interpretativamente entre os diversos grupos de instrumentistas dos vários contextos do frevo.

Palavras-chave: Estilo. Performance. Trompetista. Frevo de rua.

Similarities and stylistic recurrences between trumpeters from Olinda and Recife during the performance of frevo de rua

Abstract: This article seeks to explain interpretative recurrences among trumpet players performing the frevo de rua, assuming that there is an intrinsic stylistic recurrence between the trumpet players of Olinda and Recife, indicating a typical accent of the region. The results, obtained from semi-structured interviews with twelve players with more than ten years old of practice, were analyzed from the perspective of manual content analysis. The work pointed to the existence of interpretive similarities among the trumpet players during the execution of typical rhythmic cells of the frevo de rua and these, although recurrent, differ interpretively between the various groups of instrumentalists from the various frevo contexts.

Keywords: Style. Performance. Trumpet player. Frevo de rua.

INTRODUÇÃO

A aprendizagem e prática da performance instrumental do frevo de rua ainda é muito entregue à tradição oral, à percepção auditiva das diversas nuances e variedades do uso de articulações e fraseados, sobretudo no período que antecede o carnaval. Pesquisar sobre as características interpretativas e descrever a tradição oral do frevo de rua é importante para ajudar a encontrar nossa identidade. A partir disso, podemos pensar em inovar, conservar ou consolidar bases para o desenvolvimento do ensino e da interpretação desse gênero, contribuindo ao fomento de novas pesquisas, sobretudo, voltadas ao que concerne à performance do frevo de rua.

Essa preocupação com uma consciência sobre os parâmetros da performance, próprias do frevo de rua, é um tema que os autores Benck Filho (2008) e Simões (2013, não publicado) já demostraram nas suas reflexões sobre a prática performática desse gênero, notadamente em face de um cuidado em evidenciar as tradições, sua manutenção ou inovação em relação a um referencial previamente estabelecido. Valente (2014) apontou que os estudos acadêmicos voltados à prática do frevo de rua estão ainda em um estágio embrionário, quando comparados a outros gêneros musicais como, por exemplo, o jazz. Essa lacuna estimulou-nos a refletir sobre

os processos de recorrência[1] estilística que denotem um sotaque típico desse gênero entre os trompetistas de Olinda e Recife.

O trabalho buscou descrever e identificar similitudes e recorrências interpretativas entre os trompetistas de frevo de rua de Olinda e Recife. Consistiu na análise e reflexão oriundas de entrevistas semiestruturadas a doze trompetistas atuantes no frevo, usando um gravador da marca *Tascam*, modelo D40, distante entre 1 metro a 1,5 metro do entrevistado. Os áudios foram salvos em arquivos *wav*, 44.1 kHz, 16-*bit* estéreo. Os dados das entrevistas foram analisados qualitativamente através da análise manual de conteúdo. (BAUER *et al*, 2015). A fim de exemplificar a prática instrumental com performances ao vivo, também foram usados excertos de frevos de rua tradicionais, comparando-se os dados obtidos nas entrevistas com os áudios gravados dos excertos e a partituras manuscritas. O recorte e análise desses áudios foram feitos com a ajuda do programa Audacity e a transcrição foi feita com a ajuda do programa Finale.

SIMILITUDES OU RECORRÊNCIAS: UMA BREVE ABORDAGEM SOBRE ESTILO

De acordo com Meyer (1989), estilo[2] é um termo usado para designar "traços" característicos de uma concepção singular que possui semelhantes identificações num contexto mais amplo, sejam essas mais próximas ou com sutis distinções quando comparadas a criações de outros indivíduos num mesmo gênero criativo. Esses traços ou padrões não precisam ser necessariamente iguais em todos os aspectos. Corroborando esse pensamento, Maciel Filho (2004) aponta que o "estilo é uma marca, característica ou conjunto de traços que fazem diferença". E para Blacking (1976) esses "traços" são transmitidos mimeticamente como herança ou emulação.

De acordo com Pascall (2001), a discussão teórica sobre estilo destacou-se primeiro na área de produção literária no final do século XVI. Anzolch (2009) corrobora quando diz que se originou na escrita e depois transpassou-se para as artes. Segundo o autor, o estilo permite acesso à compreensão dos significados das obras, situando manifestações de grupos no tempo e no espaço, como e para que foram feitas. Tal termo fazia parte das artes visuais no início do século XVII e seu significado tinha uma conotação mais moderna, sendo considerada uma maneira de exprimir o pensamento.

Refletir sobre esses pensamentos é importante para tentar compreender, de uma forma mais ampla, o fenômeno que estamos abordando, partindo-se da premissa de que a execução do frevo de rua obedece a parâmetros estilísticos que são moldados ao contexto em que está inserido. Tradicionalmente alguns compositores de frevo de rua não escrevem em suas partituras notações de expressão musical, como por exemplo, os sinais de articulação e acentuação. Submetido a oralidade e a contextos não escolares e com processos de sistematização mais pluralizados ou "informais" enquanto à sua interpretação, subtende-se que os músicos locais já saibam ou pelo menos deveriam saber como executar os frevos.

Schlueter (1996, não publicado), comenta sobre um princípio básico de estilo: "o músico [nesse caso o instrumentista] deve definir a igualdade, para que o compositor possa definir a diferença". Essa busca pela recorrência remonta ao uso do material retido na memória, recordando constantemente as suas experiências passadas, numa contínua análise e comparação do

[1] Recorrência é a ação de recorrer. Por extensão significa o reaparecimento periódico ou frequente de [um] fato ou fenômeno (Holanda Ferreira apud Benck Filho, 2008 p. 91).

[2] Estilo é uma replicação de padronização, quer seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de limites. (MEYER, 1989, p. 3, tradução nossa).

material musical executado no presente com o que está acumulado cognitivamente. Sobre isso Souza (2007) comenta a respeito do modelo de Vygotsky, estabelecendo a Figura 1 para ilustrar os processos de construção e mediação existentes que resultam na performance musical. Além da simbiose entre a recorrência das experiências passadas, inerentes à memória, temos os diferentes contextos e suas relações sociais, todos com suas características e padrões próprios com vínculo estreito com os princípios de similitude. Tais semelhanças asseguram a manutenção de convenções, tradições e, por conseguinte, a determinação de estilos.

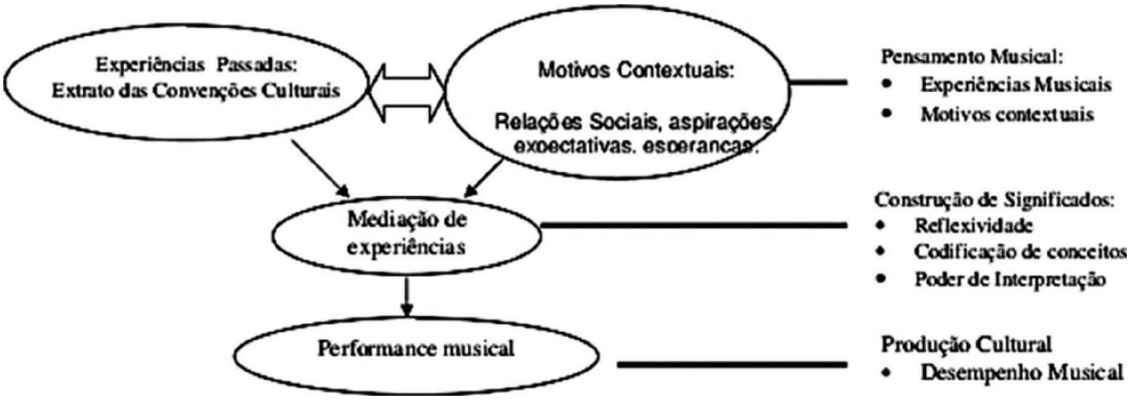

Figura 1. Apresentação do processo de desempenho para a performance musical, baseado em Vygotsky (1993).
Fonte: Souza (2007, p. 21).

A performance musical reúne, portanto, diversas ações. Tudo converge à performance, sendo ela estudada por educadores, musicólogos e instrumentistas. No caso da execução instrumental, sempre existiram parâmetros que fundamentam o *performer*, mas esses variam de acordo com os contextos sociais.

No cenário do frevo de rua, Benck Filho (2008), entrevistando diferentes maestros de frevo de rua, comenta sobre as influências da função social ou sobre os diversos contextos em que a música é executada. Alguns dos parâmetros que sofrem alterações podem ser: a dinâmica, o andamento e a articulação ou técnica de emissão dos sons. Ao analisar, por exemplo, o fenômeno da articulação, o instrumentista deve buscar constantemente comparar o material musical e como ele será pronunciado, mantendo ou não padrões articulatórios de acordo com suas experiências passadas, deixando entender o que alguns mencionam como sotaque[3]. Essa ação ativa do *performer* ajuda a formar essa referência essencial que se caracteriza, inclusive na busca por encontrar similitudes, recorrência de padrões ou divergências.

O SOTAQUE NO FREVO DE RUA

O sotaque na música é um termo com um conceito subjetivo, por isso para tentar defini-lo há uma tendência a correlacioná-lo com a linguagem, como vemos na citação a seguir:

[3] De acordo com Silva (2015), o termo sotaque é usado para indicar a forma com que um falante profere os fonemas, tais efeitos auditivos podem identificar sua procedência geográfica.

> Os estilos musicais são diferenciados por elementos como qualidade de som, articulação, fraseado e interpretação rítmica. Enquanto todas as formas de músicas integram melodia, ritmo e harmonia, os estilos contrastantes empregam traços que permitem ao ouvinte identificar imediatamente o gênero em questão: Rock do Clássico, Country do Hip Hop, etc. Podemos comparar diferentes estilos musicais a diferentes sotaques dentro da língua inglesa. Enquanto a mesma gramática básica e vocabulário podem ser usados de uma região (ou mesmo país) para outra, é o sotaque que permite ao ouvinte identificar onde o falante pode chamar de sua casa. Não é difícil determinar a diferença entre um nativo de Massachusetts de um nativo da Carolina do Norte, simplesmente por causa da maneira como as palavras são pronunciadas e as frases são expressas. O estilo de jazz é simplesmente outra forma de falar dentro da linguagem musical e é identificado por qualidades sutis e evidentes que formam seu "sotaque". (CAMPBELL, 2016, p. 1, tradução nossa)[4].

Com base nisso, deduzimos que sotaque em música poderia ser uma forma pela qual um intérprete se utiliza de inflexões e diferentes nuances através de acentuações, uso de *rubato*, variações timbrísticas e de afinação, dentre outros fatores. Ações intimamente relacionadas a um contexto, criando um estilo de tocar recorrente em determinada região ou grupo social. Os sotaques exprimem padrões íntimos que podem revelar o grau de aproximação ou interação do intérprete. Refletir sobre esses aspectos é importante quando tratamos do frevo de rua, tendo em vista que sua performance se sobrepõe ao que está escrito na partitura. O sotaque é um dos fatores na construção da identidade performática de um gênero musical, de um *performer*, de uma população ou conjunto instrumental, inclusive porque os contextos variam. Isso é uma das diferenças sempre mencionadas e que levam a uma marca "característica", ou melhor, "original". A originalidade pode ser discutida, mas isso faz-nos refletir sobre as bases que o instrumentista precisa desenvolver, o entendimento que se faz necessário das distintas interações, mediações desses fundamentos.

INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O estudo envolveu basicamente trompetistas de Olinda e Recife, duas das cidades mais relevantes onde os grupos de frevo têm destaque durante o ano, além de possuírem um papel bastante significativo no carnaval.

No intuito de manter o anonimato, cada entrevistado foi representado por um codinome: E1 até E12. Todos concordaram em assinar um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE). Para o recorte dos excertos, escolhemos os critérios da prática que, por sua vez, foi seguido pelo critério rítmico-articulatório que denotam desafios técnico-instrumentais relevantes, obtidos seja por uma experiência *in loco*, seja pela observação das partituras. Também outro critério para a escolha dos trechos foi escolhê-los dentre os frevos que tivessem sido gravados várias vezes. Vale salientar que todos os entrevistados já conheciam amplamente os frevos es-

[4] Musical styles are differentiated by elements such as tone quality, articulation, phrasing, and rhythmic interpretation. While all forms of music integrate melody, rhythm, and harmony, contrasting styles employ traits that allow the listener to immediately identify the genre at hand: Rock from Classical, Country from Hip Hop, etc. We can compare different musical styles to different accents within the English language. While the same basic grammar and vocabulary may be used from one region (or even country) to another, it is the accent that allows the listener to identify where the speaker may call their home. It is not difficult to determine the difference between a native of Massachusetts from a native of North Carolina, simply because of the manner in which words are pronounced and sentences are phrased. The jazz style is simply another form of speaking within musical language and is identified by subtle and overt qualities which form its "accent." (CAMPBELL, 2016, p. 1).

tudados. As partituras foram colhidas do arquivo pessoal do maestro Oséas[5], na biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e no Paço do frevo, em Recife.

As entrevistas semiestruturadas consistiram em quatorze perguntas, onde uma das questões incluía o cantarolar do excerto pelo trompetista esboçando assim como ele iria interpretar no trompete. O intuito era posteriormente relacionar o que foi pronunciado com o que estava no manuscrito e o que foi executado no trompete. O passo seguinte foi subir o áudio, ajustá-lo e analisar lentamente as células rítmicas no programa *Audacity*, buscando identificar e descrever como os entrevistados estavam executando tais excertos. A partir disso, transcrevemos, com a ajuda do programa *Finale*, a execução do excerto pelo entrevistado, assinalando assim os pontos de similitude ou recorrência.

Na figura abaixo, ilustramos os excertos dos frevos em sua versão manuscrita e na versão editorada que caracteriza como foi tocado o trecho pelo entrevistado, indicando as similitudes de articulação e acentuação, dentre outras. São trechos das obras: Nino o Pernambuquinho, de Duda; Freio a óleo e Galo de Ouro, de José Menezes; Gostosão e Isquenta Muié, de Nelson Ferreira; e Duas épocas, de Edson Rodrigues. Além das similitudes executadas nos áudios e assinaladas nas transcrições, interessante é notar as diferenças quando confrontadas com a partitura manuscrita.

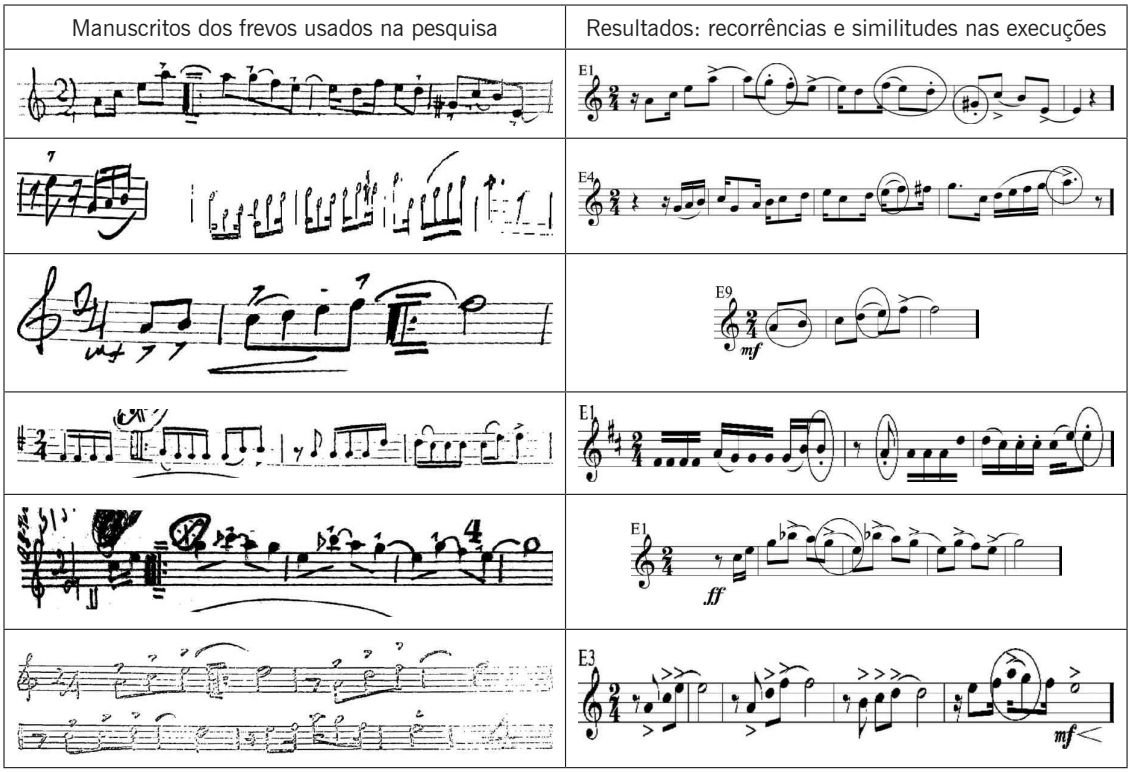

Figura 2. Excertos dos frevos abordado na pesquisa e as transcrições dos resultados.
Fonte: O autor (2019).

[5] O Maestro Oséas é conhecido por fazer a folia de vários blocos e troças de rua de Olinda, por exemplo a famosa troça carnavalesca Ceroula. Ele é um trompetista olindense que está à frente de sua orquestra a 36 anos e conta com um vasto repertório em seu arquivo. Fonte: O próprio Oséas.

Através desses resultados é possível observar as células rítmicas onde há similitudes, são nesses pontos que existem pequenas variações de acentuações e articulações.

Conforme os entrevistados, essas similitudes são modificadas principalmente de acordo com o contexto em que eles estão inseridos. Em Olinda, as orquestras de frevo têm a tradição de se apresentarem andando sob o sol ou chuva, subindo e descendo ladeiras. Os músicos levam empurrão ou banho de cerveja dos foliões, tocando em clima de descontração, brincando conjuntamente com os foliões. Já no caso do Recife, também há orquestras de rua, mas tradicionalmente existem mais bailes e shows em palcos, nesse caso, os músicos tocam com microfone e as vezes sentados. Isso muda não só a performance do trompetista, as técnicas instrumentais usadas, mas também sua forma de interpretar os frevos de rua.

CONCLUSÕES

Através da análise qualitativa foi possível depreender que existem similitudes interpretativas entre os trompetistas durante a execução do frevo de rua e que são influenciados de acordo com o contexto no qual estão inseridos, isso principalmente em termos dos parâmetros de dinâmica, afinação e articulação, pois são padrões que sofrem interferência direta conforme o local onde o frevo é executado.

Foi possível perceber que existe uma recorrência estilística na maneira de executar os frevos de rua que foi internalizada pelos trompetistas locais e que é transmitida aos instrumentistas mais novos, ou seja, existe um padrão intrínseco aos músicos locais. Talvez, por esse motivo, alguns compositores não indicam nas partes os sinais de expressão. Contudo, as similitudes são mais evidentes de acordo com os grupos instrumentais e seu contexto. Ou seja, há similitudes específicas dentre os que executam na rua e outras para os que tocam nos palcos. Ocorrem também semelhanças comuns aos dois grupos. Tudo isso aponta para várias possibilidades de como se deve interpretar tais células rítmicas do frevo de rua sem descaracterizá-las, ou mesmo adequá-las ao contexto indicado e as questões idiomáticas e técnicas do trompete.

Como sugestão a novas pesquisas, recomendamos um mapeamento dos motivos rítmicos encontrados nos frevos e o levantamento de suas diferentes interpretações. Além disso, pode ser feito um levantamento sobre o perfil socioeconômico e sociocultural dos trompetistas e das orquestras no centro histórico de Olinda, Recife e do interior de Pernambuco, para entender as possíveis contribuições, diferenças ou similitudes performáticas existentes.

Com esse trabalho, esperamos fomentar mais estudiosos a pesquisarem sobre o fenômeno, contribuindo ainda mais para a descrição dos processos interpretativos do frevo de rua e na formação do músico desse gênero.

REFERÊNCIAS

ANZOLCH, R. (2009). *Geometria dos estilos genealogia da noção de estilo em arquitetura*. (Tese de doutorado em Arquitetura) – Programade Pós-graduação em Arquiterura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS: UFRGS.

BAUER, M. W. G. G. (2015). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. (13. Ed). Rio de Janeiro: Vozes, v. 13.

BENCK FILHO, A. M. (2008). *O Frevo-de-Rua no Recife: Características Socio-Histórico-Musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. (Tese de doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Musica, Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA: [s.n.].

BLACKING, J.(1976 [1973]). *Quão Musical é o Homem? [Rascunho de How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber.: Tradução de Ghilherme Werlang].

CAMPBELL, W. (2016). *The Jazz Style: Learning to Speak with the Correct Musical Accent*. UNC Charlotte Saied Music Company.

MACIEL FILHO, L. (2004). *SOBRE A(S) LEITURA(S) DOS MÉTODOS MUSICAIS: DA MIMESE AO ESTILO*. (Tese de Doutorado em educação) Campinas: Universidade Estadual de Campinas--SP.

MEYER, L. B. (1989). *Style and Music: Theory, history, and ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, Chicago.

PASCALL, R. (2001). *THE NEW GROVE: Dictionary of Music and Musicians*. (2. ed.). Macmillan, v. 27. New York, London:

SOUZA, F. Â. F. D. (2007). *Hoje vamos tirar um coco com Ana Lucia e pombo roxo*. Lisboa: [s.n.].

SIMÕES, N. (2013). *A importância da articulação na interpretação do frevo pernambucano*. Recife: [s.n.]. (Não publicado).

SILVA, T. C. (2015). *Fonética e Fonologia do Português*. Contexto: São Paulo.

SCHLUETER, C. (1996). *Zen and the Art of the Trumpet*. Boston-MA, U.S.A.: (Não publicado).

VALENTE, F.(2014). *Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico*. (Dissertação de mestrado em etnomusicologia) LISBOA: [s.n.].