



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ÉRICO VERÍSSIMO CARVALHO DE OLIVEIRA

**A ARTICULAÇÃO NO FREVO DE RUA:
UM LEVANTAMENTO COM TROMPETISTAS DE OLINDA E RECIFE**

João Pessoa
2018

ÉRICO VERÍSSIMO CARVALHO DE OLIVEIRA

**A ARTICULAÇÃO NO FREVO DE RUA:
UM LEVANTAMENTO COM TROMPETISTAS DE OLINDA E RECIFE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – para obtenção do título de Mestre em Música, área de práticas interpretativas, Trompete.

Orientador: Prof. Dr. Ayrton Müzel Benck Filho

João Pessoa
2018

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

048a Oliveira, Érico Veríssimo Carvalho de.
A articulação no Frevo de Rua: Um levantamento com
trompetistas de Olinda e Recife / Érico Veríssimo
Carvalho de Oliveira. - João Pessoa, 2018.
112 f.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Frevo de rua, performance, trompete, articulação. I.
Título

UFPB/BC

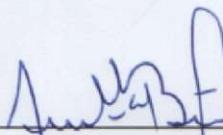


**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Título da Dissertação: **"A articulação e acentuação no Frevo: um levantamento estilístico interpretativo com trompetistas de Olinda e Recife."**

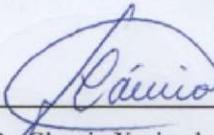
Mestrando: ERICO VERRISSIMO CARVALHO DE OLIVEIRA

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



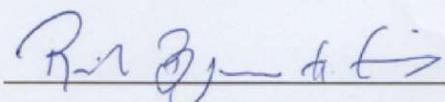
Dr. Ayrton Muzel Benck Filho,

Orientador/UFPB



Dr. Glaucio Xavier da Fonseca

Membro Interno do Programa/UFPB



Dr. Ranilson Bezerra de Farias

Membro Externo ao programa/UFRN

João Pessoa, 28 de Julho de 2018

A Deus, pelo dom da vida e por me conceber a graça da
música.

À minha amada esposa Lucicleidy Pires, pelo amor,
dedicação e paciência.

Aos meus amados pais, Manuel e Célia, pelo amor
incondicional e pelo incentivo à música.

Aos meus irmãos Ydalmy e Idalma, pela paciência enquanto
estudava trompete.

Ao meu avô Manoel Carvalho (*in memoriam*) que
vislumbrou em mim um trompetista.

A todas as minhas tias que sempre me deram amor, carinho e
em vários momentos financiaram as viagens à João Pessoa
durante a minha graduação.

Ao frevo, que me levou aos lugares mais longínquos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu estimado orientador Professor Doutor Ayrton Müzel Benck Filho, o qual virou minha referência desde a primeira vez que o vi tocar em 2001, pelos seus inestimáveis ensinamentos, paciência, dedicação e confiança em minha capacidade de conquistar autonomia. Serei sempre grato a ele pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Música na área de práticas interpretativas.

À Professora Doutora Conceição Benck, pelo apoio e breves ensinamentos.

Aos amigos e professores do Conservatório Pernambucano de Música, pelas contribuições.

Aos meus amigos trompetistas pernambucanos do frevo, pelas suas valiosas contribuições.

Ao Professor Doutor Gláucio Xavier, pelas críticas e sugestões realizadas tanto no projeto quanto no Exame de Qualificação.

Ao Professor Doutor Ranilson Farias, pelas críticas e sugestões realizadas no Exame de Qualificação.

Aos meus amigos da Spokfrevo Orquestra, pela oportunidade de trabalhar e divulgar o frevo pelo mundo.

Aos funcionários da FUNDAJ, Paço do Frevo e Museu do frevo, que foram bastante solícitos durante minhas visitas.

Ao Maestro Oséas, pela disponibilidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

À CAPES/CNPq, pela concessão a bolsa.

Aurora
No fim da tarde,
frevo-canção,
frevo-rasgado e
uma multidão.
Passo frenético,
blocos na rua e
clarins de momo.
“Um viva, à Aurora!”
(Robson Sampaio)

RESUMO

O presente trabalho objetivou descrever como os trompetistas de Olinda e Recife articulam determinados excertos de uma seleção de frevos de rua peculiares do repertório das orquestras de frevo. Fez-se uma revisão de fundamentos que caracterizam a performance musical, dentre eles, a articulação como um elemento de domínio do *performer* que interage com diferentes ambientes e contextos sociais. Buscou-se também aproximar-se das características estilísticas inerentes à articulação do frevo de rua, procurando acercar-se da ideia de um sotaque específico. Trata-se de um levantamento em que foram entrevistados trompetistas com mais de dez anos de experiência na área. Além das respostas verbais, foi solicitada a execução instrumental dos excertos. Os resultados foram analisados qualitativamente, de modo que foi possível caracterizar e comparar os processos articulatórios, revelando o que era cognitivo, mas também o aspecto prático-instrumental. Dessa forma, permitiu-se contemplar os processos articulatórios do trompete no frevo de rua, bem como suas tradições e relações com os diferentes contextos sociais em que está inserido.

Palavras-chave: Frevo de rua. Performance. Trompete. Articulação. Trompetistas.

ABSTRACT

The present work aimed to describe how the trumpet players from Olinda and Recife articulate certain excerpts from a selection of frevos de rua peculiar to the repertoire of frevo orchestras. A review was made of fundamentals that characterize musical performance, among them articulation as an element of the performer's domain that interacts with different environments and social contexts. It also sought to approximate the stylistic characteristics inherent to the articulation of the frevo de rua, seeking to approach the idea of a specific accent. This is a survey in which trumpeters were interviewed with more than ten years of experience in the area. In addition to the verbal responses, the instrumental execution of the excerpts was requested. The results were analyzed qualitatively, so that it was possible to characterize and compare the articulatory processes, revealing what was cognitive, but also the practical-instrumental aspect. In this way, it was possible to contemplate the articulatory processes of the trumpet in the frevo de rua, as well as its traditions and relations with the different social contexts in which it is inserted.

Keywords: Frevo de rua. Performance. Trumpet. Articulation. Trumpet players.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Apresentação do processo de desempenho para a performance musical, baseado em Vygotsky (1993).....	23
Figura 2 – Tipos de <i>staccato</i> e sílabas	33
Figura 3 – Triângulo das vogais de Hellwag.....	35
Figura 4 – Posições da língua: tuba, trombone, trompete e trompa.	36
Figura 5 – Partitura do 1º trompete do frevo: “A cobra está fumando”.....	40
Figura 6 – Motivos dos frevos “Galo de Ouro”, “Nino, o Pernambuquinho” e “Carabina”.....	41
Figura 7 – Excerto do frevo “Gostosão”, composição de Nelson Ferreira.....	41
Figura 8 – Excerto do frevo “Gostosão”.	42
Figura 9 – Excerto o frevo “Freio a Óleo”, composição de José Meneses.	42
Figura 10 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, parte do 1º trompete modificada na execução ao vivo.	42
Figura 11 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, composição de Duda.....	62
Figura 12 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.	63
Figura 13 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E2.	63
Figura 14 – Excerto do frevo “Nino o pernambuquinho”, obtido do E3.	64
Figura 15 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E4.	64
Figura 16 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E5.	64
Figura 17 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E6.	65
Figura 18 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E7.	65
Figura 19 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E8.	66
Figura 20 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E9.	66
Figura 21 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E10.	66
Figura 22 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E11.	67
Figura 23 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E12.	67
Figura 24 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, composição de José Meneses.	69
Figura 25 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.	69
Figura 26 – Excerto do frevo de “Galo de Ouro”, obtido do E2.	69
Figura 27 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E3.	70
Figura 28 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E4.	70
Figura 29 – Excertos do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E5 e E6.	70
Figura 30 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E7.	71
Figura 31 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E8.	71
Figura 32 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E9.	71
Figura 33 – Excertos do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E10, E11 e E12.....	72
Figura 34 – Excerto do frevo “Gostosão”, composição de Nelson Ferreira.	73
Figura 35 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.	73
Figura 36 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E2.	73
Figura 37 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E3.	74
Figura 38 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E4.	74
Figura 39 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E5.	75
Figura 40 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E6.	76
Figura 41 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E7.	76
Figura 42 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E8.	76
Figura 43 – Excertos do frevo “Gostosão”, obtido do E9 e E10.	76
Figura 44 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E11.	77
Figura 45 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E12.	77
Figura 45 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E12.	77
Figura 46 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, composição de Edson Rodrigues.	78

Figura 47 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1 e excertos do E2, E3, E4 e E5.....	79
Figura 48 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E2, E3, E4 e E5.....	79
Figura 49 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E6.....	80
Figura 50 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E7.....	80
Figura 51 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E8.....	80
Figura 52 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E9.....	81
Figura 53 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E10.....	81
Figura 54 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E11.....	81
Figura 55 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E12.....	82
Figura 56 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, composição de Nelson Ferreira.....	82
Figura 57 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.....	83
Figura 58 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E2.....	83
Figura 59 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E3.....	83
Figura 60 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E4.....	84
Figura 61 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E5.....	84
Figura 62 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E6.....	84
Figura 63 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E7.....	85
Figura 64 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E8.....	85
Figura 65 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E9.....	85
Figura 66 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E10.....	86
Figura 67 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E11.....	86
Figura 68 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E12.....	86
Figura 69 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, composição de José Menezes.....	88
Figura 70 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.....	88
Figura 71 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E2.....	88
Figura 72 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E3.....	89
Figura 73 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E4.....	89
Figura 74 – Excertos do frevo “Freio a Óleo”, obtidos do E5, E6 e E7.....	89
Figura 75 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E8.....	90
Figura 76 – Excertos do frevo “Freio a Óleo”, obtidos do E9 e E10.....	90
Figura 77 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E11.....	90
Figura 78 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E12.....	91
Figura 79 – Excerto do frevo “Isquenta Muié” baseado nos resultados.....	92
Figura 80 – Excerto do frevo “Gostosão”, baseado nos resultados.....	92
Figura 81 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, baseado nos resultados.....	93
Figura 82 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, baseado nos resultados.....	94
Figura 83 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, baseado nos resultados.....	95
Figura 84 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, baseado nos resultados.....	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fontes italianas renascentistas por Erig.	32
Quadro 2 – Lista de frevos estudados ou citados durante as entrevistas.	51
Quadro 3 – Local, dia e hora dos encontros.	53
Quadro 4 – Experiência dos entrevistados.	55
Quadro 5 – Comentários sobre a importância do trompete no frevo de rua.	56
Quadro 6 – Recorrências dos intérpretes nos excertos do frevo “Nino, o pernambuquinho”...	68
Quadro 7 – Recorrência entre os intérpretes no frevo “Galo de Ouro”.	72
Quadro 8 – Similitudes dos entrevistados no frevo “Gostosão”.	78
Quadro 9 – Similitudes dos entrevistados no frevo “Duas Épocas”.	82
Quadro 10 – Similitude dos entrevistados no frevo “Isquenta Muié”.....	87
Quadro 11 – Similitudes dos entrevistados no frevo “Freio a Óleo”.....	91

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 REFLEXÕES SOBRE A PERFORMANCE INSTRUMENTAL	17
2.1 PERFORMANCE NA MÚSICA E O CONTEXTO SOCIAL	17
2.2 SEMELHANÇAS OU RECORRÊNCIAS: UMA BREVE ABORDAGEM SOBRE ESTILO	20
2.3 ELEMENTOS DE DOMÍNIO DO <i>PERFORMER</i>	24
2.3.1 Aspectos rítmicos e de pulsação	25
2.3.2 Dinâmica	26
2.3.2.1 Intensidade	26
2.3.2.2 Altura sonora	27
2.3.2.3 Padrões articulatórios e rítmicos	27
2.3.3 Afinação	28
2.3.4 Articulação	29
2.3.4.1 Revisão conceitual	29
2.3.4.2 O uso de sílabas e a execução no trompete	31
2.4 ARTICULAÇÃO NO FREVO DE RUA	39
2.4.1 Tipos de articulação encontrados e seu aprendizado	39
3 PESQUISA DESCRIPTIVA	48
3.1 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA	48
3.1.1 Corpus para a análise	49
3.1.2 Método de coleta de dados	50
3.1.3 Cronograma das entrevistas	52
3.2 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	54
3.2.1 Perfil dos entrevistados	54
3.2.2 Análise dos dados sobre os processos de articulação dos excertos	57
3.2.3 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Nino, o pernambuquinho”	68
3.2.4 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Galo de Ouro”	72
3.2.5 Similitudes encontradas entre os intérpretes durante a execução do frevo “Gostosão”	78
3.2.6 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Duas Épocas”	82
3.2.7 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Isquenta Muié”	87
3.2.8 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Freio a Óleo”	91
3.3 ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES SOBRE OS EXCERTOS	91
3.4 RESULTADOS TRANSVERSAIS	95
4 CONCLUSÕES	98
REFERÊNCIAS	100
APÊNDICE A	104
APÊNDICE B	106
ANEXOS	107

1 INTRODUÇÃO

O frevo de rua é um gênero musical cuja função é a de ambientar uma manifestação irreverente por essência, o carnaval, festividade ímpar da história sociocultural de Pernambuco. O estudo para a performance desse gênero vem gradualmente ganhando lastro na literatura acadêmica. No entanto, estudos direcionados às questões técnicas-interpretativas, sobretudo no trompete, ainda são embrionários e essa lacuna despertou nosso interesse pelo assunto. Partindo da premissa de que a articulação é um importante fundamento para compreendermos pontos fundamentais da performance, inclusive seus traços estilísticos, como por exemplo os aspectos ligados ao sotaque, buscamos entender como os trompetistas concebem e articulam esse gênero.

O presente trabalho tem o objetivo de descrever características de como os trompetistas de Olinda e Recife articulam no frevo de rua, considerando a sua prática atual. Trata-se de um levantamento de caráter qualitativo realizado com trompetistas que possuem mais de dez anos de experiência no frevo de rua e com expressiva experiência como membros de orquestras de frevo, bandas ou agremiações nessas respectivas cidades.

No capítulo dois foi feita uma revisão de fundamentos que caracterizam a performance musical, dentre eles, a articulação como um elemento de domínio do *performer* que interage com diferentes ambientes e contextos sociais, buscando conhecer e relacionar os aspectos da performance inerentes aos trompetistas e o seu fazer musical. Discorremos sobre a recorrência e estilo na música e fundamentos como a dinâmica, a intensidade, a afinação e a articulação. Apresentamos uma revisão conceitual sobre articulação e seu aprendizado, a qual relacionamos com aspectos fonéticos – os tipos de sílabas usadas por trompetistas para articular o movimento da língua através dos registros grave, médio e agudo, como também os tipos de sinais de articulação apresentados na literatura do trompete e as sílabas sugeridas pelos trompetistas no intuito de auxiliar a execução dos motivos rítmicos, inclusive do frevo. Encerramos com discussões sobre o ensino e aprendizagem do frevo de rua, ilustrando com diferentes autores as estratégias de ensino que os trompetistas e maestros utilizam para a execução e transmissão do frevo.

No capítulo três, apresentamos a fundamentação metodológica e os processos metodológicos abordados para a realização da pesquisa. Para descrever como os trompetistas articulam no frevo de rua, adotamos um conjunto de metodologias que, inter-relacionadas, deram suporte e nos conduziram à obtenção das respostas. Partimos de um levantamento sob

a ótica da análise qualitativa de dados, no qual os resultados obtidos das entrevistas, além de descrever como os trompetistas articulam no frevo de rua, paralelamente trouxeram importantes relatos da prática do gênero. Correlacionando os excertos com as sílabas, pôde-se descrever maneiras de articular motivos de frevo que muitas vezes estão intrínsecos aos músicos locais, apontando para uma recorrência interpretativa relevante.

Para a execução do trabalho, aplicamos individualmente uma entrevista semiestruturada a doze trompetistas que tinham ao menos dez anos de experiência na prática do frevo. Os dados das entrevistas foram analisados qualitativamente através da análise manual de conteúdo. Também, com o objetivo de provocar a reflexão de cada intérprete e aprofundar as entrevistas, estipulou-se um número de seis partituras, das quais alguns excertos exemplificativos foram tomados com o fim de exemplificar a prática ao vivo, comparando os dados obtidos na entrevista com os áudios gravados dos excertos. Dentre os frevos levantados, chegamos aos seguintes nomes: “Gostosão” e “Isquenta Muié”, composto por Nelson Ferreira; “Galo de Ouro” e “Freio a Óleo”, composto por José Meneses; “Duas Épocas”, música de Edson Rodrigues e Nino o Pernambuquinho, composto por José Ursicino (Duda). O material foi colhido do acervo de partituras da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), em Apipucos, no Recife, e do arquivo pessoal do Maestro Oséas¹, no bairro do Amparo, em Olinda. Além das especificidades técnicas para a execução, os excertos foram escolhidos por julgarmos contextualizar um universo representativo no gênero.

Ao poder contemplar as concepções de performance de cada músico entrevistado, foi possível entrar em um universo de performance que mescla o formal com o não formal, explicitando anos de tradição presente em âmbito cognitivo em músicos. Esse universo, muitas vezes inconsciente, pode trazer práticas que remontam aos primórdios do ensino do trompete, quando os primeiros livros de ensino do instrumento foram escritos no século XVII, possibilitando reflexões sobre práticas e sílabas empregadas não muito usuais na música brasileira. Ao mesmo tempo, pode-se verificar mais uma vez a existência de uma recorrência articulatória evidente nos excertos gravados, apontando para traços característicos e aproximando-nos de uma identidade articulatória peculiar: o “sotaque” do frevo. Almeja-se que este trabalho contribua para o fomento a novas pesquisas na área da performance, sobretudo na identificação e mapeamento de como foi e é tocado o frevo de

¹ 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 de Olinda. Ele é um trompetista olindense que está à frente de sua orquestra há 36 anos e conta com um vasto repertório em seu arquivo. Fonte: entrevista cedida ao autor.

rua. Esperamos também contribuir para o ensino e elevação técnico-interpretativa dos trompetistas na execução do gênero.

2 REFLEXÕES SOBRE A PERFORMANCE INSTRUMENTAL

2.1 PERFORMANCE NA MÚSICA E O CONTEXTO SOCIAL

Uma das questões acadêmicas de relevância e em constante efervescência no país é o estudo da performance dos gêneros brasileiros. Ainda em fase de construção, diversos pesquisadores têm estudado o tema. Poucos têm abordado a descrição dos muitos processos da performance musical, colaborando para o desenvolvimento dos instrumentistas em geral, seja preservando fazeres, buscando inovação ou conhecendo melhor as características específicas de determinados gêneros. No caso, especificamente, do fenômeno que estamos abordando neste trabalho, “o frevo de rua”, praticamente inexistem estudos sobre sua performance, isto se levarmos em consideração os estudos de outros gêneros, como o jazz, por exemplo.

De acordo com Valente (2014), com relação ao frevo instrumental, “os textos usados na academia são poucos e a bibliografia resume-se a uma lista de poucos autores”. Além disso, o “frevo é tratado na literatura numa perspectiva histórica”. Tendo em vista que o fenômeno completou 111 anos de existência, vemos a presença de uma lacuna. Buscar preencher esse hiato é um tema importante para instrumentistas, estudantes, pesquisadores, sobretudo para trompetistas, para compreender mais estritamente o fenômeno em si.

A performance instrumental congrega diversas expressões, ações, atitudes, estados, aspectos e elementos humanos, quer sejam musicais ou não. Na arte em geral pode ser compreendida de maneira bastante ampla e em diversos contextos.

Sloboda (2006) afirma que:

No sentido mais amplo, performance cobre toda a extensão do comportamento musical externo. Uma canção de brincar improvisada de uma criancinha, o cantarolar de uma melodia popular, a participação em rituais corporativos tais como o cantar de hinos ou o cantar folclórico, e o dançar à música, são apenas alguns dos diversos modos de performance [...] (SLOBODA apud SANTIAGO, 2006, p. 2)

Corroborando esse pensamento, Cohen (2002) afirma que “a performance é antes de tudo uma expressão cênica”, podendo ter também uma característica de “espetáculo, de show; é um confronto cara-a-cara com o público”. Para caracterizá-la como tal, é necessário ter uma relação ao vivo entre um intérprete e uma plateia. Obviamente recordamos que se deve levar em consideração aqui os diversos contextos ou funções sociais em que tal

performance acontece. Correlacionando esses conceitos à prática do frevo de rua, podemos afirmar que suas características são consolidadas na troca espontânea entre os músicos e os foliões durante sua performance, seja na rua ou no palco, assim como também na troça ou na orquestra.

Segundo Blacking (1976) “a criação e performance da maioria das músicas surge em primeiro lugar a partir da capacidade humana de descobrir padrões sonoros e identificá-los em ocasiões posteriores”. A aplicação de padrões cognitivos extrapola um fazer inconsequente, exige do intérprete escolhas pré-avaliadas que contribuirão e legitimarão a sua exposição (LIMA, 2006). Quando nos referimos a “capacidade humana” está intrínseco que todos os fatores sociais, culturais, intelectuais, fisiológicos e biológicos estarão interferindo na formação e concepção de uma performance musical.

De acordo com Sloboda a performance é:

[...] aquela na qual o músico, ou um grupo de músicos, conscientemente apresenta música para uma plateia. Na nossa cultura ocidental, tal música é frequentemente escrita por alguém que não está envolvido diretamente na performance. Os músicos realizam uma composição preexistente (SLOBODA apud SANTIAGO, 2001, p. 2)

Já para Cerqueira (2009), “a performance musical é uma atividade que requer uma série de demandas cognitivas variando de acordo com a complexidade de cada contexto musical”. Conforme a concepção apresentada em seu trabalho, a performance pode ser dividida em dois momentos. O primeiro faz parte do “ato momentâneo da apresentação musical e outro faz parte da “etapa do estudo, isso envolve desde o aprimoramento do repertório, através do estudo técnico e interpretativo, até a apresentação pública (a que contém a performance)”. Com relação à etapa de estudo citado por Cerqueira (2009), pode ser corroborada com a afirmação de Santiago (2001), quando a autora aponta que:

É importante para o músico ter uma concepção clara da obra que irá intermediar na presença dos ouvintes. Esta concepção é elaborada durante inúmeras horas de estudos em que mecanismos musculares, afetivos e mentais se conjugam para fazer soar música. Fazer soar música, entretanto, requer intenso preparo anterior (SANTIAGO, 2001, p. 164)

Santiago usa “intermediar” em sinônimo de interpretar porque o ato interpretativo é, mormente, mediador entre o criador e o receptor final que é o ouvinte. Mas devemos lembrar que uma obra, tal como uma sonata instrumental, e um frevo de rua, possuem funções distintas e sua realização é diretamente afetada pelos contextos sociais dos quais suas finalidades se realizam. Todavia, a performance no frevo de rua acaba sendo uma experiência social de compartilhamento, um momento no qual os trompetistas muitas vezes reagem ao

comportamento do público tocando mais forte, mais agudo, mais animado, atuam num clima de descontração. Sendo a finalidade da performance uma experiência social de compartilhamento, Blacking corrobora afirmando que:

A música pode exprimir atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando a ouvem os ouvidos preparados e receptivos das pessoas que compartilharam, ou de algum modo podem compartilhar, das experiências individuais e culturais de seus criadores (BLACKING, 1976, p. 38).

Em consonância com este pensamento, Merrian reforça também a ideia de que o comportamento do músico se molda às necessidades e contextos vivenciados, ou seja, sofre diretamente as influências sociais na sua atuação performática. Com relação a isso o autor explica que:

Como músico, ele desempenha um papel específico e pode ter um status específico dentro de sua sociedade, e seu papel e status são determinados pelo consenso da sociedade quanto ao que deve ser um comportamento adequado para o músico. Os músicos podem formar uma classe especial ou casta, eles podem ou não ser considerados profissionais, seu papel pode ser atribuído ou alcançado, seu status pode ser alto ou baixo ou uma combinação de ambos. Em quase todos os casos, no entanto, o músico se comporta de forma social de maneiras bem definidas, porque são musicais, e seu comportamento é moldado tanto por sua própria imagem como pelas expectativas e estereótipos do papel musical visto pela sociedade em geral. (MERRIAN, 1964, p.123, tradução nossa)²

Com base nisso, para entender a relação entre o contexto social e a performance faz-se necessário refletir tanto sobre a troca e associação entre os criadores e os receptores ou o compartilhamento de todo o universo cognitivo envolvido citado por Blacking (1976), quanto o comportamento musical que é moldado pela própria imagem do músico, pelas expectativas e estereótipos do papel musical visto pela sociedade em geral, apontado por Merrian (1964).

Esses aspectos, em comumhão, também estão presentes no frevo, apresentando diferentes modos de execução. Como bem aponta Amaral (2018) “os frevos tocados na rua são diferentes dos frevos de rua tocados nas apresentações das orquestras”. Encontramos também nos diferentes espaços, sejam os palcos abertos, em clubes ou teatros. Ou seja, há vários frevos, inclusive o que é concebido na partitura ou gravado e o que é tocado na rua.

² As a musician, he plays a specific role and may hold a specific status within his society, and his role and status are determined by consensus of society as to what should be proper behavior for the musician. Musicians may form a special class or caste, they may or may not be regarded as professionals, their role may be ascribed or achieved, their status may be high or low or a combination of both. In nearly every case, however, musicians behave socially in certain well-defined ways, because they are musicians, and their behavior is shaped both by their own self-image and by the expectations and stereotypes of the musicianly role as seen by society at large. (MERRIAN, 1964, p.123).

Em trabalho recente, Valente (2014) elucida essa relação dos contextos onde acontece o frevo de rua. Segundo o autor:

É preciso notar que as características da performance de rua, impedem automaticamente o desenvolvimento de uma atuação com arranjos mais elaborados, algo mais facilmente realizável num palco. Na performance de palco, os músicos podem projetar com mais comodidade as suas capacidades a nível instrumental, utilizando partituras, instrumentos eventualmente pouco usados na rua (o sax barítono, a bateria e instrumentos eléctricos por exemplo). Todavia, temos de reconhecer que o público em geral (os foliões) e os passistas, na rua querem ouvir e dançar um frevo mais simples, essencial, enérgico e viril, utilizando um adjetivo que o musicólogo Valdemar de Oliveira costumava atribuir ao gênero musical. (VALENTE, 2014, p. 12)

De um modo geral, com base nessas ponderações, podemos afirmar que todas as características numa visão mais escolástica, que consolidam, burilam ou rebuscam uma performance, são completamente distintas quando expostas a um ambiente, um contexto diferente. Contudo, salientamos que a tendência é que existem semelhanças quando analisamos a performance dentro de seus contextos.

2.2 SEMELHANÇAS OU RECORRÊNCIAS: UMA BREVE ABORDAGEM SOBRE ESTILO

De acordo com Meyer (1989) o estilo³ é um termo usado para designar “traços” característicos de uma concepção singular que possui semelhantes identificações num contexto mais amplo, sejam estas 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 este pensamento, Maciel Filho (2004) ainda nos 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.

Parece antagônico, mas se observarmos bem aquilo que em arte individualiza-se, na verdade, contextualiza, socializa, aponta para o universal. São aspectos amplos, plurais, tal como a performance.

³ 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).

De acordo com Pascall (2001), a discussão teórica sobre estilo destacou-se primeiro na área de produção literária a partir do 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 nos 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 já fazia parte das artes visuais no início do século XVII e seu significado já tinha uma conotação mais moderna, sendo considerada uma maneira de exprimir o pensamento.

Outro autor que também compactua com esses pensamentos é Maciel Filho (2004). Ele aponta que os debates sobre estilos surgem com Descartes no século XVII e que durante os séculos passa por diferentes interpretações. De acordo com o autor:

Descartes estabelece um novo tipo de homem: o racional, cartesiano, inserido numa nova sociedade fundada no progresso e na burguesia. No anúncio de um sujeito da razão, a melhor forma de dizer da ciência é o estilo da concisão, imerso na objetividade da Geometria e na exatidão Matemática. No século XVIII, estilo refere-se à marca do homem sobre seu texto. No século XX descobre-se que a palavra pode revelar e encobrir o dito. O inconsciente atua sobre o escrito. Dessa forma, é possível dizer que dizemos mais do que dizemos. (MACIEL FILHO, 2004, p. 28)

Esses pensamentos sobre estilo elucidam-nos sobre aspectos amplos e suas concepções em diversas áreas do conhecimento. Tal reflexão aponta para tentar compreender, de uma forma mais ampla, o fenômeno que estamos abordando neste trabalho, partindo da premissa de que a articulação obedece a parâmetros estilísticos.

Com relação ao estilo na música, Pascall (2001) explica que, de um modo geral, este denota as características de uma época, a maneira de expressão de um compositor, de um período ou de uma sociedade com sua função social, permitindo-nos ser remetidos a um gênero comum de acordo com as similitudes compartilhadas. Já no século XIX, Hegel (2009) comenta que “o estilo se refere, pois, a um modo de execução que considera as condições dos materiais empregados, bem como as exigências de concepção e execução de cada arte, e às leis que provém do próprio conceito da coisa”.

Meyer (1989), por sua vez, estabelece uma divisão quanto “a natureza das limitações envolvidas”. Algumas limitações podem ser “universais”, também fazendo parte de “restrições transculturais”. Pessotti (2007), por exemplo, afirma que as limitações “são consideradas dentro dos limites do comportamento humano, que incluem limites físicos, biológicos, psicológicos e culturais”. Uma das mais importantes seriam as de natureza psicológica, já que Meyer as esclarece como pertencentes ao “princípio que rege a percepção

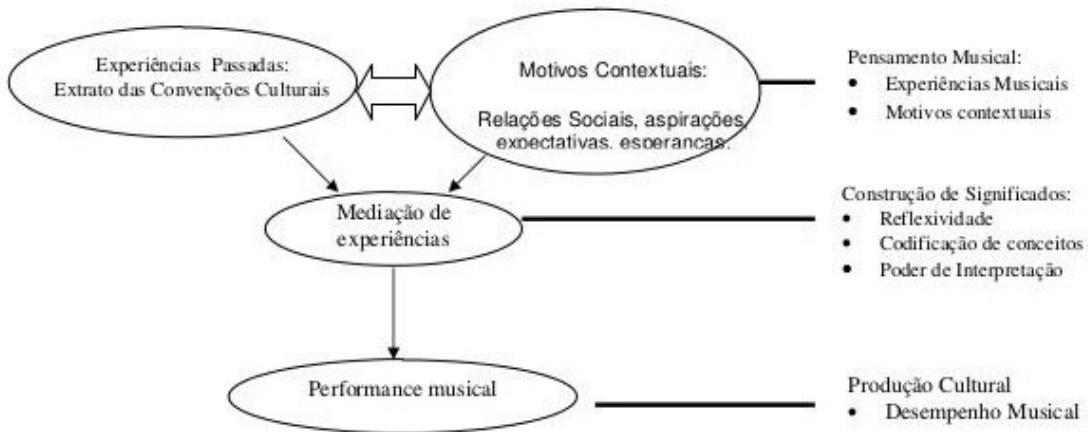
e cognição de padrões musicais”, ou seja, sem esses aspectos não haveria organização sonora. Com relação à percepção, Guigue explica:

Sendo a música uma arte que necessita do tempo para se concretizar à percepção, ela terá que ser concebida em função da memória de quem a ouve. Isto significa que ao escutarmos uma obra musical, construímos nossa percepção a partir do material sonoro que aparece em princípio, o qual passa a servir de referência essencial para tudo que vamos ouvir consequentemente. (GUIGUE, 1997, p. 9)

Guigue comenta na citação acima sobre a percepção de estilos, padrões e as articulações das estruturas que seriam próprias de cada compositor e ainda sobre a concretização da percepção. Podemos refletir não somente sobre a figura do ouvinte passivo, mas, principalmente, sobre a ação de ouvir ativamente, em primeiro lugar, daquele que toca a obra. Essa ação ativa do *performer* ajuda a formar essa referência essencial que se caracteriza, inclusive, na busca por encontrar repetições de padrões ou divergências.

Esse aspecto é corroborado por Schlueter (1996, não publicado), quando comenta sobre um princípio básico de estilo: “o músico [neste caso o instrumentista] deve definir a igualdade, para que o compositor possa definir a diferença”. Essa busca pela repetição remonta ao uso do material retido na memória, a recorrer constantemente das suas experiências passadas, da percepção, numa contínua análise e comparação do 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 para a performance sendo ela estudada por educadores, musicólogos e instrumentistas. No caso da execução instrumental, sempre existiram parâmetros que fundamentam o *performer*, mas estes variam de acordo com os contextos sociais. No caso do frevo, Benck Filho (2008), ao entrevistar diferentes maestros de frevo de rua, comenta sobre as influências da função social e em que contexto 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 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 sotaque⁴.

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

Os estilos musicais são diferenciados por elementos como qualidade de som, articulação, fraseado e interpretação rítmica. Enquanto todas as formas de música 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

⁴ 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.

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)⁵

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, diversos fatores que estão intimamente relacionados a um contexto, criando um estilo de tocar recorrente em determinada região ou grupo social. Para aproximar-se em uma nova cultura, é necessário aprender seu sotaque, ou seja, os sotaques exprimem padrões íntimos que revelam o grau de aproximação ou interação. 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, já que os contextos variam. Isso é uma das diferenças que alguns sempre mencionam e que levam a uma marca “característica”, ou melhor, “original”. A originalidade pode ser discutida, mas isso faz refletir sobre as bases que o instrumentista precisa desenvolver, o entendimento que se faz necessário das distintas interações e as mediações desses fundamentos. A questão do Sotaque é um dos pontos que justificam nosso trabalho.

2.3 ELEMENTOS DE DOMÍNIO DO *PERFORMER*

Dentre alguns fundamentos que diferentes autores podem abordar, trazemos para a discussão alguns elementos que o trompetista Charles Schlueter (1996, não publicado), ex-

⁵ 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).

trompete solista da *Boston Symphony Orchestra*, considera fundamentais para a performance instrumental. São eles: aspectos rítmicos e de pulsação, dinâmica, afinação e articulação.

2.3.1 Aspectos rítmicos e de pulsação

Pascall (2001) afirma que o ritmo musical pode ser visto como uma combinação de segmentos e objetivos temporais – o pulso – e sequência emocional, como por exemplo: o fluxo e refluxo criado pela discordância e resolução, cadência, valores melódicos e harmônicos diferenciados, forma melódica, acento agógico e síncopes.

Tal conceito amplo oferece múltiplas escolhas ao *performer* e sucessivas análises, não somente considerando aspectos musicais, mas também questões técnicas e acústicas, dentre outros. Ao analisar as perspectivas sociais, como por exemplo, uma apresentação de frevo na rua ou no placo, o processo hierárquico de escolhas de pulsação e andamento pode discordar ou variar de modo que contraponha tradições já estabelecidas secularmente e concretizadas estilisticamente. Isso muda consideravelmente a percepção do ouvinte sobre a música.

Os aspectos rítmicos vão além do andamento ou dos sinais de agógica, ou mesmo da divisão dos padrões ou motivos rítmicos. É o domínio dos conhecimentos responsáveis pela moção. É uma percepção temporal constante que o *performer* deve possuir, inclusive quando a música se associa à dança. Os fundamentos de domínio do *performer* estão muitas vezes associados, entrelaçados.

Exemplo de entrelaçamento é o que encontramos na polirritmia. Presente nos gêneros brasileiros, tem sido estudada progressivamente. A herança africana permite analisar e identificar os padrões rítmicos diferentemente da maneira puramente ocidental. Pauli e Paiva (2015) comentam sobre a constância cíclica e o padrão repetitivo, o pensamento da menor unidade de tempo e a superposição de estruturas métricas em cima de uma pulsação rítmica pré-estabelecida. Da constância cíclica temos o termo *time line*⁶ que:

⁶ *Time-line*: é um padrão que representa o núcleo estrutural de uma peça musical, algo como uma representação condensada e extremamente concentrada das possibilidades de movimento livres aos participantes (músicos e dançarinos). Cantores, bateristas e dançarinos do grupo, orientam-se ouvindo o padrão do *time-line*, que é repetido em um tempo constante durante a performance. Os padrões do *time-line* são transmitidos do professor para o aprendiz por meio de sílabas mnemônicas ou padrões verbal. (KUBIK, 1994, p 45, tradução nossa). A time-line pattern represents the structural core of a musical piece, something like a condensed and extremely concentrated representation of the motional possibilities open to the participants (musicians and dancers).

[...] consiste em um ponto de referência constante, pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a condução métrica linear da frase, é conduzida, geralmente tocadas por instrumentos mais agudos ou marcadas com palmas que servem de “base” para polirritmias e polirritmias mais complexas. (KUBIK, 1994)

Para o trompetista, a execução dessa poliritmia recai no domínio da técnica articulatória, sabendo estabelecer conexões por silêncio e por som, atentando também para a acentuação. Padrões rítmicos elaborados e rápidos, superpostos necessitam especial atenção pelo *performer*, já que os aspectos rítmicos – escolha de pulsação, andamento, divisão e acentuação métrica – mesclam-se com os fundamentos de articulação e dinâmica.

2.3.1 Dinâmica

De acordo com Med (1996), dinâmica é a graduação da intensidade de som. É o grau de intensidade com que o som é emitido ou articulado. Para Schlueter (1996, não publicado), dentro da dinâmica, existem três aspectos acústicos que diferem em seus processos. Podem ser usados separadamente ou não, esta escolha pode variar de acordo com as circunstâncias ou efeitos que o trompetista deseja produzir: intensidade, altura, padrões rítmicos e articulatórios.

2.3.2.1 Intensidade

Em música, é representada pelos símbolos indicados na partitura pelos sinais de *pp* até *fff*, *crescendo* e *decrescendo*. Está relacionada com a pressão sonora, que é medida em decibéis. Para que o trompetista aumente a intensidade faz-se necessário o aumento do volume da coluna de ar (*flow rate*) que passa por uma determinada abertura labial (HICKMAN, 2006), o que resulta em um esforço maior da musculatura, inclusive dos lábios. Segundo Schlueter (1996, não publicado) como é difícil e/ou quase impossível descrever a dinâmica puramente em termos de decibéis, é importante considerar outros aspectos de

Singers, drummers and dancers in the group find their bearings by listening to the strokes of the time-line pattern, which is repeated at a steady tempo throughout the performance. Time-line patterns are transmitted from teacher to learner by means of mnemonic syllables or verbal patterns. (KUBIK, 1994, p. 45).

domínio do *performer* que são características que conferem intensidade, sendo suas variações componentes da dinâmica.

2.3.2.2 Altura sonora

Está relacionada com a frequência, e, por consequência, o período e o comprimento de onda, sendo inerente à percepção de alturas, ou seja, o quanto grave ou agudo um som é. Fisicamente, este fenômeno é explicado através das ondas sonoras, quanto maior a frequência, mais grave é a nota. A frequência liga-se diretamente com as concepções timbrísticas, nuances de cor de som e brilho sonoro, uma vez que são proporcionais às frequências constantes no som principal, ou seja, a proporção de harmônicos graves e agudos presentes em determinado som. Também podemos incluir aqui a técnica do vibrato, fator que altera a dinâmica. O importante é ressaltar que a tendência acústica é que os sons mais agudos conferem intensidade e que o *performer* analisa continuamente o equilíbrio de alturas das vozes ou dentro da frase musical, seja em um naipe ou para articular, ressaltar, produzir a moção interpretativa.

2.3.2.3 Padrões articulatórios e rítmicos

A intensidade sofre grande influência pela articulação, isso porque geralmente uma nota em *staccato* soa mais forte (intenso) que uma nota em *tenuto*. Os padrões rítmicos também influenciam porque, quando estão em sequências consecutivas e com velocidade, geram uma maior intensidade. Além disso, mesmo notas mais rápidas às vezes soam mais forte porque a velocidade elevada tende a dar a impressão de aumento de intensidade (SCHLUETER, 1996, não publicado).

No ambiente carnavalesco, sobretudo na rua, a intensidade é um dos fundamentos que sofre uma variedade enorme de influências. Durante as festividades do carnaval, as orquestras que tocam na rua tradicionalmente executam o frevo com a maior intensidade possível, isso porque os músicos tocam forte com a finalidade de fazer-se ouvir. O clima de

descontração do carnaval colabora com o aumento da intensidade e a aparente liberdade do intérprete. Parece não existirem regras, mas talvez a regra primordial é sempre tocar estridente e o mais intenso possível e isso tem influência diretamente na afinação.

2.3.2 Afinação

A afinação é outro fundamento que requer do *performer* um amplo conhecimento de suas sutis diferenças nos diversos contextos. Não sendo algo absoluto, está diretamente ligada ao contexto, no qual o trompetista executa um repertório adaptando a afinação aos vários tipos de grupos e situações.

Curioso é notar que existe um paradoxo. De acordo com Freire (2016), “as alturas das notas são estabelecidas a partir de definições exatas e objetivas, como frequências, razões ou *cents*⁷, mas todo o processo sonoro é avaliado subjetivamente pela percepção humana”. Dentro dessa perspectiva, o trompete ao ser um instrumento não-temperado, ou seja, executa afinações pelo sistema natural, busca o ajuste frequente, ressaltando a diferenciação das terças. Tudo isso para adequar a afinação de um naipe de trompetes em uma orquestra de frevo, ou outras formações musicais dentro de seus respectivos contextos.

No frevo de rua existem também outras variações de afinação que são técnicas para execução de efeitos específicos. Salientamos os efeitos de altura provocados pelo uso do *Bend*⁸. Por exemplo, quando está sendo executado o frevo no teatro, para embelezamento performático, mais especificamente nos solos de saxofones, o Maestro Spok⁹ costuma fazer uso dessa técnica. Por outro lado, no trompete, essa técnica não é comum.

Na performance do frevo, devido ao uso atual de instrumentos sintetizados nas orquestras, existe um padrão usual de afinação que é o 440 Hertz. Isso pode sofrer alguma variação dependendo de fatores físicos do próprio instrumento, por exemplo, a influência que

⁷ O sistema de Cents criado por Alexander Ellis, é uma proposta de um parâmetro de comparação vinculado a uma frequência de referência de afinação em Hertz (FRHz). (FREIRE, 2016, p.134). De acordo com o autor, este sistema foi destinado para que o músico prático pudesse realizar ajustes de afinação em centésimos de semitom.

⁸ *Bending*, *pitch bending* ou simplesmente *bend*, é um termo referente ao ajuste da altura de uma nota. Geralmente representa uma variação suave em altura, e pode incluir *portamento* ou *glissando*, que se refere a uma variação de altura de uma nota para outra. (CHEN et al, apud MAGALHÃES, 2015, p. 31, tradução nossa).

⁹ Inaldo Cavalcante de Albuquerque (Spok), saxofonista, é igualmente um dos mais importantes compositores e arranjadores de frevo do estado de Pernambuco. A sua Orquestra, composta por 18 músicos, é considerada uma das mais importantes na cidade de Recife. Tocou em muitos países do mundo onde divulgou o frevo, tendo sido referido por jornalistas como “o novo embaixador do frevo” (VALENTE, 2014, p. 57).

o calor ou frio exerce sobre o mesmo. Além disso, devemos levar em consideração também que a escolha da afinação está diretamente relacionada aos contextos sociais de cada grupo instrumental, formando padrões tradicionais. Deve-se levar em consideração também a formação do timbre próprio de cada instrumentista ou mesmo de cada conjunto instrumental, do qual existe uma ligação estrita entre a dinâmica e afinação, como já abordado anteriormente.

2.3.3 Articulação

2.3.4.1 Revisão conceitual

Na Linguística, a articulação é a forma exata e distinta de como pronunciamos cada fonema (SILVA, 2015). Na música, de acordo com Chew (2001), o termo articulação refere-se, principalmente, ao grau em que um intérprete destaca as notas umas das outras.

A articulação é um importante aspecto técnico interpretativo-musical, ela é essencial para uma boa realização dos fenômenos sonoros; sem ela um músico provavelmente não conseguiria expressar com clareza o fraseado musical durante a execução do seu instrumento. De acordo com Simões (2013, não publicado), “a articulação é decisiva para o contexto musical”. Já Aguilar (2008), afirma que: “através de uma articulação planejada o intérprete pode expressar com mais precisão sua ideia musical, ou a ideia musical que se deduz do compositor”.

De acordo com Schlueter (1996, não publicado), “a articulação é a ação de iniciar e/ou terminar as notas, ou indicar o grau de conexão entre notas ou frases tanto pelo som quanto pelo silêncio”. Com base nisso, pensamos articulação como sendo uma forma não só com a qual o trompetista emite e define sonoridades, podendo ela ser conectada entre si através de som ou silêncio, mas assim como na fala, através da articulação podemos estabelecer o caráter, o ritmo e a intensidade de uma obra.

A emissão do som no trompete pode ser iniciada apenas controlando a saída do ar, sem a interrupção da língua, ou controlando a expiração com seu auxílio. Beltrami (2008) afirma que toda articulação tem uma definição de começo, meio e fim para que os sons separados apareçam claramente. Com relação a isso, Schlueter (1996, não publicado) afirma

que quando um trompetista articula uma nota, geralmente, ele precisa ter em mente o “início, meio e o fim”. Corroborando esse conceito, Simões (2013, não publicado) afirma que o fim da nota é considerado fundamental para o músico, porque é quem define o tamanho da nota e inclusive sua projeção. Acreditamos também que o trompetista deve ter uma nítida ideia da articulação musical, fraseado musical, para uma expressividade limpa, clara e objetiva.

Como técnica instrumental para conexão dos sons, através dos anos, o ensino e a prática da articulação nos instrumentos de sopro têm usado de diversas sílabas para facilitar a compreensão e execução do processo articulatório produzido pelos instrumentistas. Ademais o processo fisiológico e motor, também existe uma contribuição para o processo que é para facilitar a formação de imagens mentais, ou da concepção da forma da nota (SCHLUETER, 1996, não publicado). Na música africana, Kubik menciona sobre o uso de sílabas mnemônicas para a apreensão do *time-line* e orientação dos *performers*. Esses padrões verbais são usados de maneira consciente ou não, já que muitas vezes estão intrínsecos na memória. Em outras vezes o processo de transmissão é mais prático, já que o material recorrente da tradição foi absorvido de tal maneira que a transmissão oral é mais usada pelos resultados alcançados, em função dos contextos musicais que se encontram os instrumentistas. (KUBIK, 1994).

Sobre isso Maria Benck (2004) afirma que “utilizar o sistema de transcrição dos sons da fala desenvolvido pela fonética, possibilita o registro mais preciso das indicações para o processo articulatório nos instrumentos de sopro”. Essas indicações são normalmente representadas por sílabas, que passam a contribuir fortemente para a expressividade do músico. No entanto, as sílabas formadas pela combinação de vogais e consoantes estão diretamente ligadas a um idioma. Em relação a isso, a autora é corroborada por Johnson (1990) quando ele faz reflexões relacionando as características da fala e da linguagem, associando-as com o resultado sonoro. Segundo o autor:

As características da fala em vários países provavelmente têm algum efeito nas qualidades de som na performance instrumental, particularmente, nos estilos de articulação, ritmo do discurso, inflexão de dinâmicas, usos da língua, abertura da garganta e os sons vocálicos comuns. Como resultado, alguns ouvintes podem associar os sons brilhantes onde os sistemas fonéticos são rápidos, nasais e recortados (França, Espanha e México) [...] Embora eu não tenha obtido uma informação científica a respeito para substanciar essas teorias até o momento, parece-me que o ato de tocar um instrumento, [quando tratamos] da essência da cor de som, é influenciado em parte por fatores externos e talvez até mesmo não musicais. (JOHNSON, 1990, p. 39, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ The speech characteristics in various countries probably have some effect on tonal qualities in instrumental performance, in particular, the styles of articulation, pace of speech, dynamic inflection, use of the tongue,

Embora o próprio Johnson mencione que não tem comprovações científicas, acreditamos que refletir sobre esses aspectos faz-se necessário para compreender de um modo mais amplo as alternativas que os trompetistas sempre buscaram, com o intuito de articular claramente durante sua performance. Entender que esses aspectos influenciam as qualidades sonoras é importante para buscar caminhos para a interpretação do frevo de rua, descobrir os seus processos articulatórios e a sonoridade dos músicos locais.

Boni (2008) já nos apresenta o quanto antiga é a preocupação pelo ensino das articulações no trompete:

Com relação ao trompete, foram escritos os dois primeiros métodos no início do século XVII, ambos na península italiana. O primeiro foi ‘Volume di tutta l’Arte della Tromba’, de Cesare Bendinelli, doado pelo autor à Academia Filarmônica de Verona em 1614 [...] O ‘Modo per Imparare a Sonare di Tromba, tanto musicalmente in Organo, com Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn’altro istruimento’ (1638), de Girolamo Fantini, foi o segundo tratado voltado ao trompete, com características de método de estudo técnico e de repertório. Um mérito deste tratado é o de possuir vários exercícios com sugestão de articulações por vocalizações, além de algumas peças musicais em que o trompete é solista, acompanhado por um contínuo e outras para trompete solo ou em duo. (BONI, 2008, p. 1)

Como podemos observar, o ensino da articulação através do uso de sílabas (fonemas)¹¹ tem sido abordado pelos trompetistas desde o renascimento, sendo a articulação um dos principais fatores técnico-interpretativos do instrumento, pois define a clareza rítmica, também a intensidade, influindo na dinâmica, contribuindo para o timbre ou som do grupo instrumental e a definição de caráter, estilo do que se está tocando.

2.3.4.2 *O uso de sílabas e a execução no trompete*

Através da história existiram vários métodos de ensino instrumental que em algum momento utilizaram em sua metodologia sugestões silábicas para facilitar a execução de células rítmicas. No entanto, salientamos que até hoje, possivelmente, os instrumentistas

openness of the throat, and common vowel sounds. As a result, some listeners might associate bright sounds where phonetic systems are rapid, nasal, and clipped (France, Spain, and Mexico) [...] Even though I have no scientifically obtained information at this time to substantiate these theories, it seems to me that playing, particularly in the realm of tone color, is influenced in part by external and perhaps even nonmusical factors. (JOHNSON, 1990, p. 39).

¹¹ Se analisarmos os livros de ensino instrumental, comumente encontramos a indicação através de sílabas e não de fonemas, pois não se encontra na maior parte das obras sequer uma notação fonética. Contudo, as sílabas são utilizadas no intuito de fornecer uma noção do som que o instrumentista deveria realizar.

utilizem ou abordem diversos tipos de sílabas para tocar, mesmo que a escolha delas não seja necessariamente iguais. Porém, pode ser observado que o resultado sonoro seja praticamente o mesmo. Podemos, inclusive, recordar que tal uso de sílabas obedece, por vezes, critérios de escolha pessoal e cultural. Para ilustrar o uso histórico, trazemos o Quadro 1, de Erig, apud Maria Benck (2004):

Quadro 1 – Fontes italianas renascentistas por Erig.

	UMA SÍLABA	SÍLABAS COMBINADAS	
Autor	Golpe simples	“língua dritta”	“língua riversa”
Ganassi (1535)		<i>Tere</i>	<i>Lere</i> <i>Teche</i>
Agrícola (1545)	<i>De</i>	<i>Diri</i>	<i>tellel...ell...</i>
Cardanus (c. 1546)		<i>There</i>	<i>Lere</i> <i>Theche</i>
Dalla Casa (1584)	<i>1. Te</i> <i>2. De</i>	<i>1. tere</i> [<i>2. dere</i>]	<i>1. ler ler</i> <i>Teche</i> <i>2. der ler</i> <i>3. ter ler</i>
Arbeau (1588)	<i>Te</i>	<i>Tere</i>	<i>Relé</i>
Rogniono (1592)	<i>1. te</i> <i>2. de</i>		<i>1. ler ler</i> <i>2. der ler</i> <i>ter ler</i>
Rognoni (1620)	<i>Te</i>	<i>te re</i>	<i>1. le re</i> <i>Teche</i> <i>2. de re</i> <i>3. de re te re</i>
Mersenne (1636)	<i>Ta</i>	<i>1. ta ra ra ...</i> <i>2. tata rata rata</i> <i>3. tara tara</i>	
Fantini (1638)	<i>1. ta</i> <i>2. da</i> <i>3. la</i>	<i>Tere</i>	<i>Lera</i> <i>Te ghe</i>

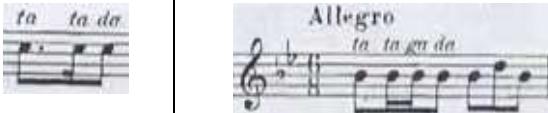
Fonte: Maria Benck (2004, p. 11)

Comumente no trompete o *staccato* simples é o mais utilizado, em alguns casos usa-se o *staccato* duplo e/ou o *staccato* triplo. De acordo com Clarke (1985), o primeiro fundamento que um instrumentista deve dominar na articulação é o *staccato* simples. O “controle completo da língua deve ser obtido” lentamente, através da prática diária, de maneira que uma série de notas de alturas iguais ou diferentes tenham regularidades tanto em seu tamanho, quanto em seu som. Dominado esse princípio, pode-se procurar estudar outros tipos de articulação.

Johnson (1990) afirma que os *staccatos* duplo e triplo são empregados quando a velocidade necessária da articulação é muito rápida para um *staccato* simples, ou em alguns casos, quando um determinado som da articulação é desejado. Ou seja, esse tipo de articulação é um efeito que dá mais liberdade para o músico, uma vez que ele não consegue executar claramente uma passagem rápida com o simples. Tanto o duplo quanto o triplo são variações do simples, adquiridas através da alternância entre as sílabas.

Vejamos na figura abaixo exemplos de *staccatos* e sílabas usadas por trompetistas, todavia salientamos que tanto o duplo quanto o triplo podem ser executados em combinações distintas.

Figura 2 – Tipos de *staccato* e sílabas.

	<i>Staccato simples</i> <i>(Tenuto)</i>
	<i>Staccato duplo</i>
	<i>Staccato triplo</i>
	Sílabas aplicadas em diferentes células rítmicas

Fonte: baseado no *Méthode complete de trompette moderne de cornet à pistons et de bugle by Merri Franquin* (1908)

Como podemos observar, autores tradicionais abordam essas questões nos estudos sobre articulação. Obviamente é muito importante entendermos que existem outras fontes com outros idiomas, dialetos e seus respectivos sotaques, que diferem de região para região. Sendo assim, temos que reconhecer que alguns fonemas podem não se adequar ao nosso contexto. Como afirma Maria Benck (2004) “a utilização de fonemas em determinadas línguas não possui a mesma eficácia quando utilizados em outros idiomas sem a devida adaptação”. Com relação a esse pensamento, Dissenha (2009) enfaticamente esclarece:

[...] infelizmente alguns professores mal-informados [sic] insistem em ensinar conceitos equivocados como, por exemplo, a sílaba “tu” - que aparece no famoso método de Jean Baptiste Arban (1825-1889). É importante ressaltar que o som dessa sílaba em português não é igual ao francês. Além disso, a pronúncia correta (em francês) da vogal “u” implicará em mudanças na posição dos lábios. Mas qual é a sílaba melhor ou a “correta”? A resposta não é simples pois temos que levar em conta vários fatores como: estilo e a dinâmica da música a ser tocada, a articulação de outros colegas, o desejo dos maestros, a acústica da sala, dentre outros. (DISSENHA, 2009, p. 2)

O que podemos depreender de Dissenha é que na verdade um trompetista deve escolher as sílabas que aproximem a articulação desejada para sua interpretação. Sobre esses aspectos Johnson ainda nos traz uma explicação mais profunda:

Há algum desacordo sobre onde a língua deve bater na boca para produzir uma boa articulação. Uma resposta específica aplicável a todo trompetista é impossível [de se obter] se aceitarmos a tese de que não há duas pessoas com idêntica formação dentária, cavidades orais, forma de língua ou tamanho. O que funciona bem para uma pessoa pode não necessariamente funcionar bem para outra. No entanto, todos os trompetistas compartilham sobre a capacidade de formular mentalmente sons notavelmente consistentes. Os meios físicos pelos quais esses sons são então produzidos variam de acordo com a estrutura particular de cada trompetista. (JOHNSON, 1990, p.70, tradução nossa)¹²

Na citação acima, Johnson trata de enfatizar que as pessoas não têm características fisiológicas idênticas, ou seja, mesmo que os trompetistas compartilhem de conceitos parecidos nos processos de articular, existirão diferenças tanto na abordagem, quanto no resultado sonoro.

É percebido que essas discussões além de amplas, divergem em alguns pontos e que o uso da língua não fica restrito somente à articulação. Para Gordon (1977) muitos trompetistas usam a língua para auxiliar na tessitura do instrumento, mais especificamente no controle da velocidade do ar para obter os registros médio, grave e agudo, tendo a língua um nível ou forma específica na boca. De acordo com Hickman (2006) o termo expresso para esse posicionamento chama-se “*arch of tongue*”. Traduzido para o português seria o “arqueamento da língua”. Baptista (2010) trata de explicar o seu funcionamento, conforme o autor:

Ao pronunciar a vogal A, como num bocejo, nossa língua deverá ficar completamente relaxada, no fundo da cavidade bucal, o que permite total

¹² There is some disagreement as to where the tongue should strike in the mouth to produce a good articulation. A specific answer applicable to every player is impossible if one accepts the thesis that no two persons have identical teeth formation, oral cavities, tongue shape, or size. What works well for one person may not necessarily work well for someone else. All players do share in common, however, the ability to mentally formulate remarkably consistent sounds. The physical means by which these sounds are then produced will vary according to the particular structure of each player. (JOHNSON, 1990, p.70).

liberdade para a passagem do ar. Ao pronunciar a vogal E, a ponta da língua permanece onde está, porem o dorso ergue-se em forma de arco, o que diminui a cavidade bucal. Para o vogal I, esse movimento intensifica-se, tanto para a formação do arco, quanto para a diminuição da cavidade.

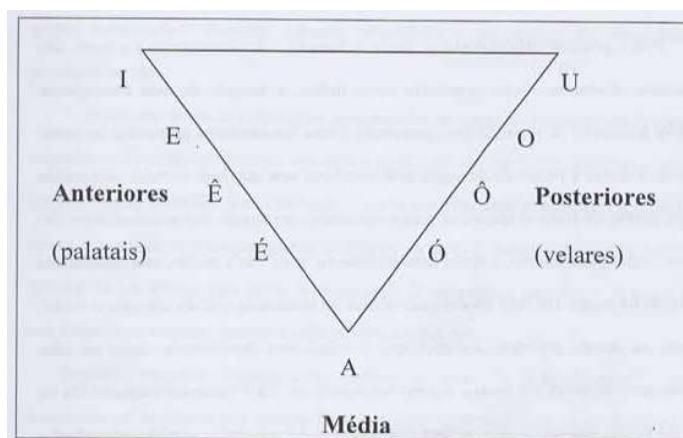
- Vogal A. Cavidade bucal totalmente aberta, fluxo de ar mais lento.
- Vogal E. Cavidade bucal levemente fechada, fluxo de ar mais rápido.
- Vogal I. Cavidade bucal muito fechada, fluxo de ar extremamente rápido.

Baptista (2010) segue afirmando que a medida que o dorso da língua se eleva em direção ao céu da boca, diminui a cavidade bucal, consequentemente existe um aumento na velocidade do fluxo de ar para manter os lábios em vibração. Jacobs (1998) ratifica reconhecendo que “na colocação da língua, as formas de vogal mais baixas criam uma abertura para o ar mais aberta do que as formas de vogal mais altas”. Encontramos em Maria Benck (2004) uma breve explanação de como funcionam as posições da língua e suas respectivas influências na cavidade bucal, corroborando a discussão. De acordo com a autora:

A altura da língua quanto à posição ocupada por seu corpo numa dimensão vertical pode ser: 1) alta, média-alta, média-baixa e baixa em relação à distância entre os maxilares; 2) fechada, meio-fechada, meio-aberta e aberta, respectivamente, relacionando-se a altura da língua à abertura ou fechamento da boca. [...] A incursão do corpo da língua em uma destas zonas classifica as vogais como anteriores, médias ou posteriores. (MARIA BENCK, 2004, p. 64)

Para ilustrar, vejamos o triângulo das vogais de Hellwag apresentado pela autora:

Figura 3 – Triângulo das vogais de Hellwag.



Fonte: Hellwag apud Maria Benck (2004, p.65)

Em concordância com esses conceitos, Longo (2007) afirma que o importante é ter consciência de manter a cavidade bucal com um maior espaço, mesmo usando qualquer

vocal, “A”, “E”, “I”, “O” e “U”, isso permitirá controlar melhor o que se executa em qualquer registro ou dinâmica. Porém, com relação às notas agudas ele explica que:

É de se esperar quando se toca notas muito agudas, que são consideradas extremamente difíceis devido à pressão que um músico tem de fazer, que a ideia de se manter o maior espaço possível na boca não seja aplicável, pois esta é considerada uma situação extrema. Neste tipo de situação deve-se fazer uso da sílaba “I”, que proporciona o menor espaço dentro da boca. (LONGO, 2007, p. 41)

É importante para um instrumentista de sopro entender que a cavidade bucal proporciona várias opções de sonoridades, ajudando nas variações da cor do som, timbre, projeção, entre outros; e compreender que esses parâmetros diferem de pessoa para pessoa. Como bem nos aponta Maria Benck (2004), “tanto a cavidade bucal quanto a nasal são verdadeiras caixas de ressonância que variam de acordo com a posição do corpo da língua, auxiliada pelas bochechas e lábios”.

Vejamos a figura abaixo:

Figura 4 – Posições da língua: tuba, trombone, trompete e trompa.



Fonte: Peter W., *Real-time MRI comparisons of brass players: A methodological pilot study* (2015).

Nesse exemplo, podemos visualizar os diferentes arqueamentos da língua em quatro instrumentos de timbres e tessituras diferentes.

Seja através do uso de vogais e consoantes, essa fundamentação nos mostra aspectos importantes sobre o funcionamento da língua de um instrumentista de sopro. Por tratar-se de

uma concepção subjetiva, na qual cada *performer* pode ter um conceito sonoro e uma sílaba específica, esse conhecimento torna-se tão intrínseco que possivelmente a maioria dos trompetistas não constatam isso, agindo cognitivamente.

Fazer reflexões mais aprofundadas sobre o uso adequado da língua é necessário para facilitar ou resolver alguns problemas técnico-interpretativos, além de pedagógicos. O problema parece ser quando focamos nossa atenção exclusivamente nos movimentos que a língua venha a exercer. Quanto a isso, reiteramos os pensamentos de Johnson (1990), nos quais o autor afirma que a preocupação deve ser com a música, pois assim os problemas técnicos não ficam enfatizados e podem ser resolvidos sem a exaustividade. Com base nisso, acreditamos que a preocupação maior deva ser voltada ao fluxo contínuo de ar, com as devidas inflexões que as sílabas oferecem.

Na medida em que um trompetista vai desenvolvendo o seu nível técnico-musical, ele deve ter estudado e preparado, minuciosamente, várias sílabas para lhe oferecer distintos tipos de articulações. Essas, usadas conscientemente, oferecerão opções diferentes para fraseados e estilos musicais diversos. Para desenvolver essa diversidade, na maneira de se articular no trompete, é necessário que o trompetista tenha uma metodologia sistemática, consistente o suficiente para que lhe ofereça precisão exata, em qualquer articulação pretendida. Johnson trata de especificar esse caminho que parte de um conhecimento musical, entendendo e interpretando as articulações mais amplas de um texto musical, postas em um contexto estilístico, fazendo-nos aplicar os princípios de articulação na prática trompetística. Isso está relacionado com uma concepção musical de como quer que soe o trecho ou obra a ser executada. A vocalização, as escolhas de sílabas ou consoantes são, na verdade, parte das decisões interpretativas subordinadas a critérios musicais: a técnica que está a serviço da ideia a ser interpretada. De acordo com Johnson:

A articulação ocupa o mesmo papel para o trompetista que a enunciação para o cantor. A função da articulação é definir o som, com o objetivo de realçar e clarificar o significado das notas dentro de uma passagem. Ambos, consistência e variedade na articulação, são requeridos para que o interesse musical seja mantido. (JOHNSON, 1990, p. 68, tradução nossa)¹³

Johnson enfatiza ser imprescindível considerar os preceitos artístico-musicais sempre em primeiro lugar. Nesse sentido, tratando-se do frevo de rua, por exemplo, é impossível

¹³ Articulation occupies the same role for the trumpet player as enunciation does for the singer. The function of articulation is to define the sound in order to enhance and clarify the meaning of notes within a passage. Both consistency and variety in articulation are required if musical interest is to be sustained. (JOHNSON, 1990, p.68).

estudar como os trompetistas articulam os frevos na rua, sem investigarmos as diferentes maneiras em seus ensaios e a preparação para o carnaval.

Com base nisso, a recomendação de Johnson é elucidativa, pois não é possível separar o domínio do instrumento de um fazer musical, seja esta obra qual for – numa peça orquestral de Camargo Guarnieri ou José Siqueira, ou num frevo de Levino Ferreira, por exemplo. Johnson vai mais longe quanto às especificidades trompetísticas:

Articulação no trompete pode ser comparada a dicção para um cantor. A articulação fornece os sons consonantais (golpe de língua), que define os sons vocálicos (*som*) [...] A força da articulação a ser usada é determinada pelo caráter da peça (ou seção da peça) sendo tocada. (JOHNSON, 1990, p. 43, tradução nossa)¹⁴

Sendo assim, depreendemos que Johnson trata de princípios básicos da relação entre trompetistas e trompete; mas esses princípios são logo postos diante de uma preocupação artística: “o caráter da peça”. Segue ainda Johnson:

[...] **Articulação é meramente pronúncia musical.** Em vez de nossas cordas vocais fazerem as vibrações que nossos lábios as fazem, em nenhum dos casos a fonte básica da articulação é a língua. Ocasionalmente, a garganta também pode estar envolvida, mas isso é raro e geralmente indesejável. A articulação rígida e pouco clara é comumente devida à falta de plenitude e ressonância nos sons de vogal (*tone quality*). Simplesmente eliminar o ataque lingual no início de uma nota por algumas vezes focaliza a atenção em produzir um som mais resonante ao mover mais ar, e uma vez que isto é realizado, a língua é capaz de articular mais livremente e com precisão. Como exemplo de boas articulações, o canto do distinto barítono alemão Dietrich Fischer-Dieskau é insuperável. Suas gravações de *Die Winterreise*, de Schubert, ou *Dichterliebe*, de Schumann, são altamente recomendadas. A língua alemã exige clareza e exatidão de pronúncia, e Fischer-Dieskau executa as articulações mais difíceis com habilidade consumada. (JOHNSON, 1990, p. 44, tradução nossa, grifo nosso)¹⁵

Nesse caso, a preocupação de Johnson é compartilhada como sendo um princípio no qual nenhum músico pode se distanciar se pretende ter uma relação íntima com o seu fazer musical. Todavia, estamos descrevendo como alguns trompetistas de destaque no cenário

¹⁴ Articulation on the trumpet can be compared to dictios for a singer. Articulation supplies the consonant sounds (tonguing), which define the vowel sounds (tone) [...] The strength of the articulation to be used is determined by the character of the piece (or section of the piece) being played (JOHNSON, 1990, p. 43).

¹⁵ [...] Articulation is merely musical pronunciation. Instead of our vocal cords making the vibrations our lips make them, but in either case the basic source of the articulation is the tongue. On occasion the throat may also be involved, but this is rare and usually undesirable. Stiff, nuclear articulations are commonly due to lack of fullness and resonance in vowel sounds (*tone quality*). Simply eliminating tonguing at the beginning of a note for a few times focuses attention on producing a more resonant tone by moving more air, and once this is accomplished the tongue is able to articulate more freely and accurately. As an example of fine articulation, the singing of the distinguished German baritone Dietrich Fischer-Dieskau is unsurpassed. His recordings of Schubert's *Die Winterreise* or Schumann's *Dichterliebe* are highly recommended. The German language requires clarity and exactness of pronunciation, and Fischer-Dieskau executes the most difficult articulations with consummate skill. (JOHNSON, 1990 p. 44).

musical articulam no frevo de rua, para tanto, todos os fundamentos apresentados neste trabalho, até o momento, dão suporte para uma compreensão sobre as possibilidades que permeiam os trompetistas, tanto na escolha da articulação, quanto nas possíveis estratégias interpretativas e musicais criadas por eles para interpretar.

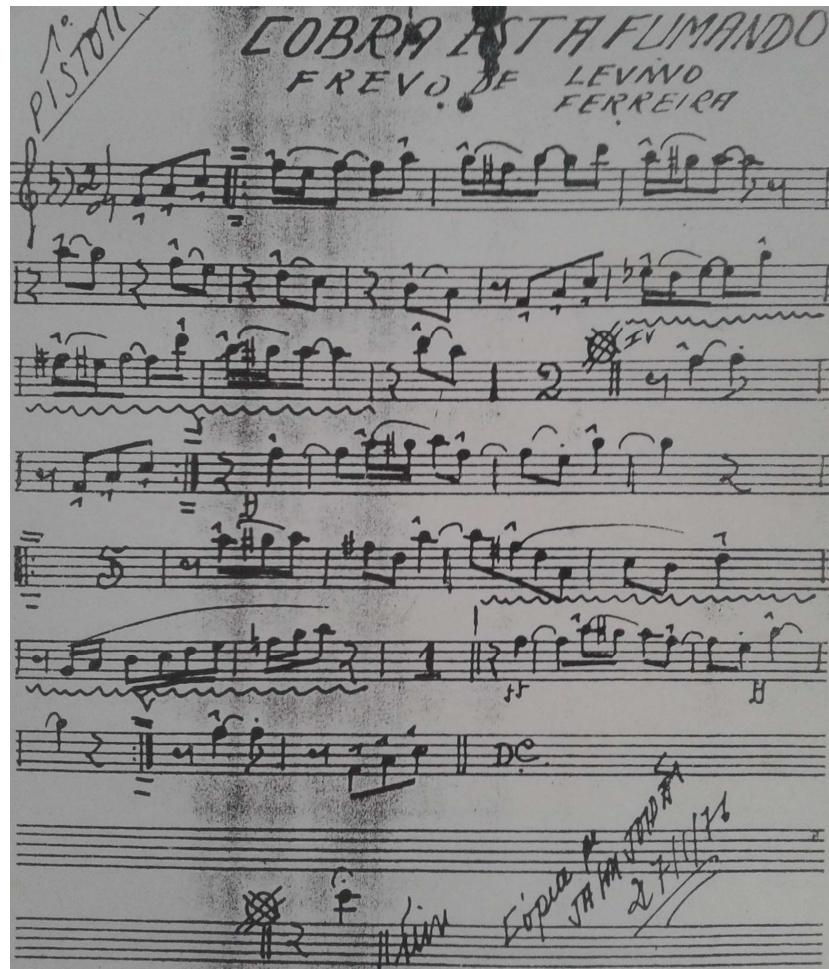
2. 4 ARTICULAÇÃO NO FREVO DE RUA

2.4.1 Tipos de articulação encontrados e seu aprendizado

De acordo com Mendes (2017), os sinais de articulação mais comuns encontrados no frevo de rua são: *staccato*, acento, *sforzando*, *legato* e *tenuto*.

Há atualmente vários tipos de articulações que foram inseridos aos que já existiam, mas não são discutidos neste trabalho, uma vez que os exemplos musicais abordados nas entrevistas contemplam apenas o que é mais tradicional. Na verdade, nas músicas trabalhadas nesta dissertação, os sinais de articulação mais utilizados nas partituras foram: o *staccato* simples e/ou duplo, o acento e a ligadura. Vejamos um exemplo:

Figura 5 – Partitura do 1º trompete do frevo: “A cobra está fumando”.



Fonte: arquivo pessoal do Maestro Oséas.

A figura 5 nos mostra várias articulações descritas.

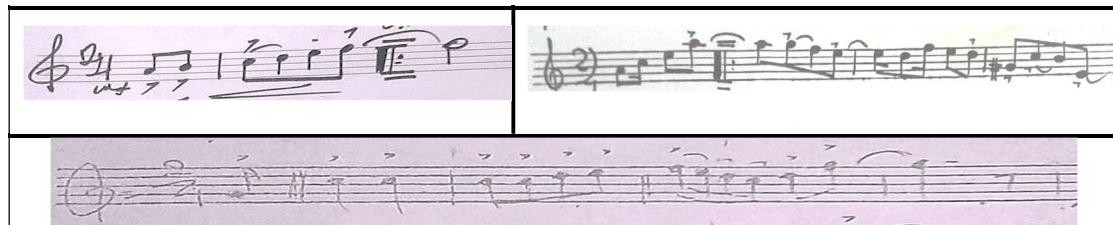
Sobre motivo, Mendes (2017) diz que é a “mínima unidade musical significante, ou seja, a menor unidade melódica reconhecível de uma determinada peça musical. O motivo também pode ser chamado também de inciso”.

Com relação ao frevo de rua, em sua tese, Benck Filho (2008) diz que “na escrita musical muitos declararam existir o que se pode chamar ‘motivos recorrentes’, células ou incisos musicais que tendem a reaparecer em composições de um mesmo autor, mas também em autores distintos”.

Para exemplificar os motivos e as articulações, abaixo apresentamos três excertos da parte de primeiro trompete, dos quais dois também foram escolhidos para a pesquisa. Tratam-se dos compassos iniciais do frevo “Galo de Ouro”, do compositor José Menezes, do frevo “Nino, o pernambuquinho”, do compositor Maestro Duda e “Carabina”, frevo de Luiz

Bandeira. Neles são possíveis visualizar algumas das várias articulações comuns ao frevo de rua.

Figura 6 – Motivos dos frevos “Galo de Ouro”, “Nino, o Pernambuquinho” e “Carabina”.

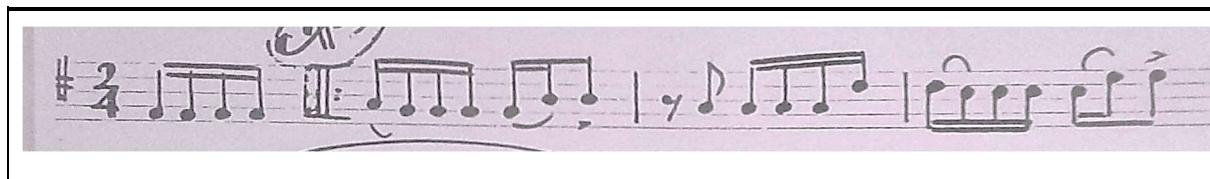


Fonte: Fotocópia dos excertos das partes do 1º trompete, arquivo do Maestro Oséas

Por experiência pessoal, nos dois primeiros exemplos o trompetista geralmente faz uso do *staccato* simples, pois esses frevos usualmente são tocados num andamento de no mínimo 120 (bpm) e não há células rítmicas que necessitem de um *staccato* duplo ou triplo, exceto o grupo de quatro semicolcheias, nos quais duas estão ligadas e duas em *staccato*, como encontrado em “Carabina”. Uma vez que na rua este motivo geralmente é realizado rapidamente, em alguns casos, pode chegar a ser executado todo ligado.

Além dos motivos exemplificados nos frevos citados na Figura 6, no exemplo abaixo temos as células rítmicas do frevo “Gostosão”, de Nelson Ferreira. Como trata-se de células rítmicas que, geralmente na rua, são executadas rápidas, é sugerido que se use a articulação de acordo com o contexto. Mas muitas vezes neste trecho usa-se um *staccato* duplo para poder articular dentro do andamento com mais clareza.

Figura 7 – Exerto do frevo “Gostosão”, composição de Nelson Ferreira.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte do 1º trompete, repertório disponível no acervo da FUNDAJ, Apipucos, Recife.

Faz-se importante lembrar que, comumente, músicos de sopro utilizam o termo *staccato* para indicar que as notas devem ser executadas separadas, mesmo que estas não estejam prescritas de um ponto acima da nota. É essa separação que dá clareza ou distingue um trecho de outro. No frevo de rua é possível encontrar vários motivos que não têm o ponto acima da nota. Por exemplo, o excerto da Figura 7 geralmente é interpretado desta maneira:

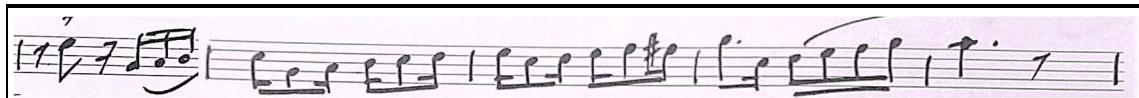
Figura 8 – Excerto do frevo “Gostosão”.



Fonte: O autor (2018)

No exemplo a seguir, temos mais detalhadamente alguns motivos que podem ser encontrados nos frevos de rua.

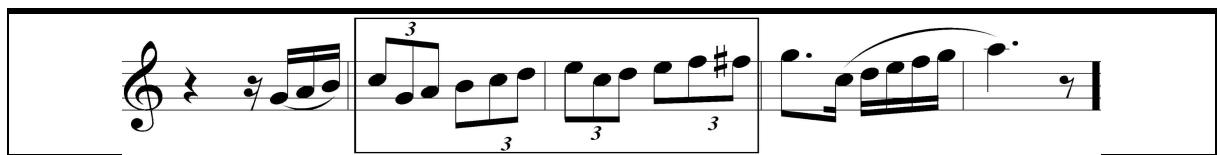
Figura 9 – Excerto o frevo “Freio a Óleo”, composição de José Meneses.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte de 1º trompete, repertório disponível no acervo da FUNDAJ, Apipucos, Recife.

Cada motivo que abordamos na Figura 9 tem suas características peculiares de articulação. Cabe ao trompetista escolher a melhor sílaba para a execução dele, desde que a sua articulação não o diferencie do restante do grupo ou do próprio naipe e não altere o tempo ou a divisão rítmica do motivo. Com relação a isso, quando da audição ao vivo, para esse conjunto de síncopes¹⁶ acima encontramos uma interpretação equivocada durante a execução. Vejamos o exemplo:

Figura 10 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, parte do 1º trompete modificada na execução ao vivo.



Fonte: O autor (2018).

Enquanto realizávamos este levantamento, foi possível perceber essa troca entre uma síncope que vira quiáteras. Isso possivelmente ocorre em diversos momentos durante a execução do frevo, o que pode estar relacionado ao andamento ou à dinâmica executada, sobretudo, na rua.

¹⁶ Síncope: Valor rítmico iniciado sobre a parte fraca e prolongado sobre a parte forte do tempo ou do compasso, produzindo uma ligação entre si (BENEDICTIS, 1970, p. 113).

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, principalmente no período que antecede o carnaval. Isso varia de acordo com as necessidades e concepções dos maestros que estão à frente da orquestra.

A preocupação com uma consciência sobre os parâmetros de articulação, próprias no frevo de rua, não é nova. O Dr. Nailson Simões, professor da UNIRIO, trompetista pernambucano com experiência em várias orquestras de frevo, vem demonstrando suas reflexões sobre o tema e, durante o I Encontro de Prática Instrumental do Frevo¹⁷, apresentou uma proposta pedagógica aos participantes. Seu objetivo foi o de incentivar a discussão na área da performance, chamando a atenção para a maneira como tem sido articulado o frevo pernambucano, notadamente em face de um cuidado com as tradições e a sua manutenção. Simões (2013, não publicado) ressalta que “não se tem notícia de algum artigo, tese ou dissertação que leve em conta a articulação na interpretação do frevo pernambucano”. No entanto, existiram alguns estudos anteriores que esboçaram algo sobre o tema. Em 2008, Ayrton Benck Filho escreve:

O frevo é um gênero musical que descende de gêneros consolidados do século XIX. Por extensão, os padrões articulatórios tendem a recorrer aos parâmetros estabelecidos nesse período. Esses padrões articulatórios são encontrados nos métodos tradicionais de sopro e, no caso especial dos trompetistas, no método de J. B. Arban, um método ainda muito utilizado no Brasil [...] é um conceito equívocado pensar que as partes não possuíam praticamente indicações de articulação, dinâmica e acentos. De fato, alguns compositores ou mesmo os copistas não as colocavam, mas há compositores que descreveram bem esses aspectos na partitura (BENCK FILHO, 2008, p. 100-101)

Noutro momento, Benck Filho (2008) esclarece sobre quais gêneros o frevo herda arcabouços de articulação:

Muitos estudiosos, como Lucas Victor, por exemplo, concordam que o gênero nasceu do repertório do século XIX das bandas de música que saíam em procissão no Recife (Victor 2004, 30). Essa afirmação coloca o frevo como um efeito – o modo de ouvir, dançar e seguir a procissão de origem ao frevo. Rita de Cássia Araújo escreve que “foi da troca espontânea entre os desprevensos e ágeis foliões e as orquestras de metal, geralmente formadas por bandas marciais, que, pouco a pouco, foi sendo criada a marcha carnavalesca pernambucana [que viria a se chamar frevo] [...] Dobrados de inspiração militar, polcas, maxixes, quadrilhas e modinhas foram sendo reprocessados [...] Esse reprocessamento é um efeito, um reflexo oriundo de um modo diferenciado de como as pessoas ouviram tal

¹⁷ I Encontro de Práticas do Frevo realizado no Conservatório Pernambucano de Música entre os dias 19 a 20 de agosto de 2013. Aulas de trompete ministradas pelo Professor Nailson de Almeida Simões tendo como objetivo o ensino da prática do frevo de rua, cartilha não publicada.

repertório, gerando e adaptando-o a um contexto, às expectativas psicológicas e sociais da época. (BENCK FILHO, 2008, p. 5)

O primeiro livro que se tem notícia, tratando o frevo como objeto de reflexão, escrito pelo compositor Valdemar de Oliveira, reforça a ideia trazida por Benck Filho:

É possível, porém, afirmar que o frevo foi invenção dos compositores de música ligeira, feita para o carnaval [...] quando menos se viu, a música tinha ganho, ano a ano, características próprias, inconfundíveis e, do mesmo modo, a dança, que já não se parecia com nenhuma outra [...] a palavra “frevo” veio tarde, quando a música – que era uma “marcha” para todos os efeitos – se impunha no carnaval. (OLIVEIRA, 1971, p. 11)

É bem verdade que, não obstante, estas ponderações ainda são consideravelmente tênuas, talvez por isso Simões (2013, não publicado) tenha sido categórico ao desconsiderar esses trabalhos associados ao tema de articulação, no que tange propriamente aos parâmetros da performance.

Valente (2014) explicita a escassez de subsídios acadêmicos e mesmo musicológicos que amparem considerações mais específicas sobre o frevo:

A literatura sobre o frevo não é muito rica, os textos mais usados também na academia são poucos, e a bibliografia resume-se a uma lista de poucos autores: Valdemar de Oliveira, Larry Crook, José Teles, Ruy Duarte, Ariano Suassuna, Mário de Andrade. De uma forma geral o frevo é tratado na literatura numa perspectiva histórica, encontrei pouco material acerca dos compositores do princípio do século XXI, o que sugere a necessidade de desenvolver conhecimento teórico sobre esta fase de mudança. (VALENTE, 2014, p. 25).

Benck Filho (2008), corroborando com o tema assevera:

Ao início do estudo bibliográfico sobre o frevo-de-rua, acreditava-se existirem poucos trabalhos que embassem uma revisão de literatura mais rica. Apesar de poucos músicos haverem se ocupado em escrever sobre o tema, ainda menos se considerarmos somente o aspecto interpretativo, não podemos assumir a inexistência de material literário que ofereça um conhecimento significativo para todo intérprete do frevo. (BENCK FILHO, 2008, p. 6)

Parece-nos que essa lacuna encontrada na literatura e na academia, também está relacionada com a escrita da articulação na partitura. Com relação a isso Nóbrega é bastante crítico:

Em relação ao descaso, por muitos compositores de frevo, em não se escrever em detalhe as articulações, o Maestro Nenéu Liberalquino, que esteve à frente do Concurso de Música Carnavalesca Pernambucana de 2005 a 2009, e em 2014, organizados pela Secretaria de Cultura e a Fundação de Cultura da Cidade do Recife, comenta que “se ressentia da ausência de articulações e da falta de precisão na escrita destas em alguns arranjos de frevo”. (NOBRÉGA, 2014, p. 11)

Esse pensamento, em certa medida, pode ser contraposto por Benck Filho (2008) quando o mesmo afirma que “há compositores que descreveram bem” os sinais de articulação em suas obras, por outro lado, o autor observou que de fato “alguns compositores ou mesmo copistas” não os colocaram, ou seja, ficaria a critério do intérprete a escolha e aplicação da melhor articulação nos frevos. Benck filho é corroborado por Mendes (2017): “Alguns compositores e arranjadores não escrevem as dinâmicas, deixando a cargo do intérprete, o que representa certo grau de liberdade”. Aparentemente há, em certa medida, um grau de confiabilidade por parte dos compositores de frevo de rua para com os intérpretes, isso parece ser uma tradição já consolidada no meio devido à oralidade.

Numa orquestra de frevo geralmente os seus maestros são instrumentistas e muitas vezes eles definem as articulações dos frevos durante os ensaios, mostrando com seu próprio instrumento ou quando não tocam, exemplificam as articulações que desejam cantando para os músicos. No naipe, os músicos mais experientes se encarregam de explicar para os novos como devem ser interpretados os frevos. Essa prática também foi vivenciada por esse pesquisador na Orquestra do Maestro Oséas em Olinda entre os anos 2000 a 2002, com o Maestro Duda em 2004 e 2016 e na Spokfrevo desde 2013.

Sempre foi muito comum ouvir dos maestros expressões como: “acentuar em tal trecho”, “tocar curto as colcheias”, “diminuir a dinâmica”, “tocar forte”, “explicar melhor essa frase”. No caso do Maestro Spok, ele geralmente mostra na prática com seu instrumento como quer que sua orquestra interprete os frevos. Essa maneira de ensinar é praticamente mantida por vários maestros.

Corroborando nossa reflexão, para compreender e desenvolver as características do frevo, Barreto (2012) recomenda “a audição e emulação das orquestras e *big bands*, a exemplo daquelas regidas pelos maestros Edson Rodrigues, José Menezes e Duda, dentre outras”. Ou seja, ouvir grupos tradicionais. O autor também argumenta que o ritmo e a articulação estabelecem uma característica que precisa ser padronizada, considerando a escuta a melhor maneira de se aprender o frevo.

De acordo com Barreto:

Devido ao fato das melodias serem executadas por naipes (palhetas e metais), o ritmo tende a ser preciso e as notas muito bem articuladas. Como se sabe, este tipo de execução em conjunto não deixa margem para variações de agógica, pois exige padronização (ritmo e articulação) e sincronia entre os executantes. Enquanto no choro temos uma leveza no toque e a sensação de que a melodia soa na maior parte do tempo um pouco atrás do andamento do acompanhamento, no frevo temos um toque mais forte e a impressão de que a melodia está acelerando o andamento do grupo. Além dessa energia presente na execução do frevo, outro fator que contribui

para esta sensação de que o fraseado está acelerando é a presença das antecipações acentuadas da melodia. (BARRETO, 2012, p. 155)

Nóbrega também corrobora esta afirmação, porém, salientando a importância de aspectos que o intérprete precisa dominar para poder interpretar o frevo com o balanço típico.

Conforme Nóbrega aponta:

Para se executar o frevo com maestria é necessário, para o músico, ter um domínio aprofundado da técnica do instrumento, devido a velocidade do andamento. Contudo existe no frevo subdivisões com diferentes níveis técnicos na execução de melodias, além de conhecimentos necessários de interpretação estilística, sendo importante tocar dentro da linguagem específica, ouvindo gravações deste gênero e se possível pesquisando no contexto cultural musical, onde se toca o frevo, por exemplo, no Recife. (NÓBREGA, 2014, p. 1)

Os comentários apontam que a melhor maneira é ouvir os músicos locais interpretando, ou seja, a estratégia metodológica amplamente usada para a aprendizagem do frevo é conhecida na literatura como “*modeling*”. De acordo com McCarthy (2003):

É uma estratégia de ensino especialmente útil no treinamento de performance musical. Um professor pode executar um trecho musical para demonstrar um conceito musical específico (por exemplo, articulação legato) ou uma convenção expressiva a performance (por exemplo, “refinando a frase”). O professor pode então pedir aos estudantes para imitarem um estilo ou expressão da performance usada como modelo. Supõe-se, isso é apoiado por pesquisas, que os jovens estudantes de música devem ter uma imagem auditiva de um conceito musical, antes de realmente entenderem e que sua performance, imitativo de modelos auditivos de qualidade precede o desenvolvimento de seus próprios técnicas de performance próprias. (MCCARTHY, et al, 2003, p. 48, tradução nossa)¹⁸

Por experiência própria, o *modeling* é utilizado como base no ensino e aprendizagem do frevo de rua em Olinda e Recife. Indubitavelmente tem sido uma estratégia metodológica de eficácia para o gênero.

Há 64 anos, em Olinda, a agremiação musical Henrique Dias funciona como uma escola que ensina o frevo de rua. As orquestras mais tradicionais em que se pode aprender são dirigidas pelo Maestro Oséas e o Maestro Carlos, mas essas não funcionam o ano inteiro. Em Recife o Paço do frevo é a instituição que trabalha com aulas, cursos, oficinas, palestras e tudo relacionado às práticas do frevo durante todo ano. As orquestras de frevo mais

¹⁸ It is an especially useful teaching strategy in music performance training. A teacher might perform a musical excerpt to demonstrate a particular musical concept (e.g., legato articulation) or expressive performance convention (e.g., “tapering the phrase”). The teacher may then ask students to imitate the style or expression of the modeled performance. It is assumed, and generally supported by research, that young music students must have an aural image of a musical concept before they really understand it, and that their imitative performance of quality aural models precedes the development of their own performance techniques. (MCCARTHY, et al, 2003, p. 48).

tradicionais do Recife são regidas pelos Maestros José Ursicino da Silva – “Duda”, Ademir Araújo – “Formiga” e Edson Rodrigues. Também existe como referência o trabalho, durante todo o ano, da Orquestra Popular da Bomba do Hemicrópio, regida pelo Maestro forró e a Spokfrevo Orquestra que tem à frente o Maestro Spok. Esses são alguns exemplos de onde se pode efetivamente praticar o frevo de rua. No entanto, especificamente para o trompete, salientamos não existir um método impresso que ensine a executar o frevo de rua.

3 PESQUISA DESCRIPTIVA

3.1 FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

Por tratar-se de um fenômeno de resultados sonoros, para explicar como um trompetista interpreta o frevo de rua pernambucano é necessário descrever o processo, isso porque para articular no trompete faz-se o uso de concepções muito subjetivas e muitos dos elementos usados na articulação ocorrem internamente, sejam derivados de imagens mentais ou mesmo os diferentes posicionamentos da língua. Para tal caracterização dos processos e buscar pormenorizar a prática da articulação, buscando responder à questão central desse trabalho, o levantamento mostrou-se como o procedimento metodológico mais adequado.

De acordo com Gil (2002), um levantamento caracteriza-se:

[...] pela interrogação direta das pessoas cujo comportamento se deseja conhecer. Basicamente, procede-se à solicitação de informações a um grupo significativo de pessoas acerca do problema estudado para, em seguida, mediante análise quantitativa, obterem-se as conclusões correspondentes aos dados pesquisados. (GIL, 2002, p. 50)

Embora a metodologia quantitativa, como apontado acima, seja considerada uma das principais características de um levantamento, neste trabalho optamos por utilizá-la sob as lentes da abordagem qualitativa, no intuito de descrever mais detalhadamente os resultados obtidos através de uma entrevista semiestruturada. Neste trabalho o interesse é fornecer informações do processo para contribuir com a prática instrumental, registrando também informações relevantes de como um grupo de músicos concebem e realizam suas performances dos frevos de rua selecionados. Bauer e Gaskell (2015) afirmam que novas formulações consideram a pesquisa qualitativa como um instrumento importante para guiar a análise dos dados levantados, ou para fundamentar a interpretação com observações mais detalhadas.

O termo abordagem no lugar de método, está fundamentado na explicação dada por Severino. Achamos que tal proposição se encaixa melhor em nossa premissa.

Quando se fala de pesquisa quantitativa ou qualitativa, e mesmo quando se fala de metodologia quantitativa ou qualitativa, apesar da liberdade de linguagem consagrada pelo uso acadêmico, não se está referindo a modalidade de metodologia em particular. Daí falar-se de abordagem quantitativa, de abordagem qualitativa, pois, como designações, cabe referir-se a conjuntos de metodologias, envolvendo, eventualmente diversas referências epistemológicas. São várias metodologias de pesquisa

que podem adotar uma abordagem qualitativa, modo de dizer que faz referência mais a seus fundamentos epistemológicos do que propriamente a especificidades metodológica. (SEVERINO, 2009. p. 119)

3.1.1 Corpus para a análise

De acordo com Bauer e Gaskell (2015), o termo “corpus” abrange um conjunto mais amplo de abordagens dentro da pesquisa qualitativa. Para ele, a construção de um corpus significa escolha sistemática de algum racional alternativo, caracterizando, tipificando atributos desconhecidos dentro de uma seleção de algum material para a análise qualitativa de dados.

Para a construção do corpus foram escolhidos doze trompetistas profissionais atuantes no Recife e em Olinda, com experiência comprovada de vários anos em diferentes contextos em que o frevo se insere. No intuito de manter o anonimato, cada entrevistado foi representado por um codinome, na verdade pela letra E seguido de um número: E1; E2; E3; E4; E5; E6; E7; E8; E9; E10; E11 e E12. Todos concordaram em assinar um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), (APÊNDICE A).

Pois, de acordo com Costa:

A escolha dos entrevistados deve se basear pela capacidade e disponibilidade de prestar esclarecimentos significativos ao tema selecionado. O local e o momento da entrevista devem ser os mais apropriados para que os sujeitos se sintam à vontade, tenham tranquilidade e privacidade, de preferência que sejam sugeridos por eles próprios. (COSTA, 2011, p. 35)

O contato inicial aconteceu pessoalmente durante ensaios do Orquestrão¹⁹ da roda de frevo²⁰ e também por telefone. Os critérios para a escolha dos trompetistas foram: tempo de experiência prática tocando frevo de rua de pelo menos dez anos; realização de gravações com alguma orquestra de frevo; ter participado da prática do gênero em algumas das formações mais características – orquestras, troças, bandas de música, ou seja, são pessoas com destaque na interpretação do frevo na região.

¹⁹ O Orquestrão é formado por 200 músicos para fazer o encerramento do carnaval do Recife no Marco Zero e é considerada a maior orquestra de frevo do mundo.

²⁰ Roda de frevo é um projeto comandado pelo Maestro Spok, é uma orquestra com cerca de 80 músicos que interpretam frevos conhecidos e principalmente inéditos. O evento acontece anualmente na frente do Paço do Frevo, próximo ao período carnavalesco.

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 no carnaval bastante significativo.

3.1.2 Método de coleta de dados

Adotamos a entrevista semiestruturada como forma de coleta de dados, abordando especificidades já citadas com trompetistas atuantes em orquestras de frevo.

Sobre a entrevista, Costa diz que:

A utilização da entrevista numa abordagem qualitativa tem por finalidade trazer à tona a subjetividade de pessoas envolvidas no contexto da pesquisa. Permite que se obtenham dados que não seriam encontrados em registros e fontes documentais, valendo-se de respostas profundas, que envolvem sentimentos, crenças, valores e o comportamento dos entrevistados. (COSTA, 2011, p. 34)

Sobre o uso da entrevista para a análise qualitativa, Bauer e Gaskell esclarecem que:

[...] a entrevista qualitativa pode desempenhar um papel vital na combinação com outros métodos. Por exemplo, intuições provindas da entrevista qualitativa podem melhorar a qualidade do delineamento de um levantamento e de sua interpretação. (BAUER; GASKELL, 2015, p. 64)

Aplicamos individualmente a entrevista e foi proposto aos trompetistas a execução de excertos, previamente escolhidos, no intuito de recolher informações mais precisas acerca do processo de como ele articula, ou de como deve ser articulado, determinados motivos ou passagens características do frevo de rua. Para a escolha dos excertos seguimos os critérios da escolha prática. Percebemos que alguns motivos apresentam uma certa dificuldade interpretativa para o trompete. Também outro critério foi escolher frevos que tivessem sido gravados mais de uma vez. Vale salientar que todos os entrevistados já conheciam amplamente os frevos estudados e haviam tocado várias vezes tais obras.

Com relação à escolha dos frevos que trabalhamos, tanto nas entrevistas semiestruturadas, quanto nos exemplos do Capítulo 2, chegamos a um total de dezessete frevos de rua que compreendeu o universo expandido que foi suscitado durante as entrevistas.

A seguir, eis o quadro de todos os frevos considerados ou citados pelos entrevistados:

Quadro 2 – Lista de frevos estudados ou citados durante as entrevistas.

Frevo	Compositor	Ano
“Vassourinhas” (1909 ?)	Mathias Theodoro da Rocha	1864-1907
“Gostosão” (1949)	Nelson Ferreira	1902-1976
“Último dia” (1950)	Levino Ferreira	1890-1970
“Isquenta Muié” (1954)	Nelson Ferreira	1902-1976
“Relembrando o Norte” (1952)	Severino Araújo	1917-2012
“Corisco” (1961)	Lourival de Oliveira	1918-2000
“Freio a óleo” (1950)	José Menezes	1924-2013
“Galo de Ouro” (1992)	José Menezes	1924-2013
“Bico Doce” (1996)	José Menezes	1924-2013
“Mosquetão”	Nunes	1931-1916
“Frevo dos motoristas”	Nunes	1931-1916
“Cabelo de Fogo”	Nunes	1931-1916
“É de perder os sapatos”	Nunes	1931-1916
“Nino, o Pernambuquinho” (1970) gravado 72	Duda	1935-
“Canhão 75” (1951)	Nino Galvão ²¹ (Lisboa)	
“Duas Épocas” (1966)	Edson Rodrigues	1942-

Fonte: O autor (2018).

Todavia, faz-se mister ressaltar as categorias que se denotam desta lista genérica. Primeiramente, na Introdução, foram usados como exemplo excertos dos frevos: “Galo de ouro”, “Gostosão”, “Carabina” e “Freio a óleo”. Já outros na tabela são abordados nas entrevistas de duas formas:

- Indiretamente, demonstrando o que está cognitivo nos músicos entrevistados, já que estes, durante as entrevistas, usaram de vários exemplos seja por

²¹ Até o presente momento não foram encontradas informações suficientes e fidedignas sobre este compositor. No entanto, em tratativas telefônicas com José Ursicino (Duda), ele nos aponta indícios de um possível equívoco de nome, chamando-o de Nino Lisboa e reiterando que nem mesmo ele chegou a conhecê-lo: um aparente desafio musicológico.

comentários, cantarolando, discutindo. No caso, os frevos recordados foram: “Vassourinhas”, “Último dia”, “Relembrando o Norte”, “Corisco”, “Mosquetão”, “Frevo dos motoristas”, “Cabelo de Fogo”, “Canhão 75”, “É de perder os sapatos”;

- E, diretamente, frevos cujas partes de seus trechos foram requisitadas aos entrevistados sua execução e respostas sobre como as realizavam. A ideia foi conseguir uma descrição sobre a maneira de executar as articulações dos trechos: “Freio a Óleo”, “Nino, o Pernambuquinho”, “Duas Épocas”, “Galo de Ouro”, “Isquenta Muié”, “Gostosão”.

Destes seis frevos abordados diretamente, fizemos o recorte dos excertos que, por sua vez, foi seguido pelo critério rítmico-articulatório que denotam os desafios técnico-instrumentais relevantes, obtidos seja por uma experiência *in loco*, seja pela observação das partituras. Gravamos em áudio tanto os depoimentos, como a execução instrumental dos excertos interpretados pelos trompetistas usando o gravador 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 e estão disponíveis em minha página no youtube²².

Salientamos que almejávamos agendar um dia com os entrevistados no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música, onde realizaríamos as gravações. No entanto, pela pesquisa ter sido realizada durante as preparações para o carnaval 2018, isso contribuiu para observar o fenômeno estudado em seu ápice. Mas dificultou a disponibilidade individual de mais entrevistados. Segundo os princípios de resiliência, fizemos as entrevistas e gravações baseadas nas disponibilidades dos que se dispuseram a participar, como vemos no quadro a seguir.

3.1.3 Cronograma das entrevistas

A maioria das entrevistas foram feitas em dois encontros. Contudo, houve entrevistados que optaram por um único encontro, realizando todas as etapas, devido aos horários disponíveis. Tanto o E5 quanto o E11, optaram por enviar os áudios pelo aplicativo

²²https://www.youtube.com/channel/UCnhpDToHyhQ3m4tT_-cIlyg

WhatsApp, mas sem tratamento sonoro. Contudo, não vimos que a qualidade do áudio ficou comprometida, já que em princípio o intuito seria o de verificar a articulação de cada músico ao invés de comparar os áudios entre si.

Quadro 3 – Local, dia e hora dos encontros.

Entrevistado	1º encontro	Local 2º encontro
E1	Hotel em Pelotas-RS, 19/01/18, 15h.	Igreja Universal, Recife. 11/03/18, 13h.
E2	Bar do Ró, Amparo-Olinda 26/02/18, 20h.	Olinda, 11/03/18, 15h.
E3	Residência, Torreão-Recife, 24/02/18, 9h.	CEMO-Olinda 08/03/18, 15h.
E4	Igreja da Imbiribeira-Recife, 20/02/18, 17h.	<i>WhatsApp</i>
E5	Residência, Madalena- Recife, 20/02/18, 18h.	_____
E6	Hotel em Maceió-AL, 26/01/18, 23h.	UFPB, 12/03/18.
E7	Escola João Pernambucano, Várzea-Recife, 20/02/18, 14h.	_____
E8	Residência, Ouro Preto- Olinda, 09/03/18, 15h.	_____
E9	Conservatório Pernambucano-Recife, 08/03/18, 17h.	_____
E10	Residência, Areias-Recife, 10/03/18, 8h.	_____
E11	Residência, Amparo-Olinda, 20/03/18, 18h.	<i>WhatsApp</i>
E12	Trabalho, Derby-Recife, 16/03/18, 16h.	_____

Fonte: O autor (2018)

O próximo passo foi analisar todos os áudios, isolando os excertos sugeridos nesse trabalho, comparando-os com os que estão escritos nas partituras e com as concepções que os entrevistados solfejaram ou cantarolaram.

Com relação ao uso de editor de áudio, Marta Ulhôa explica que os programas de edição de áudio auxiliam e tornam possíveis análises de gravações de músicas, assim como isolar momentos particulares, anotar começos de compassos, bem como definir o início de cada tempo (ULHÔA, 2006).

Adotamos o Sonic Visualiser como instrumento de verificação. De acordo com Josias Matschulat (2015, p. 48), esse software é específico para análise de áudio digital, desenvolvido pelo Centre of Digital Music da Queen Mary, University of London, e sua utilização é recomendada pelo Centre for the History and Analysis of Record Music (CHARM).

Inserimos os excertos nesse software para diminuir a velocidade deles sem alterar a altura e analisar como os trompetistas interpretaram as articulações. O software de áudio foi usado como uma ferramenta para auxiliar na identificação de notas que eram ligadas ou separadas, ou para facilitar a identificar a acentuação. Com isso, pudemos traçar um parâmetro entre o que foi dito pelos entrevistados com o que foi executado por eles.

3.2 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

3.2.1 Perfil dos entrevistados

O último passo metodológico foi analisar qualitativamente as respostas das entrevistas através de análise de conteúdo manual.

Acerca da análise de conteúdo, Bauer e Gaskell afirmam que:

A análise de conteúdo é apenas um método de análise de texto desenvolvido dentro das ciências sociais empíricas. Embora a maior parte das análises clássicas de conteúdo culminem em descrições numéricas de algumas características do *corpus* do texto, considerável atenção está sendo dada aos “tipos”, “qualidades”, e “distinções” no texto, antes de qualquer quantificação seja feita. (BAUER; GASSELL, 2015, p. 190)

A partir das respostas obtidas na questão 1: “Considerando a sua experiência musical e a sua carreira trompetística, fale sobre a sua relação com o frevo de rua”. Foi possível obter dados acerca da experiência dos entrevistados com o gênero frevo. A partir disso, construímos um quadro que ilustra os perfis dos mesmos. Ajudando a delinear todo o corpus e fornecendo noções importantes sobre suas experiências com o gênero.

Quadro 4 – Experiência dos entrevistados.

Entrevistado	Anos tocando frevo	Atua na rua	Atua no palco
E1 – [...] na época já, eu tinha 15 anos, faz 20 hoje... faz 20 anos que eu toco frevo	20	Atuou	SIM
E2 – com 11 anos eu comecei a tocar o frevo, [...] sempre toquei frevo na rua, até hoje, estou com 40 anos	29	SIM	NÃO
E3 – [...] meu primeiro contato com o frevo, isso eu tinha uns 14 anos, hoje estou com 51.	37	Atuou	SIM
E4 – [...] com 16 anos foi meu primeiro trabalho de frevo	25	Atuou	SIM
E5 – Eu comecei com 13. Com 14 eu já estava na orquestra	35	SIM	SIM
E6 – eu tinha aproximadamente 13 pra 14 anos	30	Atuou	SIM
E7 – Quando eu iniciei, eu iniciei mais ou menos com uns 11, 12 anos.		Atuou	SIM
E8 – Comecei com 15 anos	20	SIM	NÃO
E9 – Eita! Eu não lembro, mas era pequeno	—	SIM	SIM
E10 – [...] na época eu estava com 20 anos		NÃO	SIM
E11 – [...] na época eu estava com uns 17 pra 18 anos	20	SIM	NÃO
E12 – eu comecei em Vassourinhas já cedo, com 10 anos, não. 11 ou 12 anos tocando no clube Vassourinhas	30	Atuou	SIM

Fonte: O autor (2018).

A maioria dos entrevistados tocaram na rua e muitos, atualmente, somente tocam em palcos durante o carnaval. Através desse quadro, também é percebido que a maioria dos trompetistas começaram a tocar frevo na adolescência e tem essa atividade como uma das primeiras fontes de renda, como esclarece o depoimento do E9: “E9 “– [...] na verdade, todo instrumentista de sopro de Recife, né, o primeiro contato dele de profissionalismo é a partir do frevo, de orquestra de rua, o pessoal começa a ter experiência profissional, né?”.

Esse depoimento ajuda-nos a entender o perfil dos trompetistas que se iniciam e atuam no gênero. Por experiência própria, é possível afirmar que na maioria das vezes, os

trompetistas de Recife e Olinda têm o seu primeiro contato com um instrumento numa banda marcial. No carnaval, o regente da banda reúne os alunos que já conseguem tocar, monta uma orquestra de frevo e vai à rua. Isso é algo comum nessas cidades. Essa prática muitas vezes desperta jovens para um futuro profissional com a música.

Com relação à questão 2, destacamos no quadro abaixo as frases mais importantes dos entrevistados. Os resultados apontam que a maioria reconheceu o trompete como tendo um papel de destaque para o gênero, principalmente com relação às características de projeção que o instrumento proporciona. Isso não quer dizer que eles tenham desconsiderado a importância dos outros instrumentos. Esse quadro é apenas para nos elucidar sobre o papel de liderança que o trompete tem para os entrevistados.

Quadro 5 – Comentários sobre a importância do trompete no frevo de rua.

E1 – ... a função dele é tocar mais forte possível, e ter mais som, é chegar mais distante possível. O som se propague mais...
E2 – O trompete pode liderar ou puxar com certeza, ele faz ataque e melodia.
E3 – ... tem a importância de puxar todo um naipe né? O trompete ele dá a nota mais aguda - a voz principal, ele puxa...
E4 – O trompete ele sempre pergunta, né? Ele sempre inicia.
E5 – Eu acho que tudo igual. A importância é a mesma para todos.
E6 – ... o trompete tem um papel de liderança muito grande nisso [...] o trompete sempre teve um papel muito grande; papel de destaque; nessa parte de imponência, de liderança...
E7 – o trompete é um instrumento fundamental, porque ele proporciona aquele toque, ele... ele puxa, então o trompete é esse instrumento puxador
E8 – Na minha opinião, na orquestra de frevo o destaque é o trompete.
E9 – O trompete no caso é um instrumento muito <i>bandleader</i> .
E10 – para o frevo de rua, orquestra em si o trompete é primordial
E11 – É uma peça fundamental na orquestra. Sem o trompete o frevo não fica o frevo
E12 – Eu acho que é importantíssimo, porque o trompete é o líder dos metais

Fonte: O autor (2018).

O quadro acima traz a reflexão sobre o papel do trompete, mas o mais relevante a considerar é sua influência na dinâmica. Não se trata de definir se é ou não instrumento principal, mas as declarações deixam transparecer que o trompete tem a função de ter que tocar forte no frevo, sendo tal fato muito importante para a articulação. Como explicado no capítulo 2, articular em dinâmica forte é mais difícil para o trompetista. Isso reafirma que o fundamento da dinâmica está subordinado ao contexto social, adequa-se ao ambiente em que

a música está sendo executada. Nesse caso, o baile, a festa do carnaval, demanda uma dinâmica ao instrumentista que em certo modo é reproduzida por tradição no palco, mantendo o trompete com o papel de “puxador” da orquestra.

3.2.2 Análise dos dados sobre os processos de articulação dos excertos

Foi possível descrever as sílabas que os trompetistas utilizam para ajudar a formar imagens que facilitam a concepção interpretativa, mostrando características peculiares do modo como os entrevistados concebem o frevo.

Com relação ao uso das sílabas para ajudar a criar imagens mentais de trechos musicais como explanado no Capítulo 2, é importante esclarecermos que as sílabas são concepções que variam de pessoa para pessoa. Contudo, percebe-se que algumas sílabas cantaroladas apresentadas pelos entrevistados não são aplicadas quando da prática do instrumento, pois são sílabas usadas somente para conceber o som do trecho. Por exemplo, no Capítulo 2 explicamos que a letra “I” diminui o tamanho da cavidade oral e acelera a coluna de ar, sendo geralmente usada para ascender à região aguda no instrumento. Quando um entrevistado canta uma frase descendente usando “DAIA”, isso vai de contra a esse princípio indicando, provavelmente que, em alguns casos, as sílabas escolhidas para solfejar ou cantarolar um trecho são apenas conceituais. Somente são usadas para construir imagens mentais. Na prática, o trompetista, possivelmente, faz outro movimento com a língua.

Assim, existem duas formas de empregar as sílabas que ficam evidentes nas entrevistas: primeiro, o uso das sílabas conceituais; segundo, o uso das sílabas como referências na prática do que é aplicado pela língua durante o processo articulatório dentro da boca. Vale salientar que essa segunda forma seria mais, objetivamente, verificada se usássemos de uma tecnologia apropriada, por exemplo, a videoflouroscoopía ou a ressonância magnética. Por dificuldades de acesso, não foi possível a utilização desse tipo de exame.

O importante foi compreender e caracterizar as diversas maneiras que os trompetistas encontraram para solucionar problemas de execução dos excertos musicais. Desse modo, identificamos características como o cantarolar das frases – *modeling* – que distinguem um conhecimento prático aplicado no momento da performance para a escolha das sílabas, de outros que seguem um ensino mais tradicional, induzindo sílabas padronizadas, através de

métodos ou do ensino formal, também podem ocorrer concomitantemente variações entre essas duas práticas.

A partir das questões nº 8, 9, 10, 11, 12 e 14, são apresentadas as informações importantes sobre o processo articulatório dos trompetistas de frevo. As questões foram formuladas no intuito de obter dos entrevistados os dados que respondessem à questão central deste trabalho. No entanto, também houveram resultados colaterais relevantes que serão explanados adiante.

É oportuno explicar que quando um entrevistado se refere à Olinda, ele está, na verdade, referindo-se ao contexto de rua. Nessa cidade, tradicionalmente, executa-se muito o frevo na rua, andando, subindo e descendo as ladeiras, esta é a principal característica de seu carnaval. Apesar da existência desse contexto no Recife, as principais atrações são os shows nos palcos dos polos carnavalescos, bem como nos bailes tradicionais.

Com relação aos aspectos interpretativos abordados na questão 13, acerca do andamento e da dinâmica e sua influência na articulação, vejamos os principais trechos de alguns depoimentos:

E1 – [...] por executar o frevo muito forte [dinâmica] aí compromete totalmente a articulação, é as orquestras de frevo de Olinda, a questão da articulação, não existe um padrão, é como sai, como sai, a maioria não tem instrução nenhuma, a maioria, quem busca instrução depois disso, é sempre depois viu! ai já não toca, já não entra mais, já não volta mais lá, [Olinda] porque... com medo de... não tem como aplicar [o conhecimento]. O andamento eu acho que nem [atrapalha] tanto, não é tão... Eu acho que o que compromete é realmente, é a dinâmica, que fica bastante difícil de... [executar].

Esse depoimento é elucidativo não só sobre o andamento e a dinâmica, mostra-nos ademais uma característica com relação à aprendizagem não formal do instrumento. Na maioria das vezes, os instrumentistas vão tocar na rua antes de ir para uma escola especializada em música.

Ainda sobre a questão 13:

E2 – Sim. [...] – O frevo quando executado numa cadência [andamento] média, digamos assim, você consegue executá-lo [...] e quando você gosta de tocar o frevo bem, eu posso dizer [em] Olinda que é onde eu trabalho, realmente o frevo, ainda existe músicos que não executam o frevo bem, mesmo tendo o andamento médio, e o frevo quando é tocado acelerado, muito rápido, fica muito difícil você executar bem, por mais que você queira você não consegue, você não consegue devido ao andamento, a rapidez [...] então certamente influi sim na execução. A dinâmica também, com certeza, porque você desconcentra.

Nesse depoimento é percebido que há uma preocupação por parte do entrevistado, na maneira como executam o frevo na rua.

E3 – Com certeza, com certeza, porque a articulação em si é uma dificuldade técnica que a pessoa, que o músico vai estudando e vai desenvolvendo [...] quando você passa um frevo lento aí você faz tudo direitinho, aí quando vai passar num ritmo mais acelerado, aí naturalmente você vai tendo mais dificuldade, aí cabe ao músico se preparar tecnicamente pra isso, entende? Quanto mais ele estudar, mais preparado tecnicamente ele vai [s] ter pra executar tecnicamente os frevos.

O depoimento acima aponta para a importância do estudo técnico para os músicos que tocam frevo.

E4 – Sim, sempre [...] depende também se for instrumental ou cantado [...] quanto mais rápido, você perde o swing, perde a clareza das frases. As frases não ficam tão claras, tão evidentes, né? Principalmente frevo [que] é muito sincopado, né? [...] Claro que tem um limite né? de *beat* né? de andamento [...] eu acho que nesse sentido quanto mais lento para executar, melhor para qualquer músico. Nesse sentido acho que a maioria concorda.

E5 – Com certeza. Quanto mais rápido, tem isso, né? Fica mais difícil de você tocar, porque frevo em si já é rápido. [A] execução já é difícil, entendeu? É por isso que ter essas artimanhas que a gente troca de articulações...

No depoimento do E5, vemos que ele se refere também às mudanças na articulação que algumas vezes os trompetistas fazem para poder executar os frevos. Isso foi corroborado nas análises dos excertos.

E6 – É, tem essa ideia de que quanto mais o andamento é rápido, alguns tipos de articulações, elas vão ficando um pouco mais complexa de se fazer, né? [...] quanto mais rápido fica, para executar isso de forma clara, traz uma certa dificuldade assim pra o trompetista, e pensando numa perspectiva de um frevo executado de forma mais lenta seria, talvez tecnicamente mais fácil de realizar [...] Dinâmica também, [interfere] porque eu acredito que na rua quanto mais forte o trompetista vai tocando menos controle ele vai tendo em alguns aspectos referentes... principalmente da afinação [...] não só o calor do momento faz que as orquestras de rua, e como toca andando também, a orquestra tem que acompanhar os passos dos foliões, o andamento, o cortejo do bloco enfim, mas eu acho que esses são dois aspectos, assim, que são pra mim nesse momento, acredito que são importantes.

E7 – [...] interfere muito, [...] Frevo-de-Rua pra mim, você vai tocar dez frevos de rua, cada um tem um andamento diferente, mas o que eu vejo aí as orquestras tocando é tudo com o mesmo ritmo [andamento]. Umas tocam muito apressado, outra toca de qualquer jeito, então eu acho que o ritmo do frevo como você me perguntou, se interfere na articulação, interfere e interfere muito. Tem frevo que é muito rápido, então você pega um frevo como por exemplo, você vai tocar a introdução de relembrando o norte de Severino Araújo você vai tocar [canta] você vai fazer uma frase dessa, [canta] dependendo do andamento você não escuta a articulação entendeu.

Então o instrumentista, ele precisa ter uns conhecimentos também, é por isso que é bom o cara conhecer o que é um duplo *staccato*, o que é um triplo *staccato* o que é articulação, porque você vai tocar [...] toquei aqui com Guedes Peixoto, toquei com Duda, maestro Duda, toquei com Ademir Araújo, toquei com Menezes, assim... não toquei na orquestra de Menezes, mas toquei em coisas assim... isoladas, mas cheguei a tocar na orquestra de Guedes Peixoto, na orquestra de Duda, toquei mais de 10 anos com Ademir Araújo na orquestra popular do Recife, então quando eu vejo Duda na frente da Orquestra, Guedes Peixoto, Menezes, Ademir...eles têm o maior cuidado com o andamento. Não se toca frevo com.., nem todo frevo pra eles é o mesmo andamento. Ai eles tocavam um frevo de Rua, mas daqui a pouco eles tocavam outro frevo de rua, mas era outro andamento, eles controlavam isso, as vezes o músico queria puxar, queria correr, aí ele, e o maestro pedia pra...menos porque ele, ele dava aquele, é como se diz, ele dava, ele controlava o ritmo, então é como eu estou dizendo [...] O frevo tem que ser em andamentos diferentes. Cada frevo tem sua particularidade em relação ao andamento. É isso que eu penso.

Em seu depoimento, E7 esclarece as dificuldades de se executar passagens difíceis no frevo em andamento rápido e ainda aponta a preocupação que os maestros tinham em distinguir cada frevo, inclusive com suas diferenciações de andamento. Para ele cada frevo tinha, ou deveria ter um andamento próprio que contribuísse para a identidade de cada obra.

Seguimos para o próximo depoimento:

E8 – Eu acredito que interfere sim [...] às vezes você está tocando um frevo na rua [...] qualquer pessoa que estuda música, que toca frevo, sabe como [é] compasso binário tal e tudo mais [...] se você for numa cadência [andamento] legal, massa. Mais aí, de repente o cara acelera. Atrapalha e atrapalha e muito, pode ter certeza, na articulação e eu penso dessa forma.

E2 – Dinâmica para rua eu posso dizer a você que [...] em Olinda quase que você tem que esquecer isso. Na rua esqueça essa parte de dinâmica, pode ter certeza disso. A coisa tem que ser rasgada mesmo. Você, inclusive se for parar pra ver, na parte de afinação... um exemplo, a parte de afinação, toda a orquestra dentro de Olinda ela vai ter que, [em] meia e meia hora, cada esquina, parar para dar uma afinada nos instrumentos novamente. Eu digo a você por que, sol quente interfere, instrumento que não tem uma boa qualidade, esquenta muito. Interfere tudo isso, o bocal que não tem uma boa qualidade, interfere, o pessoal pensa que não, cara. O cara pode ter um bico [embocadura] que for, o melhor bico do mundo. O cara tem uma embocadura perfeita, mas não pegue um bocal adequado não, para ver se você consegue fazer o serviço.

Em seu depoimento, o E8, mais uma vez, traz-nos aspectos relacionados ao contexto no qual o frevo está inserido. Trata-se de um músico inserido no cenário de rua, ao arrastão²³ de carnaval. Como vemos, nessa conjuntura a resistência ou capacidade de manter-se tocando

²³ O Arrastão é o termo usado para designar as saídas dos blocos, clubes ou agremiações com suas respectivas orquestras ou troças de frevo pelas ruas. Possivelmente está vinculado ao termo arrasta povo que remeta “ao ensaio de clube de frevo, antigamente possível nas ruas centrais do Recife...” (NELLY, 2000, p. 27).

do trompetista pode chegar aos extremos, influenciando também a afinação. Isso aponta para os limites a que se pode chegar um músico durante um arrastão de carnaval.

E9 – [...] eu acho o seguinte, se você tiver preparado tecnicamente, eu acho que não, porque isso é uma coisa que você trabalha em música, dinâmica né, é articulação, se você tiver preparado tecnicamente eu acho que isso aí faz parte até do trabalho.

Nesse depoimento, o E9 explica que, para um trompetista que estuda música, os fundamentos técnicos de seu instrumento, as dificuldades de articulação impostas pelo andamento mais rápido podem ser solucionadas.

E10 – Interfere, claro! a dinâmica é fundamental na música. Eu acho que interfere na beleza mesmo do frevo, o frevo em si [...] existe frases, a dinâmica pra você executar bem o frevo, você realmente precisa executar com dinâmica, interpretando, é como, interpretação tá entendendo? [...] o que não acontece na rua, na rua não vale nada disso, vale o quê... eu volto a falar na rua é, som e pronto, adeus, tá entendendo? som e andamento, vem o ferver, o povo né? então pronto vale isso.

Como vimos, para muitos entrevistados o andamento e a dinâmica interferem diretamente na articulação do frevo de rua. Na realidade, não somente os aspectos musicais são as variáveis únicas que influenciam a performance. O ambiente no qual estão inseridos os músicos intervêm diretamente na maneira deles executarem o frevo de rua. Os entrevistados também apontam aspectos não musicais que atuam na interpretação do frevo de rua, sobretudo na rua. Portanto, possivelmente temos diferentes abordagens e adaptações técnicas necessárias a cada contexto.

Apesar de alguns músicos indagarem que na rua os aspectos interpretativos são completamente desconsiderados, podendo nos levar a crer que na rua o frevo é sempre executado de qualquer jeito. Isso não deve ser tomado como uma característica menosprezível, visto que no Capítulo 2, isso é um aspecto comum ao contexto e não deve ser subjugada. É um elemento importante que faz distinguir o gênero de outros.

A questão 12 foi levantada no intuito de saber se o frevo de rua carece de articulações prescritas nas partes.

Vejamos o depoimento do E3:

— Carece sabe por quê? Porque não tem uma sistematização da interpretação do frevo ainda, pra nós tem, [...] a gente toca junto a muito tempo, então se a gente pegar um frevo novo sem articulação nenhuma, a gente naturalmente já coloca uma articulação que a gente já está na cabeça, o naipe inteiro, tá entendendo? O naipe inteiro, a gente já vai articular muita coisa igual, tá entendendo? Mas para a grande nação de músicos de Olinda e Recife, de músicos de Frevo, é bom que os arranjadores e compositores colocar [sic] as articulações que eles querem.

Esse depoimento representa bem o que os entrevistados apontaram. Essa busca de sistematizar a forma de se executar um frevo com o intuito de padronizar as articulações geralmente é feita pelos maestros e pelos músicos mais experientes. De certa forma, eles deixaram claro que isso facilitaria a execução do frevo por outros músicos que não vivenciam o contexto local.

Apesar de alguns músicos indagarem que na rua os aspectos interpretativos são completamente desconsiderados, podendo nos levar a crer que é executado de qualquer jeito. Na verdade, como apontado no Capítulo 2, o frevo se adequa ao contexto no qual ele está inserido. Entendemos que isso é uma característica comum e que o gênero não perde a sua funcionalidade, ao contrário, continua exercendo sua função anualmente e em diversos contextos.

A questão 13 trata de responder o ponto central deste trabalho; “como os trompetistas articularam determinados excertos de frevos de rua?”. Inserimos os excertos originais, que serão chamados de excertos primário, depois colocamos os áudios dos entrevistados interpretando os excertos no programa *Sonic Vizualiser* e transcrevemos as sílabas que foram solfejadas, cantaroladas, na entrevista junto com a execução no programa *Finale*. Correlacionando assim o que foi dito com o que foi executado.

Excerto primário apresentado aos entrevistados: “Nino, o pernambuquinho”.

Figura 11 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, composição de Duda.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte do 1º trompete, arquivo pessoal do Maestro Oséas.

Na figura abaixo, a parte executada é a notação musical e o que foi cantarolado são as sílabas abaixão da notação. As diferenças encontram-se destacadas nas figuras. Essa premissa servirá para os demais excertos exemplificativos.

Figura 12 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.

Fonte: O autor (2018).

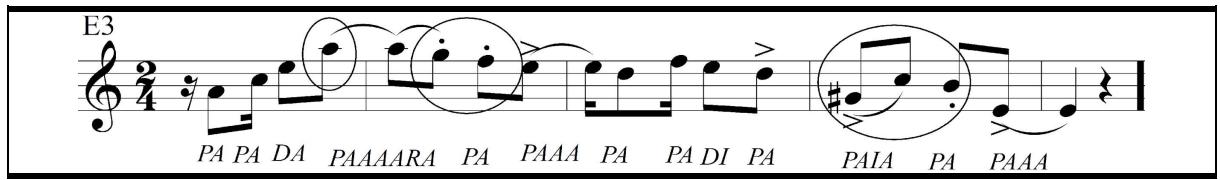
O E1 seguiu o padrão articulatório sugerido na Figura 11. No entanto, no terceiro compasso ele executou a colcheia da síncope curta e ligou a semicolcheia da síncope à colcheia do segundo tempo, ou seja, seguiu um padrão já internalizado por ele que ressaltamos pelos círculos acima. As sílabas cantaroladas no primeiro compasso seguiram um padrão já encontrado nos métodos tradicionais como o *Franquin* no quadro 1 que foram mencionadas no Capítulo 2.

Figura 13 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E2.

Fonte: O autor (2018).

O E2 seguiu um padrão já internalizado em sua memória. Ele prolongou a última colcheia até a segunda colcheia do segundo compasso, acentuando levemente o final da ligadura. No segundo compasso a terceira colcheia é curta e a quarta colcheia é acentuada e ligada à primeira semicolcheia do terceiro compasso. No terceiro compasso não houve alteração. No quarto compasso ele ligou as duas primeiras colcheias, fez a terceira curta e acentuou a quarta colcheia ligando a semínima do compasso seguinte. As sílabas cantaroladas seguiram uma concepção conceitual do trecho, já que a sílaba é praticamente não usual no trompete.

Figura 14 – Excerto do frevo “Nino o pernambuquinho”, obtido do E3.



Fonte: O autor (2018).

O E3 seguiu um padrão parecido com o E2, apenas encurtou a segunda colcheia do segundo compasso, porém, tocando, o E3 seguiu o E1 no primeiro e segundo compasso. No terceiro compasso ligou a primeira semicolcheia da síncope com a primeira colcheia do segundo tempo e encurtou a segunda colcheia do segundo tempo. No quarto compasso, encurtou a primeira colcheia, não a ligando com a segunda, seguindo o mesmo padrão do E4. As sílabas também seguiram um padrão conceitual.

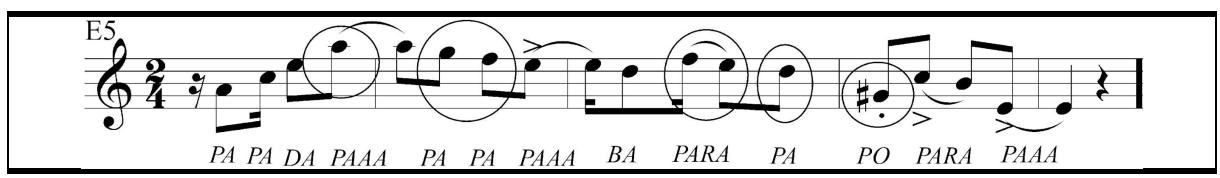
Figura 15 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E4.



Fonte: O autor (2018).

O E4 não seguiu o excerto primário, tanto na entrevista, quanto na interpretação do excerto. Ele começou o primeiro compasso ligando a semicolcheia à primeira colcheia do segundo tempo. No segundo compasso, ele ligou a segunda colcheia do primeiro tempo à primeira colcheia do segundo tempo. No terceiro compasso, ele liga a semicolcheia do primeiro tempo à colcheia do segundo, ou seja, mantém o mesmo padrão na síncope. O quarto compasso é feito sem a acentuação. As sílabas seguiram um padrão pessoal.

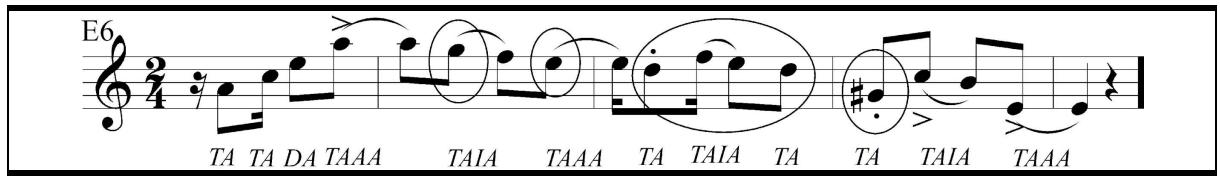
Figura 16 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E5.



Fonte: O autor (2018).

O E5 não acentua a última colcheia do primeiro compasso. O segundo compasso apenas separa a segunda colcheia da terceira, na quarta colcheia ele mantém como no excerto. No terceiro compasso, ele liga a segunda semicolcheia do primeiro tempo à primeira colcheia do segundo tempo, não acentua na última colcheia. No quarto compasso segue mesmo padrão de ligadura do E1 e E4, acentua igual ao E4. As sílabas seguiram um padrão conceitual.

Figura 17 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E6.



Fonte: O autor (2018).

O E6 inicia igual ao excerto primário. No segundo, ele optou por não fazer o acento. No terceiro compasso a colcheia da síncope é curta e a semicolcheia está ligada à primeira colcheia do último compasso. No quarto compasso é mantido o mesmo padrão que o E1, E4, e E5, que é curto a primeira colcheia, acentuado a segunda e ligado a terceira, a quarta colcheia é acentuada e ligada à semínima do último compasso. As sílabas pensadas estão mais próximas dos métodos tradicionais para trompete sugerido no Capítulo 2.

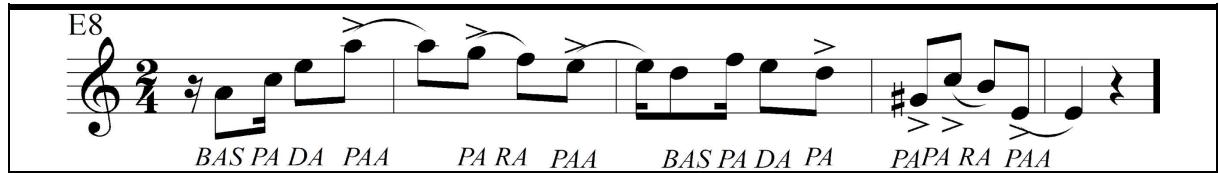
Figura 18 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E7.



Fonte: O autor (2018).

O E7 interpretou o excerto praticamente igual ao que lhe foi mostrado, houve apenas uma diferença no acento na última colcheia do terceiro compasso e a primeira colcheia do quarto compasso, pois essas são acentuadas no exemplo mostrado. Os padrões das sílabas seguiram também os padrões já encontrado no método de *Franquin*.

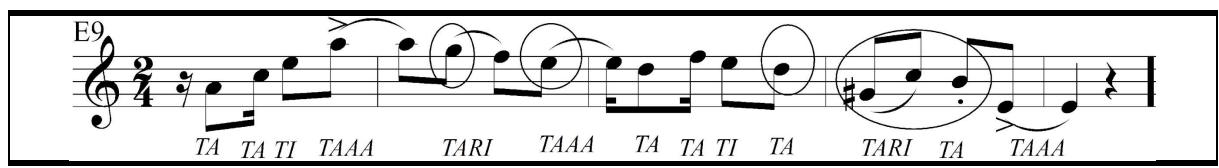
Figura 19 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E8.



Fonte: O autor (2018).

O E8 seguiu todas as articulações sugeridas no excerto primário, no entanto, utiliza outros tipos de sílabas para ajudar na concepção mental dos padrões rítmicos. Essas escolhas não foram encontradas em nenhum método tradicional de trompete, porém, sua função serviu como uma alternativa validada para ele interpretar os frevos, pois ele interpretou igual ao excerto primário.

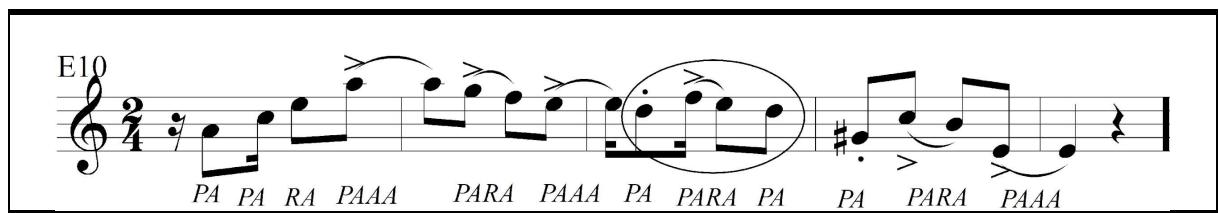
Figura 20 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E9.



Fonte: O autor (2018).

O E9 inicia igual ao excerto primário. No segundo compasso foram executadas as ligaduras, mas sem os acentos da segunda e quarta colcheias. No terceiro compasso também não houve o acento da quarta colcheia. Já o quarto compasso, ele seguiu o mesmo padrão articulatório que o E2 e o E3. As sílabas seguiram um padrão encontrado nos métodos para trompete, apenas com algumas variações já encontradas em *Fantini*.

Figura 21 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E10.

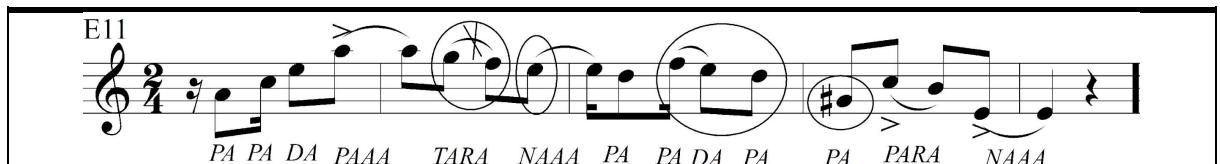


Fonte: O autor (2018).

O E10 seguiu o mesmo padrão articulatório que o excerto primário até o terceiro compasso, nesse compasso ele encurtou a colcheia da síncope, acentuou e ligou a

semitomada da síncope com a primeira colcheia do segundo tempo. A última colcheia do segundo tempo ele não acentuou. No quarto compasso ele encurtou a primeira colcheia e manteve o mesmo padrão que o apresentado. Nas sílabas foi mantido um padrão conceitual.

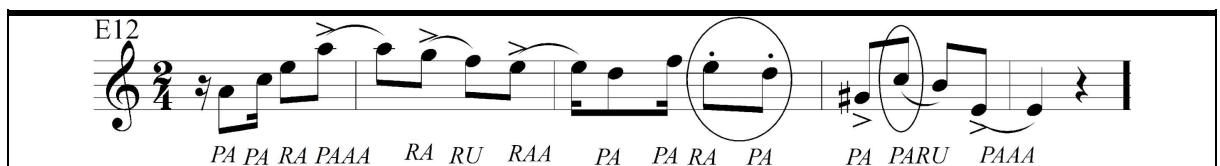
Figura 22 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E11.



Fonte: O autor (2018).

O E11 interpretou muito próximo do que nos apresentou o E10, apenas menos acentuado. Já as sílabas foram abordadas conceitualmente. O importante nesse exemplo foi de que o E11 quando tocou esse excerto, no segundo compasso ele não ligou a segunda colcheia com a terceira colcheia, respectivamente as notas sol e fá como destacado na figura. Isso aponta para uma diferença interpretativa entre o que foi pensado e o que foi executado. As sílabas seguiram um padrão conceitual.

Figura 23 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, obtido do E12.



Fonte: O autor (2018).

O E12 começa igual ao excerto primário. No terceiro compasso foi onde ele mudou a interpretação, ele encurtou as duas colcheias do último tempo. Os últimos compassos foram mantidos. As sílabas escolhidas seguiram também um padrão conceitual.

Como podemos ver, houveram várias distinções interpretativas que servem como opções para se interpretar esse excerto. No entanto, o primeiro e o penúltimo compassos parecem ser o ponto mais importante no processo de emulação desse trecho, pois foi a parte que sofreu poucas influências interpretativas. Também percebemos que as sílabas, além de variar entre os entrevistados, mantiveram os mesmos resultados sonoros durante a execução.

3.2.3 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Nino, o pernambuquinho”

Relacionando as análises entre os dados, é possível encontrar os motivos onde os trompetistas articularam igualmente durante a execução dos excertos.

Segue o quadro abaixo:

Quadro 6 – Recorrências dos intérpretes nos excertos do frevo “Nino, o pernambuquinho”.

“Nino, o pernambuquinho”	Entrevistado		
Motivos anacrústicos do 1º compasso	E1, E3, E6, E7, E8, E9, E10, E11 e E12		
	E2, E4 e E5		
Motivos do 1º compasso	E1, E7, E8, E10 e E12	E2	E3
	E4, E6 e E9	E5 e E11 ²⁴	
2º compasso	E2, E8	E4, E5 e E11	
	E1, E3 e E6	E7 e E9	E10
3º e 4º compassos	E1, E8 e E12	E2, E8 e E9	
	E3, E4, E5, E6 e E10		E7 e E11

Fonte: O autor (2018).

Nesse quadro é possível ver os compassos onde os trompetistas acabam interpretando igual, porém salientamos o perfil dos trompetistas, os quais, na maioria das vezes, fazem as partes de primeiro trompete, isso em épocas e orquestras distintas, o que aponta para uma peculiaridade local entre os músicos.

Exerto primário apresentado aos entrevistados: “Galo de Ouro”.

²⁴ Durante a execução o E11 não liga a segunda colcheia da terceira.

Figura 24 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, composição de José Meneses.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte de 1º trompete, arquivo do Maestro Oséas.

Na figura abaixo, apresentamos o excerto da Figura 24 editorado a partir do resultado do E1. A parte executada é a notação musical, o que foi cantarolado são as sílabas abaixão da notação, anexamos também o áudio da execução para a exemplificação. No entanto, os demais excertos não estão com o áudio anexado. As diferenças encontram-se destacadas no excerto.

Figura 25 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.

A composite image showing the transcription of the recording. At the top, there is a title 'TRASCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO' in green and 'CANTAROLADO – CONCEPÇÃO MENTAL' in red. Below this is a musical score for 'E1' in 3/4 time, featuring a treble clef and dynamic markings 'mf'. The lyrics 'TA TA TAIA TA DAAA' are written below the notes. Below the score is a small blue circular icon with a white 'G'. At the bottom, the text 'E1-GALO DE OURO- Copia.wav' is displayed, indicating the name of the audio file.

Fonte: O autor (2018).

O E1 articula as colcheias da anacruse mais curtas que o excerto primário. No primeiro compasso, tanto o crescendo quanto os acentos foram iguais ao excerto primário. As sílabas seguiram um padrão encontrado nos métodos tradicionais de trompete.

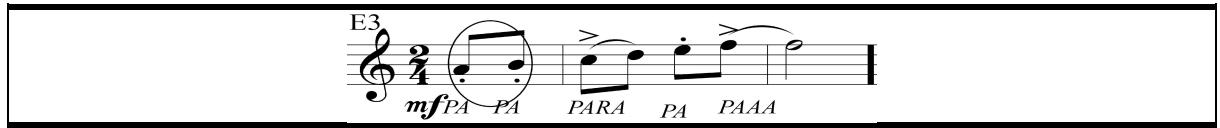
Figura 26 – Excerto do frevo de “Galo de Ouro”, obtido do E2.

A composite image showing the transcription of the recording for E2. It features a musical score for 'E2' in 3/4 time with a treble clef and dynamic marking 'mf'. The lyrics 'PA PA PAIA PA TAAA' are written below the notes. Below the score is a small blue circular icon with a white 'G'. At the bottom, the text 'E2-GALO DE OURO- Copia.wav' is displayed.

Fonte: O autor (2018).

O E2 não acentua as duas colcheias do primeiro compasso. No segundo compasso ligou a primeira colcheia à segunda, não encurta a terceira colcheia e com a quarta fez igual ao excerto primário. As sílabas seguiram um padrão conceitual.

Figura 27 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E3.



Fonte: O autor (2018).

O E3 executa exatamente igual ao E1, no entanto, utilizou sílabas diferentes, mas não houve diferença significante no resultado sonoro.

Figura 28 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E4.



Fonte: O autor (2018).

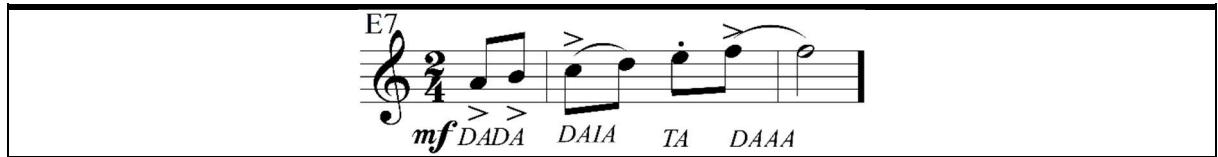
O E4 na anacruse separou as duas colcheias apenas sem acentuar e no primeiro compasso começa igual ao da Figura 24. Utilizou as sílabas conceituais. Salientamos o uso da sílaba “TA” para articular a terceira colcheia ainda mais curta.

Figura 29 – Excertos do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E5 e E6.

Fonte: O autor (2018).

O E5 e o E6 seguiram o mesmo padrão encontrado no E4, apenas no primeiro compasso a terceira colcheia é articulada normalmente sem o acento do *staccato*. As sílabas cantaroladas no E5 seguem um padrão conceitual. O E6 seguiu um padrão de sílabas já encontrado nos métodos tradicionais para trompete.

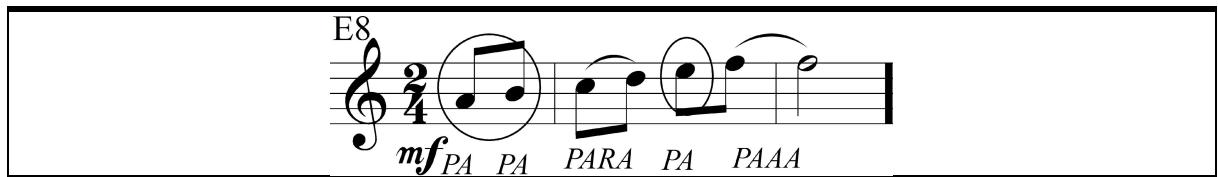
Figura 30 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E7.



Fonte: O autor (2018).

O E7 seguiu o mesmo padrão de articulação do excerto primário. As sílabas seguiram um padrão já encontrado nos métodos tradicionais. Na execução, o resultado sonoro corrobora com o resultado da entrevista.

Figura 31 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E8.



Fonte: O autor (2018).

O E8 separou as duas colcheias sem acentuar. No primeiro compasso separou a terceira colcheia sem *staccato* e não acentuou a quarta colcheia. As sílabas utilizadas seguiram um padrão conceitual.

Figura 32 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E9.



Fonte: O autor (2018).

O E9 na anacruse primeiro separou normalmente as duas colcheias. No primeiro compasso ligou as duas primeiras colcheias, a terceira colcheia curta e acentuou a quarta colcheia. As sílabas usadas são encontradas em métodos tradicionais de trompete, no entanto, quando confrontamos a entrevista com o áudio do excerto, no primeiro compasso ele executa diferente, separa a primeira colcheia, liga a segunda com a terceira, no caso o Ré para o Mi como destacado na figura acima.

Figura 33 – Excertos do frevo “Galo de Ouro”, obtido do E10, E11 e E12.

Fonte: O autor (2018).

O E10, E11 e E12 seguiram o mesmo padrão de articulação e acentuação sugerido no excerto primário, exceto a segunda colcheia do primeiro compasso do E11, ele optou por não fazer o acento de *staccato* na primeira colcheia do segundo tempo no primeiro compasso. As sílabas sugeridas seguiram o mesmo padrão pessoal. Os áudios corroboram os resultados das entrevistas.

3.2.4 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Galo de Ouro”

Quadro 7 – Recorrência entre os intérpretes no frevo “Galo de Ouro”.

“Galo de Ouro”	Entrevistado		
Anacruse do 1º compasso	E1, E3	E2, E4, E5, E6, E8 e E9	E7, E10, E11, e E12
1º compasso	E1, E3, E4, E7, E10 e E12	E2, E5, E6, E8, E9 ²⁵ e E11	
Anacruse do 2º compasso	E1, E3, E4, E7, E9 ²⁶ , E10 e E12	E2, E5, E7, E8 e E11	

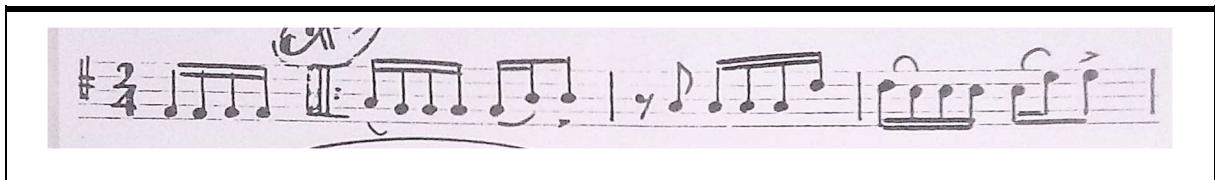
Fonte: O autor (2018).

²⁵ O E9 durante a execução mudou a articulação.

²⁶ O E9 durante a execução mudou a articulação.

Excerto primário apresentado aos entrevistados: os três primeiros compassos do frevo de Nelson Ferreira, “Gostosão”.

Figura 34 – Excerto do frevo “Gostosão”, composição de Nelson Ferreira.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte de 1 trompete, repertório disponível no acervo da FUNDAJ, Apipucos, Recife.

Figura 35 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.

Fonte: O autor (2018).

O E1 interpretou usando o *staccato* duplo, articulando igual ao excerto primário, exceto na colcheia do último tempo do primeiro compasso, pois ele articula mais curta que o normal e troca o acento *sforzando* pelo ponto de corte (*staccato*), esse encurtamento também é feito na segunda colcheia do segundo compasso. Na execução ao vivo foi percebido um acelerando a partir do terceiro compasso. As sílabas sugeridas seguiram um padrão encontrado em métodos tradicionais.

Figura 36 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E2.

Fonte: O autor (2018).

O E2 utiliza *staccato* duplo. No segundo compasso não liga as duas semicolcheias do segundo tempo. Prolonga a colcheia do primeiro compasso de modo que anula a pausa de colcheia do primeiro tempo do segundo compasso. O mesmo foi mantido na repetição do motivo. As sílabas utilizadas são encontradas em métodos tradicionais.

Figura 37 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E3.

Fonte: O autor (2018).

O E3 segue um padrão de notas curtas, em *staccato* duplo. As sílabas usadas seguem um padrão encontrado nos métodos tradicionais.

Ele afirma que executa esse trecho no simples, mas quando toca em andamento rápido muda o tipo de *staccato*, como vemos sua justificativa abaixo: E3 “[...] quando acelera aí é o contrário, você toca em duplo, ‘tá-k-tá-k/ tá-rá-tá-k/ tárá-tá / tá tá-k-tá-k/ tárá-tá-k/ tárá-tá’, o duplo serve para facilitar não é para complicar então você usa ele num ritmo acelerado, o duplo claro.”.

Figura 38 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E4.

Fonte: O autor (2018).

O E4 articula de forma leve, mantém a articulação próxima do excerto primário, apenas encurta as colcheias. As sílabas seguiram um padrão conceitual. No entanto, o depoimento do E4 é bastante elucidativo não só sobre esse excerto.

E4 – Essa questão do *staccato* tem muito haver também com o trompetista popular. Difícilmente se ver um trompetista popular usando *staccato* duplo. Porque às vezes atrapalha na linguagem. Porque a dinâmica das frases populares tem muitas acentuações e é difícil você pensar, pô vou tocar *staccato* duplo e ainda vou acentuar e tal. Então a gente acaba acostumando a tocar a maioria das vezes com *staccato* simples [...], mas nem tudo que se toca, você tem que se desprender disso, em algum momento da sua vida. O que acontece é que muitas coisas que você vai tocar ou alguém vai tocar

que esteja nessa situação. Acaba tocando algo como se tivesse lendo um método. E nem tudo deve ser levado ao pé da letra sabe. Você tem que tocar com um som mais leve às vezes. Nem tudo é pesado. Não porque é frevo tem que tocar com pressão o tempo todo. Não, principalmente a frases com semicolcheias. Você diminui a intensidade. Você vai ver como fica mais claro. Quanto mais forte toca as frases com semicolcheias, mais suja ela sai, mas agressiva. Aí você fazendo esses testes, aí você vai tocar uma frase longa com... Diminua a pressão para você ver que a frase vai sair bem mais claro. Bem mais nítida. E tudo é pressão entende. O tempo todo.

Essa breve explicação aponta para uma característica interpretativa menos encontrada na interpretação na rua, mas o conteúdo em si explica uma maneira mais técnica de tocar que pode ajudar qualquer trompetista a resolver certas passagens do frevo de rua.

Figura 39 – Exerto do frevo “Gostosão”, obtido do E5.

Fonte: O autor (2018).

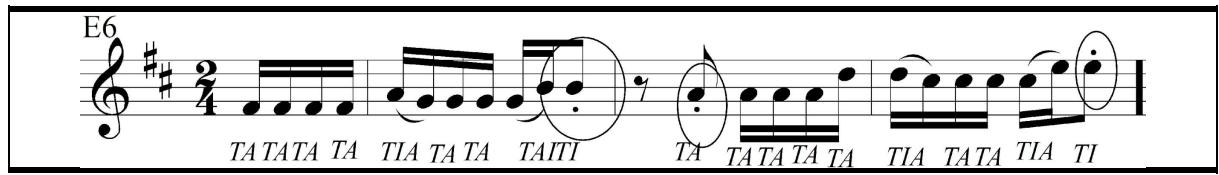
Nesse excerto o E5 executa em *staccato* simples e sem nenhuma acentuação. As sílabas seguem um padrão encontrado em métodos tradicionais.

Quando indagado sobre o uso do *staccato* simples na rua, ele respondeu:

E5 – Na orquestra de lá, [da rua] eles não estão preocupados com isso não. Eles estão preocupados que saia [...]. Não interessa muito ali na orquestra gente para tocar, entendeu? Se você tivesse num quinteto, você faria isso aqui duplo ‘TA-GA-DA-GA-DA-GA-DA-GA-DAA, você faria isso ‘TA-GA-DA-GA-DA.’ Você não vai ficar pensando [...] eu não penso nem como vou tocar, eu quero que saia também. Porque eu estou no meio das cabras, não vou TAGADAGADAGA [...] se adequar ao ambiente. Porque eu não vou chegar sozinho e TAGADAGADAGA e ninguém vai fazer.

Nesse depoimento, é percebido que o contexto no qual se encontra o trompetista interfere na escolha da melhor sílaba para usar durante a execução de certos motivos rítmicos, corroborando assim os conceitos explanados na Introdução. A concepção da imagem mental não depende apenas do grau de dificuldades interpretativas e sim do próprio contexto em questão. Por exemplo, se o frevo está sendo executado por uma orquestra na rua ou quinteto de metais num teatro.

Figura 40 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E6.



Fonte: O autor (2018).

O E6 seguiu o mesmo padrão apresentado no E1 e E4, utilizando apenas *staccato* simples. As sílabas mesclaram entre pessoal e encontradas em métodos tradicionais.

Figura 41 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E7.



Fonte: O autor (2018).

O E7 usou *staccato* duplo, encurta as colcheias e na execução do excerto articulou mais curto as duas semicolcheias do segundo tempo do terceiro compasso. As sílabas seguiram um padrão encontrado nos métodos tradicionais.

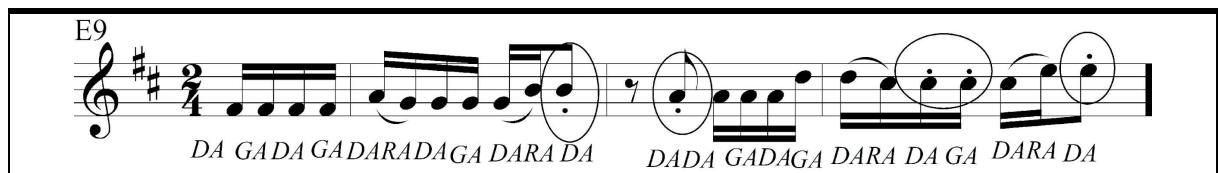
Figura 42 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E8.

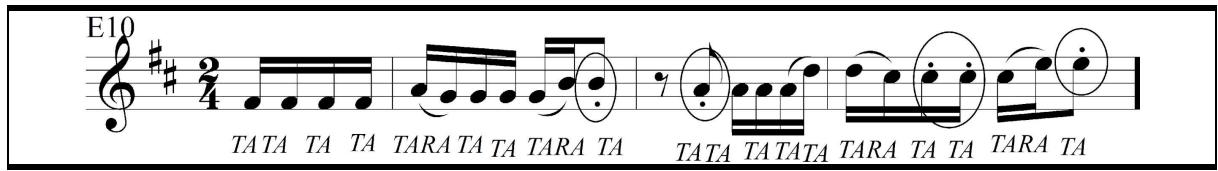


Fonte: O autor (2018).

O E8 seguiu um padrão muito próximo do E2, porém ele executou igual ao excerto primário até a primeira colcheia. As sílabas pensadas seguiram um padrão conceitual.

Figura 43 – Excertos do frevo “Gostosão”, obtido do E9 e E10.





Fonte: O autor (2018).

Como podemos ver nos exemplos, tanto o E9 quanto o E10 seguiram o mesmo padrão de articulação, assim como está escrito nos resultados. Mas com relação às sílabas para execução desse excerto, o E9 seguiu um padrão de *staccato* duplo e o E10 um padrão de *staccato* simples, mudando apenas as concepções das sílabas, ambas encontradas nos métodos tradicionais. Os dois encurtaram as três colcheias do exemplo mais curta, como destacado na figura. A diferença na execução foi que a sílaba DA foi mais sútil no momento do ataque que o TA.

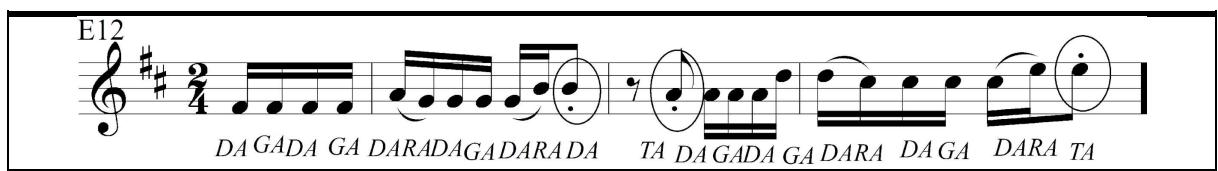
Figura 44 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E11.



Fonte: O autor (2018).

O E11 optou em interpretar as semicolcheias igual ao exemplo primário e modifica a colcheia do primeiro compasso assim como o E2 e E8. O *staccato* sugerido foi o duplo e as sílabas são encontradas nos métodos tradicionais. Parece que esse tipo de articulação está padronizada, pois é o que geralmente acontece na execução ao vivo nas ruas.

Figura 45 – Excerto do frevo “Gostosão”, obtido do E12.



Fonte: O autor (2018).

O E12 seguiu o mesmo padrão do exemplo primário, mas tanto na entrevista quanto na execução, encurta incisivamente as colcheias. O *staccato* sugerido é o duplo e as sílabas são as encontradas nos métodos tradicionais.

3.2.5 Similitudes encontradas entre os intérpretes durante a execução do frevo “Gostosão”

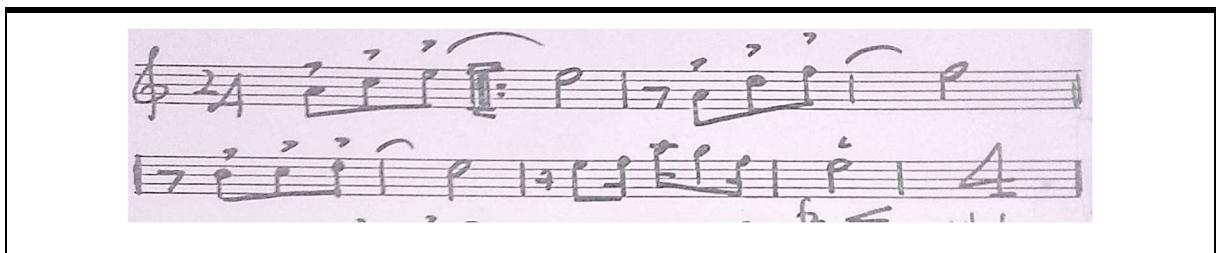
Quadro 8 – Similitudes dos entrevistados no frevo “Gostosão”.

“Gostosão”	Entrevistado		
Anacruse do 1º compasso	E1, E2, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11 e E12		
	E3		
1º compasso	E1, E4, E6 E7, E9, E10 e E12		E2 e E8
	E3	E5	E11
2º compasso	E1, E4, E6, E7, E9 e E12		E2, E8 e E11
	E3	E5	E10
3º compasso	E1, E3, E6, E7, E9 e E10		E4, E6 e E12
	E5	E2 e E8	E11

Fonte: O autor (2018).

Excerto primário apresentado aos entrevistados: “Duas Épocas”.

Figura 46 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, composição de Edson Rodrigues.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte de 1º trompete, arquivo do Maestro Oséas.

Figura 47 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1 e excertos do E2, E3, E4 e E5.

TRASCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO
CANTAROLADO – CONCEPÇÃO MENTAL

E1

TA TATAAA TA TATAAA TATA TAAA TA TA TARA TA *mf* DAAA

E1-DUAS ÉPOCAS.wav

Fonte: O autor (2018).

Figura 48 – Exerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E2, E3, E4 e E5.

E2

PA PA PAAA PA PA PAAA PA PA PAAA PA PA PARA PA *mf* PAAA

E3

PAM PAMPAAA PAMPAM PAAA PAM PAM PAAA PA PADABA PA *mf* DAAA

E4

PA PA PAAA PA PAPAAA PA PA PAAA PA PADARAPA *mf* RAAA

E5

PA PAPAAA PA PA PAAA PA PA PAAA PA PA PARA PA *mf* PAAA

Fonte: O autor (2018).

Nesse excerto encontramos muitas similitudes interpretativas entre os entrevistados, isso pode ser porque se trata de células rítmicas repetitivas e simples de se emular, ou mesmo apontar para um estilo já internalizado. No entanto, o E1 seguiu o exemplo da Figura 37 e foi possível observar que ele não liga a síncope do sétimo compasso como os demais. Como destacado nos excertos, a maioria acentuou a primeira semicolcheia do segundo tempo, ligando-a à colcheia seguinte. As sílabas pensadas nesse trecho variaram sem modificar o resultado sonoro

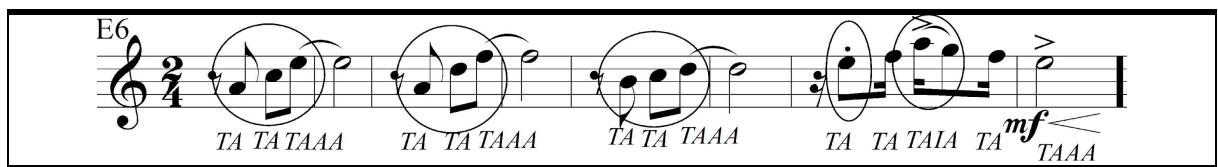
Vejamos o depoimento do E4 sobre esse excerto

E4 – [...] esse mesmo frevo gravado na década de 50 e ele gravado hoje existe umas diferenças e principalmente, você já deve ter ouvido, principalmente nas sincopas. É muito engraçado, eu já ouvi frevos lendários, gravados antigamente e o mesmo frevo de uma forma gravada mais atual. A melodia né, ‘PAPAPAAAN

PAPAPAAAN TIROORA PADADIREPARA' isso, é isso que te falo, na década de 50 isso não era muito respeitado. Eu não sei se estava escrito, com certeza estava, mas era muito livre, eles tocavam muito livre e era bonito também, 'PORORAAAN PORORAAN TORORA' ... então eu interpreto dessa forma. Do jeito que tá escrito, colocando uma ligadura. PAPADARAPARAA [ligadura na síncope].

Nesse depoimento podemos ver que existe uma maleabilidade de se interpretar esse excerto, sobretudo na subjetividade das sílabas.

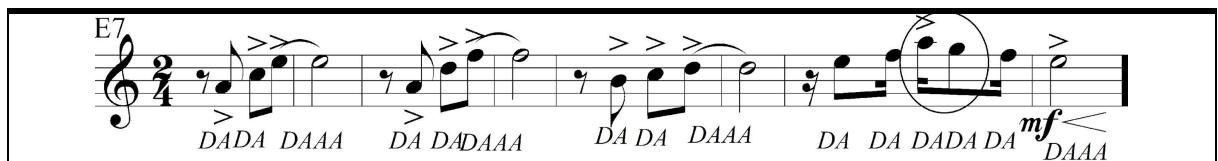
Figura 49 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E6.



Fonte: O autor (2018).

O E6 não faz acentuação nas colcheias. No sexto compasso ele executa a primeira colcheia curta, acentua a semicolcheia do segundo tempo e a liga com a colcheia seguinte. As sílabas seguiram os padrões existentes em métodos tradicionais.

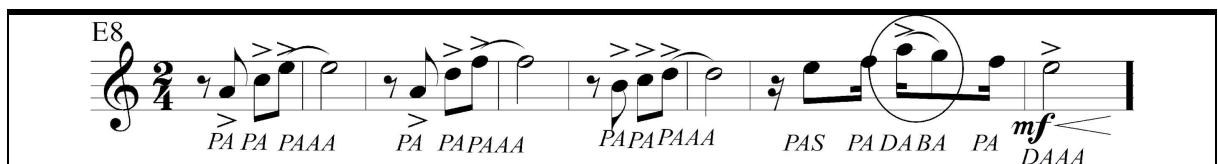
Figura 50 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E7.



Fonte: O autor (2018).

O E7 seguiu o padrão do excerto primário, apresentado na Figura 47, acentuando apenas o Lá do quarto compasso, como destacado. As sílabas também são encontradas nos métodos tradicionais.

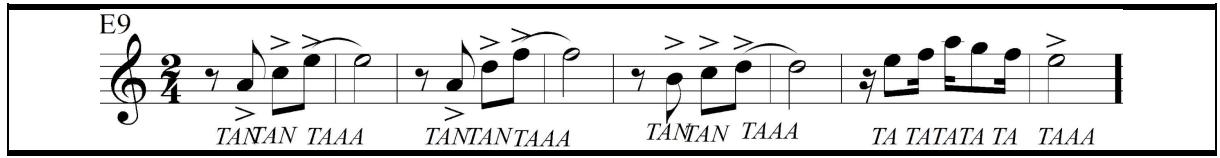
Figura 51 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E8.



Fonte: O autor (2018).

O E8 seguiu o mesmo padrão do E1, E2, E3, E4 e E5, o que nos aponta para uma padronização principalmente na interpretação das síncopes.

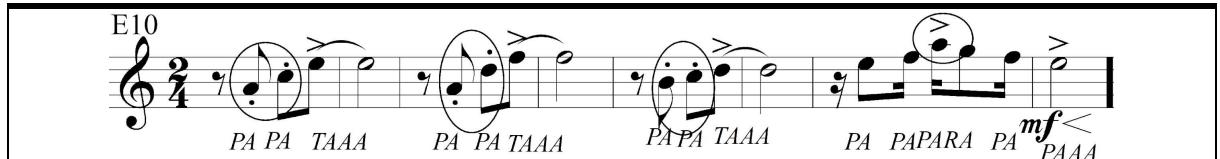
Figura 52 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E9.



Fonte: O autor (2018).

O E9 interpretou sem diferença do excerto primário. As sílabas utilizadas para a concepção dos acentos seguiram um contexto de escolha pessoal.

Figura 53 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E10.



Fonte: O autor (2018).

O E10 articula em *staccato* às duas primeiras colcheias das sequências nos compassos 1, 3 e 5 como destacados acima. No sexto compasso ele apenas acentua a síncope. As sílabas seguem um padrão conceitual.

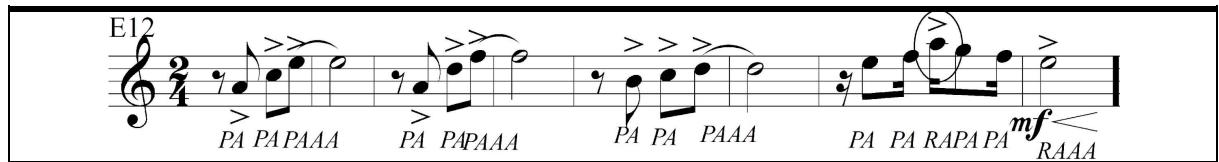
Figura 54 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E11.



Fonte: O autor (2018).

O E11 articula as sequências de colcheias parecido com o E10, mas não acentua o *sforzando* da semicolcheia do penúltimo compasso. No sexto compasso, o E10 articula mais curto a síncope, já o E11, acentuou apenas a primeira colcheia. As sílabas seguiram padrões conceituais.

Figura 55 – Exerto do frevo “Duas Épocas”, obtido do E12.



Fonte: O autor (2018).

O E12 interpretou no mesmo padrão do excerto primário, Figura 47, apenas no sexto compasso acentuou mais a primeira semicolcheia do segundo tempo. As sílabas seguiram um padrão pessoal.

3.2.6 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Duas Épocas”

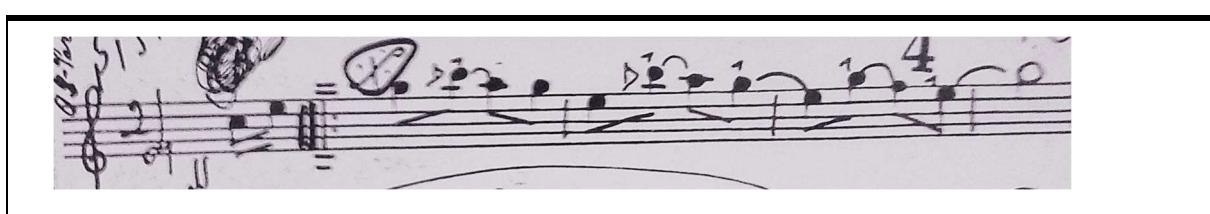
Quadro 9 – Similitudes dos entrevistados no frevo “Duas Épocas”.

“Duas Épocas”	Entrevistado		
ruse do 1º, 2º, 3º, 4º e 5º compassos	E1, E2, E3, E4, E5, E7, E8, E9 e E12		
E16	E10		E11
6º e 7º compassos	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, e E10	E6	
E9	E10		E11

Fonte: O autor (2018).

Exerto primário apresentado aos entrevistados: “Isquenta Muié”.

Figura 56 – Exerto do frevo “Isquenta Muié”, composição de Nelson Ferreira.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte do 1º trompete, arquivo do Maestro Oséas.

Figura 57 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.

The image shows a musical score for 'E1' in 2/4 time with a treble clef. The score includes a title 'TRASCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO' and a subtitle 'CANTAROLADO – CONCEPÇÃO MENTAL'. Below the score, there is a small icon of a document with a blue arrow and the text 'E1-ISQUENTA MUIÉ.wav'.

Fonte: O autor (2018).

O E1 executou próximo ao excerto primário. Iniciou o excerto com um *staccato* duplo e no primeiro compasso ligou a última colcheia com a primeira colcheia do segundo compasso. As sílabas seguiram um padrão encontrado nos métodos tradicionais.

Figura 58 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E2.

The image shows a musical score for 'E2' in 2/4 time with a treble clef. The score includes the lyrics 'TA K TA TIIA TA DA TIIA TA DA TIIA TAAA' below the notes.

Fonte: O autor (2018).

O E2 seguiu o mesmo padrão que o excerto primário tanto na concepção quanto na execução. Iniciou o excerto com um *staccato* duplo e as sílabas mesclarão entre conceitual encontrado em métodos tradicionais.

Figura 59 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E3.

The image shows a musical score for 'E3' in 2/4 time with a treble clef. The score includes the lyrics 'ff TAGADA TARA TARA TARA TARA TARA TARA' below the notes.

Fonte: O autor (2018).

Na entrevista o E3 articulou as duas primeiras semicolcheias usando um *staccato* duplo, como vimos nas sílabas. Na execução ele começou o excerto ligando as duas semicolcheias da anacruse e articulou com um *staccato* a primeira colcheia do primeiro compasso, acentuou a última colcheia e ligou com a primeira do segundo compasso.

Figura 60 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E4.



Fonte: O autor (2018).

O E4 apresentou o mesmo padrão de articulação do E1, ligou a colcheia do primeiro compasso com a colcheia do segundo, a diferença foi que ele apenas utilizou sílabas conceituais.

Figura 61 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E5.



Fonte: O autor (2018).

O E5 seguiu o mesmo padrão de articulação do excerto primário. As sílabas seguiram o padrão conceitual.

Figura 62 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E6.



Fonte: O autor (2018).

O E6 acentuou a última colcheia do primeiro compasso e seguiu esse padrão na última colcheia do segundo compasso. No terceiro compasso, ele manteve o padrão articulado, como destacado na figura acima. Na execução não acentuou nenhum *sforzando*. As sílabas seguiram um padrão encontrado nos métodos tradicionais.

Figura 63 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E7.

E7

DAGADA DAIADA DA DAIA DA DADAIA DAIA

Fonte: O autor (2018).

O E7 seguiu o mesmo padrão que o E6, a diferença foi apenas o acento da última colcheia, como destacado na figura, e o uso do ‘Da’ nas sílabas, mas na execução o E7 nos mostrou que também pode executar separando a última colcheia do terceiro compasso, como fez o E6.

Figura 64 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E8.

E8

PA GA DA PARAN PARAN PARAN PARAN PARAN PARANN

Fonte: O autor (2018).

O E8 acentuou e ligou a quarta colcheia do primeiro compasso à primeira colcheia do segundo, manteve o mesmo padrão em todo o excerto. As sílabas escolhidas seguiram um padrão conceitual.

Figura 65 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E9.

E9

TE KI TI TERI TERI TERI TERI TARI TURAAA

Fonte: O autor (2018).

O E9 começou em *staccato* duplo seguindo o mesmo padrão que o E8, no entanto, na execução separou todas as colcheias marcadas na figura acima. As sílabas seguiram um padrão conceitual.

Figura 66 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E10.

E10

PA RA RA PARU PARU PARU PARU PARU PARU PARU PARU PARANN

Fonte: O autor (2018).

O E10 não acentuou nenhuma ligadura, no primeiro compasso ele ligou a última colcheia com a primeira do segundo compasso. Na execução ele destacou a última colcheia do terceiro compasso, do Mi para o Sol. As sílabas usadas seguiram um padrão conceitual.

Figura 67 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E11.

E11

TAGA DA TARU TARU TARU TARU TARU TARU TARU PARA

Fonte: O autor (2018).

Na entrevista o E11 segue o mesmo padrão do E10, como estão as sílabas, mas na execução, no terceiro compasso ele ligou da segunda colcheia até a quarta, separando-a da mínima do último compasso. As sílabas cantaroladas mesclaram entre um padrão conceitual e as já encontradas nos métodos tradicionais.

Figura 68 – Excerto do frevo “Isquenta Muié”, obtido do E12.

E12

PAGA DA DARU DARU DARU DARU DARU DARU DARU DARUU

Fonte: O autor (2018).

O E12 acentuou e ligou a última colcheia do primeiro compasso. Como vimos, essa ligadura foi muito usada pelos entrevistados. Percebemos que isso deve-se ao fato de que esse momento da música é um baião, sendo assim, os trompetistas já tenham esse padrão sequenciado auditivamente associado a este trecho.

Com relação à interpretação desse excerto, o E12 nos deu um importante depoimento sobre a mudança de acentuações na interpretação do frevo.

E12 – O pessoal antigamente tocava assim [sem a acentuação] eu não toco assim, eu prefiro tocar dessa maneira, da maneira que o compositor pediu, o Guedes cobrava estas coisas, mas não é todo mundo que cobra, muitos maestros não. Ah! você tem que ser intuitivo. É interessante a maneira como Guedes tocava vassourinha, ele tocava diferente de todo mundo, então, uma hora que eu fui tocar com Meneses e ele pediu para eu não tocar daquele jeito, então eu tive que obedecer né, porque Guedes toca vassourinha articulando [acentuando] assim os contras tempo. [cantarola vassourinha] pará-pará-pará-paaa... pará-pará-pará-paaa, essa era a maneira de Guedes e eu adorava tocar isso assim, mas você vê, Spok já segue mais Meneses.

Na realidade eu não gostava dos frevos de Nelson porque eu não sabia tocar (risos), aí quando eu entendi... na medida que eu fui melhorando, aí eu fui vendo que eu poderia tocar aquilo melhor, [os frevos de Nelson Ferreira], aí era assim que ele queria, ‘risos’. Com Nelson Ferreira eu não toquei ‘baile’, com ele, eu gravei com ele.

Como vemos no depoimento, existem maestros que pedem suas articulações pessoais para imprimir na orquestra suas características.

3.2.7 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “Isquenta Muié”

Quadro 10 – Similitude dos entrevistados no frevo “Isquenta Muié”.

“Isquenta Muié”	Entrevistado			
Anacruse e 1º compasso	E1, E4, E8, E9 ²⁷ , 12			E2, E5 e E7
	E3	E6	E10 e E11	
2º compasso	E1, E3, E4, E8, E9 ²⁸ e E12			E2 e E7
	E5 e E6	E10 e E11		
3º e 4º compassos	E1, E3, E4, E5, E8, E9 ²⁹ , E10 e E12			
	E6	E10	E11	E2 e E7

Fonte: O autor (2018).

Excerto primário apresentado aos entrevistados: “*Freio a Óleo*”.

²⁷ Modificou a articulação durante a execução.

²⁸ Modificou a articulação durante a execução.

²⁹ Modificou a articulação durante a execução.

Figura 69 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, composição de José Menezes.



Fonte: Fotocópia do excerto da parte do 1º trompete, repertório disponível no acervo da FUNDAJ, Apipucos, Recife.

Salientamos que na figura abaixo, a parte executada é a notação musical e o que foi cantarolado são as sílabas abaixo da notação, também anexamos o áudio, mas apenas o E1 é o que representa como abordamos os demais excertos. As diferenças encontram-se destacadas nas figuras.

Figura 70 – Transcrição da gravação, sílabas cantaroladas e áudio do E1.

TRASCRIÇÃO DA GRAVAÇÃO CANTAROLADO – CONCEPÇÃO MENTAL	<p>E1</p> TAAA DA TA TA DATA TA DATA TA DA TA TA TAA TA TAAAAAA
 E1-FREIO A ÓLEO.wav	

Fonte: O autor (2018).

O E1 manteve o padrão do excerto primário, exceto no último compasso, pois ele acentuou a nota mais aguda como destacado na figura. As sílabas seguiram um padrão já encontrado em métodos tradicionais para trompete.

Figura 71 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E2.

E2	 PARARARI TA DA DA TA DA DA TA DA DATA DA DA TA RARARARA AAA
-----------	---

Fonte: O autor (2018).

O E2 executou o excerto encurtando a colcheia pontuada do terceiro compasso, como destacado na figura acima. As sílabas mesclaram entre as que já são encontradas em métodos com sílabas conceituais.

Figura 72 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E3.



Fonte: O autor (2018).

O E3 manteve o padrão do excerto da Figura 70. As sílabas seguiram as que encontramos em métodos tradicionais, citadas no Capítulo 2.

Figura 73 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E4.



Fonte: O autor (2018).

O E4 durante a entrevista cantarolou o excerto igual ao primário. No entanto, durante a execução, no segundo compasso, na sícope, ele ligou a semicolcheia com a colcheia. As sílabas seguiram um padrão conceitual.

Figura 74 – Excertos do frevo “Freio a Óleo”, obtidos do E5, E6 e E7.

The image contains three separate musical staves, each labeled E5, E6, and E7 respectively. Each staff consists of two measures of music followed by lyrics. The lyrics for each staff are as follows:

- E5: 'PAAA PA DA BA PA DADA PA DA BA PAAA PA DAAAAAA'
- E6: 'TAAA DATA TA DATA TA DA TA TADA TA TA TAA TA TAAAAAA'
- E7: 'DAAA DADADA DADA DA DADADA DA DADADAAA DA DAAAAAAA'

Fonte: O autor (2018).

Neste excerto os E5, E6, e E7 seguiram o padrão igual ao excerto primário, apresentado na Figura 70, tanto cantarolando quanto executando, o que aponta para um estilo já padronização dessas células internamente entre os trompetistas. O que se diferenciou, de fato, foi no conceito das sílabas para cantarolar o trecho em si. No entanto, isso não modificou significativamente o resultado sonoro.

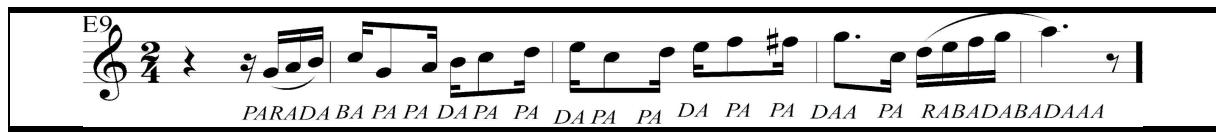
Figura 75 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E8.



Fonte: O autor (2018).

A síncope é uma das principais características no frevo como um todo, porém esta célula apresenta um certo grau de dificuldade no ato da execução. Como mostrado no Capítulo 2, por causa do andamento, alguns trompetistas tendem a ter dificuldades em executar exatamente esse trecho e isso aconteceu com o E8 durante a execução.

Figura 76 – Excertos do frevo “Freio a Óleo”, obtidos do E9 e E10.



Fonte: O autor (2018).

O E9 e E10 seguiram o mesmo padrão apresentado no excerto primário. O E9 combinou sílabas pessoais com sílabas encontradas em métodos tradicionais. O E10 apenas cantarolou sílabas conceituais.

Figura 77 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E11.



Fonte: O autor (2018).

O E11 não modificou a concepção do excerto enquanto cantarolava, mas na execução optou por fazer duas colcheias ligadas e duas separadas no terceiro compasso. As sílabas seguiram padrões conceituais.

Figura 78 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, obtido do E12.



Fonte: O autor (2018).

O E12 seguiu o padrão apresentado no excerto primário. As sílabas cantaroladas seguiram padrões conceituais.

3.2.8 Similitudes encontradas durante a execução do frevo “*Freio a Óleo*”

Quadro 11 – Similitudes dos entrevistados no frevo “Freio a Óleo”.

2.3.1 “Freio a óleo”	2.3.2 Entrevistados
2.3.3 Anacruse, 1º e 2 compassos	2.3.4 E1, E2, E3, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11 e E12
2.3.5 3º e 4º compassos	2.3.6 E1, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10 e E12
	E2 E11

Fonte: O autor (2018).

3.3 ANÁLISE E CONSIDERAÇÕES SOBRE OS EXCERTOS

Vimos que os trompetistas abordam diversas sílabas para cantarolar os trechos. Como já apresentado neste trabalho, algumas não se adequam ao processo prático no instrumento. Fundamentados nisso, elaboramos sugestões interpretativas dos excertos baseadas em sílabas encontradas em métodos tradicionais de trompete.

A análise dos excertos com considerações foi o resultado da correlação entre o que apresentamos no Capítulo 2 com o que obtivemos dos entrevistados. Vejamos as seleções a seguir:

Figura 79 – Exerto do frevo “Isquenta Muié” baseado nos resultados.



Fonte: O autor (2018).

A Figura 79 demonstra, obviamente, um corolário da música modal nordestina no qual se denota o modo mixolídio a partir do design melódico em torno da tétrade inicial. O Sib (sétima rebaixada no modo maior, descaracterizando a sensível e configurando uma subtônica) é a primeira nota acentuada, a partir da qual se sucede grupos de duas notas tendo sempre a primeira com acento. Com exceção do trecho de *levare* que é a tríade perfeita maior da tonalidade, todo o trecho possui ligaduras a cada duas notas. Esse trecho ainda possui uma repetição exata por outros naipes, elemento de reforço na percepção que precisa ser refletida pelo intérprete, dando ênfase na acentuação do trecho repetido. Se o caráter for conscientemente pensado para ser mais incisivo recomenda-se a sílaba ‘TÁ’. A depender do andamento e da ênfase na dinâmica, a sílaba ‘DÁ’ poderá ser mais útil. Com relação especificamente a esta peça, verificou-se que há pelo menos duas versões de articulação nesse trecho e que neste trabalho foram recolhidas: uma que apenas é a parte de ‘*piston*’ e que não tem data, foi recolhido pelo pesquisador no arquivo da Orquestra de Frevo do Maestro Oséas, e outra, essa datada de 1983 que consta no livro de Nelson Ferreira, publicado em 1985, tendo como copista Santiago Nunes. As versões distintas de articulação revelam sutilezas de possibilidades que foram não só depreendidas das partituras, mas também ratificadas pelas entrevistas como vimos nos resultados.

Figura 80 –Exerto do frevo “Gostosão”, baseado nos resultados.



Fonte: O autor (2018).

A mesma variação nas possibilidades encontradas em versões distintas ocorre para a Figura 80. Neste trabalho optamos por considerar o exemplo posto no livro *Nelson Ferreira*, encontrado no acervo do Paço do Frevo, cujas informações bibliográficas não estão disponíveis. No trecho em questão mantivemos o critério de atribuição da sílaba ‘TÁ’ como sendo apropriada para os *staccatos* e ‘DÁ’ como apropriada para as notas acentuadas e ligadas. Caso seja executado em andamento muito rápido, sugerimos seguir o *staccato* duplo nas semicolcheias.

Figura 81 – Excerto do frevo “Galo de Ouro”, baseado nos resultados.



Fonte: O autor (2018).

Na Figura 81, vê-se uma sucessão de três notas (por graus conjuntos) acentuadas. As duas primeiras são com o sentido métrico de anacruse e a terceira nota no sentido tético, mas sucedida por outra nota também em grau conjunto, perfazendo as quatro, dois grupos de duas notas articuladas distintamente porque o segundo grupo é ligado e o primeiro não. Ainda, o terceiro grupo de duas notas tem na primeira nota um *staccato* que é sucedido pelo reaparecimento do acento, este aí, em tempo fraco, caracterizando a rítmica sincopada que se vê comum na maioria dos frevos. Todo esse breve trecho de apenas um âmbito intervalar de sexta menor, de caráter escalar, é articulado por uma elaboração de acentos que, a cada dois grupos de notas, um desses grupos possui uma articulação distinta. Além disso, essa ideia se completa com o princípio de dinâmica que parte de um *mezzoforte* e cresce até o ponto culminante, fim deste motivo. Ademais o andamento, que presumimos não ser lento, suscita uma reunião de exigências componentes de uma ideia longe de ser simples e que requer do intérprete não só consciência da imagem sonora, mas também um preparo técnico instrumental condizente.

Diante de nossa experiência julgamos importante uma atribuição lógica das sílabas e suas combinações possíveis. Como ‘TÁ’ e ‘DÁ’ são as bases silábicas mais usadas, atribuímos um raciocínio que emerge do texto musical: para todas as notas acentuadas a sílaba ‘DÁ’ e para a única nota *staccato* a sílaba ‘TÁ’. Esse raciocínio tem por base a reação fonética face à articulação musical.

O ‘T’ é mais incisivo e seco que o ‘D’, levando-nos a pensar que se adequa melhor ao *staccato* e, por sua vez o ‘D’, que é mais tênué, menos incisivo, presta-se mais a ideia de “empurraõ” do acento. Um dado que corrobora para essa validação de escolha, para que o critério de interpretação tenha um reforço objetivo na partitura, é a dinâmica em relação ao andamento. Como esse trecho se inicia em *mezzoforte* e segue-se em notas acentuadas e em *crescendo*, acreditamos ser menos recomendável se iniciar com o ataque ‘T’. Se assim fosse, correr-se-ia o risco de acentuar em demasia já a primeira nota, comprometendo, portanto, o próprio *crescendo* que culmina na nota mais aguda, obrigando-nos a pensar que o último acento é o mais importante de todos.

Essa busca interpretativa, por uma reflexão que se denota da partitura, e que exige do executante um preparo técnico que o deixe de prontidão para todo o detalhamento e sua hierarquia articulatória, leva-nos a comprovar o grau de cuidado que precisa se ter antes e durante a execução de uma peça como esta.

Nisto o frevo de rua, ou mais propriamente o gênero frevo, não se distingue em absolutamente nada de quaisquer outros gêneros, quer ligeiros ou não, de Música de Concerto.

Figura 82 – Excerto do frevo “Freio a Óleo”, baseado nos resultados.



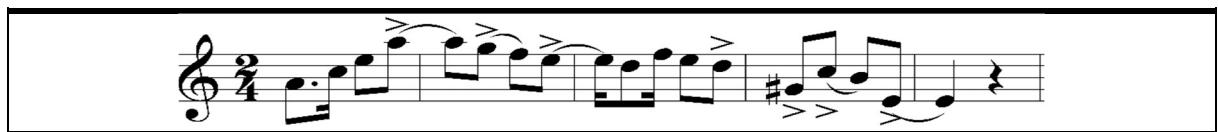
Fonte: O autor (2018).

Nesse exemplo é observado o jogo de síncopes que tradicionalmente faz parte do frevo de rua. Esse motivo semicolcheia-colcheia-semicolcheia indubitavelmente é difícil de se executar no trompete, sobretudo em dinâmica forte e andamento muito rápido. Esses cinco compassos de distância intervalar de apenas uma nona podem ser executados de diversas maneiras diferente na rua. Por exemplo: ligando sempre a primeira semicolcheia com a colcheia ou ligando a primeira e segunda semicolcheias e separando as outras duas do grupo de quatro semicolcheias.

O mesmo critério de raciocínio se aplica aos demais exemplos abaixo, levando-nos a ratificar a importância da reflexão diante do que cada obra demanda e suas requisições de prosódia e articulação fonética aplicáveis aos recursos trompetísticos: ou seja, não se pode tocar indistintamente um Frevo apenas por um entendimento parco, irreflexivo, muitas vezes

até inconsciente, ou por mera intuição, sem atinar para as nuances e detalhes inerentes do gênero e das peculiaridades criativas de cada compositor.

Figura 83 – Excerto do frevo “Nino, o pernambuquinho”, baseado nos resultados.



Fonte: O autor (2018).

Nesse exemplo, iniciando-se com o arpejo de Lá menor, é uma das composições mais conhecidas do Maestro Duda. Em cinco compassos vemos os principais motivos encontrados nos frevos. Essas acentuações mudam de acordo com o contexto em que são executadas.

Figura 84 – Excerto do frevo “Duas Épocas”, baseado nos resultados.



Fonte: O autor (2018).

No frevo duas épocas, nessas sequências de semicolcheias, para aproximar a acentuação que está escrita, sugerimos a sílaba ‘Dá’ e para as síncopes, ‘Ta’.

Como se vê, os excertos não possuem uma prescrição mais detalhada que indique um apurado interpretativo mais robusto, cabendo ao intérprete, de fato, esmiuçar os contextos nos quais tais trechos são parte. No entanto, como em qualquer outra partitura, quer tenha indicações de expressões ou não, cabe ao intérprete refletir sobre o caráter que é definidor de andamento, e o que nos interessa diretamente: as exigências técnicas para que esta ideia musical seja executada.

3.4 RESULTADOS TRANSVERSAIS

Enquanto realizávamos as análises das entrevistas foi possível depreender importantes características dos trompetistas acerca do universo que permeia o frevo de rua. Por este motivo, achamos relevante explanar esse resultado.

Com relação à questão 9, os resultados apontam que os entrevistados não fizeram arrastão com os compositores das músicas citadas nos excertos. Parece que geralmente os compositores das obras escolhidas para a entrevista não faziam arrastão com suas orquestras, como vemos nos depoimentos do E3, E4, E6 e E7.

E3 – Guedes jamais faria arrastão, [por]que a orquestra dele sempre foi considerada uma orquestra de elite, uma orquestra que tinha os melhores músicos do Recife e tinha...e tinha uma execução técnica muito parecida... assim como Spok hoje, né? Muito bem trabalhada, muito bem elaborada, ele exigia que você tocasse bem, sabe? Se você não tocasse bem, você ia levar no mínimo uma cara feia.

E4 – Não. Porque nessa época já existia rádio né. Então era assim, compositores que trabalhavam muito na rádio. E trabalhavam o ano inteiro, né?

Sobre o Maestro Duda, compositor de “Nino, o pernambuquinho”, depreendemos uma prática comum à sua época. O Maestro não fazia arrastão, ele tocava com sua orquestra durante o ano inteiro e o ‘arrastão’ dele, na verdade, era como se fosse um tipo de ‘frevioca³⁰’ ou trio elétrico que conhecemos atualmente. Vejamos o depoimento abaixo.

E5 – Ele [Duda] tocava aqui no Sport e fazia esse tremor terra que foi o precursor também desses carros novos, desse trio elétrico. Que apareceu aqui. [...] A orquestra tocava de costas. Tudo sentado, e fazer os arrastões. Em Santo Amaro, em vários lugares. Isso antes de terem esses carros aqui, de trio elétricos.

Seguimos com mais um depoimento apontando que as grandes orquestras de clube, após o baile de carnaval, tinham a prática de sair em desfile pelas ruas até uma praça para se encontrar com outras orquestras.

E7 – [...] nos tocávamos carnaval, no final as orquestras se encontravam, tá entendendo, vinha a Orquestra do [Clube] Internacional, a orquestra do [Clube] Português a orquestra do [Clube] Sport, tá entendendo? Porque naquela época tinha como um concurso, existia uma avaliação, a mídia fazia uma avaliação, qual o clube que teve a melhor Orquestra, qual o clube que foi o melhor Carnaval, então existia uma disputa entre as orquestras. Então, o jornal publicava, melhor orquestra: de Guedes. Melhor orquestra: de Clovis Pereira. [...] no final é que tinha o arrastão, era tradição os clubes se encontrarem numa praça x, se encontravam uma orquestra tal e tal, era uma disputa bem legal, só contribuia para engrandecer o carnaval, eu fazia parte disso, tá entendendo? Um detalhe — naquela época a procura de trompetes, principalmente, o trompete era aquele instrumento mais procurado para o carnaval. É incrível, né? ... e tinha foto. Hoje não, hoje nós temos muita gente tocando muito bem. Ehhh... muitos trompetistas. Mas naquela época, na minha época, realmente, tendo em vista a procura muito grande, justamente por essa disputa, então a gente era muito solicitado, todos os maestros... quer tanto? eu cubro o valor... quanto é?

³⁰ A frevioca, uma espécie de trio elétrico do Carnaval do Recife, foi criada em 1979, estreando pelas ruas do centro da cidade no carnaval de 1980. Cf. encurtador.com.br/btG03.

[risos] existia até essa coisa de você se sentir valorizado, e realmente a gente ganhava legal, tá entendendo? Agora, outro detalhe, também só eram orquestras grandes, grandes orquestras mesmo, tinhas 5 trompetes, 4 trombones, tá entendendo? Um naipe completo de sax, tá entendendo? Era uma maravilha. Era uma coisa fabulosa.

Como vemos nesse depoimento os trompetistas eram disputados entre as orquestras, o instrumentista tinha seu papel de destaque. Essa prática do carnaval do Recife já nos mostra que a prática do frevo era mais direcionada aos clubes, o que pode explicar a tendência ao palco atualmente. Diferentemente aconteceu em Olinda que seguiu a tradição das ruas.

Na questão 10 abordamos mais especificamente sobre o ensino do frevo de rua para os trompetistas.

As entrevistas sugerem que os processos de aprendizagem do frevo ocorrem de modo não formal, acontecendo nos ensaios com as orquestras, como vemos nos depoimentos abaixo:

E2 – Na minha época ainda tinha um pouco de ensino do frevo, mas hoje escola de música pra, especificamente pra o frevo, por incrível que pareça, aqui em Olinda que é a cidade do frevo não tem. A Henrique Dias ensaia frevo durante o ano, mas pouco, ela ensaia mais dobrado, música de MPB, tipo Roberto Carlos, tem umas coisas lá que eu vejo o maestro ensaiando e frevo é pouco. Frevo a partir de setembro é que já se inicia realmente.

E3 – [...] até hoje não tem uma escola de frevo definitiva aqui, tem o paço do frevo que está começando a trabalhar isso, mas... se hoje tem pouco imagina na minha época, não tinha escola de frevo, eu ouvia, ouvia as gravações de frevo e você já era músico, pegava as partituras e ia tocar, de todo jeito, não tinha uma metodologia, não tinha uma linguagem.

E11 – [...] sempre foi carente de ensino de como tocar frevo. Antigamente ainda tinha, quando Meirinha era vivo, as minhas lições que ele passava, era frevo sem o nome do frevo entendeu. Eu comecei a tocar frevo assim, por ex; Vassourinha, a partitura, as notas são essas aqui, sem o nome pra eu não saber que era vassourinha e meter a cara e fazer... é canhão 75, quando ele via que eu realmente fiz aquilo ali, quando eu começava a tocar, que eu entendia que era aquele frevo, ai juntava o nome, era assim...

Como vemos, o ensino tipo '*modeling*' que citamos no Capítulo 2 é o principal instrumento utilizado no fomento à prática do frevo de rua. Como explicitado pelos entrevistados, essa prática funcional mantém o gênero em efervescência até os nossos dias. No entanto, os entrevistados deixam transparecer que isso deve ser mudado, não que deixe de existir essa ferramenta metodológica, pois vemos sua eficácia comprovada, mas que busquem inseri-la no âmbito escolástico no ensino do frevo de rua.

4 CONCLUSÕES

O presente trabalho buscou levantar características de como alguns trompetistas articulam alguns excertos de frevo de rua, assim, esperamos fomentar os intérpretes à pesquisa e também contribuir para a formação do músico nesse gênero.

Através deste levantamento pudemos descrever como os trompetistas do frevo de rua concebem as imagens mentais mediante o uso de sílabas para ajudá-los na execução de certos trechos. A partir da escuta dos excertos também foi possível reconhecer e descrever articulações de alguns padrões de acentuação já existentes que denotam um sotaque característico do gênero. E os resultados também podem nos servir como possibilidades performáticas.

Com relação às sílabas, constatamos que tanto o uso de sílabas já consolidadas na literatura do trompete, quanto as sílabas concebidas para criar uma imagem mental, ajudam os trompetistas a executarem certas células rítmicas do frevo. Mesmo havendo a concepção de sílabas diferentes, foi apurado que auditivamente os resultados dos entrevistados seguem um padrão próximo, o que sugere uma recorrência estilística ou até mesmo o uso de sílabas já apontadas em métodos tradicionais do instrumento. No entanto, salientamos que houveram sílabas cantaroladas por alguns intérpretes para a execução dos excertos que não são aplicáveis na prática, porque são sílabas que dificultam a execução no trompete.

Do universo silábico cantarolado, foi importante descobrir que houve uma coincidência do uso de sílabas empregadas em métodos do final do século XIX e início do século XX, como por exemplo, o método de *Merri Franquin* (1908). No entanto, o resultado do E4 na Figura 39, lançou luz às sílabas encontradas em métodos do século XVII, mais especificamente no método de G. *Fantini* (1638), mostradas no Quadro 1. Esse fato talvez possa sugerir que uma técnica já aplicada desde o século XVII seja uma possibilidade facilitadora para os trompetistas atuais, ajudando-os a articular algumas células em andamento rápido do frevo de rua. É possível que outros trompetistas, os quais não foram abordados nesta pesquisa, façam uso dessa mesma técnica, o que pode apontar para uma metodologia de ensino.

Conhecer e entender que as diferenças dos contextos influenciam na escolha da melhor sílaba para articular é importante para o fazer musical. As recorrências encontradas retratam uma tradição para realizar alguns motivos e isso contribui para a performance do trompetista no frevo de rua.

Paralelamente, através da análise de conteúdo, pudemos depreender certas características peculiares não só sobre os trompetistas, mas de todo um contexto que eles vivenciaram e vivenciam, como a prática de maestros e suas orquestras nos bailes e arrastões, o reconhecimento e a procura pelos trompetistas do passado e as diferenças interpretativas entre Olinda e Recife. Também vimos que a maioria dos trompetistas de frevo que almejaram seguir uma carreira efetiva como músicos procuraram uma escola de música mais formal. Quando formados, não voltaram para as orquestras de rua, preferindo assim tocar em orquestra de palco. Isso pode denotar uma preferência em trabalhar num ambiente mais próximo ao ambiente de concerto e que oferece mais recursos para o instrumentista, tais como: som amplificado, tocar sentado, etc. o que contribui para a oportunidade de executar o frevo com mais requinte musical, ou seja, aplicando dinâmica, crescendo e decrescendo, etc. Igualmente, os entrevistados apontaram a escassez de uma metodologia específica para o ensino do frevo.

Como sugestão para novas pesquisas, sugerimos um estudo mais específico tecnologicamente através do uso de exames – videofluoroscopia ou ressonância magnética – buscando entender melhor as questões fisiológicas e fonéticas dos movimentos da língua quando os trompetistas tocam o frevo. Isso pode ajudar a resolver alguns problemas relacionados à articulação no trompete e ao ensino do frevo. Do mesmo modo, sugerimos um mapeamento dos motivos rítmicos encontrados nos frevos e o levantamento de seus diferentes tipos de articulações, apontando sugestões articulatórias. Importante também é buscar um levantamento sobre o perfil sociocultural dos trompetistas e orquestras no centro histórico de Olinda, Recife e do interior de Pernambuco, para entender as possíveis contribuições, diferenças ou similitudes performáticas existentes.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, P. M. **Fala Flauta:** Um estudo sobre articulações indicada por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP: 2008.
- AMARAL, C. E. **Maestro Duda uma visão nordestina.** Recife-PE: CEPE, 2018.
- ANZOLCH, R. **Geometria dos estilos genealogia da noção de estilo em arquitetura.** Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS: UFRGS, 2009.
- BAPTISTA, P. C. **Metodologia de estudo para trompete.** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP: 2010.
- BARRETO, A. C. **Improvisando em música popular um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira.** Tese (Doutorado em Música). – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP: 2012.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, v. 13, 2015.
- BELTRAMI, C. A. **Estudos dirigidos para grupos de trompetes:** Fundamentos técnicos e interpretativos. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP: 2008.
- BENCK FILHO, A. M. **O Frevo-de-Rua no Recife:** Características Socio-Histórico-Musicais e um esboço estilístico-interpretativo. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA: 2008.
- BENCK, M. D. C. G. C. **O Regionalismo Fonético e a Articulação Fundamental na Flauta Transversal.** Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA: 2004.
- BENEDICTIS, S. **Terminologia musical.** 4. Ed. ed. São Paulo: Ricordi, 1970.
- BLACKING, J. **Quão Musical é o Homem?** [Rascunho de How Musical Is Man?]. Tradução de Ghilherme Werlang. Londres: Faber & Faber, 1976 [1973].
- BONI, F. F. **Girolamo Fantini:** ‘modo per imparare a sonare di tromba’ (1638) – Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: 2008.

- CAMPBELL, W. **The Jazz Style**: Learning to Speak with the Correct Musical Accent. Charlotte: UNCC Saied Music Company, 12 nov. 2016.
- CERQUEIRA, D. L. Teoria da performance musical. **MUSIFAL**, p. 48-65, 2009.
- CHEW, G. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Stanley Sadie, 2001.
- CLARKE, H. L. **Characteristic studies for cornet**. [S.l.]: Carl Fischer Music Publishe, 1985.
- COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- COSTA, J. F. D. **Leitura à primeira-vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa**. Campinas: [s.n.], 2011.
- DICIONÁRIO, I. O. L. Disponível em: encurtador.com.br/glyAV. Acesso em: 10 jul. 2018.
- DISSENHA, F. Articulação. **Fernando Dissenha**. 2009. Disponível em: encurtador.com.br/hwR29. Acesso em: 05/01/2018.
- FRANQUIN, M. **Méthode compléte de Trompette moderne de cornet a pistons et bugle théorique et pratique**. Paris: Qpress, 1908.
- FREIRE, R. D. Como será que eu afino? a relação entre sistemas de afinação e parâmetros de afinação na performance musical. **Revista Música Hodie**, Goiana, v. 16, n. n. 2, p. 133-144, 2016.
- GIL, A. C. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Ed. Atlas, 2002.
- GORDON, C. **Physical approach to elementary brass playing for trumpet**. [S.l.]: Carl Fischer Music Publisher, 1977.
- GUIGUE, D. **Princípios de Articulação na Música Homofônica Tonal**. João Pessoa: Versão não publicada, 1997.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética**: O belo na arte. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- HICKMAN, D. R. **Trumpet Pedagogy**. A compendium of modern teaching techniques. [S.l.]: Hickman, 2006.
- JACOBS, A. **Song and Wind**. [S.l.]: Windsong Press Limited, 1998.
- JOHNSON, K. **The art of trumpet playing**. Iowa: Iowa State University Press, 1990.
- KUBIK, G. **Theory of African music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

LIMA, S. A. **Performance & interpretação musical:** uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LONGO, R. M. **A Embocadura eficiente para o músico trompetista:** Um estudo baseado nas idéias e pesquisas realizadas pelo Prof. Edgar Batista dos Santos. São Paulo: [s.n.], 2007.

MACIEL FILHO, L. **Sobre a(s) leitura(s) dos métodos musicais:** da mimese ao estilo. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP: 2004.

MAGALHÃES, T. N. **Análise do bending e do vibrato na guitarra elétrica a partir dos descriptores de expressividade da ferramenta Expan.** Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte: 2015.

MATSCHULAT, J. **Uma comparação entre as duas gravações do cravo bem-temperado de J. S. Bach por Ándras Schiff.** Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS: 2015.

MCCARTHY, M. et al. **Better practice in music education.** v. 2. Baltimore: The Maryland State Department of Education, 2003.

MED, B. **Teoria da Música.** 4. ed. Revista e ampliada. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MENDES, M. F. **Arranjando frevo de rua:** dicas úteis para orquestras de diferentes formações. Recife-PE: CEPE, 2017.

MERRIAN, A. P. **The Anthropology of Music.** Northwestern: University Press, 1964.

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

NELLY CARVALHO, S. K. M. J. R. P. B. **Dicionário do Frevo.** Recife-PE: Ed. UFPE, 2000.

NÓBREGA, E. S. **O ensino do frevo nos cursos de saxofone das escolas especializadas em música do Recife.** Recife: [s.l.], 2014.

OLIVEIRA, V. **Frevo, Capoeira e Passo.** Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

PASCALL, R. **The New Grove: Dictionary of Music and Musicians.** 2. ed. New York, London: Macmillan, v. 27, 2001.

PAULI, E.; PAIVA, R. G. Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais. **Revista Música Hodie**, V.15, p. 233, 2015.

PESSOTTI, A. C. S. **O estilo na interpretação cantada e falada de uma canção de câmara brasileira:** dados de cinco cantoras líricas brasileiras. Campinas: [s.l.], 2007.

PETER W. ILTIS, E. S. S. Z. J. F. E. A. Real-time MRI comparisons of brass players: a methodological pilot study. **Human movement science**, v. 42, p. 132-145, aug. 2015.

SANTIAGO, D. Sobre a construção de representações. **ICTUS-Periódico do PPGM da UFBA**, n.3, dez. 2001. 164-177. Disponível em: encurtador.com.br/kN378. Acesso em: 27 abr. 2017.

_____. **A construção da Performance musical:** uma investigação necessária. [S.l.]: 2006. Disponível em: encurtador.com.br/knpC4. Acesso em: 12 jan. 2017.

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

SEVERINO, A. J. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23. ed., 3. reimpr.. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

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

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

SOUZA, F. Â. F. D. **hoje vamos tirar um coco com Ana Lúcia e pombo roxo**. Lisboa: [s.n.], 2007.

ULHÔA, M. T. **A pesquisa e análise da música popular gravada**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

VALENTE, F. **Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico**. Lisboa: [s.n.], 2014.

APÊNDICE A

TERMO DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO EM ENTREVISTA SEMIDIRIGIDA

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa realizada em nível de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. A pesquisa possui o título: *A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife*, e é desenvolvida pelo mestrando Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira sob orientação do prof. Dr Ayrton Müzel Benck Filho. Tem como objetivo investigar a prática interpretativa do Frevo de Rua. O procedimento desta participação se dará por meio de DOIS ENCONTROS – sendo o segundo não necessariamente presencial – utilizando-se de método de abordagem entrevista semiestruturada e registro audiovisual. Tanto a gravação audiovisual, quanto as falas provenientes das entrevistas, serão utilizadas apenas para análises por parte do pesquisador. Os dados serão examinados e caracterizados preservando-se o anonimato, respeitando eticamente todas as falas dos entrevistados, no intuito de não causar nenhum tipo de constrangimento para os entrevistados e, eventualmente, fixados em parâmetros estatísticos. Igualmente, os dados obtidos serão estruturados em Dissertação que poderá ser publicada integralmente ou parcialmente em eventos da área científica, revistas acadêmicas ou adaptações em livro.

Você não terá nenhum custo ou compensação financeira. O benefício relacionado à sua participação será o de aumentar o conhecimento científico na área das práticas interpretativas do Frevo de Rua. Você receberá uma cópia desse termo, no qual consta o e-mail do pesquisador e de seu orientador, podendo esclarecer quaisquer dúvidas a qualquer momento.

Eu, _____, declaro aceitar os termos acima descritos, estando ciente dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho.

Assinatura do participante

_____ de _____ de 2018

Dados do pesquisador

Nome: Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira

Email: ericoverissimob15m@yahoo.com.br

Cel: (81) 996959529

Dados do Orientador

Nome: Ayrton Müzel Benck Filho

Email:benckfilho@gmail.com

Cel:(83) 999081010

Dados do Entrevistado

Nome:

Email:

Cel: ()

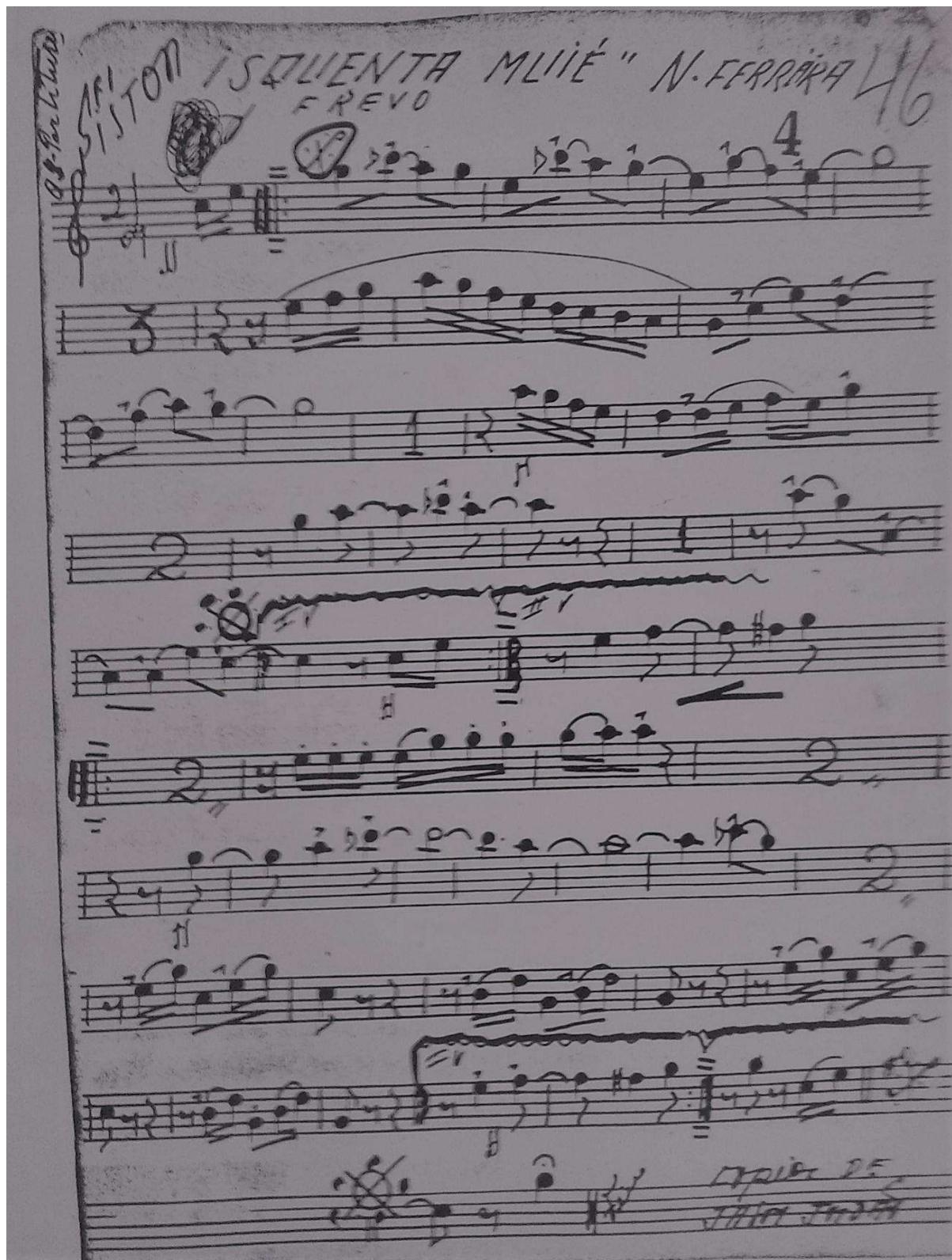
APÊNDICE B

ROTEIRO PARA A ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA COM OS 12 TROMPETISTAS

- 1-Considerando a sua experiência musical e a sua carreira trompetística fale sobre a sua relação com o frevo de rua:
- 2-Com base na reflexão anterior, na sua opinião, qual papel/função que o seu instrumento exerce no frevo de rua?
- 3-No seu entendimento, para se interpretar bem um Frevo de Rua você considera relevante que o trompetista conheça as grades, ou isso seria tarefa exclusiva dos maestros/regentes?
- 4-Você sente algum tipo de falta de fidelidade à tradição original do Frevo de Rua tocado hoje? ou ouvindo gravações recentes de grupos atuantes no cenário carnavalesco pernambucano atual? Porquê?
- 5-Você faz uso de sílabas ao tocar estas síncopas? Se sim, quais as que você mais utiliza nos frevos e por que: cite exemplos.
- 6-Atualmente depois de sua experiência e seu amadurecimento técnico e musical você tocaria, nas ruas de Recife e ladeiras de Olinda, da mesma forma que tocou a dez anos atrás, desprezando seu conhecimento em prol de manter a tradição? Porque?
- 7- Como você considera o ensino do Frevo nas escolas especializadas?
- 8-Em sua experiência, você considera que haveria distinções entre o frevo feito nas ladeiras de Olinda ou nas ruas do Recife e esse mesmo frevo tocado em bailes, clubes ou show? Continuando, se sim, quais as principais distinções que você apontaria.
- 9-Você poderia descrever algum fator que você considere importante na prática interpretativa do Frevo de Rua?
- 10-Você já fez algum arrastão com a orquestra de alguns dos compositores citados nos exemplos?
- 11-Você já viu em alguma partitura as denominações, Frevo abafo, coqueiro ou Ventania?
- 12- como você considera os parâmetros musicais escritos nas partes? (Articulação, Acentuação, dinâmica).
- 13- O andamento e a dinâmica interferem na articulação? Se sim, de que maneira?
- 14-Como você articula os excertos? (Gostoso, Isquenta Muié, Freio a Óleo, Galo de Ouro, Nino o Pernambuquinho e Duas Épocas).

ANEXOS

PARTITURAS APRESENTADAS PARA OS ENTREVISTADOS



ERTE NCE A 12
 sé Menezes TRUMPET C 3A
 PISTON
 BANDA DE MUSICA
 F. C. C. R. S. N. C.
 RUA DO HOSPICIO BI - 50.000
 RECIFE - PE.
 GOSTOSÃO - FREVO

DU RECB
 RUA DO HOSPICIO BI - 50.000

1º PISTON

1950

FREJO A ÓKEO

- FREJO - JOSÉ MENÉS

1º

2º

3º

4º

5º

6º

Acabado:
JOSÉ MENÉS
MARZO-2001

1º PISTON
GALO DE OURO
 1992 - FREVO - JOSÉ MENEZES

ARRANJO:
 JOSÉ MENEZES
 AGOSTO-98

NIÑO O PERNAMBUCUINHO

A: PISTON FREVO DE DUDU

The musical score consists of six staves of handwritten musical notation. The first two staves begin in common time (indicated by '2') and transition to common time (indicated by '1'). The third staff begins in common time (indicated by 'IV') and transitions to common time (indicated by '2'). The fourth staff begins in common time (indicated by '4') and transitions to common time (indicated by '3'). The fifth staff begins in common time (indicated by 'V') and transitions to common time (indicated by '2'). The sixth staff concludes with a final instruction: 'CODA' followed by a repeat sign, then 'FIM' (end), and below it, 'BANDA CARNAVAL' and 'ARQUIVO N° 647'. The notation includes various dynamic markings such as 'PISTON', 'FREVO DE DUDU', 'VAI DG.', and '2 VEZES E'.

époas de 1966.

"DUAS ÉPOCAS"

1. Pista

EDITION RODRIGUES

The musical score consists of two staves of handwritten music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features sixteenth-note patterns and includes markings such as 'P', 'F', and 'L. VEC.'. The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It also features sixteenth-note patterns and includes markings such as 'F', 'L. VEC.', and '2. VEC.'. Both staves conclude with a final cadence and a repeat sign with a '6' above it. The score is written on five-line staff paper.