



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

NIRALDO RIANN DE MELO

**IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA NO FREVO DE RUA:
UM ESTUDO MULTICASO COM MÚSICOS ATUANTES NO GÊNERO**

João Pessoa
2019

NIRALDO RIANN DE MELO

**IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA NO FREVO DE RUA:
UM ESTUDO MULTICASO COM MÚSICOS ATUANTES NO GÊNERO**

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

Orientador: Prof. Dr. Ayrton Müzel Benck Filho.

João Pessoa
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M528i Melo, Niraldo Riann de.

Improvisação Idiomática no Frevo de RUA : um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero / Niraldo Riann de Melo. - João Pessoa, 2019.
122 f. : il.

Orientação: Ayrton Müzel Benck Filho.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Frevo de rua. 2. Performance. 3. Improvisação idiomática. 4. Patterns. I. Benck Filho, Ayrton Müzel. II. 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: “Improvisação Idiomática no Frevo de Rua: um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero”.

Mestrando(a): Niraldo Riann de Melo

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Ayrton Muzel Benck Filho
Orientador/UFPA

Dr. Glaucio Xavier da Fonseca
Membro Interno do Programa/UFPA

Dr. Joatan Mendonça do Nascimento
Membro Externo ao Programa/UFPA

João Pessoa, 29 de Julho de 2019

AGRADECIMENTOS

A escrita de um trabalho dissertativo, apesar de ser atribuída a um único indivíduo, na verdade, deve ser compreendida como um caminho trilhado na companhia de diversas pessoas. Dessa forma, durante a produção desta pesquisa, precisei da ajuda de várias pessoas as quais, aqui, aproveito para tecer os meus sinceros agradecimentos.

Primeiramente, agradeço a Deus, pois sem ele não teria forças, sabedoria e paciência suficientes para concluir esta jornada.

Em especial, ao meu orientador, Dr. Ayrton Müzel Benck Filho, por ter, ao longo destes anos, reconhecido as minhas limitações, ajudando-me a superá-las. Agradeço pelo apoio, confiança e generosidade, neste trabalho e em tantos outros.

Aos meus pais, José Nilson e Severina Maria, que sempre fizeram das minhas vitórias as suas.

À minha irmã, July Rianna, pelo carinho e inúmeros ensinamentos compartilhados.

Aos demais familiares, avós, tios e tias, primos e primas, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

A todos os meus amigos, que considero uma outra organização familiar, tecida por critérios de afinidade e indiferente a laços sanguíneos, formada pela fraterna amizade que tenho com Wellington Dino (Índio), Augusto França, Érico Veríssimo, Dennis Luan, Conceição Lima, maestro Wilson Lima, maestro Mozart Vieira, maestro Adelson Silva, Marinado Lourenço, Auciran Roque, Diego Pedro, Rodolfo Lima, Emanuel Oliveira, Jamires Pereira, Lilian Danila, Breno Novaes, Guilherme Quirino, Robson Leonardo, Everton Goes, Helden Calado, a todos os membros da Spok Frevo Orquestra, aos companheiros da Casa do Estudante de Sanharó, e tantos outros.

Aos professores Dr. Gláucio Xavier Fonseca, Dr. Alexandre Magno e Dr. Joatan Nascimento, pelos inúmeros conselhos, orientações e reflexões que, certamente, contribuíram positivamente para a minha formação.

À professora “Lucinha”, pelo carinho, paciência e dedicação durante suas aulas de língua inglesa, as quais fiz parte, e que, sem dúvida, ajudaram-me a enveredar por literaturas de outras culturas.

Aos demais professores, sem exceção, que com empenho se dedicam à arte de ensinar.

A todos os músicos entrevistados; Duda, Edson Rodrigues, Cacá Malaquias, Spok, Roque Neto, Enok Chagas, Nilsinho Amarante e Renato Bandeira, fontes de inspiração e amor ao frevo, que doaram parte do seu tempo para a realização da pesquisa.

Aos colegas do IFPE Belo Jardim, professores, técnicos-administrativos e alunos.

Ao departamento de música da UFPB.

Ao programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

A todos aqueles que, nomeados ou não, se fizeram presentes e cooperaram para a concretização deste trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo descrever as concepções e práticas, dos músicos atuantes no frevo, acerca do uso de *patterns* como ferramenta para o desenvolvimento da improvisação idiomática no gênero. Após a revisão sobre os conceitos de improvisação musical, bem como das diferentes tipologias de improvisação, elencamos a improvisação idiomática como tipologia central desta pesquisa. Realizou-se também uma revisão acerca das discussões constantes na literatura do frevo que pudessem fornecer informações sobre como essa prática vem sendo desenvolvida no gênero ao longo dos anos. Essa investigação corresponde a um estudo multicaso, do qual a amostragem foi representada por um grupo de 8 músicos, cada um deles com mais de 30 anos de atuação no frevo e com improvisações comprovadas através de gravações e performances ao vivo. Os dados foram coletados inicialmente a partir das entrevistas semiestruturadas. Porém, diante dos exemplos de improvisações citados pelos músicos participantes da pesquisa, adotamos outros procedimentos metodológicos, como a transcrição e análise de solos improvisados. Os resultados evidenciaram a existência de práticas formais e informais durante o processo de aprendizagem da improvisação dos músicos supracitados, onde a auralidade, o contato com outros improvisadores e a enculturação destacaram-se como elementos fundamentais desse percurso. A análise dos solos improvisados sugeriu que os *patterns* de frevo constituem um material basilar para o desenvolvimento dos improvisos, pois auxiliam na construção temática, no fluxo das ideias e, principalmente, na interpretação idiomática dos solos. Nesse ínterim, foi possível compreendermos as singularidades das improvisações realizadas pelos músicos de frevo, bem como suas concepções e motivações acerca do tema.

Palavras-chave: Frevo de rua. Performance. Improvisação idiomática. *Patterns*.

ABSTRACT

The present research aims to describe the conceptions and practices, of frevo musicians, about the usage of patterns as a tool for the development of language improvisation in the genre. After a review about the concepts of musical improvisation, as well as the different typologies of improvisation, we list an idiomatic improvisation as the central typology of this research. There was also a review of the discussions in the frevo literature that could provide information on how this practice has been developed in the genre over the years. This investigation corresponds to a multiple case study, in which the sampling was represented by a group of 8 musicians, each with more than 30 years of experience in frevo and with improvisations proven through recordings and live performances. The data were initially collected from semi-structured interviews. However, given the examples of improvisations cited by the musicians participating in the research, we adopted other methodological procedures, such as the transcription and analysis of improvised solos. The results show the existence of both formal and informal practices during the learning process of improvisation of aforementioned musicians, where aurality, the contact with other improvisers and enculturation all stand out as the essential elements of this process. The analysis of improvised solos suggested that frevo patterns are a basic material for the development of improvisations, as they help in thematic construction, in the flow of ideas and, mainly, in the idiomatic interpretation of the solos. In the interim, it was possible to understand the singularities of the improvisations performed by frevo musicians, as well as their conceptions and motivations about the theme.

Keywords: Frevo de Rua. Performance. Idiomatic Improvisation. Patterns.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de improviso vertical no frevo.	22
Figura 2 - Exemplo de improviso horizontal no frevo. Sétima variação de Felinho.....	23
Figura 3 - Exemplo de <i>pattern</i>	28
Figura 4 - Tipos de motivo.	29
Figura 5 - Lick utilizado no improviso no solo de “Cheryl”.....	30
Figura 6 - Lick utilizado no solo de “Yardbird”.....	30
Figura 7 - Exemplo de <i>riff</i> presente no solo de Izaías Bueno de Almeida.	30
Figura 8 - Parte de percussão do frevo "Chapéu de Couro" (1967), de Zumba.	35
Figura 9 - Grade do frevo "Curisco" (1960), de Lourival de Oliveira.	36
Figura 10 - Marcha n. 1 dos Vassourinhas, de Mathias da Rocha.	38
Figura 11 - Segunda Variação de Felinho.	40
Figura 12 - Estudo presente no método H. Klosé.....	40
Figura 13 - Exemplo de esquema formal recorrente, apresentados nos frevos do músico Spok.	41
Figura 14 - Exemplo do esquema formal do frevo “Último Dia”, interpretado pela Spok Frevo Orquestra.	42
Figura 15 - Citações melódicas retiradas da melodia do “Frevo para Mariah”.....	93
Figura 16 - <i>Riff</i> presente no solo de Nilsinho Amarante.	94
Figura 17 – <i>Lick</i> referente a polca “Apanhei-te, Cavaquinho”, utilizado por Cacá Malaquias.	94
Figura 18 – <i>Lick</i> referente ao frevo “Duda no Frevo”, presente no solo de Enok Chagas.....	95
Figura 19 - <i>Lick</i> referente ao frevo “Vassourinhas”, presente no solo de Spok.....	95
Figura 20 - <i>Lick</i> referente ao frevo “Cabelo de Fogo”, presente no solo de Spok.	95
Figura 21 - <i>Lick</i> referente ao frevo canção “Hino do Galo da Madrugada”, presente no solo de Spok.	96
Figura 22 - <i>Riff</i> presente no solo de Spok.....	96
Figura 23 - Lick referente ao frevo "Último Dia", presente no solo de Renato Bandeira.....	96
Figura 24 - Padrão rítmico tradicional do frevo de rua.	97
Figura 25 - Padrões rítmicos recorrentes entre os solos.	97

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Lista seletiva dos advérbios e frases nos escritos europeus até 1810.....	15
Quadro 2 - Tipologias de improvisação segundo os levantamentos realizados por Ganc (2017), Santiago (2006) e Ligon (1999).....	21
Quadro 3 - Perfil dos participantes da pesquisa.....	47
Quadro 4 - Solos selecionados para análise.....	51
Quadro 5 - Códigos e símbolos usados no processo de análise dos solos.....	53
Quadro 6 - Métodos ou autores citados pelos entrevistados.....	64
Quadro 7 - Descrição dos motivos presentes no solo de Roque Neto.....	70
Quadro 8 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Roque Neto.	71
Quadro 9 - Descrição dos motivos presentes no solo de Nilsinho Amarante.	73
Quadro 10 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Nilsinho Amarante.....	74
Quadro 11 - Descrição dos motivos presentes no solo de Duda.....	75
Quadro 12 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Duda.....	76
Quadro 13 - Descrição dos motivos presentes no solo de Edson Rodrigues.....	77
Quadro 14 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Edson Rodrigues.	78
Quadro 15 - Descrição dos motivos presentes no solo de Cacá Malaquias	80
Quadro 16 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Cacá Malaquias.....	81
Quadro 17 - Descrição dos motivos presentes no solo de Spok.	84
Quadro 18 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Spok.....	85
Quadro 19 - Descrição dos motivos presentes no solo de Enok Chagas.	87
Quadro 20 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Enok Chagas.....	88
Quadro 21 - Descrição dos motivos presentes no solo de Renato Bandeira.....	91
Quadro 22 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Renato Bandeira.	92
Quadro 23 - Inflexões melódicas e ornamentos utilizados pelos músicos.....	98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E REVISÃO DE LITERATURA.....	14
2.1 IMPROVISACÃO MUSICAL: BREVE REVISÃO CONCEITUAL.....	14
2.2 TIPOLOGIAS DE IMPROVISACÃO.....	19
2.3 IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA	24
2.4 OS <i>PATTERNS</i> E OUTRAS ESTRUTURAS UTILIZADAS NA CONSTRUÇÃO DE SOLOS IMPROVISADOS	27
2.5 RECORTE BIBLIOGRÁFICO SOBRE A IMPROVISACÃO NO FREVO: O QUE DIZ A LITERATURA?	33
3 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	45
3.1 PESQUISA QUALITATIVA E O ESTUDO MULTICASO	45
3.2 UNIVERSO DA PESQUISA E PARTICIPANTES SELECIONADOS.....	46
3.3 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS	48
3.4 PROCEDIMENTOS PARA A ANÁLISE DOS DADOS	49
3.5 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DOS SOLOS IMPROVISADOS	51
4 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	54
4.1 IMPROVISACÃO MUSICAL NO FREVO: REFLEXÕES E INTERPRETAÇÕES CONCEITUAIS DE ACORDO COM OS MÚSICOS ATUANTES NO GÊNERO.....	54
4.2 OS PRIMEIROS CONTATOS COM A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO NO FREVO	57
4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASPECTOS HISTÓRICOS E MUSICAIS DA IMPROVISACÃO NO FREVO	58
4.4 O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DA IMPROVISACÃO DOS MÚSICOS DE FREVO....	60
4.4.1 A auralidade.....	62
4.4.2 O contato com o ensino sistematizado e com os materiais didáticos da improvisação	63
4.4.3 Previamente estudado ou “de momento”?	65
4.5 A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO NO FREVO DE RUA: ANÁLISE DOS SOLOS	68
4.5.1 Solo improvisado por Roque Neto no frevo “Pra Mariah”.	69
4.5.2 Solo improvisado por Nilsinho Amarante no frevo “Três da Tarde”.	72
4.5.3 Solo improvisado por Duda no frevo “vassourinhas”	75
4.5.4 Solo improvisado por Edson Rodrigues no frevo “Vassourinhas”	77
4.5.5 Solo improvisado por Cacá Malaquias no frevo “Forrolins”.....	79
4.5.6 Solo improvisado por Spok no frevo “Nas Quebradas”	83
4.5.7 Solo improvisado por Enok Chagas no frevo “Nas Quebradas”	86
4.5.8 Solo improvisado por Renato Bandeira no frevo “Moraes é Frevo”	89
4.6 RECORRÊNCIAS NA UTILIZAÇÃO DE <i>PATTERNS</i> NOS DIFERENTES SOLOS ANALISADOS.....	93

4.6.1 Os <i>Licks</i> e <i>Riffs</i>	93
4.6.2 Padrões rítmicos recorrentes	96
4.6.3 Outras recorrências identificadas nos improvisos	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104
DISCOGRAFIA	111
ANEXO A	112
ANEXO B	113
ANEXO C	114
ANEXO D	115
ANEXO E	116
ANEXO F	117
ANEXO G	118
APÊNDICE A	119
APÊNDICE B	121
APÊNDICE C	123

1 INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, assistimos a um período de renovação e discussão acerca dos processos de desenvolvimento e sistematização do frevo. Com isso, transformações têm sido alavancadas, precipuamente, pelo surgimento de grupos artísticos, músicos e compositores que buscam novas formas de criação e performance desse gênero, dentre as quais destaca-se a prática da improvisação.

Em meio aos múltiplos significados atribuídos aos termos “improvisação”, “improviso” e “improvisar”, podemos evidenciar que, no campo da música, essa prática criativa encontra-se presente em diversas culturas. Consequentemente, a habilidade de improvisar tem, cada vez mais, despertado o interesse por parte dos músicos e pesquisadores da área.

Nessa perspectiva, reconstituir os modelos culturais de criatividade musical vem a ser um dos possíveis caminhos para obtermos uma compreensão significativa sobre o fenômeno musical da improvisação no frevo. Para isso, torna-se imprescindível lançarmos um olhar sobre o contexto no qual essa música acontece, os processos criativos desenvolvidos pelos músicos, bem como as suas formas peculiares de transmissão.

É nesse sentido que o presente trabalho tem por objetivo descrever as concepções e práticas dos músicos atuantes no frevo acerca do uso de *patterns* como ferramenta para o desenvolvimento da improvisação idiomática no gênero. Como objetivos secundários, buscou-se investigar o percurso de aprendizagem da improvisação dos músicos participantes da pesquisa, os seus primeiros contatos com a improvisação, além das suas concepções e motivações com relação à improvisação no gênero.

Nesse ínterim, percorremos um itinerário investigativo que resultou na construção de um texto dividido em cinco seções. A primeira delas está dedicada a esta introdução. Na segunda seção, discutimos a polissemia atrelada ao termo “improvisação musical”, tomando como referência autores como Blum (1998), Apel (1950), Nettl (1980), Nettl e Russel (1998), Bailey (1992), Cook (2007) e Kenny e Gellrich (2002). Também nos apoiamos nos levantamentos realizados por Ganc (2017), Santiago (2006) e Ligon (1999) para mostrar as principais tipologias de improvisação presentes na literatura científica. Posteriormente, enfocamos a discussão sobre a improvisação idiomática em Bailey (1992), Costa (2013), Martins (2012), Silva (2011), Valente (2009) e Paes (2014). Não obstante, o debate sobre os *patterns* e outras estruturas utilizadas na construção dos solos foi realizado principalmente com base nos trabalhos de Berliner (1994), Carmona (2016), Martin (2001) e Monson (1999), sendo

complementados por autores do campo didático da improvisação, como Aebersold (1992), Coker (1970), Baker (1985), Bergonzi (1994) e da psicologia da improvisação, através dos estudos de Paes (2014), Pressing (1998) e Sloboda (2008). No recorte bibliográfico, reunimos alguns pontos que foram debatidos em meio às pesquisas sobre o frevo realizadas por Cortes, (2012), Benck Filho (2008), Saldanha (2008) e Valente (2014) a fim de contextualizarmos a improvisação realizada nesse gênero musical. Frente ao exposto, obtivemos um panorama geral em torno das primeiras improvisações registradas no frevo de rua, suas características estéticas, históricas e musicais, além das práticas improvisativas dos músicos e as diversas performances que têm caracterizado o atual cenário do gênero. As escassas fontes bibliográficas que tratam da improvisação no frevo revelaram que o liame entre a improvisação e o frevo de rua ainda se apresenta como um vasto campo a ser explorado.

A terceira seção foi direcionada à metodologia, na qual descrevemos a abordagem da pesquisa, a escolha pelo método de estudo multicaso, o universo da pesquisa e os sujeitos selecionados, os instrumentos de coleta e análise dos dados, bem como os demais procedimentos utilizados na análise dos solos improvisados.

Na quarta seção trouxemos à baila as análises dos dados obtidos por meio das entrevistas realizadas com os músicos participantes da pesquisa e das transcrições dos solos improvisados por eles. Os tópicos discursivos inseridos nesta parte do trabalho contêm as concepções dos músicos sobre o significado da improvisação, os fatos que demarcaram os seus primeiros contatos com a improvisação no frevo, os seus percursos de aprendizagem, além de uma análise musical sobre as improvisações realizadas pelos participantes.

À guisa de considerações finais, a quinta seção desta dissertação, retomamos o nosso objetivo de pesquisa e organizamos, sistematicamente, o conjunto de dados analisados, como também apontamos algumas questões que ainda merecem ser estudadas.

Com isso, vislumbramos um momento oportuno para pesquisar sobre a temática da improvisação, mediante um olhar sobre as práticas idiomáticas desenvolvidas pelos músicos atuantes no frevo de rua. Vale salientar que este estudo não pretende definir ou criar uma forma de improvisação no frevo de rua, mas sim fornecer informações que nos ajudem a compreender como essa prática vem sendo desenvolvida no gênero, além de apontar direções para pesquisas posteriores, nas diversas subáreas do conhecimento em música.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E REVISÃO DE LITERATURA

2.1 IMPROVISACÃO MUSICAL: BREVE REVISÃO CONCEITUAL

A “improvisação” é um termo que perpassa por diversas áreas do fazer humano. Com isso, as tentativas de definição desse vocábulo têm gerado um campo conceitual permeado por diferentes significados. Conforme pontua Blum (1998, p. 27, tradução nossa), “apesar do substantivo *improvisação* e seus cognatos serem palavras relativamente novas nas línguas europeias, eles se tornaram rapidamente termos indispensáveis relacionados à música e muitas outras áreas da vida social¹”.

Sobre essa premissa, podemos sublinhar não apenas o caráter polissêmico atrelado ao termo, como também a diversidade de práticas que ele pode representar, seja na música ou nas outras inúmeras áreas. Dessa forma, negar a polissemia relativa ao termo em favor da busca por um significado unívoco, sem considerar a sua relação com diferentes realidades, parece-nos improvável, senão impossível. Por esse motivo, traremos à baila um conjunto de definições, apresentadas por diversos autores, que têm assumido um espaço central nos debates sobre a improvisação no campo da música.

Etimologicamente, a palavra improvisação equivale ao grego “*autoschediazzo*”, que expressa o sentido de “trazer à superfície aquilo que lhe é próprio”. A partícula “Autòs” significa “eu próprio” (DAUELSBERG, 2001, p. 60). Nesse sentido, Blum (1998) destaca uma passagem do filósofo grego Aristóteles que utilizou o termo “*autoschediasmāton*” para fazer referência à improvisação na poesia.

Dado, então, que a atividade mimética surge para nós naturalmente - junto com a melodia e o ritmo (pois é evidente que a métrica é parte do ritmo) - eram originalmente aqueles com uma capacidade natural especial que, através de um processo lento e gradual, traziam a poesia à vida com suas improvisações [*autoschediasmāton*]². (ARISTÓTELES apud BLUM, 1998, p. 35)

No decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII os termos europeus empregados para denominar as práticas de improvisação musical eram divididos em dois grupos distintos,

¹ Although the noun “improvisation” and its cognates are relatively new words in European languages, they have quickly become indispensable terms for talking about music and about many other areas of social life (BLUM, 1998, p. 27).

² Given, then, that mimetic activity comes naturally to us - together with melody and rhythm (for it is evident that metres are species of rhythms) - it was originally those with a special natural capacity who, through a slow and gradual process, brought poetry into being by their improvisations [*autoschediasmāton*] (ARISTÓTELES apud BLUM, 1998, p. 35).

reportando-se, fundamentalmente, as práticas de música vocal ou instrumental. *A priori*, esses termos surgiram na forma de advérbios ou locuções adverbiais e, *a posteriori*, como verbos e substantivos, utilizados para definir práticas improvisatórias ou gêneros musicais específicos. As locuções adverbiais “*de improvviso*”, “*à l’improviste, unexpected*”, entre outras (ver **Quadro 1**), eram usadas para expressar o modo como os indivíduos desenvolviam sua arte – “*cantando de improvviso*”, “*tocando de improvviso*” ou “*compondo de improvviso*”. Por conseguinte, alguns verbos denominavam o desenvolvimento da ação ligada ao canto improvisado (por exemplo, *sortisare*, do latim), ou a performance instrumental improvisada (*fantasieren* e *capriciren*, do alemão; *ricercare*, do italiano; *recherche* e *préluder*, do francês). Os substantivos poderiam ser utilizados para designar um resultado ou produto da atividade musical, por exemplo, uma fantasia instrumental, *capriccio*, prelúdio ou *sortisatio*. Apenas nos séculos XIX e XX foram introduzidos o verbo “improvisar” e o substantivo “improvisação”, bem como os seus cognatos referentes a outras línguas e campos da vida social (BLUM, 1998).

Quadro 1 - Lista seletiva dos advérbios e frases nos escritos europeus até 1810.

Latin	Italian	French	German	English
Ex improvviso	de improvviso			
ac improvisa	all’improvviso	à l’impourvue	unvorsehender Weise	unexpected
	all’improvistà	à l’impourviste	unversehens	
	Alla sproveduta			
	sprovedutamente			
ex tempore	estemporaneamente			
	all’impronto	Impromptu		
ex sorte	a caso	sur-le-champ	auf der Stelle	
			aus dem stegereif	on the spur of the moment
fortuita			auf zufällige Art	by chance
				on the sudden
				accidently
repente				
	alla mente	de tête	aus dem Kopfe	
ad placitum	a piacere	a plaisir		
ad libitum				
	ad arbítrio			

	di fantasia	à phantasie		
sine arte	senza arte			
sine meditatione			unbedachtsam	
		Sans règle ni dessein		

Fonte: Blum (1998, p. 37).

Ao consultarmos alguns dicionários de língua portuguesa, evidenciamos que os vocábulos “improvisação”, “improvisar” e “improviso” são definidos, de modo geral, como uma ação realizada de forma súbita ou sem preparação, algo feito ou dito de repente, sem elementos precisos (FERREIRA, 2008; MICHAELIS, 2008; AULETE, 2011; BORBA et al., 2011; HOUAISS, 2011).

Frente ao exposto, notamos que os significados apresentados pelos dicionários de língua portuguesa sempre remetem a um ato realizado de forma emergencial, provisório, ou algo errado que precisa ser reparado (GUERZONI, 2014). Assim, incorporar tais acepções no seu sentido literal poderia imprimir à improvisação musical um caráter deturpado ou negativo, levando-nos a uma generalização ou superficialidade conceitual. Conforme esclarece Albino (2009),

[...] na língua portuguesa o termo improviso está muito mais ligado ao imprevisto, ao não esperado, ao não planejado, do que propriamente à arte de improvisar. Carrega uma imagem de ineficiência, de erro - algo que não deu certo, que fora mal feito ou mal planejado e que precisa ser corrigido imediatamente. (ALBINO, 2009, p.75)

Quanto à sua definição no campo da música, o verbete do *Harvard Dictionary of Music* descreve a improvisação como “a arte de realizar a música como uma reprodução imediata de processos mentais simultâneos, isto é, sem o auxílio de manuscritos, esboços ou memória. Em um sentido mais restrito, a arte de inserir detalhes na composição escrita³” (APEL, 1950, p. 351).

Apesar dessa acepção estar diretamente associada a uma prática musical, parece-nos que, diante da polissemia atrelada ao termo, torna-se difícil abarcar a diversidade de práticas de improvisação em um único conceito. Nesse sentido, Guerzoni (2014) questiona a definição apresentada no *Harvard Dictionary of Music*, uma vez que, para esse autor, é possível

³ The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental processes, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory. In a more restricted sense, the art of introducing details into written composition (APEL, 1950, p. 351).

desenvolver improvisações a partir de estruturas musicais fixas escritas, sejam elas harmônicas ou melódicas, através de recursos como as associações, substituições, superposições, alterações, preenchimentos, entre outros. Ainda sobre essa declaração, Tirro (1974) tece as seguintes considerações:

A definição de improvisação do Dicionário de Harvard, “A arte de executar a música como uma reprodução imediata de processos mentais simultâneos, ou seja, sem o auxílio de manuscrito, esboços, ou de memória,” é um pouco enganadora, pois, embora a memória não seja usada para lembrar em detalhes a composição notada, uma vez aprendida, durante o desempenho, a memória é usada para lembrar os detalhes do estilo em que o improvisador está realizando; e será demonstrado o que a memória recorda, consciente ou inconscientemente, eventos musicais, padrões, e combinações de som que se tornaram uma parte da maneira pessoal de se improvisar.⁴ (TIRRO, 1974, p. 287, tradução nossa)

Por sua vez, o verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* amplia o significado de improvisação musical, conceituando-a enquanto

[...] a criação de uma obra musical, ou a versão final de uma obra musical, na medida em que ela é tocada. Isso pode envolver a composição imediata da obra pelos executantes, ou a elaboração ou adaptação de uma estrutura já existente, ou qualquer coisa entre estas condições.⁵ (NETTL, 1980, p. 96, tradução nossa)

Em meio às discussões correntes no campo da etnomusicologia e da musicologia, autores como Nettl e Russell (1998) buscam romper com as visões dicotômicas entre improvisação e composição. Para esses pesquisadores, a improvisação é compreendida como o ato de compor no momento da performance; um processo de criação baseado em modelos estético-musicais, mais ou menos fixos, através dos quais o improvisador (re)elabora o seu material musical, tecendo novos resultados composicionais no momento real de sua apresentação.

Frisando as possíveis relações do processo criativo com estruturas previamente compostas, Michael O’Suilleabhain define improvisação como “o processo de interação criativa (em público ou privado; consciente ou inconsciente) entre o músico executante e um

⁴ The Harvard Dictionary's definition of improvisation, "The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental processes, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory," is somewhat misleading, for although memory is not used to recall in detail a once-learned, notated composition for a present-time performance, memory is used to recall the details of the style in which the improviser is performing; and it will be demonstrated that memory recalls, consciously or sub-consciously, musical events, patterns, and sound combinations that have become a part of the improviser's musical self (TIRRO, 1974, p. 287).

⁵ The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between (NETTL, 1980, p. 31).

modelo musical o qual pode ser mais ou menos fixado⁶” (O’SUILLEABHAIN apud NETTL; RUSSEL, 1998, p. 11, tradução nossa).

Uma comparação mais pragmática entre improvisação e composição pode ser observada na declaração dada pelo músico Steve Lacy, apresentada na obra “*Improvisation*”, de Derek Bailey (1992): “Em 15 segundos a diferença entre Composição / Improvisação é que na composição você tem todo o tempo para decidir o que dizer em 15 segundos, enquanto na improvisação você tem 15 segundos⁷” (STEVE LACY apud BAILEY, 1992, p. 141, tradução nossa).

Se as distinções entre a improvisação e a composição são fundamentadas na sua relação temporal, parece-nos evidente que a relação entre a improvisação e a performance acontece de forma indissociável, haja vista que “um improvisador necessita de um veículo de produção sonora - um instrumento, e que para produzir som necessita desenvolver competências motoras que lhe permitam controlar o seu discurso” (AGUIAR, 2012, p. 26).

Na supracitada definição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* é possível encontrarmos uma alusão a essa intrínseca ligação entre performance e improvisação, ao revelar que “de certa maneira, toda performance envolve elementos de improvisação, embora o grau de improvisação varie de acordo com o período e o local⁸” (NETTL, 1980, p. 96, tradução nossa).

A esse propósito, Cook (2007) explica que toda performance pode ser compreendida como um ato de improvisação. Como exemplo, o autor argumenta que apesar dos músicos de jazz gozarem naturalmente de maior liberdade durante execução dos seus solos, podemos considerar, de maneira também improvisada, a forma como os músicos de câmara ajustam o andamento, afinação, dinâmica, articulação e a qualidade tímbrica de uma peça tocada em grupo, uma vez que esses ajustes acontecem a partir da interação entre os músicos durante a performance.

A partir do conjunto de definições apresentadas parece-nos fundamental conhecer, de igual modo, a visão dos músicos sobre o que eles compreendem por improvisação. Apesar de realizarmos uma discussão mais detalhada sobre as concepções dos músicos de frevo e suas práticas de improvisação, na quarta seção desta pesquisa, traremos alguns excertos com as

⁶ The process of Creative interaction (in private or in public; consciously or unconsciously) between the performing musician and a musical model which may be more or less fixed.” (O’SUILLEABHAIN apud NETTL; RUSSEL 1998, p. 11).

⁷ In 15 seconds, the difference between Composition/Improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in 15 seconds, while in improvisation you have 15 seconds (BAILEY, 1992, p. 141).

⁸ To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place (NETTL, 1980, p. 96).

visões de outros músicos e autores de livros didáticos ligados à improvisação na música brasileira.

Em uma declaração presente no prefácio do livro *Caminhos da Improvisação*, o bandolinista brasileiro Hamilton de Holanda (apud ADEMIR JÚNIOR, 2017) expõe que a improvisação e composição são canais pelos quais os músicos expressam os seus sentimentos mais profundos, diferenciados, essencialmente, pela relação entre o performer e o tempo do ato da criação. Ele ainda enfatiza a importância do estudo do repertório e dos elementos estruturais da música (harmonia, escalas, arpejos, ritmo, entre outros) como ferramentas que auxiliam no processo de criação musical.

Autor do livro *A arte da Improvisação*, o guitarrista Nelson Faria (1991, p. 18) considera que a “improvisação é uma linguagem e deve ser estudada como tal”. Todavia, ao sublinhar vários procedimentos de estudo, necessários para o desenvolvimento de um solista, o referido autor salienta que o aspecto criativo deve transcender as regras e convenções.

Collura (2008, p. 12) define a improvisação como a “arte de criar algo no momento, portanto em tempo limitado, com um material também limitado”, ou como ele complementa mais adiante, uma “composição extemporânea”, no qual o músico precisa tomar certas decisões para atribuir uma coerência musical ao seu discurso improvisativo.

A partir desse panorama geral, pode-se dizer que “dependendo da sua função sociocultural, o termo improvisação incorpora uma multiplicidade de significados musicais, comportamentos e práticas⁹” (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117, tradução nossa). Parece-nos, dessa forma, que o ponto transversal a todas essas definições sobre improvisação reside, fundamentalmente, na relação intrínseca entre o ato de criação e um determinado espaço de tempo.

Postas essas reflexões mais amplas, discutiremos, no próximo tópico, questões mais pontuais sobre as principais tipologias de improvisação presentes na literatura, selecionando, entre todas elas, aquela que será estudada mais profundamente durante a pesquisa.

2.2 TIPOLOGIAS DE IMPROVISACÃO

Ao longo das últimas décadas, a improvisação tem se tornado, paulatinamente, objeto de estudo por parte de músicos e pesquisadores das diferentes áreas da música (GANC, 2017).

⁹ Depending upon its sociocultural function, the term improvisation incorporates a multiplicity of musical meanings, behaviors, and practices (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117).

Com efeito, a busca pela organização e classificação das diversas práticas de improvisação, em categorias teóricas, tem gerado um campo conceitual permeado por variadas tipologias, modelos ou até mesmo abordagens de improvisação, que são definidas de acordo com suas características e funções.

Em meio ao crescente número de publicações, trabalhos como os de Bailey (1992), Kernfeld (1996), Monson (1998), Russel (2001), dentre outros, constituem-se como fontes basilares para uma investigação mais ampla sobre os diversos tipos de improvisação. Foi nesse sentido que Ganc (2017) realizou um levantamento sobre as tipologias apresentadas pelos autores supracitados, através do qual chegou às seguintes categorias: vertical e horizontal, *inside* e *outside*, idiomática e não idiomática, parafraseada, por fórmulas, motívica e modal.

De igual modo, Santiago (2006) fez uma revisão sobre os trabalhos de Hodeir e Kernfeld (citados por Henry Martin), Martin (2001) e Berliner (1994), desvelando algumas das tipologias difundidas no campo do jazz, também denominadas como modelos de improvisação. A partir desse levantamento o autor propôs um novo modelo chamado de Livre Tematismo.

Com uma finalidade didática e explicativa, Ligon (1999, p. vii) criou duas grandes categorias de improvisação, “parafraseando a melodia” e “improvisando sobre a harmonia”, nas quais ele concentrou outras subcategorias.

Assim, com base nos levantamentos realizados por Ganc (2017), Santiago (2006) e Ligon (1999), podemos obter uma amostra significativa acerca das principais tipologias de improvisação difundidas na literatura. Analisando as muitas tipologias elencadas, observamos que algumas delas são colocadas em relação dicotômica, a exemplo: idiomática e não idiomática (BAILEY, 1992), vertical e horizontal (RUSSEL, 2001), *inside* e *outside* (KERNFELD, 1996), harmônica e melódica (LIGON, 1999).

Outrossim, os termos “tipologia”, “modelo” e “abordagem” são utilizados pelos autores como expressões sinônimas, não havendo uma terminologia padrão no que diz respeito à sistematização dessas categorias de improvisação. Portanto, optamos por utilizar o termo *tipologia* nas discussões aqui apresentadas.

Um ponto consensual entre os autores está relacionado ao fato de que diferentes tipologias de improvisação podem ser desenvolvidas, em muitos casos, de maneira híbrida ou transitória. Isso significa dizer que um solo improvisado pode conter características pertencentes a uma ou a mais dessas tipologias.

Nenhuma improvisação adere, necessariamente, a uma única designação estrutural ou teórica. Uma improvisação pode incorporar conceitos de qualquer categoria ou talvez ambas em uma única frase. Porque separá-las? Um improvisador pode começar a frase improvisando na harmonia, sendo específico ao delinear arpeggios, depois sugerir a melodia, e terminar a frase

com um clichê geral de harmonia blues.¹⁰ (LIGON, 1999, p. vii, tradução nossa)

O quadro exposto a seguir mostra as tipologias de improvisação categorizadas pelos autores supracitados:

Quadro 2 - Tipologias de improvisação segundo os levantamentos realizados por Ganc (2017), Santiago (2006) e Ligon (1999).

Levantamento	Tipologias	Autor	Ano
Ganc (2017)	Idiomática e Não Idiomática	Bailey	1993
	<i>Inside e Outside</i>	Kernfeld	1996
	Parafraseada	Kernfeld	1996
	Por fórmulas	Kernfeld	1996
	Motívica	Kernfeld	1996
	Modal	Monson	1998
	Vertical e Horizontal	Russel	2001
Santiago (2006)	Paráfrase “Chorus-Phrase” Motívico Formulativo	Modelos de Hodeir – Kernfeld (citados por Martin, 2001)	2001
	Por Acordes Escalar- Interválico	Modelos de Berliner	1994
	Paráfrase Temático Harmônico	Modelos de Martin	2001
	Livre Tematismo	Santiago	2006
Ligon (1999)	I. Paráfrase da melodia	Ligon (1999)	1999

¹⁰ No single improvisation necessarily adheres to any single structural or theoretical designation. An improvisation may incorporate concepts from either category and maybe both within a single phrase. Why separate them? An improviser may begin a phrase improvising on the harmony, being specific by outlining arpeggios, then suggest the melody, and end the phrase with a harmonically general blues cliché (LIGON, 1999, p. vii).

	A. Adição à melodia B. Mudar o conteúdo rítmico C. Ornamentar ou embelezar o contorno geral		
	II. Improvisar na Harmonia A. Generalização harmônica B. Especificidade Harmônica		

Fonte: Adaptado de Ganc (2017); Santiago (2006); Ligon (1999).

Podemos observar que algumas tipologias se encontram presentes no levantamento dos três autores, mesmo que apresentadas com termos relativamente diferentes. Nessa direção, evidenciamos que o trabalho realizado por Ganc (2017) abrange uma maior diversidade de tipologias de improvisação, podendo ser complementado apenas com o acréscimo da improvisação temática (MARTIN, 2001) e pelo livre tematismo (SANTIAGO, 2006), se consideradas como tipologias diferentes da improvisação parafraseada e motívica.

Frente à diversidade de classificações apresentadas pelos diversos autores, bem como o fato da nossa investigação estar pautada nas práticas de improvisação realizadas no contexto do frevo de rua, tomaremos como objeto de estudo a improvisação idiomática, que será discutida mais profundamente no próximo tópico desta seção. No entanto, reconhecemos que, embora essa tipologia esteja no epicentro da nossa pesquisa, várias outras podem fazer parte do universo da improvisação do frevo, a exemplo da improvisação vertical, horizontal, parafraseada e temática.

Na abordagem vertical, o improvisador busca enfatizar a identidade harmônica de cada um dos acordes, a partir da utilização dos seus respectivos arpejos ou escalas, na medida em que eles vão aparecendo e variando dentro de uma determinada progressão harmônica. Dessa forma, a construção melódica, nesse tipo de improvisação, está submetida à hierarquia dos acordes (VALENTE, 2009). Podemos observar esse tipo de improvisação na segunda variação criada pelo músico Félix Lins de Albuquerque (Felinho), no frevo “Vassourinhas”.

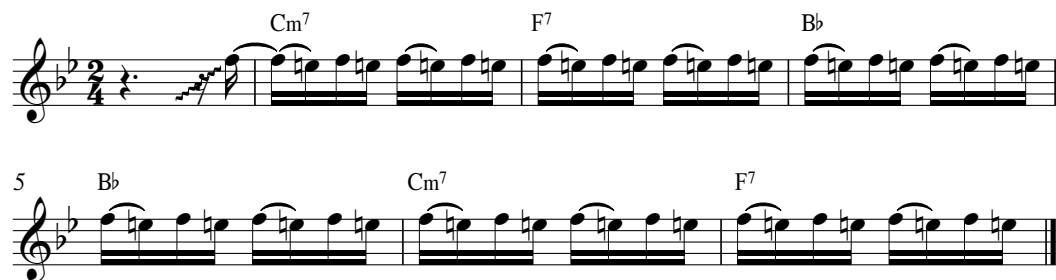
Figura 1 - Exemplo de improviso vertical no frevo.



Fonte: Adaptado de Saldanha (2008, p. 2014).

A abordagem horizontal prioriza o desenvolvimento da melodia, sem que haja a necessidade de definir cada um dos acordes. Nesse sentido, uma única nota ou escala pode ser relacionada a uma sequência de acordes, ou centro tonal da progressão (VALENTE, 2009). A sétima variação de Felinho, também sob o tema do frevo “Vassourinhas”, é um exemplo dessa tipologia, como visto no exemplo a seguir.

Figura 2 - Exemplo de improviso horizontal no frevo. Sétima variação de Felinho.



Fonte: Orquestra do maestro Nelson Ferreira (1956).¹¹

Até mesmo as improvisações parafraseada e temática, muito comuns no choro, parecem fazer parte do contexto do frevo. Autores como Martins (2012), Santiago, (2006) e Ganc (2017) são consensuais ao salientar que essas tipologias se desenvolvem a partir da relação com a melodia original, a partir das variações melódicas ou pelo uso de ornamentações. Uma abordagem similar é encontrada no solo do guitarrista Renato Bandeira, apresentado no início do frevo “Último Dia”, gravado no álbum *100 anos de frevo – É de Perder os Sapatos*. Ao analisar esse mesmo solo, Valente (2014, p. 84) tece as seguintes observações:

[...] a introdução livre [sem o acompanhamento da orquestra] de Renato Bandeira (guitarrista) inicia a composição (de 0:00 até 1:13 minutos) com um fraseado característico do frevo e do choro que porém, ainda antes do *tutti*, adota progressivamente a linguagem jazzística (acordes alterados, linhas melódicas idiomáticas, frases em oitavas, uso de arpejos da menor harmônica, etc.).

Evidenciamos, assim, que as fronteiras entre algumas das tipologias apresentadas são tênues, já que podemos estar falando de grupos e subgrupos de improvisação. Isso porque uma tipologia pode estar contida na outra, ou seja, suas características podem ser sobrepostas sem que, necessariamente, alguma tipologia seja anulada. Por exemplo, dentro da improvisação idiomática, realizada no frevo, poderíamos encontrar outras tipologias, tais como a improvisação horizontal e vertical, ou parafraseada.

¹¹ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Edw9YQ5dmmM>.

2.3 IMPROVISACÃO IDIOMÁTICA

Embora a improvisação do jazz atualmente exerça uma forte influência em outros contextos musicais, como em alguns gêneros da música popular brasileira, é preciso considerar a existência de uma diversidade enorme de outras tradições musicais – indígenas, folclóricas etc. – em que a improvisação também é apresentada como um elemento de destaque (MURPHY, 2005). Essas tradições musicais são denominadas por Bailey (1992) de “idiomas”, analogamente aos idiomas linguísticos.

Essa analogia também é encontrada em outros trabalhos do campo da música, como os de Lourenço Junior (2018), Murphy (2005), Nascimento (2013), dentre outros autores, que frequentemente recorrem às definições pertencentes ao campo da linguística, associando a ideia de idioma de uma nação ao idioma de um determinado compositor, gênero musical ou expressão artística.

Para Moon (1998), o termo *idiom* possui um duplo significado, uma vez que ele pode significar uma forma singular de expressão dentro de uma determinada linguagem, seja ela verbal ou artística, ou ainda ser compreendido como uma tradução literal do termo, em português, expressão idiomática.

Primeiro, *idiom* é uma maneira particular de expressar algo em linguagem, música, arte, e assim por diante, no qual caracteriza uma pessoa ou grupo. [...] Segundo (e muito menos comumente em inglês), um *idiom* é uma colocação lexical particular ou lexema frasal, peculiar para uma linguagem.¹² (MOON, 1998, p. 3, tradução nossa, grifo nosso)

A primeira acepção apresentada por Moon (1998) encontra-se difundida tanto na reflexão de idioma musical de Bailey (1992), apresentada anteriormente, como também em Meyer (1996), que relaciona o idioma ao estilo musical, no qual um conjunto de estratégias recorrentes, geralmente classificadas dentro de um período de tempo, e que são empregadas mais do que outras, caracterizam a maneira ou padrão particular de cada compositor, ou seja, o seu idioma. Assim, “quando as estratégias escolhidas por um compositor mudam com o tempo, seu idioma pode ser dividido em períodos como início, meio e fim”, como no caso dos compositores Beethoven, Verdi e Stravinsky (MEYER, 1996, p. 24).

Já o conceito de *idiom*, enquanto expressão idiomática, trata mais especificamente sobre as estruturas lexicais pertencentes aos idiomas linguísticos. Xatara (1998, p. 170) apresenta uma

¹² First, *idiom* is a particular manner of expressing something in language, music, art, and so on, which characterizes a person or group. [...] Secondly (and much less commonly in English), an *idiom* is a particular lexical collocation or phrasal lexeme, peculiar to a language (MOON, 1998, p. 3, grifo nosso).

definição semelhante ao conceituar uma expressão idiomática como sendo “uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural”.

Derivados do termo “idioma”, temos, também, os vocábulos “idiomático” e “idiomatismo” enquanto palavras provenientes da partícula “*idio*” que, de acordo com Cunha (1997, p. 422), refere-se ao que é próprio, pessoal, privativo. Nessa perspectiva, Nascimento (2013) destaca três tipos de idiomatismo, descritos como formas de linguagem que estão associadas às dimensões instrumental, musical e composicional.

O idiomatismo na linguagem instrumental concerne às características técnicas e sonoras próprias de cada instrumento (BORGES, 2008). Isso porque os recursos dos instrumentos impõem determinados limites ao compositor. Desse modo, no âmbito do processo criativo, o uso de um instrumento ou conjunto de instrumentos pode influenciar nas escolhas de certos recursos sonoros ou na forma “como a música em si é organizada” (HURON; BEREC, 2009, p. 103). O idiomatismo enquanto linguagem musical trata mais amplamente sobre os meios de expressão e sua influência na produção artística, caracterizando, dessa maneira, um determinado estilo de escrita, música, período, indivíduo ou grupo (NASCIMENTO, 2013). Por fim, o idiomatismo como linguagem composicional desvela as características composicionais peculiares de um compositor, ou das suas diferentes fases de escrita musical, assim como na ideia de idioma musical de Meyer (1996).

Constatamos, então, que os conceitos de idioma assim como os seus cognatos, sobrexcedem a linguagem verbal, com suas estruturas e construções gramaticais, pois abrangem, também, o campo da arte e da música, definindo gêneros, formas de expressão artística, indivíduos, períodos da história, dentre outros (NASCIMENTO, 2013).

A partir das questões que envolvem o idioma e a improvisação, destaca-se a improvisação chamada de idiomática, definida por Costa (2013, p. 35) como aquela que ocorre em meio ao contexto de “um idioma musical social e culturalmente localizado, delimitado histórica e geograficamente”.

Apesar do caráter de imprevisto estar na base da definição sobre improvisação musical, nem todas as ações do improvisador são construídas subitamente e de forma totalmente espontânea. Assim, em meio à improvisação de cunho idiomático, “o improvisador se sente participando de maneira ativa de um jogo coletivo, com regras implícitas e culturalmente determinadas” (COSTA, 2009, p. 85-86).

Para Bailey (1992), existem dois tipos de improvisação, a idiomática e a não idiomática. Nesse ínterim, a improvisação idiomática seria aquela realizada dentro de um determinado gênero ou estilo, denominados pelo autor como sendo idiomas. Sendo assim, a ação criativa

dos performers passa a ser desenvolvida dentro de um parâmetro de representação marcado por padrões expressivos de linguagem, gramáticas e sistemas impostos por estes gêneros ou estilos. A improvisação idiomática estaria, nesse sentido, inserida no contexto de uma determinada tradição musical (GANC, 2017).

Fazendo um paralelo com a música popular brasileira, evidenciamos que vários autores manifestam consenso ao declararem que gêneros como o choro, o frevo e o baião são caracterizados pelo uso da improvisação idiomática (VALENTE, 2009; SILVA, 2011; CORTES, 2012; MARTINS, 2012). No choro, por exemplo, os músicos apresentam uma grande preocupação quanto ao significado e à coerência do seu discurso musical. Alicerçados na prática de repertório, os “chorões” acabam desenvolvendo um vasto conhecimento sobre a sintaxe idiomática do choro, passando a incorporar nas suas improvisações grande parte do material melódico, ritmo e harmônico, característico das obras do gênero (VALENTE, 2009; MARTINS, 2012).

Por lidar com questões diretamente ligadas à coerência estilística e devido ao fato de muitos gêneros musicais apresentarem estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas com alto grau de complexidade, esse tipo de improvisação, em muitos casos, só pode ser realizado através de uma sólida base de conhecimentos e habilidades (PAES, 2014). Consequentemente, o improvisador precisa se voltar para as gramáticas do idioma, além dos aspectos relacionados à técnica instrumental/vocal, à construção e ao fluxo das ideias e demais situações de performance que emergem a partir da interação com outros músicos.

Não obstante, Paes (2014) reconhece que existe uma série de outros aspectos envolvidos na improvisação idiomática que está para além das regras ou normatizações impostas pelos idiomas. Seria esse o lugar onde o improvisador imprime a sua marca pessoal, suas formas peculiares de estruturar os elementos musicais, suas emoções e motivações.

Cortes (2012, p. 78) reforça esse pensamento ao salientar que, apesar das gramáticas advindas do repertório serem um elemento essencial para a formulação de improvisações em gêneros como o choro, o baião e o frevo, um idioma musical é caracterizado, na verdade, pela soma dos seus vários elementos “um arpejo ou contorno melódico específico, construído sobre determinada figura rítmica e executado com uma articulação peculiar”. Desse modo, além dos aspectos técnicos, envolvidos nesse processo de caracterização idiomática, existe uma dimensão simbólica, resultado das interações socialmente e culturalmente construídas e que, nesse sentido, também precisam ser consideradas.

As reflexões explicitadas por Paes (2014) e Cortes (2012) corroboram com as dimensões abstrata e concreta expostas por Costa (2009), na medida em que consideram não apenas os

aspectos gramaticais e sistemáticos abstratos, como também os aspectos simbólicos, concretos, como sendo pilares constituintes dos idiomas e, portanto, da improvisação idiomática.

O músico, numa performance de improvisação (mesmo na idiomática que supõe uma gramaticalidade abstrata explícita ou implícita) está sempre mergulhado num universo sonoro concreto. Mesmo que esteja imbuído de um projeto figural, supostamente abstrato (desenvolver idéias melódicas sobre uma base harmônica, por exemplo) ele nunca deixará de se deparar com a imediatez do som através do qual realiza suas idéias eventualmente premeditadas anteriormente num nível mental. (COSTA, 2009, p. 86)

A compreensão dessas particularidades inerentes à improvisação idiomática nos dá subsídios para discutir, no tópico seguinte, a respeito dos *patterns* enquanto estruturas que constituem as gramáticas dos improvisadores idiomáticos e que, portanto, são essenciais para esse ambiente de improvisação. Seguindo essas pistas, passaremos agora a refletir sobre esses elementos.

2.4 OS *PATTERNS* E OUTRAS ESTRUTURAS UTILIZADAS NA CONSTRUÇÃO DE SOLOS IMPROVISADOS

Na improvisação em música popular, mais especificamente no jazz e em alguns gêneros da música brasileira, os temas das músicas e solos de músicos já consagrados são uma importante fonte para aquisição de vocabulários, haja vista que neles estão contidos vários elementos pertencentes ao idioma. É a partir dessa premissa que se baseia um dos modelos de aprendizagem da improvisação jazzística, no qual pequenos fragmentos melódicos são utilizados como material referencial para o desenvolvimento melódico durante o ato da improvisação (CARMONA, 2016).

Em linhas gerais, a literatura didática da improvisação, sobretudo aquela concernente à tradição jazzística, apresenta um conjunto de nomenclaturas para descrever diferentes estruturas melódicas, com diferentes funções e características. Segundo Frieler *et al.* (2018), os *patterns* podem ser entendidos de forma mais ampla, correspondendo a uma série de outras “estruturas padrão”, dentre elas, a fórmula, o motivo, os *licks* e *riffs*.

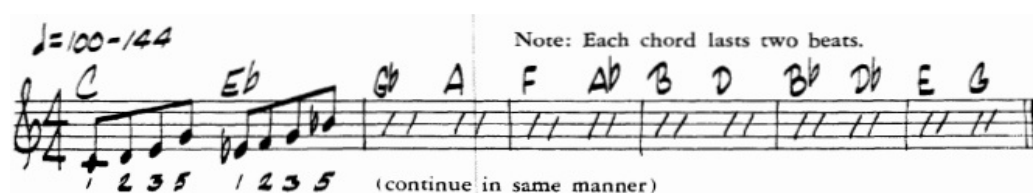
O termo *pattern* é compreendido como sinônimo de padrão ou modelo, sendo difundido em vários métodos de jazz para representar pequenos padrões rítmicos/melódicos/harmônicos (COKER, 1970; AEBERSOLD, 1992; BAKER, 1985; BERGONZI, 1994). Quanto à sua função, os “*patterns* com baixo conteúdo melódico, como escalas não modificadas, assumem

um papel de deslocamento¹³”, e servem para conectar as partes substanciais do solo, podendo, ainda, ser utilizados como elementos funcionais a serem manipulados de forma mais ágil durante a improvisação (BERLINER, 1994, p. 228, tradução nossa).

Ao analisar a música de Pixinguinha, Séve (2010, s/p) destaca que é possível perceber “um estilo comum de fraseado composto por módulos (*patterns*, para os jazzistas) que, agrupados e arranjados de diferentes maneiras, caracterizam sua composição”. Em outro trecho o autor comenta que os estudos elaborados no livro foram “compostos em cima de células (*patterns*) extraídas de algumas composições de choro e agrupadas dentro de uma sequência harmônica escolhida” (SÉVE, 2010, p. 21).

Em uma das atividades expostas no livro “*Patterns For Jazz*”, Coker (1970) apresenta um exemplo de *pattern* utilizado por diferentes improvisadores de jazz, dentre eles, Oliver Nelson, John Coltrane e Freddie Hubbard.

Figura 3 - Exemplo de *pattern*.



Fonte: Coker (1970, p. 23).

As fórmulas, para Martin (2001), correspondem às ideias melódicas que são duplicadas pelos improvisadores de um solo para o outro. Frieler *et al.* (2018) destacam que, por se tratar de estruturas melódicas geralmente curtas, precisam de um nível maior de elaboração para a construção de frases autônomas. Vale salientarmos que as fórmulas não devem ser compreendidas como clichês, uma vez que “a atitude e a abordagem que os solistas do jazz demonstram em relação à fórmula são pistas importantes para o entendimento de seus estilos¹⁴” (MARTIN, 2001, p. 116, tradução nossa).

O motivo é um elemento frequentemente discutido no campo da composição musical, dessa forma, recorreremos aos autores dessa área para melhor compreendermos suas definições. Schoenberg (1996) caracteriza o motivo como um dos elementos responsáveis pela produção da coerência, unidade, lógica e fluência do discurso musical. De acordo com o autor,

¹³ Patterns with low melodic content, such untransformed scales, commonly assume a traveling function (BERLINER, 1994, p. 228).

¹⁴ The attitude and approach jazz soloists reveal towards formula are critical clues to understanding their styles (MARTIN, 2001, p. 116).

[...] o motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. (SCHOENBERG, 1996, p. 35)

A esse respeito, Kostka e Payne (2008) destacam que o motivo pode ser construído a partir de modelos rítmicos, melódicos ou através da junção desses dois modelos. No entanto, o aspecto rítmico pode ser mais facilmente identificado ao aparecer de forma recorrente em uma composição.

Figura 4 - Tipos de motivo.



Fonte: Kostka e Payne (2008, p. 136).

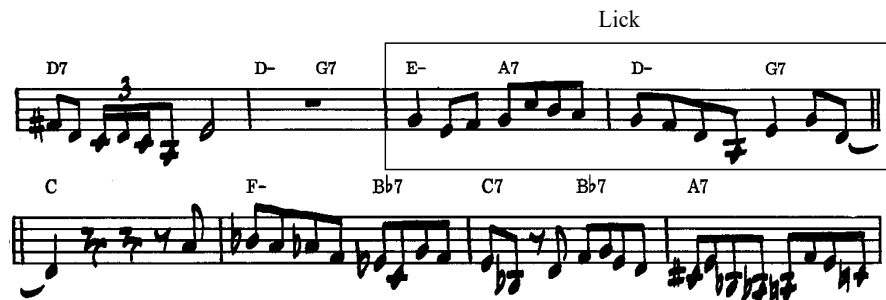
As variações motivicas podem descaracterizar a estrutura básica do motivo gerador. Assim, o processo de transfiguração motivica exige a “mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes. A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência” (SCHOENBERG, 1996, p. 36).

O *lick* pode ser considerado como um tipo de *pattern* no qual ocorre uma “unidade melódica com um caráter distintamente reconhecível¹⁵” e que carrega a identidade de um determinado artista ou solo (FRIELER *et al.*, 2018, p. 777, tradução nossa). Sua inserção na improvisação acontece normalmente de forma intencional, no entanto, embora ofereça ideias para o momento da criação, o uso recorrente desses padrões melódicos pode levar o improvisador ao risco de soar artificial (MARTIN, 2001).

Esse é um tipo de estrutura melódica bastante recorrente nos solos de grandes improvisadores de jazz, dentre eles, o saxofonista Charlie Parker. A seguir, apresentamos um exemplo de *lick* utilizado por esse saxofonista nos solos de “Cheryl” e “Yardbird”, respectivamente:

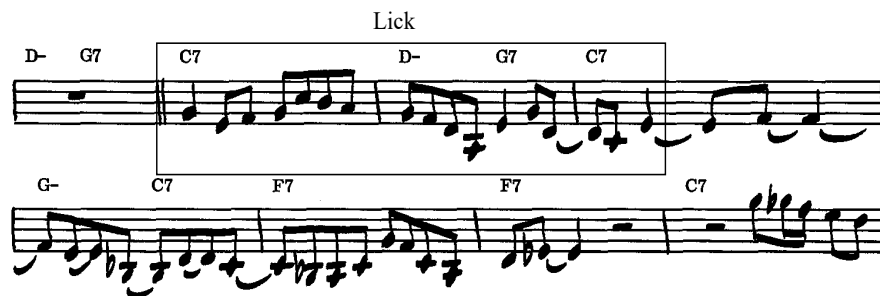
¹⁵ A melodic unit with a distinctive recognizable character (FRIELER *et al.*, 2018, p. 777).

Figura 5 - Lick utilizado no improviso no solo de “Cheryl”.



Fonte: Goldsen (1978, p. 9).

Figura 6 - Lick utilizado no solo de “Yardbird”.



Fonte: Goldsen (1978, p. 59).

Os *riffs* são padrões melódicos/rítmicos que, por serem repetidos de forma consecutiva, têm a sua identidade reforçada dentro do âmbito da música ou solo. Tais padrões podem ser usados com função melódica ou harmônica (MONSON, 1998). Esse tipo de estrutura rítmica/melódica pode ser encontrado logo no início do solo do bandolinista Izaías Bueno de Almeida, na seção C da música “Cochilando” de Pixinguinha/ João de Barro/ Alberto Ribeiro, presente no álbum *Moderna Tradição*.

Figura 7 - Exemplo de *riff* presente no solo de Izaías Bueno de Almeida.



Fonte: Cortes (2012, p. 140).

Todos esses padrões melódicos, descritos acima, serão compreendidos como exemplos de *patterns*, ou seja, padrões rítmicos e melódicos que podem ser pré-elaborados e resgatados posteriormente, no momento da performance, auxiliando, dessa forma, no fluxo do processo criativo (PAES, 2014).

Tendo em vista que incorporar um solo por completo pode se tornar um grande desafio para um estudante de improvisação, assimilar pequenos padrões pode tornar o processo de aprendizagem de um idioma musical menos complexo (BERLINER, 1994).

Enquanto a análise de solos completos ensina os alunos sobre questões de desenvolvimento musical e design, a análise de padrões discretos e células melódicas elucidam a base da improvisação e revela semelhanças entre improvisações que não são necessariamente aparentes no contexto de performances maiores.¹⁶ (BERLINER, 1994, p. 101, tradução nossa)

Uma vez que, em alguns tipos de improvisação, o improvisador precisa elaborar o seu discurso musical a partir dos limites impostos pelos contextos culturais e sob uma condição restritiva de tempo, faz-se necessário que ele desenvolva uma série de habilidades cognitivas que lhe auxiliará durante o momento da performance, permitindo que o fluxo das ideias não seja interrompido. Nessa direção, Paes (2014, p. 23) destaca que os eventos previsíveis, incorporados e decodificados previamente, são “fundamentais para um desempenho satisfatório diante de um ambiente repleto de imprevisibilidade”, pois permitem que aspectos como a atenção e os processos mentais mais complexos, envolvidos no momento de criação, sejam direcionados para o campo das imprevisibilidades do momento da performance.

Complementando essa discussão, Sloboda (2008) explica que certos tipos de estruturas podem funcionar como modelos. Essas estruturas podem ser uma forma musical, uma configuração harmônica ou até mesmo fragmentos rítmicos e melódicos pertencentes a um determinado estilo ou gênero musical. Depois de se familiarizar (memorizar) com tais estruturas, em termos perceptivos, auditivos e expressivos, o improvisador economiza tempo e energia cognitiva quanto a certas decisões que precisariam ser tomadas. Além disso, a percepção dessas estruturas facilita o diálogo entre os músicos, dado o compartilhamento de um mesmo vocabulário, comum a um território musical.

Assim, após a seleção desses elementos, os improvisadores iniciantes passam a praticá-los isoladamente, em diferentes tonalidades ou ciclos harmônicos, durante várias sessões de estudos. Essa é uma das primeiras etapas do processo de aprendizagem dos jovens que se propõem a estudar o jazz, por exemplo. Ao falar sobre a rotina inicial de estudos, realizadas por músicos que se tornaram nomes consagrados do jazz, Berliner (1994, p. 164, tradução nossa) elucidam que:

Wynton Marsalis ensaiava o blues durante uma hora por dia quando estava na escola. [...] Da mesma forma, Bill Evans praticava escalas em "tantas maneiras

¹⁶ Whereas analysis of complete solos teaches students about matters of musical development and design, analysis of discrete patterns and melodic cells elucidates the building blocks of improvisations and reveals commonalities among improvisations that are not necessarily apparent in the context of larger performances (BERLINER, 1994, p. 101).

diferentes quanto podia", explorando suas variedades de versões em todas as tonalidades. Através de tais procedimentos, os músicos de jazz enfatizam igualmente o desenvolvimento do controle técnico sobre os elementos dos materiais e sua exploração metódica¹⁷.

Nesse contexto, Pressing (1998) ressalta o importante papel da memória dentro do processo de improvisação, visto que o improvisador precisa desenvolver o que ele denomina como memória de especialista, isto é, uma capacidade especializada de armazenar, agrupar e reestruturar os elementos específicos de uma atividade. "Cabe, portanto, ao músico munir-se com materiais musicais pré-elaborados que possam ser aplicados sobre as estruturas recorrentes, previamente estudadas e estocadas em sua memória de especialista" (PAES, 2014, p. 25).

É importante entendermos que, apesar de estarmos falando de modelos de aprendizagem no jazz, dado o grau de sistematização no gênero, muitos desses aspectos servem de base para compreendermos características que também são inerentes ao aprendizado da música brasileira. Falleiros (2006) comenta, por exemplo, sobre a memória especializada que o músico Nailor Azevedo (Proveta) possui para incorporar e reproduzir os elementos musicais que aprende.

O desenvolvimento da habilidade de tocar qualquer música de ouvido no trabalho de obtenção deste repertório foi contínuo para Nailor, desde sua infância. Este processo consiste em tocar a música que está primeiramente sedimentada na memória, guardada através da audição. Esta prática, a de tocar música de cor, ao longo da infância providenciou para Nailor o desenvolvimento de duas habilidades distintas. A primeira é uma memória privilegiada, com o registro bem detalhado daquilo que escutava. E a segunda, a de reproduzir o que está em sua memória, sem dificuldades, tocando, e inclusive escrevendo em partitura. (FALLEIROS, 2006, p. 20)

Frente ao exposto, podemos evidenciar que a incorporação dos materiais pré-elaborados implica diretamente no desenvolvimento de uma série de aspectos cognitivos, perceptivos e motores. Esses aspectos, juntamente com os demais conhecimentos adquiridos através das sessões de prática, ensaios, análises sobre as obras, escuta seletiva, entre outros, são responsáveis pela formação da base de conhecimento do improvisador. Conforme Pressing (1998), uma das diferenças entre um improvisador especialista e um não especialista está ligada à riqueza e ao refinamento das suas estruturas de conhecimento, observados na fluência das suas tomadas de decisão durante o ato da improvisação. Por isso, o desenvolvimento de uma sólida base de conhecimento depende de um processo contínuo de construção e trabalho.

¹⁷ Wynton Marsalis rehearsed the blues for an hour each day when he was in school. [...] Similarly, Bill Evans practiced scales in "as many different ways as he could," exploring their varied versions in every key. Through such procedures, jazz musicians emphasize equally the develop of technical control over the materials' elements and their methodical exploration (BERLINER, 1994, p. 164).

Diante das discussões, evidenciamos que os *patterns* constituem um importante material primário e complementar a ser estudado por estudantes de improvisação, haja vista que, ao praticar e incorporar essas estruturas, torna-se possível expandir as possibilidades de utilização desses elementos temáticos em outros contextos musicais, garantindo, assim, a realização de improvisações estilisticamente coerentes (BERLINER, 1994).

2.5 RECORTE BIBLIOGRÁFICO SOBRE A IMPROVISACÃO NO FREVO: O QUE DIZ A LITERATURA?

Embora o frevo seja, provavelmente, um dos gêneros musicais pernambucanos de maior interesse por parte dos pesquisadores (GUERRA, 2018), ainda constatamos uma enorme lacuna na produção de conhecimento científico sobre esse fenômeno enquanto expressão musical instrumental, como já apontado por outros autores (BENCK FILHO, 2008; AGUIAR, 2009; VALENTE, 2014; OLIVEIRA, 2018).

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, transformações em acto nos últimos anos. (VALENTE, 2014, p. 24-25).

Guerra (2018) corrobora a afirmação de Valente (2014) ao salientar o enfoque histórico dado pelas pesquisas de frevo. No que tange, estritamente, à investigação sobre a improvisação no frevo de rua, resgatamos a supramencionada reflexão de Nettl (1998) ao considerá-la enquanto uma prática negligenciada pelo meio acadêmico. Com exceção do trabalho de Cortes (2012), que apresenta uma discussão mais detalhada sobre a prática da improvisação idiomática no choro, frevo e baião, as outras fontes de pesquisa se resumem aos trabalhos de autores que abordam de maneira indireta essa temática no frevo, como Benck Filho (2008), Saldanha (2008) e Valente (2014).

Por esse motivo, reuniremos algumas das reflexões apresentadas por esses autores, com intuito de melhor compreendermos as singularidades em torno das práticas de improvisação que vêm sendo desenvolvidas pelos músicos de frevo.

As manifestações culturais que deram início ao surgimento dos gêneros musicais brasileiros, tidos como música popular urbana, despontaram no Brasil, sobretudo, a partir da

segunda metade do século XIX (TINHORÃO, 1990). Foi em meio a esse contexto que, de acordo com Benck Filho (2008, p. 38), “o universo da música ligeira europeia executada pelas bandas de música no Recife possivelmente colaborou de maneira direta ou indireta na formação do gênero”, isto é, o frevo. Dentre os gêneros que constituíam os repertórios apresentados pelas bandas, dessa época, destacavam-se a modinha, a quadrilha, o galope, o maxixe, a polca e o dobrado (OLIVEIRA, 1971). A partir dessas evidências, Guerra (2018, p. 11) acredita que o frevo, assim como o choro, teria emergido a partir de uma “forma ‘abrasileirada’ de se tocar e interpretar as músicas europeias da segunda metade do século XIX e início do XX”.

À luz da literatura sobre frevo, são raros os relatos sobre a existência de práticas de improvisação durante o período inicial da formação do gênero musical. Diferentemente da dança que, desde a sua gênese, teve a improvisação como uma de suas características marcantes, haja vista que nela “o passo não é rígido, é constantemente recriado” (IPHAN, 2006, p.77).

Assim criou, o passista pernambucano, a dança mais arbitrária que se conhece. A mais imprevista. A mais surpreendente, por se achar sujeita a circunstâncias ocasionais [...]. À proporção que surgem novos passistas, com eles surgem, sem regra nem lei, numa ambiência de absoluta espontaneidade, criações momentâneas, umas provocadas pelos atritos imprevisíveis dos corpos em promiscuidade, outras nascidas da cachola dos dançarinos, um deles. (OLIVEIRA, 1971, p. 102-103)

No caso da música, os padrões executados pela sessão rítmica, sobretudo pela caixa e pandeiro, poderiam ser, talvez, os que mais sofressem “improvisações”, por parte dos seus executantes, ainda mesmo na fase inicial de formação do frevo como gênero musical. Ainda nesse contexto, Benck Filho (2008, p. 75) elucida que “a conjunção dos desenhos rítmicos da percussão, em especial, do surdo, do pandeiro e da caixa-clara com suas variações dão caráter praticamente exclusivo ao gênero. É o que o percussionista conhece como “levada” do frevo, o que conduz a música e a identifica”.

Conforme Sales (2018), alguns compositores costumavam escrever apenas uma espécie de “parte-guia” para a sessão rítmica, que compreendia as partes do caixa e do surdo em um único pentagrama (ver **Figura 8**), fato esse que ainda ocorre atualmente. Em outros casos, os bateristas recebiam a partitura do primeiro trompete “como costumava fazer o maestro Duda em gravações com o baterista Adelson Silva, para que execute as mesmas acentuações escritas para o naipe de metais” (SALES, 2018, p. 81).

Ao compor o frevo “Curisco” (ver **Figura 9**), o compositor Lourival Oliveira utilizou o termo *Adlibitum* em vários trechos na parte da percussão. Segundo Dourado (2004, p. 20), esse termo é uma expressão frequentemente encontrada nas partituras e “serve para instruir o músico de que sua interpretação deve ser livre, ou o que o intérprete pode improvisar com liberdade,

evitando uma marcação rígida no ritmo e no andamento da música ou do trecho”. No caso específico desse frevo, parece que o compositor preferiu deixar a cargo dos instrumentistas a construção dos desenhos rítmicos a serem tocados durante a condução rítmica da música.

Figura 8 - Parte de percussão do frevo "Chapéu de Couro" (1967), de Zumba.



Fonte: Benck Filho (2008, p. 48).

Figura 9 - Grade do frevo "Curisco" (1960), de Lourival de Oliveira.

"CURISCO" PREMIADO EM 1960
FREVO DE LOURIVAL OLIVEIRA

Fonte: Acervo do compositor.

Embora essas evidências não sejam, de todo, suficientes para demonstrarmos o caráter de improvisação presente na condução da sessão rítmica das orquestras de frevo, elas oferecem pistas que apontam para uma maior liberdade na interpretação realizada por esses instrumentistas, aspecto esse que merece ser estudado com maior profundidade em pesquisas futuras.

Foi no período da consolidação do frevo como gênero musical, durante o período conhecido como a “era do rádio” (SALDANHA, 2008), que os músicos e compositores de frevo passaram a estabelecer um contato mais efetivo com outros gêneros, como o jazz. Nessa perspectiva, a adoção do formato instrumental das *big bands* norte-americanas influenciou diretamente no surgimento de novos coloridos harmônicos e sonoridades no frevo, além da inserção de novas intervenções como o uso de improvisações (BENCK FILHO, 2008; SALDANHA, 2008; VALENTE, 2014).

Baseados nessa premissa vários autores atribuem as primeiras práticas de improvisação, registradas, ao saxofonista Félix Lins de Albuquerque (Felinho¹⁸), a partir da criação de variações sobre tema do frevo “Vassourinhas”¹⁹ (BENCK FILHO, 2008; CORTES, 2012; SALDANHA, 2008).

As variações ocorriam como ainda ocorrem, sempre sobre a estrutura harmônica da seção “B” do tema que, em alguns casos, sequer tinha ou mesmo têm a sua linha melódica principal executada ou mencionada. O uso do termo justificava-se pelo fato de serem construídas novas estruturas melódicas sobre o tema principal. (SALDANHA, 2008, p. 213)

Conforme citado por Teles (2008, p. 37), “já em 1937, Félix Lins de Albuquerque, ou Felinho, no bloco “Come Tudo”, cuja orquestra estava sob sua regência, ensaiava as primeiras variações de sax nos frevos que executava”.

O conjunto fez sua aparição principalmente na Pensão Recife, e nos bares Vitória e Cristal, sendo entusiasticamente aplaudido. No auge do frevo, o professor Felinho teve ocasião, anteontem, de improvisar interessante música em agradecimento ao discurso de saudação do dr. Craveiro Leite. (JORNAL DO COMÉRCIO apud TELES, 2008, p. 38)

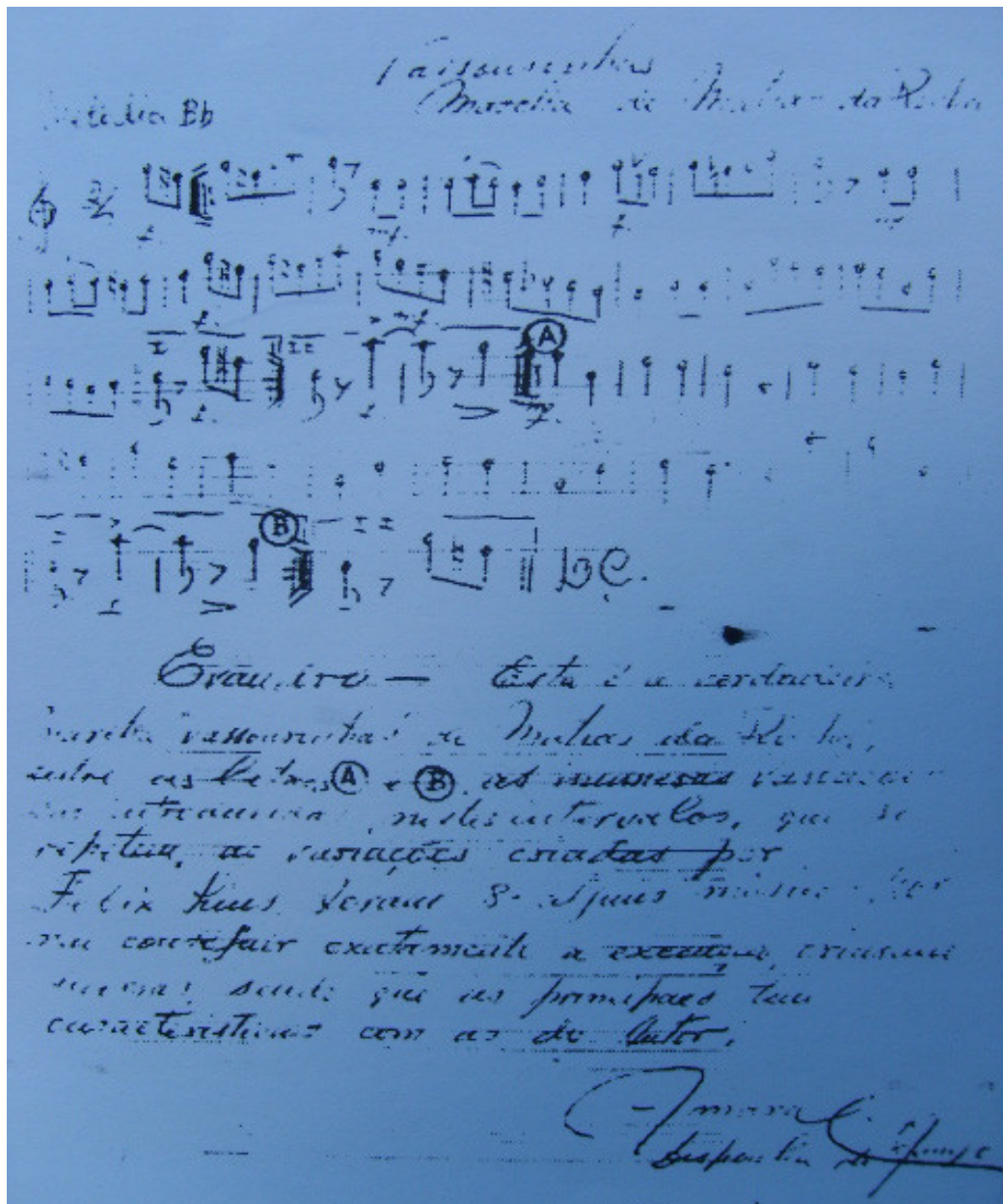
Em outro documento encontramos um texto que versa sobre a habilidade que Felinho tinha para improvisar. Trata-se de uma cópia fotografada de uma partitura de “Vassourinhas”, na qual é possível encontrarmos um texto, escrito de próprio punho, por Amaral do Araújo, e endereçada ao pesquisador Evandro Rabello. Segue a transcrição, realizada por Saldanha (2008), sobre o texto presente na partitura:

Evandro – Esta é a verdadeira marcha “Vassourinhas” de Mathias da Rocha. Entre as letras A e B, as inúmeras variações são introduzidas nestes intervalos, que se repetem as variações criadas por Félix Lins [Felinho]. Foram 08. Alguns músicos (ilegível) não conseguem exatamente a execução, criaram diversas, sendo que as principais têm características com as do autor. (SALDANHA, 2008, p. 181)

¹⁸ As variações foram lançadas em disco após o surgimento da fábrica Rozenblit em Recife, no ano de 1956. Essa performance de Felinho, com a orquestra do maestro Nelson Ferreira, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Edw9YQ5dmmM>. Acesso em: 10 de fev. de 2019.

¹⁹ Vassourinhas foi composta por Mathias da Rocha no ano de 1889. Com letra de Joana Baptista, foi lançada como marcha cantada no ano de 1909 (SALDANHA, 2008). O frevo “Vassourinhas” foi, posteriormente, gravado na versão instrumental, passando a ser considerado como o hino do carnaval pernambucano e se tornando um dos frevos mais conhecidos do carnaval de Pernambuco.

Figura 10 - Marcha n. 1 dos Vassourinhas, de Mathias da Rocha.



Fonte: Saldanha (2008, p. 181).

Ainda que fosse reconhecido como um grande improvisador, alguns relatos mostram que a espontaneidade e criatividade apresentadas nas variações criadas por Felinho não foram, a princípio, aceitas por todos, “naturalmente sendo alvo de críticas dos especialistas e preservacionistas das tradições pernambucanas” (TELES, 2008, p. 38).

Ao falar sobre essas variações, o pesquisador Valdemar de Oliveira (1971) teceu as seguintes palavras: “[...] há a lamentar, na execução dessa marcha, hoje em dia, o andamento extremamente rápido e os floreios de saxofone da segunda parte, coisa improvisada por certo

virtuoso do sax e logo aperfeiçoada por outros. É uma desfiguração lamentável, que responde pelo aceleração incômodo do andamento.” (OLIVEIRA, 1971, p. 35).

As diversas gravações realizadas por músicos e orquestras, apresentando novas variações sob a parte B do tema “Vassourinhas”, revelaram que, por outro lado, essa prática ainda continuaria sendo perpetuada por vários anos. Com isso, a referida composição acabou se transformando em uma referência para a improvisação do frevo, um *standard*²⁰ no qual os músicos podiam expressar sua criatividade.

Na versão instrumental, gravada pela orquestra Tabajara, no ano de 1956, pela gravadora Continental, podemos encontrar vários instrumentistas improvisando no frevo. Além dos solos de saxofone, com uma linguagem possivelmente influenciada pelas variações criadas por Felinho, destacam-se, também, os solos de clarinete e trompete. Nessa mesma década, sublinhamos a gravação do acordeonista Sivuca e suas improvisações sobre o tema de “Vassourinhas”, introduzindo ao contexto do frevo um instrumento que não pertencia às formações tradicionais das orquestras de frevo de rua.

Ao observarmos as variações de Felinho mais atentamente, percebemos o uso de uma linguagem que descende dos parâmetros interpretativos dos gêneros musicais do século XIX, os quais influenciaram o frevo. Consonante com Benck Filho (2008), esses padrões articulatórios podem ser encontrados em métodos tradicionais de instrumentos de sopro, como o método de trompete de Jean Baptiste Arban, ou o método de saxofone e clarinete de Hyacinthe Eléonore Klosé. Ambos os autores foram professores do Conservatório de Paris.

Sobre esse tipo de articulação, Silva Júnior (2018) ressalta que ele é recorrente na interpretação de outros frevos, tais como “Vassourinhas está no Rio”, “Amália no Frevo” e “Último Dia”. O autor ainda tece as seguintes considerações sobre a forma de articulação do frevo “Último Dia”, composto por Levino Ferreira:

[...] essa forma de articular parece ser, de fato, algo característico de Levino Ferreira. Estando ao lado de Felinho no Quarteto Ladário Teixeira, este tocando sax alto enquanto Levino era o barítono, é bastante provável que ambos tenham se influenciado, visto que as famosas “Variações de Vassourinhas”, de Felinho, apresentam repetidamente tal artifício na articulação. (SILVA JÚNIOR, 2018, p. 93)

Na segunda variação criada por Felinho encontramos esses padrões descritos por Benck Filho (2008), nos quais os grupos de semicolcheias são agrupados e articulados com as duas primeiras notas ligadas e as duas seguintes em *staccato*, ou vice-versa.

²⁰ O termo *standard* é comumente usado no jazz para fazer referência a uma obra que seja amplamente conhecida e difundida no repertório básico do gênero.

Figura 11 - Segunda Variação de Felinho.



Fonte: Saldanha (2008, p. 214).

Figura 12 - Estudo presente no método H. Klosé.



Fonte: Klosé (n.d, p. 56).

Sobre a composição de variações no frevo, Saldanha (2008) explica que, apesar dessa prática ainda existir nos dias atuais, após as décadas de 1950 e 1960, músicos e compositores do cenário musical da época, como Clovis Pereira, José Ursicino(Duda), José Menezes, Ademir Araújo, Edson Rodrigues, dentre outros, expandiram as possibilidades de performance no frevo através de um tipo de performance denominado como “criação instantânea e espontânea”.

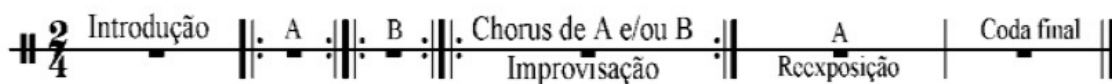
Esse cenário foi caracterizado pela adaptação de um modelo de improvisação derivado do jazz, o formato *chorus* (CORTES, 2012), no qual novas melodias são desenvolvidas no momento da performance sobre uma determinada progressão harmônica, porém, com a

utilização de elementos rítmicos e melódicos recorrentes no frevo. Ainda sobre esse ponto, Saldanha (2008) frisa que,

[...] ratificado pela geração atual, esse estilo interpretativo vem sendo largamente utilizado, se tornando, inclusive, uma das características identificadoras do subgênero chamado frevo-de-salão. Muito embora, alguns músicos dessa prática não admitam ser de base jazzista os argumentos de inspiração e técnica usados. (SALDANHA, 2008, p. 252)

A partir do início deste último século, o saxofonista e diretor musical da Spok Frevo Orquestra, Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque, conhecido como “Spok”, tem se destacado como um dos responsáveis pela ampliação quanto à prática de improvisação do frevo. Benck Filho (2008, p. 77) salienta que “seguindo uma forte influência Jazzística, do padrão jazzístico norte-americano, o frevo adaptado e interpretado por Spok tende a seguir a seguinte estrutura”:

Figura 13 - Exemplo de esquema formal recorrente, apresentados nos frevos do músico Spok.



Fonte: Benck Filho (2008, p. 77).

Conforme declaração de Teles (2008), a Spok Frevo Orquestra deu seguimento ao que “Felinho” já havia feito nos anos de 1940, com a criação das variações de “Vassourinhas”, porém, com maior ênfase na improvisação sobre as linhas melódicas dos frevos executados e com uma abertura maior para que todos os músicos da orquestra pudessem improvisar.

Ao comentar sobre a improvisação realizada pelos músicos do grupo, o maestro Spok ressalta que “nos improvisos individuais existe maior liberdade em relação ao estilo adotado. Em geral, os músicos de sopro da cidade de Recife têm uma formação sólida no frevo, portanto seus improvisos tendem a apresentar uma sonoridade ‘intrínseca’ ao gênero” (SPOK apud CORTES, 2012, p. 245).

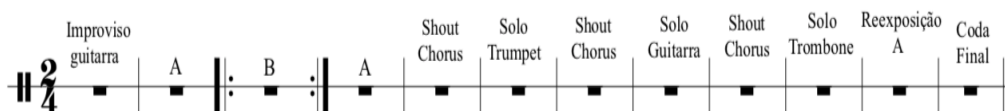
Conforme Valente (2014), a utilização de diferentes seções, como introdução, *intermezzo* e *coda*, tem evidenciado uma necessidade de os compositores adaptarem o frevo de rua às apresentações em salas de concerto. Não só os compositores como, também, os arranjadores, frequentemente têm inserido seções de improviso em seus trabalhos. Isso pode ser constatado através das gravações e apresentações realizadas por diversos grupos pernambucanos da atualidade. Além da referida “Spok Frevo Orquestra”, destacam-se a “Orquestra Popular da Bomba do Hemetério”, “Orquestra Contemporânea de Olinda”,

“Orquestra Quebra mar”, “Transversal Frevo Orquestra”, grupo “Som de Madeira”, “Henrique Albino trio”, dentre outros.

Com novas interpretações surgindo e buscando um novo formato mais de música de concerto, o frevo tem passado por mudanças que o levam a ter introduções em forma de cadência, com um andamento mais lento. Nesse caso a música é composta para esse fim, para o show ou o concerto e o início mais lento oferece contraste. Mas isso ainda é um padrão atípico, assim como a presença do *ritardando*. (BENCK FILHO, 2008, p. 98)

O frevo “Último Dia”, interpretado pela Spok Frevo Orquestra, na coletânea 100 anos de Frevo (2006), tem a seguinte estrutura:

Figura 14 - Exemplo do esquema formal do frevo “Último Dia”, interpretado pela Spok Frevo Orquestra.



Fonte: Valente (2014, p. 83).

Visto que a contemporaneidade é marcada pelo constante diálogo entre as diferentes culturas, torna-se cada vez mais difícil a demarcação das fronteiras entre elas (VALENTE, 2014), isso porque os compositores e intérpretes transitam por vários gêneros e tendências durante a sua carreira. Consequentemente, “a singularidade de alguns compositores, ou de grupos, os aproximam de um lugar “entre territórios”, região de fronteiras, e por isso, de difícil determinação” (VALENTE, 2014, p. 99).

Além do contato de músicos e compositores com outros gêneros, observamos que as características prático-interpretativas do frevo variam de acordo com a função social que a música representa em um determinado momento ou contexto (BENCK FILHO, 2008), gerando variáveis de andamento, articulação, acentuação e dinâmica dentro do próprio gênero. Por outro lado, também encontramos um lugar no qual residem as constantes, as recorrências interpretativas, os padrões de linguagem e as demais características idiomáticas do gênero (BENCK FILHO, 2008).

Esses diversos aspectos têm reflexo também no cenário da improvisação no frevo, pois perpassam por questões que vão desde a inserção da improvisação nas composições até a forma como os músicos de frevo interpretam ou criam seus solos improvisados. Destarte, verificamos grupos de músicos que dialogam mais intensamente com os elementos desses outros gêneros, principalmente com o jazz, enquanto outros preferem se manter mais próximos da linguagem tradicional do frevo, inclusive nas performances de improvisação.

Ao analisar os solos improvisados pelos músicos da Spok Frevo Orquestra na gravação, citada anteriormente, do frevo “Último dia”, Valente (2014) também ressalta as características inerentes aos diferentes perfis de improvisadores/improvisações no frevo.

Esta introdução evoca a guitarra da bossanova e de músicos brasileiros como Baden Powell, ao mesmo tempo é claramente inspirada à linguagem de Jim Hall (é a típica intro de guitarra do jazz: o tipo de som, o espaço, os voicings). No solo da melodia, a cargo da guitarra, adopta-se um fraseado mais “frevista”. Em todo o arranjo busca-se o contraste e a dinâmica: a alternância da melodia entre guitarra e naipe de saxes é um exemplo disso. O trompete no seu solo (de 2:44 até 2:58 minutos), parece-me o mais preocupado em ligar-se ao idioma da raiz brasileira, do ponto de vista melódico, propondo um som mais perto do estilo do frevo-de-rua. Apesar do “*pick-up bluesy*”, o resto do solo será ainda mais dentro do estilo do frevo. O solo de trombone (de 3:18 até 3:31 minutos), é um misto entre frevo e jazz, com um início relaxado e “*laid-back*” (com uma acentuação rítmica “*behind the beat*”, típica de estilos como o “*Cool Jazz*”). O seu improviso passa pela 6a no acorde menor, fazendo lembrar algumas das passagens do disco “*Kind of Blue*” de Miles Davis. Todavia o remate final desse solo enquadra-se no idioma do frevo. (VALENTE, 2014, p. 84-85)

Apesar das relações existentes entre o frevo e o jazz, é possível percebermos que alguns músicos buscam estabelecer um certo distanciamento do paradigma da improvisação jazzística, optando pela utilização de uma linguagem baseada nos padrões melódicos e interpretativos das tradicionais composições de frevo. De acordo com Valente (2014), esse contexto da improvisação no frevo encontra-se fortemente associado à noção de “hibridação restringida” (CANCLINI, 2006), uma vez que o processo de incorporação de elementos de outras culturas não acontece de forma indiscriminada, podendo ser marcado por movimentos de resistência.

Esta ambiguidade verifica-se no exemplo do frevo de Spok, em que incorporam-se elementos estrangeiros como a linguagem jazzística das *big bands* norte-americanas e a do improviso, existindo todavia uma contínua procura de uma linguagem autêntica nordestina e um afastamento dos modelos do jazz norte-americano no discurso improvisativo. (VALENTE, 2014, p. 18)

Em meio ao constante processo de transformações do frevo, a improvisação, na música, certamente surgiu como mais um elemento de renovação do gênero. Assim, “tal desenvolvimento pode não significar descaracterização do frevo, mas recriação da maneira de fazê-lo, para que sobreviva” (AGUIAR, 2009, p. 32). Com isso, temos visto emergir distintos perfis de improvisadores que, em linhas gerais, vêm desvelando essa prática a partir de uma linguagem mais aberta ao diálogo com elementos de outros gêneros musicais ou, em contraposição, mais “restrita” ao uso de estruturas melódicas e interpretativas recorrentes nas obras tradicionais.

Não obstante as informações trazidas por esses autores retratem um pouco do panorama da improvisação do frevo, outros aspectos ainda necessitam de maiores estudos, sobretudo no

que diz respeito à atuação performática dos músicos em meio a esse cenário. Por isso, no decorrer da presente pesquisa, colocaremos em foco a atuação desses músicos, bem como suas visões quanto à improvisação no gênero.

Na próxima seção abordaremos o percurso metodológico da pesquisa, apontando o método escolhido, o universo e a amostragem selecionada, os instrumentos de coleta de dados, assim como as perspectivas analíticas que embasaram o processo de análise das entrevistas e solos improvisados.

3 METODOLOGIA DA PESQUISA

3.1 PESQUISA QUALITATIVA E O ESTUDO MULTICASO

Nesta pesquisa buscamos compreender as concepções e práticas dos músicos atuantes no frevo acerca do uso de *patterns* como ferramenta para o desenvolvimento da improvisação idiomática no gênero. Para tanto, valemo-nos de uma abordagem qualitativa, uma vez que, ao adentrarmos no contexto dos participantes observados, empenhamo-nos para entender o sentido das suas ações, bem como a realidade em que atuam. A adoção por esse tipo de abordagem não descartou, todavia, o uso de dados quantitativos, na medida em que a realidade abrangida pelas dimensões qualitativa e quantitativa interagem de forma dinâmica e não dicotômica (MINAYO, 2002).

Segundo Bresler (2000), a abordagem qualitativa traz importantes contribuições para a produção de conhecimento científico no campo da música, pois essa metodologia

[...] permite a exploração de novas direções, incluindo o estudo do currículo operacional e vivenciado, ou os estudos etnográficos da música inserida numa comunidade, os estudos fenomenológicos dos ouvintes, dos compositores e dos músicos, e os estudos formativos acerca do uso de materiais curriculares e inovações tecnológicas em música. (BRESLER, 2000, p. 17).

A definição do nosso objetivo conduziu-nos à escolha do método de estudo multicaso. Apesar de não haver um consenso entre os autores no que se refere a esta denominação²¹, a diferença básica entre o “estudo de caso” e o “estudo multicaso” parece residir, fundamentalmente, no número de objetos e/ou participantes da pesquisa. Ainda sobre a relação entre essas duas abordagens investigativas, autores como Gil (2008) e Yin (2015) compreendem que o estudo multicaso representa um desdobramento do estudo de caso.

Para Yin (2015, p. 17), o estudo de caso corresponde a um método de investigação empírica, cujo foco está na compreensão holística de um fenômeno específico dentro do seu contexto de vida real. Consoante o autor, tais fenômenos podem ser individuais, grupais, organizacionais, sociais, políticos e relacionados. Dessa forma, a principal vantagem de utilização desse método está centrada, conforme Laville e Dionne (1999, p. 156), na “possibilidade de aprofundamento que oferece, pois os recursos se veem concentrados no caso visado”.

²¹ Ao pesquisarmos alguns trabalhos sobre metodologia científica, especificamente sobre estudo de caso, encontramos diferentes nomenclaturas quanto ao estudo dirigido a dois ou mais objetos, sujeitos, entre outros, a exemplo: multicaso (TRIVIÑOS, 1987), casos múltiplos (YIN, 2015), múltiplos casos (GIL, 2008).

Ainda sobre esse método investigativo, Merriam (1998) aponta três características substanciais que o distinguem de outros métodos: I) particularista, pois está centrado em uma situação, evento, programa ou fenômeno em particular; II) descritivo, mediante a realização de uma sólida e rigorosa descrição do fenômeno estudado; III) heurístico, já que ilumina a compreensão do leitor com relação ao fenômeno, podendo revelar a descoberta de novos significados, estender as experiências dos leitores ou confirmar aquilo que já é conhecido.

Reflexões sobre o estudo de caso também são traçadas por Penna (2015, p. 104) que salienta as contribuições desse método investigativo no campo da música, na medida em que, para a autora, ele “possibilita-nos conhecer, de modo sistemático e cientificamente controlado, uma realidade concreta”. O caso a ser investigado pode ser desde uma prática educativa musical específica, realizada em um determinado contexto, escolar ou não (PENNA, 2015), ou estender-se a outras dimensões da música, como, por exemplo, as práticas musicais desenvolvidas por um grupo de músicos, inseridos no contexto de um mesmo gênero musical, como tratado aqui nesta pesquisa.

Este trabalho também está alinhado com as perspectivas metodológicas da pesquisa de tipo descritivo, uma vez que busca descrever fatos e características de uma determinada realidade, fenômeno ou população, bem como desvendar possíveis relações entre os eventos (TRIVIÑOS, 1987; GIL, 2008).

Concluimos que aliar o estudo multicaso a pesquisa descritiva tornou-se importante para que pudéssemos compreender, mais profundamente, as concepções e práticas dos sujeitos investigados em seu contexto sociocultural.

3.2 UNIVERSO DA PESQUISA E PARTICIPANTES SELECIONADOS

O universo da nossa pesquisa corresponde a uma seleção de músicos pernambucanos, atuantes no segmento musical do frevo. Tal amostragem consistiu em um grupo composto por 8 participantes, cada qual com mais de 30 anos de atuação e com uma relação em torno da improvisação no gênero comprovada através das gravações e performances ao vivo, sejam em trabalhos como solistas, sejam como membros de orquestras ou grupos de frevo.

A seleção da amostragem seguiu a regra de representatividade de Bardin (2016). Assim, o principal critério adotado foi a relação dos participantes com a improvisação no frevo de rua, seja em performances gravadas, seja ao vivo. Porém, tendo em vista que a amostragem inicial

ainda apresentava muitos sujeitos, utilizamos um segundo critério ligado ao tempo de atuação desses músicos, sendo estabelecido um mínimo de 30 anos de atuação. A partir da seleção de possíveis nomes, buscamos estabelecer contato com os músicos (pessoalmente e por telefone), perguntando-lhes sobre o seu interesse e disponibilidade para a participação da pesquisa. Após esse contato, chegamos a um total de 8 entrevistados, sendo: 2 trompetistas, 4 saxofonistas, 1 trombonista e 1 guitarrista.

Nesta dissertação, os participantes foram identificados pelos nomes artísticos, por opção dos mesmos e em conformidade com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado por eles (**Apêndice B**). A seguir, apresentamos com quadro com a síntese do perfil dos participantes selecionados:

Quadro 3 - Perfil dos participantes da pesquisa.

Informações sobre os participantes da pesquisa						
Nome	Nome Artístico	Cidade	Idade	Instrumento Principal	Tempo de atuação no frevo	Categorias de atuação
Carlos Antônio Malaquias	Cacá Malaquias	Carnaíba	61 anos	Saxofone Clarinete Pífano	51 anos	Instrumentista Professor Arranjador Compositor Improvvisor
Edson Carlos Rodrigues	Edson Rodrigues	Recife	67 anos	Saxofone	52 anos	Instrumentista Professor Arranjador Compositor Improvvisor
Enok Francisco das Chagas	Enok Chagas	Recife	52 anos	Trompete e Flugelhorn	37 anos	Instrumentista Professor Arranjador
José Ursicino da Silva	Duda	Recife	83 anos	Saxofone	73 anos	Instrumentista Professor Arranjador Compositor Improvvisor
Nilson Amarante da Silva Júnior	Nilsinho Amarante	Recife	44 anos	Trombone	32 anos	Instrumentista Professor Arranjador Compositor
Renato Bandeira da Silva	Renato Bandeira	Recife	41 anos	Guitarra, Violão e Viola	30 anos	Instrumentista Professor Arranjador Compositor Improvvisor
José Roque da Silva Neto	Roque Neto	Recife	48 anos	Trompete e Flugelhorn	34 anos	Instrumentista Professor

						Arranjador Compositor
Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque	Spok	Recife	48 anos	Saxofone	34 anos	Instrumentista Professor Arranjador Compositor Improvisador

Fonte: O autor (2019).

É interessante percebermos que todos os entrevistados se identificaram nas categorias de instrumentista, arranjador e professor. Mesmo aqueles sem uma formação acadêmica em música, apresentavam alguma relação com o ensino da música, reconhecendo-se como professores.

Com exceção do trompetista Enok Chagas, todos os outros participantes também se declararam compositores. Alguns são reconhecidos pelos pares como compositores célebres do frevo, a exemplo dos maestros Duda e Edson Rodrigues, que inclusive fizeram parte do documentário *Sete Corações*, lançado em 2014, em homenagem aos reconhecidos sete grandes maestros e compositores do gênero.

Fato surpreendente é que, apesar de alguns músicos realizarem práticas de improvisação no frevo, e em outros gêneros musicais, alguns não se reconheciam como improvisadores. Nesse contexto, percebemos que a falta de reconhecimento quanto a essa categoria está associada aos dois trompetistas, Enok Chagas e Roque Neto, e ao trombonista Nilsinho Amarante. Tal perspectiva pode estar vinculada ao fato de os instrumentos como trompete e trombone não terem atualmente uma forte tradição com a improvisação do frevo, se comparados a outros instrumentos, principalmente o saxofone.

3.3 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

No âmbito desta pesquisa, as entrevistas foram utilizadas como principal instrumento para coleta dos dados. Nessa perspectiva, as entrevistas semiestruturadas consistiram em uma série de perguntas verbais abertas, em uma ordem prevista, na qual acrescentamos perguntas pertinentes às circunstâncias que surgiram no momento da entrevista (LAVILLE; DIONE, 1999). Para Manzini (1990/1991, p. 154), a entrevista semiestruturada “é mais adequada quando desejamos que as informações coletadas sejam fruto de associações que o entrevistado faz, emergindo, assim, de forma mais livre”, além dela possibilitar uma maior interação entre

o entrevistador e o entrevistado, “favorecendo, assim, a exploração aprofundada de seus saberes, bem como de suas representações, de suas crenças e valores... em suma, tudo o que reconhecemos” (LAVILLE; DIONE, 1999, p. 189).

Com o intuito de avaliar, revisar e aprimorar esse instrumento de coleta de dados, realizamos um teste piloto com um músico não participante deste estudo. Após a entrevista piloto, reelaboramos algumas perguntas no intuito de não induzir as respostas dos entrevistados, tão pouco levá-los a dar respostas muito curtas (como SIM ou NÃO). Desse modo, foi possível verificarmos a viabilidade e a confiabilidade das perguntas formuladas.

As entrevistas, propriamente ditas, foram realizadas em locais e horários escolhidos pelos próprios entrevistados. Todas elas foram gravadas, simultaneamente, em duas fontes de sistema digital: aplicativo de registro de áudio do celular *Iphone 8* e aplicativo de registro de áudio do *Macbook Pro 2014*. Posteriormente, foram transcritas para formato de texto, utilizando-se a última versão do programa de processamento de texto *Word*.

Quanto ao foco das perguntas, direcionamo-nos para questões referentes ao perfil dos participantes (suas experiências com a prática da improvisação) e na música em geral, incluindo o frevo (informações sobre dados históricos e estéticos ligados à improvisação no gênero, conhecimento sobre células melódicas e estratégias para a elaboração de solos, dentre outras). O roteiro foi previamente elaborado e observou a respectiva sequência: I) perfil do participante; II) improvisação; III) improvisação na música brasileira; IV) improvisação no frevo; V) o uso de padrões melódicos na improvisação do frevo.

3.4 PROCEDIMENTOS PARA A ANÁLISE DOS DADOS

Os dados gerados a partir dos procedimentos metodológicos explicitados foram tratados com base na análise de conteúdo (BARDIN, 2016). Esse tipo de análise foi desenvolvido por temas – análise temática categorial – e envolveu as seguintes etapas: pré-análise; análise do material, codificação e categorização da informação; tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Todos esses procedimentos foram utilizados para analisarmos o material proveniente, exclusivamente, das entrevistas.

A pré-análise compreendeu à organização do material, com a intenção de torná-lo operacional. Após a reunião e transcrição de todo o material, gerado a partir das entrevistas,

realizamos uma leitura flutuante²² sobre os textos com o objetivo de analisá-los. Posteriormente, definimos o *corpus* constituinte das entrevistas semiestruturadas.

Assim como Bardin (2016), entendemos o *corpus* como o conjunto de documentos a ser submetido aos procedimentos analíticos, o que implica, muitas vezes, em um processo de escolhas, seleção e regras. Frente ao exposto, selecionamos, para objeto de análise, apenas as questões ligadas aos seguintes tópicos apresentados nas entrevistas: **improvisação; improvisação no frevo; o uso de *patterns* na improvisação do frevo**. Outras perguntas contemplaram aspectos mais abrangentes da improvisação na música brasileira, no entanto, para o momento, não nos detivemos em analisá-las.

Para delimitação do nosso *corpus* foram levadas em consideração quatro das principais regras explicitadas por Bardin (2016), dentre elas: I) exaustividade, através de leituras minuciosas, sem deixar de lado nenhum dos elementos presentes nos tópicos discutidos pelos entrevistados; II) representatividade, levada em consideração já no processo de seleção dos participantes, posto que as informações verbais foram obtidas mediante entrevistas com músicos atuantes e representativos no gênero; III) homogeneidade, uma vez que as questões analisadas seguiram os mesmos critérios de investigação e escolha, além de terem sido realizadas com indivíduos que apresentavam características semelhantes, isto é, músicos de frevo que realizaram práticas de improvisação no gênero; IV) pertinência, pois as questões selecionadas se mostraram adequadas para o tipo de pesquisa escolhido, além de responderem aos objetivos do estudo.

Na segunda etapa – a exploração do material – listamos os temas, principais e secundários, que emergiram das mensagens e que foram categorizados. Mediante esse processo, e com base no referencial teórico adotado, foram estabelecidas as categorias e subcategorias de análise, presentes na próxima seção desta dissertação.

Com isso, estabelecemos as seguintes categorias principais: **improvisação musical no frevo, reflexões e interpretações conceituais de acordo com os músicos atuantes no gênero; os primeiros contatos com a prática da improvisação no frevo; considerações sobre os aspectos históricos e musicais da improvisação no frevo; e o processo de aprendizagem da improvisação dos músicos de frevo**.

O terceiro momento correspondeu ao tratamento dos resultados, através do qual realizamos as interpretações e inferências sobre os discursos dos músicos entrevistados, articulando não só os aspectos presentes na superfície das mensagens, como, também, aqueles

²² Como enfoca Bardin (2016, p. 126), a leitura flutuante consiste em “estabelecer contato com os documentos a analisar e conhecer o texto deixando-se invadir por impressões e orientações”.

que nelas estavam implícitos, conforme sugestiona Bardin (2016). Dessa maneira, foi possível condensar e trazer à superfície o significado das palavras e ações, ou seja, suas formas de pensar e de realizar a improvisação no frevo de rua.

Convém ressaltarmos que dificuldades encontradas durante a realização da última seção das entrevistas geraram a necessidade de adotarmos um outro procedimento de análise, desta vez de caráter musicológico, através do qual fosse possível apresentarmos elementos práticos da improvisação realizada pelos músicos de frevo, e que será melhor explicitado no tópico adiante.

3.5 PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DOS SOLOS IMPROVISADOS

Em algumas questões presentes na última seção da entrevista – o uso de padrões melódicos na improvisação do frevo – os participantes da pesquisa poderiam demonstrar, na prática, algumas células melódicas utilizadas durante a prática da improvisação no frevo, como destacado a seguir: **2. Você poderia nos mostrar algumas dessas estruturas melódicas?; 4. Você poderia improvisar alguns solos sobre o tema do frevo vassourinhas ou outro frevo de sua escolha?**

Entretanto, durante os encontros, alguns músicos não dispuseram do seu instrumento, o que impossibilitou a apresentação de tais estruturas. Assim, recorreremos à transcrição e análise de alguns solos improvisados, citados pelos entrevistados durante a entrevista, com vistas a apresentar exemplos práticos sobre a utilização de alguns *patterns* de frevo.

A seguir, apresentamos os solos que foram selecionados, transcritos e analisados:

Quadro 4 - Solos selecionados para análise.

Nome	Improviso selecionado	Álbum
Cacá Malaquias	Forrolins	Com Alma: Banda Mantiqueira
Edson Rodrigues	Vassourinhas	Performance ao vivo: carnaval do Recife
Enok Chagas	Nas Quebradas	Passo de Anjo: Spok Frevo Orquestra
Duda	Vassourinhas	Frevos de Rua: Os Melhores do Século
Nilsinho Amarante	Três da tarde	DVD Passo de Anjo: Spok Frevo Orquestra
Renato Bandeira	Moraes é frevo	Ninho de Vespa: Spok Frevo Orquestra

Roque Neto	Frevo pra Mariah	Roque Neto: De Recife a Paris
Spok	Nas Quebradas	Passo de Anjo: Spok Frevo Orquestra

Fonte: O autor, 2019.

Para tanto, foram utilizados alguns conceitos sobre fraseologia musical aplicados ao frevo, discutidos em trabalhos como o de Mendes (2017) e complementados por autores como Rudolph Reti (1951).

Mendes (2017) organiza a estrutura musical do frevo de uma forma gradativa, por exemplo: motivos, membros de frases e frases. Todavia, durante o nosso processo de análise dos solos, optamos por identificar apenas os motivos, assim como suas respectivas variações.

Assim como Reti (1951, p. 11, tradução nossa), lançamos uma compreensão mais ampla sobre a definição do “motivo” musical, entendido como “qualquer elemento musical, seja uma frase ou fragmento melódico ou mesmo apenas uma característica rítmica ou dinâmica que, sendo constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou seção, assume uma regra no design composicional²³”.

Conforme Guerzoni (2014, p. 69), “no caso da improvisação, assim como na composição, os motivos também são utilizados na elaboração de improvisos”. O autor ainda destaca que essas estruturas melódicas podem emergir das escalas, dos arpejos ou a partir da escolha aleatória de notas que podem ou não pertencer ao contexto tonal da música.


Apesar da análise harmônica não ser o foco principal deste trabalho, reconhecemos a impossibilidade de se trabalhar o material melódico de forma isolada da harmonia. Assim, elencamos alguns aspectos harmônicos/melódicos, baseados na relação escala acorde, além de algumas inflexões melódicas, como as antecipações (ANT) e aproximações cromáticas (AC). Sobre esses elementos, anteriormente explicitados, Almada (2000, p. 135) destaca que:

[...] a análise de uma melodia baseia-se no fato de que, considerando-se a harmonia do momento, uma determinada nota pode exercer três diferentes funções: nota do acorde, tensão harmônica (isto é, certas notas pertencentes à escala do acorde, além das que compõe a téttrade básica, por exemplo, nona ou décima-terceira) ou inflexão melódica (também chamada de nota de aproximação ou nota estranha ao acorde, existem vários tipos, que serão abordados a seguir).

Para a compreensão da terminologia empregada durante a análise, colocamos em destaque os sinais e códigos utilizados:

²³ any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmic or dynamic feature which, by being constantly repeated and varied throughout a work or section, assumes a rule in the compositional design somewhat similar to that of a motif in the fine arts (RETI, 1951, p. 11).

Quadro 5 - Códigos e símbolos usados no processo de análise dos solos.

Nomenclatura	Código ou símbolo
Motivo	M
Variação do motivo	VM
Início e final do motivo	
Antecipação melódica	(ANT)
Aproximação cromática	(AC)

Fonte: O autor (2019).

Desse modo, o motivo inicial de um solo foi indicado pelo uso das chaves, logo abaixo do trecho, seguido da denominação “MOTIVO A”. As variações dos motivos foram indicadas como: VMA1 (primeira variação do motivo A), VMA2 (segunda variação do motivo A), e assim por diante.

Os aspectos rítmicos também compuseram o nosso processo de análise. Logo, coletamos algumas das figuras rítmicas utilizadas pelos músicos, com o objetivo de compreendermos quais são os padrões rítmicos recorrentemente empregados por eles durante a prática da improvisação no frevo de rua.

4 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

4.1 IMPROVIÇÃO MUSICAL NO FREVO: REFLEXÕES E INTERPRETAÇÕES CONCEITUAIS DE ACORDO COM OS MÚSICOS ATUANTES NO GÊNERO

Inicialmente, pedimos aos participantes da pesquisa para expressar, na sua visão, “**o que é improvisar?**”. Como resultado, obtemos definições que perpassaram por diferentes conceitos de improvisação, seja ela um dom, uma ação instantânea, um sistema, uma composição, ou algo que fique na fronteira entre esses aspectos.

Para o maestro Duda²⁴ (SILVA, J., 2019, informação verbal), “improvisar é um dom que a pessoa tem”, isto é, um talento que cada indivíduo já nasce consigo. Na visão do entrevistado, portanto, o improvisador seria alguém dotado de uma capacidade especial que o distingue dos demais. De acordo com Fucci Amato (2008), essa visão mítica é predominante no senso comum, à respeito das práticas exercidas pelos músicos, emergindo de uma construção ideológica da figura do artista como sendo alguém “único” ou “especial”.

As raízes desse pensamento, nos dizeres da autora, estariam relacionadas, principalmente, às teorias religiosas, difundidas ao longo da história, e aos meios de comunicação em massa, que contribuem com a vinculação dessas concepções míticas em torno da figura do artista. Sobre esse aspecto, Schroeder (2004) salienta que essas ideias, um tanto quanto estereotipadas, têm sido frequentemente reforçadas no próprio campo da música, seja pela crítica especializada, seja pelos músicos e até mesmo pelos educadores.

Nos dicionários de música e trabalhos sobre improvisação, é possível perceber que a forma como os autores compreendem a ideia de preparo e de imediatismo no ato da improvisação tem reflexo direto na maneira como eles concebem o ato. O mesmo pode ser averiguado nas opiniões de alguns entrevistados, na medida em que, para eles, os solos com algum grau de preparo prévio poderiam ser definidos ou mesmo categorizados como sendo algo diferente de outro solo, resultado de ações exclusivamente “instantâneas”.

Nesse sentido, Spok²⁵ ressaltou a dificuldade de conceituar o ato de improvisar, visto que existiria uma fronteira muito tênue entre aquilo que é previsível e imprevisível em meio ao território da improvisação. Na sua visão,

²⁴ As citações diretas que fazem alusão às falas do participante Duda serão referenciadas de acordo com o seu último sobrenome, neste caso, Silva, J. (2019).

²⁵ As citações diretas que fazem alusão às falas do participante Spok serão referenciadas de acordo com o seu último sobrenome, neste caso, Albuquerque (2019).

[...] a improvisação, hoje, pode ser um misto das coisas necessárias de serem estudadas, necessárias de você praticar, mas é interessante que você, no momento, deixe ao máximo o coração falar e pra o coração falar você tem que estudar ele também, pra ele falar conscientemente. (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal)

O guitarrista Renato Bandeira²⁶, por exemplo, referenciou principalmente o caráter imediatista da improvisação, compreendida como um processo de composição instantânea.

O improviso, e isso é perfeito, ele é uma pequena composição que você faz na hora. É como um repentista que você dá um tema pra ele, “avião”, aí ele faz um texto, naquele momento, como um “Miojo”, joga na água quente e vira macarrão. E aí a [improvisação] pra mim é isso, é uma pequena composição que você faz naquele trecho onde se improvisa, e acaba rapidamente. Se for uma música instrumental demora mais um pouco, o improviso, mas é tudo, já tá dizendo né, é improviso, é uma coisa que vem e que sai na hora, e são melodias que você forma diferente da música ou uma coisa similar a melodia principal (SILVA, R., 2019, informação verbal).

Já nos dizeres de Cacá Malaquias podemos encontrar essa associação entre, de um lado, a espontaneidade do momento da ação improvisativa e, do outro, a existência de conhecimentos que são previamente construídos pelo músico.

Eu penso muito nos repentistas quando me fazem uma pergunta, eu coloco logo o repentista. O repentista, ele olha, chega aqui pronto: — Olha, vamos fazer o seguinte, o mote é [...]. Aí ele já olha pra você e ele já viu tudo. Então ele já sabe a frase que ele vai sair, ele já sabe o meio da frase e o final. Então a improvisação é isso, você tem que ter a saída, ter o meio e ter o fim. Mas aí entra o que? Entra a semifrase, a frase. Então, se você não souber fazer uma semifrase, não vai fazer uma frase. Se você não souber fazer uma semifrase e uma frase, não vai conseguir fazer o contexto todo. Então é muito assim. Então improvisar é você criar, é você inventar, lógico que tudo dentro. Você tem que fazer com que o ouvinte saiba que você tá passando uma frase que ele está entendendo, não é um negócio que tá perdido. (MALAQUIAS, 2019, informação verbal)

A relação entre a improvisação e composição foi outro aspecto encontrado nas falas dos entrevistados, como Edson Rodrigues, Enok Chagas e Nilsinho Amarante²⁷, que, de modo geral, entendem a improvisação como um processo de criação de novas melodias, seja a partir de uma base harmônica específica ou sobre as formas da melodia principal da música. Os excertos abaixo elucidam essa assertiva:

Eu tive um colega, muito saudoso, Dimas Sedícias, que me disse uma coisa, certa ocasião, que eu nunca esqueci. Improvisar, segundo a concepção dele, e que passou para mim, é compor sobre uma composição. Ele disse: — “Se você vai fazer uma improvisação, você tem que fazer uma coisa tão bonita ou mais bonita do que a coisa que você está improvisando”. Então, na minha concepção, improvisar é compor. (RODRIGUES, 2019, informação verbal).

²⁶ As citações diretas que fazem alusão às falas do participante Renato Bandeira serão referenciadas de acordo com o seu último sobrenome, neste caso, Silva, R. (2019).

²⁷ As citações diretas que fazem alusão às falas do participante Nilsinho Amarante serão referenciadas de acordo com o seu último sobrenome, neste caso, Silva Júnior (2019).

Improvisar é, o passo da improvisação é você criar melodias em cima de campos harmônicos, por isso que o nome improviso já diz. Tem a melodia original e você vai criar outra melodia em cima da mesma harmonia, aí o virtuosismo de cada um é que vai dizer como é que ele vai fazer, vai criar aquela improvisação. Uns percorrem vários campos harmônicos paralelos, eu não pratiquei muito isso, eu prefiro percorrer o campo harmônico original, mas improvisação pra mim é isso. (CHAGAS, 2019, informação verbal)

Improvisar é fazer melodias dentro de uma melodia já existente. É você ser criativo dentro de desse parâmetro de você ter uma melodia e você criar outra melodia. Eu tento fazer uma outra melodia dentro daquela que tá acontecendo, meus improvisos parecem que eu tô tocando uma outra música e não variações dela, assim, melodia mesmo. (SILVA JÚNIOR, 2019, informação verbal)

Os depoimentos expressados pelos músicos citados anteriormente parecem amenizar a dicotomia entre improvisação e composição, posto que enfocam o ato de criação enquanto aspecto mais importante e comum a ambas as práticas. Nessa perspectiva, como explica Bailey (1992, p. 140), “a criação musical transcende o método e, essencialmente, a dicotomia composição/improvisação não existe”.

Diferentemente dos outros músicos, o trompetista Roque Neto²⁸ mencionou o caráter sistêmico da improvisação que a seu ver é formada por um conjunto de aspectos como escalas, campos harmônicos, dentre outros elementos que ao serem internalizados garantem maior consciência ao improvisador durante a ato de criação. Para ele, improvisar

[...] é você estudar as escalas, estudar a progressão, estudar o que você vai aplicar ali naquela improvisação, então, a improvisação para mim, é dentro de uma concepção de um sistema, como se aplica num jazz, na Europa, nos Estados Unidos. Hoje eu faço com mais consciência, é, olhar para aquilo que eu vou aplicar, ter um olhar diferenciado, assim, é, estudar na realidade o que você vai aplicar e não fazer aleatoriamente, então a improvisação é isso, classifico mais ou menos assim. (SILVA NETO, 2019, informação verbal)

A partir desse panorama, evidenciamos as diferentes formas através das quais os músicos de frevo definem o ato de improvisar. Em meio a esse contexto, as acepções apresentadas parecem estar associadas, principalmente, ao nível de preparação e subtileza, à criação melódica, assim como aos níveis de consciência e inconsciência inerentes às performances de improvisação.

Todos esses aspectos serão melhor explicitados nos próximos tópicos, na medida em que discutiremos a sua relação com a improvisação no frevo, o percurso de aprendizado da improvisação desses músicos, suas visões sobre a prática da improvisação, bem como o modo como desenvolvem essa prática no gênero.

²⁸ As citações diretas que fazem alusão as falas do participante Roque Neto serão referenciadas de acordo com o seu último sobrenome, neste caso, Silva Neto (2019).

4.2 OS PRIMEIROS CONTATOS COM A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO NO FREVO

Na terceira seção desta pesquisa, os dados nos mostraram que os sujeitos selecionados apresentavam uma vasta experiência com o frevo, três deles, inclusive, tinham mais de cinquenta anos de atuação em meio às orquestras e outras formações instrumentais que o gênero comporta.

No caso daqueles que tinham uma vinculação com as orquestras que tocavam nos bailes e salões de carnaval, o tema de “Vassourinhas” acabou se tornando o primeiro e recorrente frevo no qual foi possível criar improvisações, cenário onde se inserem praticamente todos os músicos desta pesquisa, principalmente os mais antigos, como Duda, Edson Rodrigues e Cacá Malaquias.

Sobre as práticas iniciais de improvisação do frevo, Enok Chagas destaca que elas ocorreram durante sua atuação como trompetista da orquestra do maestro Guedes Peixoto, com a qual os músicos costumavam fazer solos improvisados sobre o tema do frevo “Vassourinhas”, da mesma forma como outros já haviam realizado em tempos passados, a exemplo da orquestra do maestro Nelson Ferreira, Orquestra Tabajara, dentre outras.

Foi justamente quando eu fui tocar em Guedes Peixoto, com Zé Maria, que era o grande trompetista daqui [do Recife], e chegava em “Vassourinhas” tinha o solo de sax, tinha o solo de trombone e tinha o solo de trompete. Aí, de repente, ele fazia um solo e deixava pra mim também, eu fazia um solo em cima. Aí foi a minha primeira intervenção como solista dentro do frevo. (CHAGAS, 2019, informação verbal)

Spok comentou que já havia improvisado no frevo, antes dos trabalhos desenvolvidos com a Spok Frevo, mas que esses solos eram feitos “exclusivamente em Vassourinhas”. Consoante o seu relato, foi através do contato com os trabalhos de “Dori Caymmi”, com a música “Ninho de Vespa”, os solos criados por Felinho, assim como o trabalho com música brasileira da “Banda Mantiqueira”, que ele vislumbrou a possibilidade de ser criado um grupo no qual os instrumentistas pudessem ter maior liberdade para o exercício da improvisação no frevo, como o próprio narra a seguir:

[...] são esses três elementos, três momentos. Quando eu vi a “Mantiqueira”, ao vivo, tocando samba, choro, eu disse: – “Meu irmão, olhe ‘prai’, velho, eu estou vendo o frevo abrindo possibilidades também pra improvisação, pra solo”. Ai um pouco do Ninho de Vespa, com a Mantiqueira e com o que eu lembrei de Felinho, é que nos levou a desenvolver o trabalho que a gente vem desenvolvendo com a orquestra há 16, 17 anos. (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal)

Como consequência do trabalho realizado pela Spok Frevo, músicos como Nilsinho Amarante e Renato Bandeira mencionaram o trabalho realizado junto a essa orquestra como sendo aquele que abriu as portas para que pudessem adentrar no universo da improvisação do frevo. Percebemos a pertinência desta colocação quando observamos os comentários a seguir:

Específico do frevo, foi com a Spok Frevo. De entender mais o que era o frevo, que não é somente para estar dançando, nem tocando, mas que tem tantas outras coisas por trás disso e a questão de improvisar mesmo, foi toda a partir da Spok Frevo. [...] Era uma coisa nova também pra gente e é desafiador, querendo ou não, quem nunca improvisou começava a improvisar e mesmo que a gente, sem saber improvisar, mas a gente ia escrever um solo, então, pra gente era bom também. (SILVA JÚNIOR, 2019, informação verbal).

Nunca tinha improvisado no frevo. Foi a partir da orquestra, porque eu acho que a orquestra também foi um marco, não só na minha vida, mas na vida da música pernambucana, brasileira, mundial, quando Spok inventou isso e abriu janela pra guitarra e a gente foi se inserindo, mas não tinha nada. (SILVA, R., 2019, informação verbal)

No caso de Cacá Malaquias, o seu contato ocorreu em meio às orquestras de frevo do interior de Pernambuco que, de acordo com a sua narrativa, também abriam espaço para que os músicos pudessem criar solos sobre a parte B do frevo “Vassourinhas”. Ao falar sobre um carnaval que tocou com a orquestra do maestro Israel Gomes, no ano de 1968, o músico alude:

[...] eu me lembro que eu cheguei em Triunfo na orquestra dele, aí tinha um saxofonista do Recife e todo mundo comentando, todo mundo solando e eu não. Aí ele chegou, rapaz, no hotel, aí ele [maestro Israel Gomes] escreveu (cantarola uma variação de Felinho). Ele falou: – “eu vou pegar, não é o mais fácil, esse aqui não tem muita semicolcheia, não tem muito grupo, então vamos fazer isso aqui para o Cacá”. Eu tinha onze anos, ia fazer onze, aí ele escreveu e me deu. Foi o primeiro contato, quer dizer, o contato tocando, porque eu ouvia Felinho, aqui no carnaval. (MALAQUIAS, 2019, informação verbal)

4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ASPECTOS HISTÓRICOS E MUSICAIS DA IMPROVISACÃO NO FREVO

Em uma das perguntas presentes no roteiro das entrevistas pedimos para que os músicos falassem sobre acontecimentos históricos, improvisadores e gravações que fazem parte do cenário da improvisação no frevo.

Os entrevistados foram unânimes ao atribuir ao músico Felinho as primeiras práticas registradas de improvisação no frevo, embora que alguns deles, como Duda, Enok Chagas, Spok e Nilsinho Amarante, consideraram que tais variações seriam, na verdade, um conjunto

de solos escritos, os quais o músico supracitado teria composto e estudado previamente, antes de tocá-los.

Nas declarações expressas pelos músicos mais antigos (SILVA, J., 2019; ROGRIGUES, 2019; MALAQUIAS, 2019) foram revelados os nomes de alguns saxofonistas que, após Felinho, também realizaram variações sobre o tema do frevo “Vassourinhas”, dentre eles: José Meneses, Luiz Caetano (Timochenco), Demétrio Lima, Zé Bodega, Miro de Oliveira e Edmundo França.

Eu conheci Felinho, realmente ele foi primeiro sem segundo. Depois tinha um cidadão que era um suboficial da polícia, Miro de Oliveira, era saxofonista, tocava alto, já falecido, compositor muito bom. Ele fazia a improvisação exatamente como Felinho fazia. Até porque o frevo já foi mais lento, era 120 bpm, por aí. Depois dele tinha Edmundo, ele era saxofonista, mora aqui no Recife, ele fazia toda a articulação que Felinho fazia, do mesmo modo, só que o som dele era pequeno. (RODRIGUES, 2019, informação verbal)

Complementando essa discussão, Spok ressaltou a importância dos sanfoneiros, dos músicos de cordas e dos percussionistas em meio ao contexto da improvisação do frevo, como sendo artistas que, naturalmente, possuem maior liberdade de expressão no momento das suas performances no gênero. Segundo ele,

[...] o sanfoneiro, ao contrário do músico de frevo, ele já nasce tendo que se virar. Então, esses caras quando iam gravar frevo, eu sentia neles uma liberdade. Arlindo, Dominginhos, eu vi Dominginhos gravando frevo, Sivuca nem se fala. Quando eles gravavam os frevos, as primeiras gravações deles, dificilmente você vai ver eles tocando a mesma coisa do início ao fim. Ele toca a melodia, logicamente, mas você vai ver que não deixa de ser uma liberdade rítmica nossa, que ele coloca na hora. Tem a habilidade, a prática construída pra isso, mas os músicos de frevo mesmo, eles não tinham eles não começaram sua vida profissional, musical, com essa liberdade, ao contrário dos sanfoneiros, ao contrário dos percussionistas. Essa galera toda aí que eu estou te falando improvisavam realmente em “vassourinhas”. Já vi de Duda, Edson Rodrigues, vi ele na hora fazendo, Marco César, os de corda, João Lira. (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal)

Durante a realização das entrevistas não foram citadas muitas referências de improvisações e improvisadores trompetistas, com exceção do trompetista Zé Maria, que foi membro da orquestra do maestro Guedes Peixoto, e Albuquerque, trompetista da orquestra de Nelson Ferreira (CHAGAS, 2019; RODRIGUES, 2019). Conforme esclarecido por Edson Rodrigues, o solo de trompete gravado por Albuquerque, no álbum *S. Excia. O Frevo de Rua*, foi composto por ele, a pedido do trompetista supramencionado.

Não sei se você já ouviu, “Sua excelência o frevo de rua”. Foi a primeira gravação, gravamos “Vassourinha” e Albuquerque pediu pra fazer uma variação pra trompete, eu fiz pra trompete naquela época, em 1965, (solfejo do solo), todo quadradinho que dá pra entender, mas fiz isso aí. (RODRIGUES, 2019, informação verbal)

Parte dos entrevistados também destacaram nomes de improvisadores recentes, como os trompetistas Fabinho Costa e Alexandre Papa Légua, o trombonista Flávio Souza e os saxofonistas Spok e Gilmar Black (MALAQUIAS, 2019; CHAGAS, 2019; SILVA, R., 2019; SILVA NETO, 2019; SILVA JÚNIOR, 2019).

Assim como na literatura que versa sobre o frevo, percebemos que os músicos também dividiam a improvisação do gênero em dois momentos principais, sendo o primeiro deles atribuído às variações criadas por Felinho, e o segundo às práticas que vêm sendo exercidas na atualidade, sobretudo após os trabalhos realizados pela Spok Frevo Orquestra.

Apesar das verbalizações expressadas pelos entrevistados, averiguamos uma enorme lacuna no que diz respeito às informações sobre as práticas de improvisação realizadas anteriormente no frevo, principalmente aquelas que possam ter sido produzidas no espaço temporal entre as variações criadas por volta da década de 1950 e os trabalhos de improvisação elaborados a partir dos anos 2000.

4.4 O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DA IMPROVISACÃO DOS MÚSICOS DE FREVO

Nos discursos dos músicos entrevistados foram evidenciados vários aspectos ligados às suas concepções, valores e atitudes acerca das suas práticas de improvisação no gênero. Suas verbalizações demonstraram que os seus percursos iniciais de aprendizado da improvisação estiveram pautados, principalmente, em práticas informais de aprendizagem²⁹, através das quais a auralidade, o contato com outros músicos improvisadores e a enculturação contribuíram no seu processo formativo.

O enfoque nas práticas informais de aprendizagem da improvisação demonstrou a falta de acesso, por parte de muitos músicos, a um estudo formalizado, ou até ao acesso de materiais didáticos dessa área, como se verifica neste excerto expressado pelo músico Roque Neto:

[...] na realidade, é como eu lhe falei, eu tocava aqui nas orquestras e a gente aqui no Recife, a gente gosta de tocar, de improvisar, gosta de tocar jazz, o tema do jazz, mas nós não temos uma escola, uma formação. Até porque a gente fazia mais pela coragem, fazia mais pela raça, vamos dizer assim. Quem

²⁹ Green (2000) define as “práticas de aprendizagem musical formal” como sendo aquelas que ocorrem em meio às instituições de ensino e são mediadas por professores qualificados, currículos escritos, planos ou metodologias de estudo, notação musical, bibliografias, processos de avaliação, dentre outros. Por outro lado, as “práticas de aprendizagem musical informal” são vistas como aquelas que não se vinculam diretamente aos aspectos pertencentes ao contexto da educação formal. A autora relata, entretanto, que “a educação formal e a aprendizagem informal não são esferas totalmente separadas. A distinção entre as duas é por vezes pouco clara e muitas pessoas podem usufruir de ambas” (GREEN, 2000, p. 65).

tinha um bom ouvido, uma boa criatividade, conseguia fazer bem, quem não tinha, saía dando tiro para todo lado. (SILVA NETO, 2019, informação verbal)

O contexto sociocultural do frevo de rua, na visão de Spok, também foi um dos fatores que contribuíram para esse distanciamento entre os músicos de frevo e a improvisação no gênero, diferentemente do que ocorre em outros contextos, como o do jazz, em que existiria uma intrínseca relação dos músicos e a improvisação. Conforme o referido:

O músico de sopro geralmente é levado logo pras ruas, pra tocar frevo, ganhar dinheiro, ele não tem essa escola, não existiu essa escola. Talvez, ao contrário do músico americano que é logo colocado nos bares e nos *pub's*, ele já tem logo que possivelmente improvisar. Eu acho que o próprio jazz, a música americana já abre logo, ao contrário do frevo que nunca abriu pra nada. (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal)

Nessa direção, Valente (2014, p. 12) sublinha que as características das performances realizadas pelos músicos de frevo, em meio às ruas, são menos suscetíveis à utilização de arranjos com alto grau de “sofisticação” ou ao uso de determinadas instrumentações. Também não se insere nesse contexto o uso de improvisações nos frevos, isso porque “o público em geral (os foliões) e os passistas, na rua, querem ouvir e dançar um frevo mais simples, essencial, enérgico e viril” (VALENTE, 2014, p. 12).

Tanto Roque Neto quanto Spok destacaram a falta de uma “escola” para subsidiar esse processo de aprendizagem. Vale sublinhar que a ideia de escassez de uma “escola” presente nas falas desses músicos supracitados, pode estar para além da ausência de um conjunto de saberes e experiências, refletindo, também, a carência de espaços formais onde essa prática pudesse ser estudada. Isso deve-se possivelmente ao fato de que, segundo Guerzoni (2014), até por volta da década de 1980, a improvisação em música popular era um assunto praticamente ignorado por parte das principais instituições brasileiras de ensino formal da música, sobretudo nos conservatórios e nas universidades que, em geral, adotavam práticas e repertórios majoritariamente de cunho erudito.

Com efeito, é importante observarmos que os primeiros contatos desses músicos com a improvisação se deram através da relação com gêneros musicais como o jazz, a bossa nova, o samba e outros gêneros da Música Popular Brasileira Instrumental³⁰ (MPBI), seja por meio da escuta de gravações ou tocando esses gêneros em situações artísticas, como será discutido adiante.

³⁰ Termo cunhado pelo pesquisador Acácio Piedade (2005).

4.4.1 A auralidade

Ouvir grandes improvisadores, além de tirar os seus solos de ouvido, foi uma das principais etapas sublinhadas pelos entrevistados, no que tange ao aprendizado da improvisação. Sobre as práticas aurais, ou seja, realizadas através da audição, Couto (2009) explica que atividades como copiar músicas de ouvido, observar e imitar outras pessoas tocando são fundamentais para o músico popular desenvolver a percepção harmônica, rítmica e melódica, bem como a capacidade para improvisar e compor. Green (2000, p. 70) ainda salienta que “ouvir e imitar requer uma elevada atenção e intensão auditiva”.

Os saxofonistas Cacá Malaquias e Spok, bem como o guitarrista Renato Bandeira, ao falarem sobre seus primeiros contatos com a improvisação, descreveram mais detalhadamente sobre esse processo de escuta e imitação:

Eu pegava de ouvido, os improvisos, Ricardo Silveira, eu gostava muito de ouvir Ricardo Silveira, então eu pegava de ouvido os improvisos, pegava otoca fita da minha irmã, gravava uma base, a base que estava rolando, e começava a reproduzir o improviso que eu tinha pegado de ouvido. Depois eu começava a mudar de tom, fazia em outros tons. Bom, comecei a improvisar assim, foi uma coisa muito rústica, assim, nunca ninguém me ensinou improviso, eu sempre copio os improvisos, escutava e reproduzia e depois tentava fazer do meu jeito, da minha forma. (SILVA, R., 2019, informação verbal)

O meu irmão [Ailton Malaquias] chegava aqui em Carnaíba e dizia: rapaz eu estou indo pra Recife, vou passar ainda por Carnaíba e vou pra casa, vou trazer uns disco pra tu. Aí ele trazia os discos de Charlie Parker, Miles Davis, Fred Hubbard, toda essa turma aí, principalmente com trompete. Eu me lembro que fui em Afogados da Ingazeira, toquei o carnaval e comprei um som, assim eu botava os discos lá e ficava improvisando junto, sem, assim, ninguém mandar eu fazer isso. (MALAQUIAS, 2019, informação verbal)

O primeiro disco que eu comprei de saxofone improvisando assim, foi um LP de um saxofonista que eu não lembro mais o nome dele, mas eu lembro da música, que (solfeja a música) ela era meio pop, e eu ia começando a tirar essas frases e começando a jogá-las em lugares que eu imaginava. (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal)

Esta também foi uma prática bastante presente na trajetória musical de Duda (SILVA, J., 2019, informação verbal), visto que ele costumava ouvir as trilhas musicais dos filmes que estavam em cartaz no cinema da época e, em um processo quase que simultâneo, as transcrevia para o papel. O maestro ainda comentou que adaptava os arranjos dessas músicas para que a sua orquestra pudesse tocá-las nos bailes realizados no Clube Internacional do Recife.

Ao falar sobre a sua participação na gravação do álbum *Velhos Sucessos em Bossa Nova*, no início da década de 1960, Duda também declarou que se inspirava nos discos de jazz que

ouvira, destacando nomes como o do saxofonista americano Stan Getz e a orquestra de Woody Herman.

Eu tinha ouvido a orquestra de Woody Herman e esse disco de Woody Herman era 1 alto, 3 tenores e 1 barítono. Eu fui tocar na orquestra de ‘Osmar Milane’, aí eu tocava o terceiro alto no tenor. E o disco, eu tenho até o arranjo original de [Early Autumn] aí aquilo a gente ouvia o tempo todinho, eu tentando imitar. Aí foi quando veio o negócio da bossa nova, eu empurrei aquela imitação de Stan Getz. (SILVA, J., 2019, informação verbal)

Os relatos apresentados demonstram uma maior relação desses músicos com a escuta de discos e solos de jazz, mesmo que eles tenham citado o contato com gêneros da música brasileira, como a bossa nova, o choro, o frevo etc., fator que pode ter aproximado o contato desses músicos com a improvisação, pois, para Nilsinho Amarante (SILVA JÚNIOR, 2019, informação verbal), “hoje, como o jazz influenciou todo mundo, então todo mundo quer improvisar”.

Em contrapartida, Edson Rodrigues ressaltou que, apesar de ouvir e tocar jazz, a sua base principal para a improvisação advém da música brasileira. A partir dessa fricção entre os gêneros, ele define sua improvisação enquanto um “jazz à brasileira”.

Eu gosto muito de Charlie Parker, sempre que tenho oportunidade eu ouço bons instrumentistas de jazz, ouço, vejo, comparo, avalio. Mas eu improviso mais a partir de uma base que peguei com Pixinguinha. Eu digo: — eu toco jazz como Pixinguinha tocava choro. Se eu entrar numa *jam session* com um músico americano, ele vai notar que eu improviso completamente diferente. (RODRIGUES, 2019, informação verbal)

4.4.2 O contato com o ensino sistematizado e com os materiais didáticos da improvisação

Além do vínculo com as práticas informais, através da audição e da imitação, alguns músicos buscaram aprimorar os seus conhecimentos em espaços formais de ensino, seja para o estudo da improvisação, da harmonia, ou de outros elementos relacionados.

Roque Neto foi uma das pessoas que tiveram a oportunidade de ter contato com o ensino formal da improvisação, através da realização de um curso de jazz no Conservatoire Municipal Nadia et LiLi Boulanger, de acordo com o participante:

[...] era um curso muito prático, assim, a gente pegava temas de Charlie Parker, lógico que tudo escrito e já com todas as cifras, tudo já bem definido e eu trabalhava as escalas daquele cifrado e depois começava a criar ali em cima, com consciência, onde você vai aplicar o conhecimento que você tem daqueles graus, daquelas escalas, as notas que são as notas boas e as notas que você não pode usar naquele fraseado. Então foi o diferencial de quando eu saí do Brasil, daqui do Recife, que eu não tinha essa consciência. (SILVA NETO, 2019, informação verbal)

Outro músico que procurou aprimorar seus conhecimentos em cursos específicos de improvisação foi Cacá Malaquias que, após sair de Pernambuco, para dar seguimento à carreira na cidade de São Paulo, foi estudar com o saxofonista e improvisador Hector Costita, no ano de 1979, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Além disso, participou de um curso particular com o professor Claudio Leal Ferreira, do qual também faziam parte dessa mesma classe outros músicos e improvisadores brasileiros, tais como: Nailor Azevedo (Proveta), Walmir Gil, Pique Riverte, Teco Cardozo, dentre outros. Sobre essas aulas, Cacá Malaquias (2019, informação verbal) esclareceu que “nós entramos juntos pra estudar com Claudio Leal Ferreira e isso aí deu pra estudar harmonia, com isso, ampliou ainda mais o nosso conhecimento”.

Esses foram os únicos entrevistados que declararam ter estudado improvisação e alguns dos seus elementos, tais como a harmonia, em instituições formais de ensino da música.

Convém frisar que alguns dos entrevistados que disseram não ter estabelecido algum contato com o ensino formal da improvisação também ressaltaram ter possuído algum tipo de contato com métodos ou materiais didáticos de improvisação, os quais destacamos no quadro abaixo.

Quadro 6 - Métodos ou autores citados pelos entrevistados.

Nomes	Métodos	Autores
Cacá Malaquias	-	Jamey Aebersold
	-	David Baker
Edson Rodrigues	-	Jamey Aebersold
	The Real Book	-
Enok Chagas	-	-
Duda	-	-
Nilsinho Amarante	-	-
Renato Bandeira	A arte da Improvisação	-
Roque Neto	-	Jamey Aebersold
Spok	Charlie Parker Omnibook	-

Fonte: O autor (2019).

Diante dos materiais informados, o livro *A arte da Improvisação* foi o único método brasileiro de improvisação citado por um dos entrevistados. Todos os demais estão ligados à bibliografia jazzística.

Apesar do contato informal com esse tipo de material didático, parte dos músicos também ressaltou a importância de se ter um professor como mediador do processo de

aprendizagem, isso porque o contato com um determinado método não seria suficiente para garantir que o músico pudesse improvisar, como salienta Nilsinho Amarante.

No meu caso, eu preciso de alguém, não só ter o método, eu preciso de um professor pra me indicar e pra lecionar, então o método sozinho comigo ele não funciona, por mais que tenha as explicações, mas eu preciso que alguém: — “Oh! É isso”, e dê os caminhos aí. Como aquilo me deixou muito travado, eu não saía do canto, só via, queria improvisar, mas não tinha professor. (SILVA JÚNIOR, 2019, informação verbal)

Na medida em que reconheceu o papel do estudo através do uso de métodos de improvisação, Renato Bandeira enfatizou que o foco exclusivamente no estudo desses materiais didáticos poderia, de alguma forma, imprimir na performance de improvisação um caráter mecânico, engessado, não espontâneo. Nas suas palavras,

[...] tem que ter um equilíbrio, mas se tiver que escolher eu prefiro que você não faça método, porque você fica um músico mais espontâneo, menos engessado. Mas o legal é você ter o meio a meio, você estudar o método, mas conseguir se livrar das garras do método [né], porque às vezes você fica engessado. (SILVA, R., 2019, informação verbal)

As afirmações expostas por Nilsinho Amarante e Renato Bandeira corroboram com a ideia de que o “método” constitui um material de cunho teórico, que aborda assuntos como escalas, campos harmônicos, estruturas rítmico/melódicas, dentre outros elementos essenciais para que uma improvisação seja desenvolvida. Contudo, o foco exclusivamente nesses conhecimentos teóricos não seria suficiente para garantir o aprendizado ou a realização de improvisações.

4.4.3 Previamente estudado ou “de momento”?

Embora os músicos de frevo compartilhem de um grande conhecimento à respeito do repertório, da estética dos compositores e das diferentes modalidades dentro do gênero, as estratégias adotadas por eles para conceber os solos improvisados percorrem por diferentes caminhos.

Conforme Paes (2014, p. 26), o ambiente da improvisação musical é concretizado por meio de “memórias consolidadas de procedimentos musicais”. Por isso, faz-se necessário que o improvisador desenvolva várias habilidades no intuito de manipular satisfatoriamente um variado conjunto de materiais, técnicos, estilísticos, etc.

Dada essa quantidade de fatores que envolvem a improvisação, alguns autores (PAES, 2014; SLOBODA, 2008; PRESSING, 1998) afirmam que vários aspectos podem ser

incorporados previamente, uma vez que, durante o ato da improvisação, o performer precisa lidar com uma série de outros fatores que não são previsíveis.

Foi nesse sentido que, a partir de uma das perguntas presentes no roteiro das entrevistas (**Apêndice A**), buscamos investigar se os músicos de frevo realizavam, ou não, estudos prévios para a improvisação. Nessa conjuntura, os mesmos também teriam que descrever como esse processo ocorria, ou, quando fosse o caso, justificar o fato de considerar não ser necessário fazer esse tipo de estudo.

Sobre esse ponto, 5 músicos revelaram desenvolver, de forma prévia, meios para adquirir maior fluência e coerência estilística durante a improvisação, enquanto outros 3 disseram preferir não estudar os elementos da improvisação antecipadamente, deixando a construção dos solos a cargo da “espontaneidade” e do momento da performance.

Dentre os músicos que disseram não realizar estudos prévios de improvisação estão Enok Chagas, Nilsinho Amarante e o maestro Duda. Segundo os mesmos, suas improvisações são resultado de informações musicais que surgem no momento da performance. Não obstante, Enok Chagas reconheceu que já realizou estudos prévios, mas que, possivelmente pela falta de um conhecimento sistematizado sobre improvisação, não conseguia aplicar os elementos no momento da criação.

Rapaz, eu não preparo não, e já aconteceu, muitas vezes, de preparar algumas frases, mas na hora eu não consigo colocar. Eu coloco só aquilo que vem na hora mesmo, aquilo que tem dentro de mim. Talvez seja por falta de um estudo mais aprofundado e eu treinar muito essas frases, mas é como se você estudasse várias palavras em inglês e, quando você for conversar com uma pessoa em inglês, você não conseguir aplicar nenhuma daquelas palavras. (CHAGAS, 2019, informação verbal)

Eu sou muito de, do ouvido, às vezes eu não sei nem o tipo de sequência está acontecendo, mas o ouvido vai levando, você vai procurando. Na primeira vez você vai sempre procurando as notas, da segunda vez, tento desenvolver mais e eu sempre tento desenvolver os mesmos improvisos, mesmo sendo as minhas melodias que eu gosto. (SILVA JÚNIOR, 2019, informação verbal)

Diante da resposta dos três entrevistados é preciso levar em consideração que, apesar de não estudarem os mecanismos diretamente ligados ao ato da improvisação, esses músicos podem acabar incorporando várias dessas estruturas de forma inconsciente, por meio da prática de repertório, do trabalho de composição ou arranjo de frevos, ou do estudo técnico do instrumento. O que estamos colocando em evidência aqui é, na verdade, o quanto esses músicos têm consciência sobre os processos que caracterizam suas práticas.

Dentre os outros 5 participantes que mostraram realizar algum tipo de estudo prévio, identificamos que a preocupação com o aspecto harmônico das obras foi um dos pontos recorrentemente expressados. Isso porque, assim como salienta Berliner (1994, p. 161, tradução

nossa), “a construção teórica de escalas, como a dos acordes, fornece uma maneira alternativa de pensar sobre as relações de tonalidade³¹”.

No caso de Cacá Malaquias, os seus estudos complementares são direcionados, inicialmente, para o entendimento harmônico, além das formas e estruturas sobre as quais irá improvisar. Quanto a esse fato, ele destacou que “eu sempre tive esse cuidado, eu nunca fui assim de estudar solos, porque o que eu ficava de olho era na harmonia, a harmonia sim, pegava o violão, passava, aí ia fazer os arpejos, as escalas de cada acorde pra poder você ficar [...]” (MALAQUIAS, 2019, informação verbal).

Roque Neto também procurava explorar as inúmeras possibilidades de configuração dos arpejos, dos acordes e das suas respectivas escalas, trabalhando o que chama de “campo básico” ou de “fundamentos para a improvisação”:

Você precisa ter um conhecimento de escala, até pra você ter um conhecimento, uma definição de tonalidade, envolve a tonalidade, a escala, como eu falei, os graus, os arpejos, então para mim, improvisar, você tem que ter essa coisa de fazer arpejo, de fazer inversões de arpejos. Aí você faz os arpejos maiores, menores, diminutos, sétima diminuta e aí vai, essas coisas todas, isso alimenta, isso é o que? Isso é o conhecimento. É como leitura, se você ler bem, você lê muitos livros, você lê bons livros, bons autores, você começa a criar um vocabulário. A mesma coisa é na improvisação, se você também estuda bastante a técnica, disso que eu estou falando, de escala, suas inversões, os graus maiores e menores, fazer toda essa história aí, então vai alimentando você, então esses são estudos prévios que são relevantes, é o que eu procuro também fazer. (SILVA NETO, 2019, informação verbal)

Mesmo que buscasse compreender as possibilidades harmônicas e melódicas dos frevos a serem improvisados, Renato Bandeira tentava se “libertar” dos aspectos técnicos e teóricos durante o momento da performance, abrindo espaço para que o seu lado emotivo conduzisse o seu processo criativo.

Se é uma música que você não conhece, obviamente você tem que sacar a harmonia né. Primeira coisa, aonde a harmonia tá indo, pra ver o que você vai usar ali dentro daquele universo harmônico. Assim, eu levo pra casa, obviamente, a harmonia e faço como eu sempre fiz, gravo a base daquela harmonia, vejo o trecho que eu vou improvisar né, ali, e começo a criar intimidade com a música. Logicamente, no começo você fica meio frio: — “Ah! Isso aqui é lá menor, posso usar isso, depois vai para ali, tem tal possibilidade, tem isso, tem aquilo”. Você dá uma mapeada na cabeça, do que você pode fazer e aí o ideal é fazer como eu falei agora a pouco. Depois que você mapear tudo, aí você deixa a emoção levar, aí você tocar, em cima, com tranquilidade. (SILVA, R., 2019, informação verbal)

Silva (2013) reforça o pensamento exposto por Renato Bandeira ao descrever que, inicialmente o músico necessita de maior atenção em torno dos aspectos harmônicos,

³¹ The theoretical construct of scales, like that of chords, provides an alternative way of thinking about pitch relationships (BERLINER, 1994, p. 161).

estruturais, formais, etc. Porém, esse seria um processo preliminar, visto que “depois de assimilado esse caminho o indivíduo faz esse trajeto inconscientemente, de modo que ele volta a sua atenção para outras questões sem que ele fique perdido” (Ibidem, 2013, p. 144).

Além da dimensão harmônica, Spok demanda atenção para o estudo do aspecto melódico dos seus improvisos. Por isso, ele estuda ambos os aspectos, praticamente de forma simultânea, compondo, previamente, várias linhas melódicas sobre as bases harmônicas e que poderiam ser aplicadas durante as performances. De acordo com ele,

[...] realizo estudo prévio sim, das possibilidades, por isso que eu acho que não é improviso. Por falta de escola, por falta de estudo, por falta de disciplina ainda, a absurda maior porcentagem de preparo antes é maior do que o de repente, entende. [...] Eu busco sim, eu estudo as harmonias, né. E vou tocando as harmonias e vou cantando, vou criando. Vou compondo melodias e argumentos e possibilidades, quanto mais eu componho, maiores são as minhas possibilidades de realmente improvisar, quanto menos eu componho, menores são os meus assuntos, então minha prática é essa, pegar aquele texto que é de minha responsabilidade, improvisar e solar e compor, sair compondo, buscando caminhos, argumentos, melodias. Buscando ritmos e tirando de dentro de mim o que há de forte, o que há de verdadeiro, quanto mais eu faço isso, mais eu tenho possibilidades, quanto menos eu faço, menos eu tenho, mas é isso, eu estudo compondo. (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal)

Edson Rodrigues descreveu um processo similar ao demonstrado por Spok, porém, utilizando do canto como seu principal instrumento para compor as melodias e solfejar os graus dos acordes. Conforme sua declaração, “eu não tenho tempo de ficar pegando no instrumento, mas normalmente enquanto eu dirijo, eu canto e improviso, imagino, harmonizo. Mas quando tem uma música, a gente sempre pega no saxofone” (ALBUQUERQUE, 2019, informação verbal).

4.5 A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO NO FREVO DE RUA: ANÁLISE DOS SOLOS

Este tópico destina-se à análise de alguns solos³² improvisados, sugeridos pelos músicos durante a realização das entrevistas. Mediante os procedimentos de análise musical, explicitados na seção 3 desta pesquisa, descrevemos alguns dos elementos presentes nas improvisações realizadas pelos participantes, no qual daremos um enfoque no uso de *patterns* durante o processo de construção dos solos.

³² Os links dos vídeos referentes a cada um dos solos estão disponíveis no **Apêndice C**.

4.5.1 Solo improvisado por Roque Neto no frevo “Pra Mariah”

CHORUS 1

A m E 7 A m

MOTIVO A (AC)(AC) MOTIVO B (AC) (AC)

6 (ANT) (ANT)

11 D m VMB1 A m VMB2 E 7 MOTIVO C

16 VMB3 A m **CHORUS 2** VMB4 E 7 (ANT) (ANT)


21 VMB5 A m VMA 1 E 7 VMA 2 A m (ANT) (T #9)

26 A 7 D m A m VMB6 VMB 7 (ANT) (ANT) (ANT)

31 E 7 A m VMD1 E maj 7 (AC) (ANT): Am Melódico

VMB8






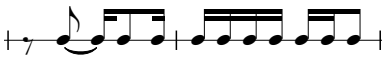

Quadro 7 - Descrição dos motivos presentes no solo de Roque Neto.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	Construído sobre os graus harmônicos Im - V7 , o motivo A faz uma citação melódica do trecho inicial presente no frevo “Pra Marariah”. Além disso, notamos o uso de aproximações cromáticas.
VMA1	Apresenta a mesma estrutura rítmica do motivo A, sendo baseada no arpejo descendente do acorde de Am. Construído sobre os graus harmônicos Im - V7 , observamos, no final deste motivo, uma antecipação para o quinto grau do acorde de E7.
VMA2	Possui a mesma estrutura rítmica do motivo A, sendo baseada no arpejo ascendente do acorde de E7. Ademais, é formada sobre os graus V7 – Im , onde observa-se uma antecipação para a terça (b3) do acorde de Am.
MOTIVO B	Formado principalmente por grupos de semicolcheias, a melodia inicial enfatiza o semitom entre os graus 1 e 2 do acorde de E7. Desenvolvido sobre a resolução harmônica V7 – Im , a finalização da melodia deste motivo ocorreu por meio de uma dupla aproximação cromática, tendo como nota alvo a terça do acorde de Am.
VMB1	Formada com notas da escala diatônica de Am, apresenta uma antecipação para o sétimo grau (b7) do acorde de E7.
VMB2	Também elaborada sobre a resolução harmônica V7 - Im , notamos o uso de graus conjuntos e arpejo, além do uso de uma estrutura rítmica recorrente no solo, formada por duas semicolcheias e uma colcheia  .
VMB3	Motivo desenvolvido a partir dos graus harmônicos IVm - Im , é formado por um arpejo sobre o acorde de Dm, apresentando uma antecipação para a nota correspondente a terça de Am.
VMB4	Apresenta a mesma estrutura rítmica da VMB3. Em meio às notas da escala diatônica de Am, constatamos a presença de uma antecipação para o sétimo grau (b7) do acorde de E7, abordada por meio de uma aproximação cromática.
VMB5	Conserva a estrutura melódica inicial da VMB2, na qual, em meio à resolução V7 - Im , evidenciamos uma antecipação para a fundamental de Am.
VMB6	Possui a mesma estrutura rítmica da VMB3 e VMB4. Alicerçado nos graus Im -V7 , o motivo é formado com notas da escala de Am, seguido de uma antecipação para a nona menor (b9) do acorde de E7.
VMB7	Tem a mesma estrutura rítmica da VMB1 e uma resolução harmônica que é recorrente na música, V7 - Im . Destaca-se o uso da #9 sobre o acorde de E7.
VMB8	Última resolução V7 - Im presente no solo. Em sua maioria, o motivo é constituído por notas da escala referente ao grau V7 . Todavia, encontra-se uma nota auxiliar cromática e uma antecipação para o grau Im , com notas 6 7 1 pertencentes da escala de A menor melódica.
MOTIVO C	Fundamentado sobre o arpejo de A7 e apresenta uma antecipação para a nota a fundamental de Dm. Ressaltamos que este motivo é um <i>lick</i> , pois faz uma citação literal a um fragmento melódico presente na melodia do frevo.
VMC1	Detém a mesma estrutura rítmica e melódica do “motivo C”, porém, com uma resolução na terça do acorde de Dm.
MOTIVO D	Motivo baseado no arpejo de Dm, apresenta uma antecipação para o quinto grau de Am. Ritmicamente, o motivo é construído a partir do uso de uma síncope, seguida por um grupo de semicolcheias.

VMD1	Mesma estrutura rítmica do motivo D, porém sua melodia é baseada no arpejo de Am, com uma antecipação para o sétimo grau (b7) do acorde de E7.
------	--

Fonte: O autor (2019).

Quadro 8 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Roque Neto.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 1 e 2, 17 e 18, 19 e 20.
	Padrão rítmico presente nos compassos 5 e 6, 23 e 24,
	Padrão rítmico presente nos compassos 11 e 12, 13 e 14, 21 e 22, 31 e 32.
	Padrão rítmico presente nos compassos 7 e 8, 15 e 16.
	Padrão rítmico presente nos compassos 10 e 26.
	Padrão rítmico presente nos compassos 27 e 28, 29 e 30.
	Padrão rítmico presente nos finais dos motivos, encontrado nos compassos 5,6,8,9,12,14,16,22,24,28,30 e 32.

Fonte: O autor (2019).

4.5.2 Solo improvisado por Nilsinho Amarante no frevo “Três da Tarde”

The musical score is written in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of five staves of music, each containing several measures of improvisation. The score is divided into sections labeled MOTIVO A through MOTIVO D, and VMC1 through VMC7. Chords are indicated above the staff, and triplets are marked with a '3' and a bracket. Some measures are marked with an asterisk (*). The score includes a RIFF section and an (ANT) section. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Staff 1: Measures 1-7. Chords: Bbm7, Eb7, Ab, Ab, Bbm7. Motifs: MOTIVO A (measures 1-4), MOTIVO B (measures 5-6), MOTIVO C (measure 7). Variations: VMC1 (measure 7).



Staff 2: Measures 8-15. Chords: Eb7, Ab, Ab, C7, C7, F7, F7, Bbm7. Motifs: MOTIVO E (measures 9-10), VME1 (measures 11-12), VME2 (measures 13-14). Variations: VMD1 (measure 8), VMC2 (measures 15-16).

Staff 3: Measures 16-22. Chords: Eb7, Ab, Ab, Eb7, Eb7, Ab, Ab. Motifs: VMA1 (measures 17-20), (ANT) (measures 21-22). Variations: VMC3 (measures 21-22), VMC4 (measures 23-24).

Staff 4: Measures 23-27. Chords: Eb7, Eb7, Ab, Ab, Ebm7. Motifs: VMA1 (measures 23-24), (ANT) (measures 25-26). Variations: VMC5 (measures 23-24), VMC6 (measures 25-26), VMD2 (measures 27-28).





Staff 5: Measures 28-34. Chords: Ab7, Db, D°, Ab/C, Fm7, Bbm7, Eb7, Ab. Motifs: VMA2 (measures 29-30), VMA3 (measures 31-32), VMA4 (measures 33-34). Variations: VMC7 (measures 35-36).

Quadro 9 - Descrição dos motivos presentes no solo de Nilsinho Amarante.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	Motivo constituído, ritmicamente, a partir de um agrupamento de tercinas. Melodicamente, caracteriza o arpejo do acorde de Ab.
VMA1	Apesar da melodia não ser baseada em arpejos, é possível observarmos uma espécie de aumentação rítmica das tercinas presentes no motivo A.
VMA2	Melodia construída sobre os graus harmônicos I – IV, conserva parte da estrutura ternária presente no motivo A.
VMA3	Arpejo do acorde D dim.
VMA4	Arpejos dos acordes de Ab e Fm, porém com uma alteração na terça do último acorde, na qual a nota “Lá natural” assume uma função de aproximação cromática.
MOTIVO B	Nota longa sustentada por dois compassos, correspondente à fundamental e ao quinto grau dos acordes de Bbm7 e Eb7, respectivamente.
MOTIVO C	Estrutura melódica assente sobre o acorde de Ab, formada por notas da escala de lá bemol maior.
VMC1	A rítmica se apresenta de forma retrógrada, ainda conservando a estrutura escalar presente no motivo C.
VMC2	Escala de si bemol menor desenvolvida, ritmicamente, sobre os acordes de F7 – Bbm7. A nota longa, representada pela fundamental do acorde de Bb, mostra uma relação entre os motivos C e B.
VMC3	Se desenvolve sobre uma cadência harmônica V7 – I, partindo da fundamental do acorde de Eb7 e finalizando na terça menor do acorde de Ab.
VMC4	Repetição literal de um fragmento melódico presente no VMB3.
VMC5	Desenvolvimento rítmico e melódico do motivo C.
VMC6	Apesar da estrutura de síncope, presente no motivo D, a sua melodia está mais próxima do padrão escalar do motivo C.
VMC7	Construído sobre a última cadência harmônica IIIm7 - V7 – I, utilizando-se das notas do campo harmônico da tonalidade de Ab.
MOTIVO D	Motivo desenvolvido em uma estrutura de síncope  e caracterizado por um arpejo e pela ênfase na 13° do acorde de Bbm7.
VMD1	Apesar de possuir uma rítmica diferente do motivo D, conserva a sua ideia melódica em meio ao acorde de Eb7.
VMD2	Arpejo ascendente, partindo do grau que representa a 13° do acorde de Ebm7, repousando sobre a terça menor desse acorde.
MOTIVO E	Motivo desenvolvido sobre o acorde de Ab, com uma melodia formada por padrões intervalares de terça menor, a partir da estrutura rítmica  que se repete no formato de <i>riff</i> .
VME1	Mesma estrutura rítmica do motivo D, porém, assente no acorde de C7 e com uma melodia formada por padrões intervalares de terça maior.
VME2	Mesma estrutura rítmica do motivo D, porém, fundamentada no acorde de F7 e com uma melodia formada por padrões intervalares de quarta justa.

Fonte: O autor (2019).

Quadro 10 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Nilsinho Amarante.

Figuras rítmicas	Compassos
	<p>Padrão rítmico presente nos compassos 1 e 2, 17 e 18*, 30 e 31.</p>
	<p>Padrão rítmico presente nos compassos 5 e 6*.</p>
	<p>Padrão rítmico presente entre os compassos 09 e 13.</p>
	<p>Padrão rítmico presente nos compassos 7, 25 e 26.</p>

Fonte: O autor (2019)

4.5.3 Solo improvisado por Duda no frevo “vassourinhas”

The musical score is written in treble clef, 2/4 time. It consists of three staves. The first staff (measures 1-5) contains motifs A, VMA1, B, VMB1, and VMB2. Chords G7, C, Am7, and Dm7 are indicated above the staff. Motif A and VMA3 are marked with (AC). The second staff (measures 6-11) contains VMA2, an orchestral section, and VMA3. Chords G7, C, and Em7 are indicated. The third staff (measures 12-15) contains VMA4, VMA5, and VMA6. Chords Am7, Dm7, G7, and C are indicated. Motif A and VMA3 are marked with (AC).





Quadro 11 - Descrição dos motivos presentes no solo de Duda.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	Formado por um grupo de oito semicolcheias, apresenta uma aproximação cromática entre os graus 7 e b7 do acorde de G, caracterizando o uso da escala dominante do <i>bebop</i> ³³ .
VMA1	Detém a mesma estrutura rítmica do motivo A, porém, é constituído em meio ao acorde de G7, observamos a utilização da escala referente ao modo de B lírio.
VMA2	Caracterizado sobre a cadência harmônica de V7 – I no qual a melodia resolve na quinta do acorde de C.
VMA3	Nesta variação do motivo A, observamos o uso de aproximações cromáticas que remetem ao início da sétima variação de Felinho.
VMA4	Arpejo descendente do acorde de Am7.
VMA5	Apresenta a mesma estrutura rítmica, além de fragmentos da escala dominante do <i>bebop</i> , presentes no motivo A.
VMA6	Última resolução harmônica V7 - I na qual notamos o uso da escala de sol mixolídio, com uma resolução na fundamental do acorde de C.
MOTIVO B	Motivo ritmicamente construído por uma colcheia seguida de duas semicolcheias. Possui apenas notas da escala diatônica de C.
VMB1	Contém a mesma estrutura rítmica do motivo B. Configura-se como uma transposição melódica do motivo anterior, porém, no modo de Am.
VMB2	Variação rítmica do motivo B, caracterizada com notas pertencentes ao modo de D dórico.

Fonte: O autor (2019).

³³ De acordo com Aebersold (1992), a escala dominante do *bebop* é formada pelos seguintes graus: 1 2 3 4 5 6 (b7) (7) 8. O autor ainda destaca que o sétimo grau maior (7), presente na escala, deve ser usado apenas como nota de passagem e não ser tocado nos tempos fortes do compasso.

Quadro 12 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Duda.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 1, 2, 6, 12, 13 e 14.
	Padrão rítmico presente nos compassos 3 e 4.
	Padrão rítmico presente no compasso 5
	Padrão rítmico presente no compasso 11

Fonte: O autor (2019).



4.5.4 Solo improvisado por Edson Rodrigues no frevo “Vassourinhas”

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 7, featuring Motivo A (measures 1-2), VMA1 (measures 3-4), VMA2 (measure 5), and Motivo A (measures 6-7). The second staff contains measures 8 through 12, featuring VMA1 (measures 8-9), Motivo B (measure 10), and VMB1 (measures 11-12). The third staff contains measures 13 through 18, featuring VMA3 (measures 13-14), VMA4 (measures 15-16), and VMA5 (measures 17-18). Chord symbols are placed above the notes: D7, D7, G, Em7, Am7, D7, Dm7, G7, C, Cm7, Bm7, Em7, Am7, D7, and G.

Quadro 13 - Descrição dos motivos presentes no solo de Edson Rodrigues.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	Motivo construído sobre o acorde de D, possui uma estrutura rítmica formada por um grupo de oito semicolcheias. O uso aproximações cromáticas nos contornos melódicos, atribuem, a este motivo, uma característica peculiar recorrente no solo. Esse mesmo motivo aparece no compasso 5 do improviso.
VMA1	Possui o mesmo desenho rítmico e melódico do motivo A, através do uso dos grupos de semicolcheias e aproximações cromáticas. Esse mesmo motivo aparece no compasso 6 do improviso.
VMA2	Tem a mesma estrutura rítmica do motivo A, apesar de um desenho melódico de caráter mais jazzístico, também fundamentado no uso de aproximações cromáticas.
VMA3	Desenvolvimento do motivo A, conservando os seus fragmentos melódicos.
VMA4	Motivo construído sobre o modo de A dórico, partindo do terceiro grau da escala e resolvendo na fundamental do acorde posterior. Harmonicamente, representa o grau IIm7 , da última cadência IIm7 - V7 - I .
VMA5	Este motivo é fundamentado na resolução V7 - I , onde encontramos o uso da escala de ré mixolídio, resolvendo na fundamental do acorde de G.
MOTIVO B	A melodia é construída sobre uma cadência IIm7 - V7 - I , porém, com resolução no acorde de C (quarto grau do campo harmônico de G). É possível observamos um material melódico rítmicamente baseado em um grupo de colcheias, onde o arpejo de Em7 é sobreposto ao acorde de G7, resolvendo na tônica do acorde de C.
VMB1	O motivo se desenvolve sobre os acordes C - Cm7 - Bm7. A melodia baseia-se na sobreposição do arpejo de Am, com uma resolução cromática no terceiro grau do acorde de Bm7.

Quadro 14 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Edson Rodrigues.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 1, 2, 3, 5, 6, 12, 13 e 14.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 7 a 9.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 9 a 11.

Fonte: O autor (2019).

4.5.5 Solo improvisado por Cacá Malaquias no frevo “Forrolins”

The musical score is written in 2/4 time and consists of 50 measures. It is divided into several sections, each containing specific motifs and variations. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is indicated by the 'frevo' genre.

Measures 1-5: LICK. Motivo A (MOTIVO A) is marked with (AC). Variations VMA1, VMA2, and VMA3 are also marked with (AC).

Measures 6-11: Motivo B (MOTIVO B) is marked with (ANT). Variations VMB1 and VMC1 are marked with (ANT). Motivo C (MOTIVO C) is marked with (ANT). Motivo D (MOTIVO D) is marked with (ANT).

Measures 12-17: Variation VMD1 is marked with (ANT). Motivo E (MOTIVO E) is marked with (ANT). Variation VME1 is marked with (ANT).

Measures 18-23: Variation VME2 is marked with (ANT). Variation VME3 is marked with (ANT). Variation VMC2 is marked with (ANT). Variation VMC3 is marked with (ANT).

Measures 24-29: Variation VMA4 is marked with (ANT). Variation VMB2 is marked with (ANT). Variation VMB3 is marked with (ANT). Variation VMC3 is marked with (ANT). Variation VMA5 is marked with (ANT).

Measures 30-34: Variation VMD2 is marked with (ANT). Variation VMD3 is marked with (ANT). Motivo F (MOTIVO F) is marked with (ANT).



Measures 35-39: Variation VMB4 is marked with (ANT). Motivo G (MOTIVO G) is marked with (ANT). Variation VMG1 is marked with (ANT).

Measures 40-45: Variation VMG2 is marked with (ANT). Variation VMC4 is marked with (ANT). Variation VMC5 is marked with (ANT). Variation VMC6 is marked with (ANT).

Measures 46-50: Variation VMB5 is marked with (ANT). Variation VMB6 is marked with (ANT). Variation VMB7 is marked with (ANT). Variation VMC7 is marked with (ANT). Variation VMD4 is marked with (ANT). Variation VMC8 is marked with (ANT). Variation VMA6 is marked with (ANT).




Quadro 15 - Descrição dos motivos presentes no solo de Cacá Malaquias


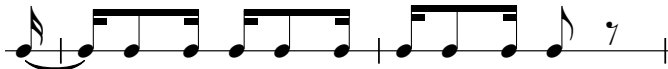



Motivos	Descrição
MOTIVO A	A melodia que compreende estes motivos caracteriza um <i>lick</i> , ou citação literal da melodia da polca “Apanhei-te Cavaquinho”, de Ernesto Nazareth. Os motivos são constituídos por grupos de rítmicos de semicolcheias. As aproximações cromáticas são enfatizadas em todos os motivos, tornando-se uma característica marcante da melodia.
VMA1	
VMA2	
VMA3	
VMA4	Melodia baseada em um fragmento presente no Motivo A, através do uso das notas F#, G, A.
VMA5	Baseia-se na estrutura melódica do motivo A, através do uso de aproximações cromáticas e do agrupamento das notas em semicolcheias.
VMA6	Fundamentada sobre a cadência V7 – I a melodia deste motivo apresenta o uso de uma aproximação cromática, assim como observado no motivo A.
MOTIVO B	O motivo melódico se desenvolve sobre os acordes de C e C#º. Apresenta uma antecipação para a terça do acorde de Dm, que segue no compasso seguinte.
VMB1	Variação rítmica do motivo B, também se desenvolve sobre uma estrutura harmônica cromática Dm7 - Ebº.
VMB2	Conserva parte da estrutura melódica do motivo B.
VMB3	Citação literal do VMB2, porém, desenvolvida sobre os acordes de C e C#º.
VMB4	Citação rítmica do motivo B.
VMB5	Apresenta o mesmo arquétipo melódico do motivo B.
VMB6	Variação rítmica do motivo B que se desenvolve sobre os acordes de Dm7 - Ebº.
VMB7	Baseia-se na ideia melódica do VMB5. Todavia, a rítmica encontrada é igual a do VMB6.
MOTIVO C	O motivo desenvolvido sobre os acordes de Em7 - A7 parece enfatizar os acordes de Am7 – Dm, haja vista que a sua melodia caracteriza o arpejo descendente do acorde de Am7, resolvendo em uma frase descende no acorde de Dm7.
VMC1	Possui estrutura rítmica e melódica baseadas no motivo C.
VMC2	Desenvolvido sobre uma cadência harmônica V7 – I, este motivo é caracterizado pelo uso de notas do acorde de G7 que resolvem na fundamental do acorde de C.
VMC3	A melodia conserva a maior parte da estrutura melódica do motivo C.
VMC4	Conserva boa parte da ideia melódica do motivo C.
VMC5	Possui a mesma estrutura rítmica do motivo C, caracterizada pelo uso do arpejo de Dm7, com o repouso no sexto grau maior do acorde (modo dórico).
VMC6	Melodia desenvolvida com base em um arpejo seguindo por notas que se movem de forma descendente e por graus conjuntos.
VMC7	A estrutura escalar descendente deste motivo encontra-se presente na ideia melódica do motivo C e VMC1.
VMC8	Fragmento rítmico do motivo C, constituído sobre os acordes de F e F#º.

MOTIVO D	O motivo D é caracterizado por uma rítmica inicial baseada na figura  . Observamos em meio a estrutura melódica o uso de antecipações.
VMD1	Detém a mesma estrutura rítmica e melódica inicial do motivo D. Vale ressaltar que este motivo se desenvolve, posteriormente, com características melódicas que lembram o motivo A.
VMD2	Embora apresente uma rítmica diferente do motivo D, a melodia deste motivo também se desenvolve de forma ascendente, a partir de uma harmonia na forma de <i>vamp</i> sobre o acorde de Dm7/G.
VMD3	Desenvolvimento rítmico e melódico do VMD2.
VMD4	A melodia do motivo se desenvolve de forma ascendente, sobre os acordes de C# e C7.
MOTIVO E	O motivo E desenvolve-se na forma de arpejo descendente sobre o acorde de E7, a partir de um grupo de síncopes 
VME1	Mesma estrutura rítmica do motivo E. Embora seja construído sobre o acorde A7, caracteriza uma sobreposição do arpejo descendente de D sobre este acorde.
VME2	Mesma estrutura rítmica do motivo E. Também é fundamentado no arpejo descendente de um acorde com função dominante (D7). Observa-se o uso da (b9) no final do motivo.
VME3	Mesma estrutura rítmica do motivo E. Também observamos o uso da (b9).
MOTIVO F	O motivo apresenta fragmentos presentes dos diversos motivos anteriores, além do uso de notas alteradas sobre o acorde de Dm7/G, que representa, na verdade, uma inversão do acorde de G 7sus 4.
MOTIVO G	Apresenta a rítmica presente no motivo A, porém, sua melodia parece remeter a um padrão presente nas músicas tocadas pelas bandas de pífanos. Destaca-se o uso de grupos rítmicos em semicolcheias, acentuando sempre a primeira nota, além do uso de notas que se repetem constantemente.
VMG1	Continuação rítmica e melódica do motivo G.
VMG2	Continuação rítmica e melódica do motivo G, contudo, com uma terminação diferente.

Fonte: O autor (2019).

Quadro 16 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Cacá Malaquias.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 2, 3, 4, 5, 13, 28, 29, 38, 39 e 40.
	Padrão rítmico presente nos compassos 7 e 27.
	Padrão rítmico presente nos compassos 8, 9 e 44.

	Padrão rítmico presente nos compassos 10 e 12.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 13 e 21.
	Padrão rítmico presente nos compassos 31, 32 e 33.
	Padrão rítmico presente nos compassos 45, 46 e 51*.
	Padrão rítmico presente nos compassos 31,32 e 33.

Fonte: O autor (2019)

4.5.6 Solo improvisado por Spok no frevo “Nas Quebradas”

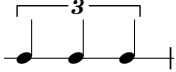




Musical score for a solo improvisation in 2/4 time, key of D major. The score is divided into measures 1-7, 8-13, 14-18, 19-38, 39-51, 52-60, 61-67, 68-73, 74-78, and 79-83. It features various musical motifs (MOTIVO A through MOTIVO H) and variations (VMA1, VMA2, VMB1, VMB2, VMB3, VMB4, VMB5, VMB6, VMB7, VMB8, VMD1, VMD2, VME1, VME2, VMF1, VMF2, VMH1, VMH2, VMH3, VMH4, VMH5, VMH6). Chords are indicated above the notes: D7, G, E7(b9), Am7, and (AC). Rhythmic patterns are marked with (AC), (ANT), and 3. A 'Riff' section is marked in measures 74-78.

Quadro 17 - Descrição dos motivos presentes no solo de Spok.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	<i>Lick</i> que faz referência ao frevo “Vassourinhas”. Na melodia, destaca-se o uso de cromatismos.
VMA1	Assim como no motivo A, destaca-se o uso dos cromatismos, seguido de um arpejo descendente do acorde de G.
VMA2	Citação melódica do VMA1.
MOTIVO B	Ritmicamente, é formada por agrupamentos de quiáleras. Embora esteja assente sobre o acorde de G, a melodia configura o arpejo de Em7.
VMB1	Arpejo descendente acorde de D7 saindo da nota de tensão, nona maior (9).
VMB2	Desenvolvimento melódico do motivo B. O fragmento faz menção a um trecho da melodia do frevo “Cabelo de Fogo”.
VMB3	
MOTIVO C	Pequeno motivo, construído a partir dos graus 1 3 4 5 da escala de G maior.
VMC1	Inicia com a estrutura melódica do motivo C sobreposta sobre o acorde de E7(b9), pautada em arpejos e seguida por uma passagem com graus conjuntos e saltos, sobre o acorde de Am.
VMC2	Arpejo ascendente do acorde de G.
VMC3	Motivo desenvolvido, fundamentalmente, a partir do arpejo ascendente do acorde de E7
VMC4	Variação do motivo C em que a melodia é iniciada por saltos, seguidos por graus conjuntos.
VMC5	Inicia-se com graus conjuntos seguidos de saltos. Percebe-se uma antecipação para a fundamental do acorde de G.
VMC6	Baseado em arpejos sobre o acorde de E7(b9).
MOTIVO D	Escala desce construída sobre o acorde de D7, partindo da nota de tensão (b9).
VMD1	Estrutura escalar desenvolvida sobre os graus harmônicos IIIm7 – V7 com uma antecipação para o grau I.
VMD2	Mantém o arquétipo escalar do motivo D, porém, apresenta aproximações cromáticas derivadas do motivo F.
MOTIVO E	Citação literal do frevo canção do “Hino no Galo da Madrugada”
VME1	
MOTIVO F	Baseado em aproximações cromáticas que soam como <i>blue notes</i> .
VMF1	Citação rítmica e melódica do motivo F.
VMF2	A melodia possui uma aproximação cromática, semelhante ao motivo F, e é construída sobre a última cadência V7- I do solo.
MOTIVO G	Construído ritmicamente a partir de sínopes e melodicamente por meio de intervalos de oitava com uma resolução no quinto grau do acorde de D7.
VMG1	Melodia fundamentada na resolução harmônica V7 – I e estruturada mediante a rítmica do motivo F.
VMG2	Variação do motivo G, ainda baseada no uso de sínopes.
MOTIVO H	<i>Riff</i> formado por fragmentos escalares construídos de forma desce, os quais destacam-se o uso de vários cromatismos.
VMH1	
VMH2	
VMH3	
VMH4	
VMH5	
VMH6	Apesar de não conter cromatismos, foi preservado o arquétipo melódico do motivo H.

Fonte: O autor (2019).

Quadro 18 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Spok.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 3, 4, 5 e 6.
	Padrão rítmico presente nos compassos 8, 16, 59, 63 e 65.
	Padrão rítmico presente nos compassos 18, 36, 38 e 42.
	Padrão rítmico presente nos compassos 67, 68, 70 e 72.
	Padrão rítmico presente nos compassos 40, 77, 78, 79 e 80.

Fonte: O autor (2019).

4.5.7 Solo improvisado por Enok Chagas no frevo “Nas Quebradas”


G G D7(sus4) D7(sus4) G E7(b9) Am7
 MOTIVO A MOTIVO B MOTIVO C
 8 D7 G G D7(sus4) D7(sus4) G E7(b9)
 VMA1 VMB1 VMC1
 15 Am7 D7 G 7
 VMB2 VMB3 VMC2
 27 D7(sus4) D7(sus4) G E7(b9) Am7 D7
 VMA2 VMB4 VMB5
 33 G 3 G E7(b9) Am7 D7 G
 MOTIVO D
 43 D7(sus4) D7(sus4) E7(b9) Am7 D7 G
 MOTIVO A MOTIVO E VME1
 51 D7(sus4) D7(sus4) G E7(b9) Am7 D7
 MOTIVO F VMA3 VMB6
 57 G G D7(sus4) D7(sus4)
 VMA4
 61 G E7(b9) Am7 D7 G
 VMB7 (ANT) MOTIVO G

Quadro 19 - Descrição dos motivos presentes no solo de Enok Chagas.

Motivos	Descrição
MOTIVO A	Apesar do motivo ser construído sobre os acordes de G e D7, sua estrutura melódica se fundamenta, principalmente, nas notas do acorde de G. Vale salientarmos que a base rítmica e melódica deste motivo se repete em outros momentos do solo.
VMA1	Desenvolvida a partir dos fragmentos rítmicos e melódicos do motivo A.
VMA2	Melodia estruturada sobre o acorde de D7, por meio de agrupamentos rítmicos em síncopes e semicolcheias.
VMA3	Preserva parte dos contornos melódicos do motivo A.
VMA4	O motivo é construído com notas da escala de sol maior, através de fragmentos rítmicos do motivo A.
MOTIVO B	Construído a partir de um agrupamento rítmico em semicolcheias, destaca-se pelo uso de notas que se desenvolvem em grau conjunto e cromatismos.
VMB1	Motivo construído, principalmente, a partir do uso de cromatismos.
VMB2	Motivo formado sobre os acordes de E7 e Am7, a sua melodia é pautada em contratempos e em passagens na forma de escala.
VMB3	Arquétipo escalar descendente em que se ressalta o uso de cromatismos.
VMB4	Fragmento escalar, ascendente e descendente, em que se ressalta o uso de cromatismos.
VMB5	Baseada na cadência IIm7 – V7 – I , observa-se o uso de agrupamentos rítmicos em semicolcheias, aproximações cromáticas e uma antecipação para a fundamental do acorde de G.
VMB7	Passagem cromática desenvolvida sobre os acordes de Am7 - D7.
VMB8	O motivo é desenvolvido por graus conjuntos e por meio de notas da escala de sol maior.
MOTIVO C	Estrutura escalar ascendente seguida por salto. Observamos uma antecipação para o quinto grau do acorde de Am.
VMC1	O motivo apresenta uma estrutura rítmica baseada em colcheias e síncopes. Sua melodia é desenvolvida mediante o uso de arquétipos escalares, ascendentes e descendentes.
VMC2	Variação do motivo C, construído sobre o acorde de G, em que percebemos o uso de uma aproximação cromática.
MOTIVO D	O motivo D é um <i>lick</i> que faz referência à melodia inicial do frevo “Duda no Frevo”.
MOTIVO E	Baseia-se em aproximações cromáticas que soam como <i>blue notes</i> .
VME1	Detém grande parte da estrutura rítmica e melódica do motivo E, porém, com uma resolução na fundamental do acorde de G.
MOTIVO F	Estruturado ritmicamente por meio de síncopes, desenvolve-se sobre o acorde de D7.
MOTIVO G	Melodia clichê usada na finalização solo e construída sobre a progressão IIm7 – V7 – I .

Fonte: O autor (2019).

Quadro 20 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Enok Chagas.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 1 e 2, 43, e 58.
	Padrão rítmico presente nos compassos 3, 8 e 9, 27 e 28 e 29, 53 e 54.
	Padrão rítmico presente nos compassos 15, 16, 61 e 62.
	Padrão rítmico presente nos compassos 5, 6, 12 e 32.
	Padrão rítmico presente nos compassos 7, 8 e 27.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 10, 30 e 31, 55, 57 e 60.

Fonte: O autor (2019).

4.5.8 Solo improvisado por Renato Bandeira no frevo “Moraes é Frevo”

Chord markings: $Dm7(b5)$, $G7$, $Cm7$, $C7$, $Fm7$, Cm .

Motifs and Variations:

- MOTIVO A (Measures 1-4)
- MOTIVO B (Measures 5-9)
- MOTIVO C (Measures 10-14)
- MOTIVO D (Measures 15-19)
- VMA1 (Measures 10-14)
- VMA2 (Measures 35-39)
- VMB1 (Measures 25-29)
- VMB2 (Measures 30-34)
- VMB3 (Measures 40-44)
- VMB4 (Measures 40-44)
- VMC1 (Measures 5-9)
- VMC2 (Measures 10-14)
- VMC3 (Measures 15-19)
- VMC4 (Measures 20-24)
- VMC5 (Measures 25-29)
- VMC6 (Measures 30-34)
- VMD1 (Measures 30-34)

Other markings: (ANT), (AC).

45 $Cm7$ $Cm7$ $C7$ $C7$ $Fm7$

46 47 48 49

VMC8 (ANT) VMA3

50 $Fm7$ $Cm7$ $Cm7$ $Dm7(b5)$ $G7$

51 52 53 54

VMC9 VMC10 (ANT) VMB5* (ANT)

55 $Cm7$ $Cm7$ $Dm7(b5)$ $G7$ $Cm7$

56 57 58 59

VMC11

60 $Cm7$ $Dm7(b5)$ $G7$ $Cm7$ $Cm7$

61 62 63 64

VMC12 (ANT)

65 $C7$ $C7$ $Fm7$ $Fm7$ $Cm7$

66 67 68 69

VMC13 (AC) (AC) VMD2 (AC) VMB7

70 $Cm7$ $Dm7(b5)$ $G7$ Cm

71 72

VMC8 (AC) (ANT) VMB8



Quadro 21 - Descrição dos motivos presentes no solo de Renato Bandeira.


Motivos	Descrição
MOTIVO A	Motivo construído a partir do agrupamento rítmico em semicolcheias, através do qual a melodia se destaca pelo uso de aproximações cromáticas.
VMA1	Desenvolvimento rítmico e melódico pautado no motivo A, sobre o acorde de C7 com resolução em Fm7.
VMA2	Trecho construído sobre os graus harmônicos IIIm7 (b5) – V7 com uma antecipação para Im7 . Além dos saltos e graus conjuntos, é possível observarmos pontos de apoio melódico com notas que caminham de forma descendente e por semitons.
VMA3	Escala de C mixolídio (b6/b9), desenvolvida sobre o acorde dominante de C7, com resolução na fundamental da Fm7.
MOTIVO B	Pequeno motivo desenvolvido sobre o acorde de G7, saindo da sétima (b7) do acorde. Esse desenho melódico esteve presente em outros motivos presentes no decorrer do solo.
VMB1	Fragmento construído sobre os graus harmônicos IIIm7 (b5) – V7 – Im7 , ressaltando a passagem cromática descendente que resolve no quinto grau do acorde de Cm7.
VMB2	Pequeno trecho melódico que se desenvolve cromaticamente sobre o acorde de Cm7, em padrões ascendentes.
VMB3	Constatamos o uso notas agrupadas em semicolcheias, aproximações cromáticas e uma antecipação para o quinto grau do acorde de Dm7(b5).
VMB4	Agrupamento rítmico recorrente no solo, através do qual a melodia é caracterizada pelo uso de graus conjuntos, com uma antecipação para a fundamental do Im7 .
VMB5	Baseada na estrutura rítmica e melódica do VMB4.
VMB6	O motivo representa um <i>linck</i> que faz alusão a um trecho do frevo “Último Dia”.
VMB7	Preserva a estrutura inicial do motivo, no qual percebemos, ao final da melodia, uma antecipação para o quinto grau do acorde de Dm7(b5).
VMB8	Variação melódica do motivo B, construída sobre a cadência IIIm7(b5) – V7 – Im7 . Evidencia-se o uso de uma aproximação cromática.
MOTIVO C	Arpejo descendente do acorde de Cm em que a última nota é uma antecipação para a terça do acorde de Dm7(b5).
VMC1	Construída sobre os graus harmônicos de IIIm7 (b5) – V7 , evidenciamos o uso saltos e arpejos, além de uma antecipação para o terceiro grau do acorde de G7.
VMC2	Preserva a estrutura rítmica das colcheias e a melodia é constituída apenas com a duplicação do fragmento formado pelas notas sol, mi, ré, dó.
VMC3	A melodia pode ser considerada uma generalização harmônica na qual o Dm7(b5) é substituído por um G7 (b9).
VMC4	Variação melódica do motivo C, sobre os acordes de Cm7 e Dm7(b5), formada por graus conjuntos e saltos.
VMC5	O fragmento melódico inicia-se a partir da nona menor (b9) do acorde de G7, uma tensão do acorde, e se desenvolve por graus conjuntos descentes seguido de um salto.

VMC6	A melodia deste motivo é baseada nos graus da escala dominante diminuta (dom dim) sobre o acorde dominante de C7.
VMC7	Nesta variação melódica ressalta-se a ênfase na sétima maior do acorde de Cm7, que se estende sobre o acorde de Dm7 (b5).
VMC8	Constituído sobre os graus harmônicos V7 – Im7, caracteriza-se por uma curta passagem em graus conjuntos seguido do arpejo descendente do acorde de Cm.
VMC9	Passagem descendente, saindo da terça menor (b3) do acorde Fm7 seguindo de um salto ascendente.
VMC10	Motivo fundamentado, sobretudo, por meio das notas do acorde de Cm. Ademais, notamos uma antecipação para a nota que representa o quinto grau do acorde de Dm7(b5).
VMC11	Baseado na estrutura rítmica e melódica do VMC7.
VMC12	Variação melódica do motivo C com uma antecipação final para a terça maior do acorde de C7.
VMC13	Formado pelo agrupamento rítmico de colcheias. A melodia inicia-se com uma nota de tensão, a nona menor (b9) sobre o acorde de C7. Percebemos também o uso de uma aproximação cromática.
MOTIVO D	Na construção deste motivo, ressalta-se o início com uma dupla aproximação cromática em direção ao terceiro grau do acorde de Cm7.
VMD1	Desenvolvimento melódico baseado na dupla aproximação cromática descendente presente do motivo D. O motivo finaliza na nona do acorde de Fm7.
VMD2	Preserva a estrutura melódica do VMD1 através do uso das aproximações cromáticas.

Fonte: O autor (2019).

Quadro 22 - Padrões rítmicos recorrentes no solo de Renato Bandeira.

Figuras rítmicas	Compassos
	Padrão rítmico presente nos compassos 2,11,12 e 48.
	Padrão rítmico presente nos compassos 3,36,38, 40 e 54.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 4, 25, 58, 59, 60, 61 e 69.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 5 e 7.
	Padrão rítmico presente entre os compassos 6,19, 20, 29,30,42,44,
	Padrão rítmico presente entre os compassos 8,16,17,18, 22, 65 e 70.

	Padrão rítmico presente entre os compassos 35,39, 47,53 e 71.
---	---

Fonte: O autor (2019).

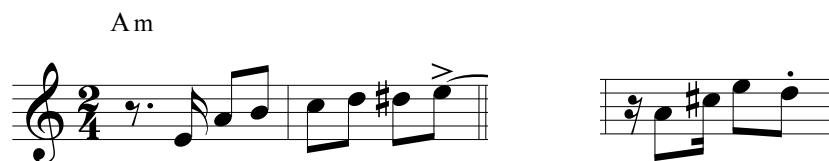
4.6 RECORRÊNCIAS NA UTILIZAÇÃO DE *PATTERNS* NOS DIFERENTES SOLOS ANALISADOS

Neste tópico, enfocaremos as recorrências identificadas nos diferentes solos improvisados pelos músicos participantes da pesquisa. O processo de análise revelou que todos os solos improvisados apresentaram coerência motivica, a partir da utilização de motivos principais e suas variações. Além destes, também foi constatada a presença de outros tipos de *patterns*, a exemplo dos *licks* e *riffs*.

4.6.1 Os *Licks* e *Riffs*

No caso do trompetista Roque Neto, observamos que ele recorreu à citação melódica, ou seja, ao uso de pequenos *licks* que foram retirados da própria melodia do frevo (**anexo A**). O mesmo aconteceu com relação aos padrões rítmicos presentes no solo, muitos deles, igualmente extraídos do próprio frevo.

Figura 15 - Citações melódicas retiradas da melodia do “Frevo para Mariah”.



Fonte: o autor (2019).

A vinculação com a melodia da música, durante o ato da improvisação, foi um dos pontos aludidos por Roque Neto, ao frisar que sua prática é pautada na construção de variações sobre as melodias dos frevos, como visto no excerto a seguir:

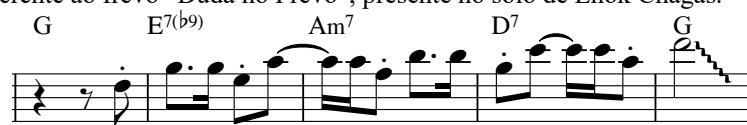
Eu não gosto de dizer que o frevo tem essa coisa de improvisação porque eu gosto mais de usar o termo do frevo como se usava antigamente, “variação”. [...] Quando eu voltei com um projeto pra gravar o meu primeiro CD, que eu gravei em 2006, coloquei muitas composições que eu fiz na França e eu criei variações. Eu não chamo de improvisação, mas como eu estou dizendo, é só questão de nome, e eu comecei a trabalhar assim, aí eu coloquei uma variação no “Oiseau”, coloquei também no “Frevo pra Mariah” que foi um frevo que

algumas estruturas melódicas no solo, como o uso de *licks*, que o próprio músico não reconheceu como sendo uma prática recorrente nas suas performances.

Eu já vi muitos amigos fazerem isso, eles fazem muito, colocar dentro da improvisação alguns trechos de alguns frevos, mas eu, particularmente, nunca fiz isso não. Também nunca tive vontade de fazer. Eu acho interessante, acho engraçado, até surpreende muita gente que está ouvindo, mas eu nunca fiz isso. (CHAGAS, 2019, informação verbal)

No solo do trompetista supracitado encontramos um *lick* que faz referência à introdução do frevo “Duda no Frevo” (**Anexo C**) do compositor Senival Bezerra.

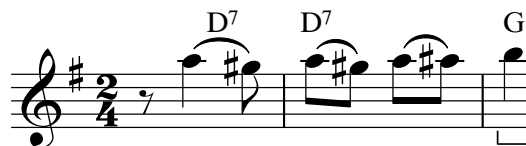
Figura 18 – *Lick* referente ao frevo “Duda no Frevo”, presente no solo de Enok Chagas.



Fonte: O autor (2019).

Quanto ao solo de Spok, evidenciamos um grande número de *licks* que fazem referência aos seguintes frevos: “Vassourinhas”, composto pelo supramencionado Mathias da Rocha (**Anexo D**); “Cabelo de Fogo”, do compositor José Nunes (**Anexo E**); e o “Hino do Galo da Madrugada”, de José Mário Chaves (**Anexo F**). Em meio ao solo, destaca-se, também, o uso de um *riff*.

Figura 19 - *Lick* referente ao frevo “Vassourinhas”, presente no solo de Spok.



Fonte: O autor (2019).

Figura 20 - *Lick* referente ao frevo “Cabelo de Fogo”, presente no solo de Spok.



Fonte: O autor (2019).

Figura 21 - *Lick* referente ao frevo canção “Hino do Galo da Madrugada”, presente no solo de Spok.



Fonte: O autor (2019).

Figura 22 - *Riff* presente no solo de Spok



Fonte: O autor (2019).

Por fim, a improvisação do guitarrista Renato Bandeira apresentou um fragmento melódico que recorre a um trecho presente na parte A do frevo “Último Dia”, composto pelo já citado Levino Ferreira (**Anexo G**).

Figura 23 - *Lick* referente ao frevo "Último Dia", presente no solo de Renato Bandeira.



Fonte: O autor (2019).

Assim, os solos aqui explicitados revelam a utilização de um variado conjunto de *patterns*, sejam os *riffs* ou os *licks*, que fazem referência a diversos frevos que compõem os repertórios do gênero. Vale mencionar que não identificamos *licks* ou *riffs* nos solos de Duda e Edson Rodrigues. Contudo, isso não significa dizer que esses músicos não fazem o uso de tais estruturas em outros contextos de improvisação.

4.6.2 Padrões rítmicos recorrentes

Alguns padrões rítmicos foram igualmente verificados durante o processo de análise. Para Cortes (2012), a assimilação da “levada” do frevo executada pela caixa-clara é um bom ponto de partida para compreendermos as características rítmicas do frevo. Complementaríamos essa afirmação acrescentando os outros elementos rítmicos que

constituem a base rítmica do frevo, a partir da inserção das linhas tocadas pelo surdo e pelo pandeiro.

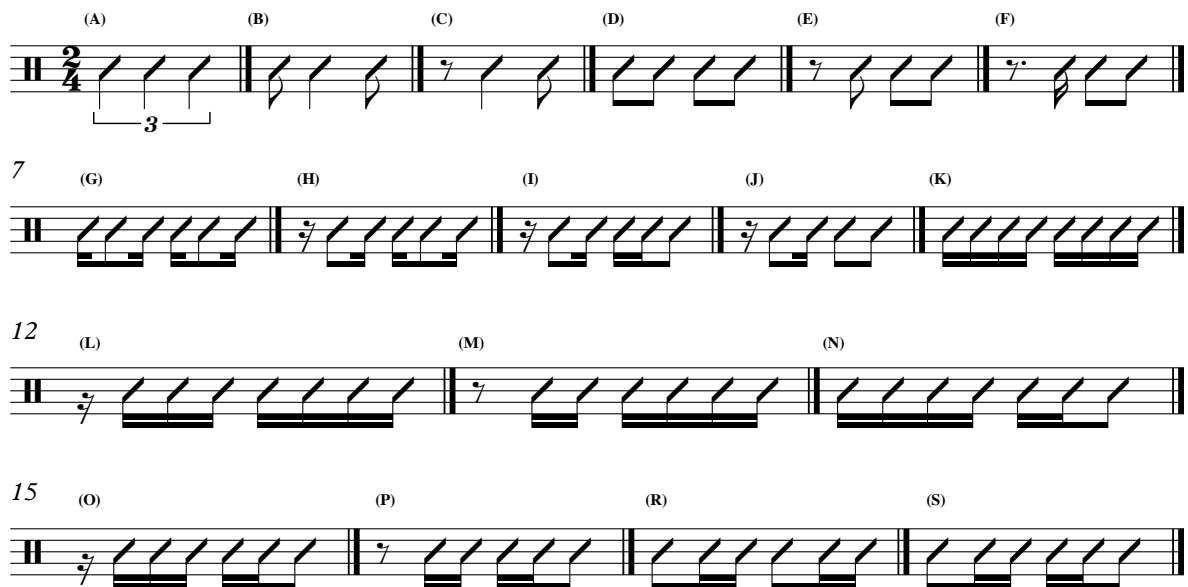
Figura 24 - Padrão rítmico tradicional do frevo de rua.



Fonte: Benck Filho (2008, p. 52).

A amostragem a seguir retrata alguns dos padrões rítmicos recorrentes nos improvisos analisados.

Figura 25 - Padrões rítmicos recorrentes entre os solos.



Fonte: O autor (2019).

Nessa perspectiva, destacaram-se os fragmentos rítmicos iniciados em anacruse, os agrupamentos formados por grupos de 4 semicolcheias, as síncope compostas por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, dentre outras estruturas derivadas desses padrões.

É importante frisar que o andamento acelerado contribui para a forma como essas figuras são expressadas pelos músicos de frevo. De acordo com Benck Filho (2008, p. 98), de

♩ = 120 ou 130, o gênero passou a ser tocado em 140, 150 ou até 160 pulsações por minuto, provavelmente pela “necessidade de oferecer animação, pela diminuição dos passistas ou pela necessidade do espetáculo virtuoso e midiático”. Esse autor ressalta, no entanto, que a performance em andamentos muito rápidos pode dificultar a execução de aspectos como a articulação e a acentuação do frevo. Dessa maneira, os andamentos menos acelerados proporcionam mais espaço, mais tempo para incorporar nuances de articulação, acentuação, valorizando os processos de execução e conexão entre as notas.

4.6.3 Outras recorrências identificadas nos improvisos

Além dos *patterns*, outros elementos foram frequentes nos solos analisados, tais como as inflexões melódicas (antecipações e aproximações cromáticas) e ornamentações (glissandos, mordentes, apogiaturas etc.). Segundo Cortes (2012), o emprego de muitos desses elementos, durante a prática da improvisação no choro, no frevo e no baião, faz menção às técnicas de ornamentação melódica encontradas na música de concerto europeia.

Especificamente no caso do frevo, notamos que alguns desses elementos apontados também emergiram da influência que o jazz norte americano exerceu sobre esses músicos, ao longo das suas carreiras. Isso pode ser visto através da presença de escalas *bebop*, determinados tipos de aproximações cromáticas (*blue notes*), dentre outros procedimentos, típicos do jazz, que também foram verificados nos solos de frevo.

O fato, aqui colocado, é que as diferentes improvisações mostraram a utilização de inflexões melódicas e ornamentações oriundas do jazz e da tradição musical europeia do século XIX (principalmente dos repertórios que eram tocados pelas bandas de música civis e militares).

Adiante, apresentamos um quadro comparativo sobre o uso desses elementos por parte dos músicos desta pesquisa.

Quadro 23 - Inflexões melódicas e ornamentos utilizados pelos músicos.

Solos	Aproximações cromáticas (AC)	Antecipações (ANT)	Ornamentações (glissandos, mordentes, apogiaturas, <i>bends</i> , etc.)
Carlos Malaquias	SIM	SIM	SIM
Edson Rodrigues	SIM	NÃO	NÃO
Enok Chagas	SIM	SIM	SIM
Duda	SIM	NÃO	NÃO

Nilsinho Amarante	SIM	SIM	SIM
Renato Bandeira	SIM	SIM	SIM
Roque Neto	SIM	SIM	NÃO
Spok	SIM	SIM	SIM

Fonte: O autor (2019).

Ao consultarmos o quadro 23, notamos que as aproximações cromáticas (AC) estiveram presentes nos solos de todos os músicos. Em seguida, destacaram-se ainda as antecipações melódicas (ANT), que só não foram verificadas nos solos de Duda e Edson Rodrigues.

No que diz respeito ao uso de determinadas ornamentações, é preciso considerar que as transcrições se configuram como uma representação gráfica aproximada em torno daquilo que foi expressado pelos músicos. Com isso, podemos ter percebido ou transcrito algumas ornamentações de forma diferente daquilo que o músico queria realmente expressar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve por objetivo descrever as concepções e práticas dos músicos atuantes no frevo acerca do uso de *patterns* como ferramenta para o desenvolvimento da improvisação idiomática no gênero. Como objetivos secundários, investigamos o percurso de aprendizagem da improvisação dos músicos de frevo participantes desta pesquisa, seus primeiros contatos com a improvisação, bem como suas concepções e motivações com relação à improvisação no gênero.

O levantamento sobre os perfis dos participantes revelou características comuns entre eles, destacando-se o fato de que todos os músicos se reconheceram como instrumentistas, arranjadores e professores, até mesmo aqueles que não possuíam formação acadêmica em música ou em outra área da docência. O mesmo se seguiu com relação à categoria “compositor”, visto que apenas um músico não se incluiu nesse grupo. Há que se considerar, no entanto, que a categoria “improvisador” não foi reconhecida por nenhum instrumentista do naipe dos metais (trompetistas e trombonista), ainda que eles tivessem realizado práticas de improvisações no gênero. Esse último ponto pode sugerir uma visão ou conceituação entre os entrevistados sobre a figura do improvisador, este sendo alguém detentor de conhecimentos muito específicos e com práticas recorrentes. Em outras palavras, seriam improvisadores apenas aqueles com o *status* de especialistas.

Os dados gerados a partir das análises das entrevistas também indicaram que os músicos de frevo possuem diferentes concepções acerca do que significa, de fato, improvisar, sendo este ato definido como um dom, uma ação instantânea, um sistema, uma composição ou algo que fique na fronteira dessas definições. Essa pluralidade de definições pode estar associada às diferentes questões, dentre elas, religiosas e midiáticas, a exemplo da construção mítica em torno do “dom da improvisação”. Outro aspecto diz respeito à forma como os músicos compreendem a ideia de preparo e instantaneidade na improvisação, podendo o resultado criativo ser fruto de processos incorporados de forma prévia e sistematizada, assim como na composição, ou ficar à cargo “exclusivamente” da espontaneidade.

As entrevistas ainda mostraram que os músicos, sobretudo os mais antigos, tiveram os seus primeiros contatos com a improvisação no frevo por meio das orquestras que tocavam nos bailes de carnaval do Recife (em clubes, salões e palcos, principalmente) e de outras cidades do estado de Pernambuco, nos quais a performance sobre a música “Vassourinhas” era, provavelmente, o único momento em que os músicos tinham maior liberdade para desenvolver

suas improvisações. Já os participantes mais jovens ressaltaram os trabalhos desenvolvidos junto à Spok Frevo Orquestra como sendo o ponto inicial da sua relação com a improvisação no gênero.

No que tange aos processos de aprendizagem dos participantes, observamos que eles ocorreram, precipuamente, por meio das práticas informais de aprendizagem, nas quais a auralidade, o contato com outros improvisadores e a enculturação destacaram-se como elementos fundamentais desse percurso. É pertinente frisarmos que, além do frevo, os músicos declararam que gêneros como a bossa nova, o samba, alguns segmentos musicais da MPBI e, especialmente, o jazz tiveram uma efetiva participação na sua formação musical. Somada à escuta de discos, CDs etc, percebemos que a atuação em orquestras ou bandas de baile, e outros grupos instrumentais, foi mais um aspecto que contribuiu para que os músicos participantes pudessem se relacionar com essa variedade de gêneros musicais.

Por outro lado, verificamos que o aprendizado formal da improvisação também fez parte da trajetória musical de dois dos participantes, por meio da realização de cursos em escolas específicas de música, classes particulares de professores com formação em improvisação e música popular, dentre outros. Apesar de não terem passado pelo ensino formal, alguns músicos tiveram um contato autodidata com a literatura didática da improvisação, particularmente aquela vinculada ao jazz.

A investigação sobre essas formas de aprendizagem foi importante para entendermos que nenhuma delas sobrepõe a outra. Na verdade, são complementares e possuem características e valores em comum, tais como: a ênfase na escuta, a prática instrumental, o uso de *patterns* para o desenvolvimento da improvisação, dentre outros. Dessa forma, ainda que apenas uma menor parte dos participantes tenham declarado ter tido contato com o ensino formal da improvisação, podemos considerar que ambas as dimensões, formal e informal, juntamente com seu conjunto de saberes e práticas, fazem parte do contexto da improvisação no frevo de rua.

Outro aspecto que perpassou os dados analisados referiu-se à adoção de estratégias previamente elaboradas. Sobre esse ponto, três dos participantes relataram não elaborar seus solos previamente, reforçando a ideia de um caráter imediatista da improvisação ou a falta de conhecimentos sistematizados necessários para o desenvolvimento de uma prática mais consciente. Por parte daqueles que expressaram estudar previamente as suas improvisações, a preocupação esteve voltada para os aspectos harmônicos e expressivos da improvisação.

Mediante a transcrição e a análise dos solos sugeridos pelos entrevistados, evidenciamos que alguns tipos de *patterns* – *licks*, *riffs* e, sobretudo, os motivos – foram estruturantes na

construção dos improvisos. Além disso, notamos o uso frequente de determinados padrões rítmicos, seja em um único solo, ou se comparada à recorrência desses padrões nos diferentes solos analisados. Outros elementos, como as inflexões melódicas e ornamentações, foram constantemente empregados na maioria das improvisações.

Desse modo, precisamos levar em conta que a dificuldade de alguns músicos em verbalizar acerca das suas práticas não pode ser tida como sinônimo de “não saber-fazer”. Pelo contrário, a análise dos solos mostrou que nas práticas desenvolvidas pelos músicos há, sim, muita teoria implícita, ainda que estas não estejam em um plano consciente-verbalizável. Diante disso, relacionar “saber” e o “saber-fazer” parece ser fundamental para pensarmos, principalmente, no desenvolvimento de uma maior consciência sobre como identificar, selecionar e utilizar os *patterns* e outros elementos da improvisação.

No tocante à prática da improvisação idiomática no frevo de rua, foi possível compreendermos que ela foi caracterizada, em maior ou menor grau, pela incorporação de diversos elementos, neste caso, advindos da música europeia do século XIX, do jazz norte americano e da corporização de elementos sonoros brasileiros, nordestinos ou, mais especificamente, pernambucanos.

Frente ao exposto, finalizamos essa discussão apontando que o frevo de rua e algumas das práticas desenvolvidas em meio ao gênero, a exemplo da improvisação, por certo, vêm se transformando ao longo dos anos. Assim como não podemos permanecer inertes às inovações, não é possível compreendermos o fenômeno musical do frevo de rua no século XXI sem olharmos para a sua história, e também a dos seus personagens, pois é esse movimento em direção à tradição que nos permite reforçar, atualizar ou reconfigurar o tempo passado em um presente particular.

Esse estudo buscou apontar algumas concepções e características práticas acerca da improvisação idiomática desenvolvida no frevo de rua. Com efeito, essas direções poderão servir para intérpretes, pesquisadores e professores que se interessam pelo assunto.

Visto que a temática “improvisação no frevo de rua” ainda carece de maiores investigações, sugerimos, como já aludido por Benck Filho (2008), um estudo sobre o idiomatismo presente nas obras de um determinado compositor, ou nas diferentes gerações de compositores do gênero. Dessa forma, o levantamento metódico dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos das obras de frevo poderá servir de base para a criação de métodos e demais materiais didáticos-práticos, contribuindo diretamente com a compreensão da prática e auxiliando nos processos de ensino e aprendizagem da improvisação idiomática no gênero. Esse

estudo poderia ser realizado, inclusive, sobre as obras pertencentes às diferentes categorias de frevo – de rua, canção e de bloco.

Dada a impossibilidade de investigarmos todas as improvisações de frevo registradas após as primeiras gravações realizadas por Felinho, sugerimos que seja feito um exame detalhado sobre o desenvolvimento dessas práticas no gênero, a partir de recortes temporais, em especial, sobre o período que compreendeu as décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990.

Embora alguns entrevistados tenham apontado o nome de músicos e gravações que compuseram, e ainda compõem o universo da improvisação no frevo, notamos a necessidade de pesquisas que investiguem as práticas de improvisação por outros vieses, a exemplo dos registros fonográficos, produzidos no decorrer de vários anos de existência do frevo. Desse modo, seria possível fazer um amplo cruzamento em torno do que diz a literatura, os músicos e as gravações realizadas.

Esperamos com este trabalho incitar o interesse para questões relacionadas à improvisação idiomática no frevo de rua e suscitar o desenvolvimento de novas pesquisas, pois ainda há muito para se desvendar, compreender, tocar, improvisar e criar no frevo. Afinal, o frevo encontra-se em um contínuo processo de transformação, no qual os traços da tradição da inovação passam a compor, simultaneamente, o mesmo cenário cultural.

REFERÊNCIAS

ADEMIR JÚNIOR. **Caminhos da Improvisação**. Brasília: ABECER, 2017.

AEBERSOLD, J.. **How to play jazz and improvise**. 6. ed. rev. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 1992.

AGUIAR, A. A.. **Forma e Memória na Improvisação**. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

AGUIAR, D. M. de. **O Violão no Frevo: Uma linguagem em Construção**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

ALBINO, C.. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - UNESP, 2009.

ALBUQUERQUE, I. S. C. de. **Spok**. Entrevista concedida a Niraldo Riann de Melo, fev. 2019.

ALMADA, C.. **Arranjo**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2000.

APEL, W.. **Harvard Dictionary of Music**. second ed. Massachusetts: The Belknap press of Harvard University Press Cambridge, 1950. p. 351.

AULETE, C.. **Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Paulo Geiger (Org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BAILEY, D.. **Improvisation: its nature and practice in music**. USA: Da Capo Press, 1992.

BAKER, D.. **How to Play Bebop for All Instruments**, Learning the Bebop Language: Patterns, Formulae and Other linking Materials. California: Alfred Publishing, 1985.

BARDIN, L.. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2016.

BENCK FILHO, A. M.. **O frevo-de-rua no Recife: Características sócio-históricas-musicais**. Tese (Doutorado em Música). UFBA/ Escola de Música, Salvador, 2008.

BERGONZI, J.. **Melodic structures**. Boston: Advance Music, 1994. 95 p.

BERLINER, P.. **Thinking in jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLUM, S.. Recognizing Improvisation. In: NETTL, B.; RUSSEL, M. (Eds.). **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation**. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 27-45.

BORBA, F. S.; LONGO, B. N. O.; NEVES, M. H. M.; BAZZOLI, M. B.; IGNÁCIO, S. E. (Org.). **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011.

BORGES, L. F. F.. **Uma Trajetória Estilística do Choro**: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – UNB, Brasília, 2008.

BRESLER, L.. Metodologias qualitativas de investigação em educação musical. **Música, Psicologia e Educação**. Revista do Centro de investigação em Psicologia da Música e Educação Musical - CIPEM. Escola Superior de Educação do Porto. Portugal, 2000.

CANCLINI, N. G.. “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”. In: ENCINA, J.; MANUEL, M. S. (Org.). **Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad**: los retos de la inmigración. San Juan de Aznalfarache: Atrapasueños, 2006.

CARMONA, T. M.. **Melodic conventions through improvisation**. 2016. 84 f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Missouri, Kansas Cit, 2016.

CHAGAS, E. D. das. **Enok Chagas**. Entrevista concedida a Niraldo Riann de Melo, fev. 2019.

COKER, J.. **Patterns for Jazz**. CCP/Belwin: Inc, 1970.

COLLURA, T.. **improvisação**: Práticas Criativas para a Composição Melódica na Música Popular. vol. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

COOK, N.. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 16, p. 7-20, 2007.

CORTES, A. B.. **Improvisando em Música Popular**: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2012.

COSTA, R. L. M.. A ideia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. **Per musí**, Belo Horizonte, n. 19, p. 83-90, 2009.

_____. A livre improvisação musical como operação de individualização. **Revista Artefilosofia**, Editora da UFOP, Ouro Preto, n. 15, 2013.

COUTO, A. C. N. do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 89-104, dez. 2009.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DAUELSBERG, C.. **A importância da improvisação na formação musical do intérprete**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ Rio de Janeiro, 2001.

DOURADO, H. A.. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FALLEIROS, M. S.. **Anatomia de um Improvisador**: o estilo de Nailor Azevedo. 2006. 136f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2006.

FARIA, N.. **A Arte da Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

FERREIRA, A. B.. de H. **Minidicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2008.

FRIELER, K. *et al.* **Two Web Applications for Exploring Melodic Patterns in Jazz Solos**. 19th International Society for Music Information Retrieval Conference, p. 777-783, Paris, 2018.

FUCCI AMATO, R de C.. Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008. ANPPOM.

GANC, D. **Improvisação e Interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas**. 2017. 386f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

GIL, A. C.. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDSSEN, M. H.. **Charlie Parker Omnibook**. New York: Atlantic Music Corp., 1978. p. 144.

GREEN, L.. Poderão os professores aprender com os músicos populares? **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

GUERRA, L. P.. **Muito além do frevo, meu bem: Diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

GUERZONI, F. B.. **“A Arte da Improvisação” de Nelson Faria: Influências na pedagogia da música popular brasileira**. 2014. Dissertação (mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

HOUAISS, A. (Org.). **Dicionário Houaiss Conciso**. São Paulo: Objetiva, 2011.

HURON, D.; BEREC, J.. Characterizing Idiomatic organization in music: theory and case study of musical affordances. **Empirical Musicology Review**, Ohio, v. 4, n. 3, p. 103-122, 2009.

IPHAN. **Dossiê de candidatura do frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil**. Recife: Prefeitura do Recife / IPHAN, 2006.

KENNY, B. J.; GELLRICH, M.. Improvisation. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. (Eds.). **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002. chap. 8, p. 117-134.

KERNFELD, B.. **The New Grove Dictionary of Jazz**. London: Macmillan Press Limited; New York: St. Martin's Press, 1996.

KLOSÉ, H.. **Methode Complete pour tous les Saxophones**. Paris: Alphonse Leduc, (s/d).

KOSTKA, S.; PAYNE, D.. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth Century Music**. Tradução de Hugo L. Ribeiro. New York: McGraw-Hill, 2008.

LAVILLE, C.; DIONNE, J.. **A construção do saber**: manual de metodologia de pesquisa em ciências humanas. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LIGON, B.. **Comprehensive Technique for Jazz Musicians**. 2. ed. [s.l.]: Houston Publishing, Inc., 1999.

LIMA, U. de S.. **Ulisses**: Uma Odisseia Musical. Caruaru: Estudantil, 2011.

LOURENÇO JUNIOR, L.. O violão e seus idiomatismos junto à música vocal. **Anais do V Simpom. UNIRIO**, 2018, p. 742 752.

MALAQUIAS, C. A.. **Cacá Malaquias**. Entrevista concedida a Niraldo Riann de Melo, fev. 2019.

MANZINI, E. J.. A entrevista na pesquisa social. **Didática**, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158. 1990/1991.

MARTIN, H.. **Charlie Parker and Thematic Improvisation**. Maryland: Scarecrow Press, 2001.

MARTINS, D. R. D. C.. **Improvisação no Choro segundo chorões**. Belo Horizonte, Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2012.

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

MERRIAM, S. B.. **Qualitative research and case study applications in education**. San Francisco: Jossey-Bass, 1998.

MEYER, L. B.. **Style and Music**: Theory, history, and ideology. Chicago and London: The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

MICHAELIS.. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MONSON, I.. Oh Freedom, George Russel, John Coltrane, and Modal Jazz. In: NETTL, B.; RUSSEL, M.. **In the course of performance**. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1998. p. 149-168.

_____. Riffs, Repetition, and Theories of Globalization. **Ethnomusicology**, Los Angeles, v. 43, n. 1, p. 31-65, 1999.

MOON, R.. **Fixed expressions and idioms in English**: a corpus-based approach. Oxford: Clarendon Press, 1998.

MURPHY, T. S.. Improvisation as Idiomatic, Ethic and Harmolodic. In: OSTEEN, M.. (Ed.). **Blue Notes: Toward a New Jazz Discourse**, a special issue of *Genre: Forms of Discourse and Culture* XXXVI. Oklahoma: The University of Oklahoma, 2005, p. 129-150.

NASCIMENTO, I. L. do. **O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UNESP, São Paulo, 2013.

NETTL, B.. Improvisation (I. Concepts and practices). In: NETTL, Bruno. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. Londres: Macmillan, 1980.

_____. 'Introduction. An art neglected in scholarship'. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda. **In the course of Performance**. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1998, p. 1-26.

NETTL; RUSSEL, M. (Eds.). **In the Course of Performance: studies in the World of Musical Improvisation**. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

OLIVEIRA, É. V. C. de. **A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFPB, João Pessoa, 2018.

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

PAES, J. E. T.. **Processos mentais subjacentes à improvisação idiomática**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PENNA, M.. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PIEDADE, A. T. C.. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. **Opus**, Goiânia, v. 11, p. 197-207, 2005.

PRESSING, J.. Psychological constraints on improvisation expertise. In: NETTL, B.; RUSSEL, M. (Eds.). **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation**. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 47-67.

RETI, R.. **The thematic process in music**. Londres: Faber, 1951.

RODRIGUES, E. C.. **Edson Rodrigues**. Entrevista concedida a Niraldo Riann de Melo, mar. 2019.

RUSSELL, G.. **Lydian chromatic concept of tonal organization**. Cambridge, USA: Concept Publish Company, 2001.

SALDANHA, L. V.. **Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio**. 2008. Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2008.

SALES, Í. G.. **Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFPE, Recife, 2018.

SANTIAGO, G. da F.. **Improvisação musical: técnicas de composição aplicadas à performance instrumental**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SCHOENBERG, A.. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman, 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 [1967].

SCHROEDER, S. C. N.. O músico: desconstruindo mitos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, mar. 2004.

SÉVE, M.. **Vocabulário do choro: estudos e composições**. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2010.

SILVA, B. R.. **Improvisação na música popular brasileira instrumental (MPBI): aspectos da performance do contrabaixo acústico**. 2011. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2011.

SILVA, J. U. da. **Duda**. Entrevista concedida a Nivaldo Riann de Melo, mar. 2019.

SILVA, R. B. da. **Renato Bandeira**. Entrevista concedida a Nivaldo Riann de Melo, fev. 2019.

SILVA, R. C. L.. **Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

SILVA JÚNIOR, A. V. da. **Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFPE, Recife, 2018.

SILVA JÚNIOR, N. A.. **Nilsinho Amarante**. Entrevista concedida a Nivaldo Riann de Melo, mar. 2019.

SILVA NETO, J. R. da. **Roque Neto**. Entrevista concedida a Nivaldo Riann de Melo, fev. 2019.

SLOBODA, J. A.. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**. Tradução de B. Ilari e R. Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

TELES, J.. **O Frevo rumo à modernidade**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008. 91p.

TINHORÃO, J. R.. **História Social da Música Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1990.

TIRRO, F.. Constructive Elements in Jazz Improvisation. **Journal of the American Musicological Society**, California, v. 27, n. 2, p. 285-305, 1974.

TRIVIÑOS, A. N. S.. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VALENTE, F.. **Spok e o novo frevo**: um estudo etnomusicológico. 2014. Dissertação (Mestrado em música) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

VALENTE, P. V.. **Horizontalidade e verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. 139p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

XATARA, C. M.. **Tipologia das expressões idiomáticas**. Alfa – Revista de Lingüística, São Paulo, v. 42, p. 169-176, 1998.

YIN, R. K.. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

DISCOGRAFIA

COM ALMA. Banda Mantiqueira. Brasil: Sesc, 2017 (CD).

CEM ANOS DE FREVO: É DE PERDER O SAPATO. Spok Frevo Orquestra. Brasil: Biscoito Fino, 2007 (CD).

NINHO DE VESPA. Spok Frevo Orquestra. Brasil: Jaraguá Produções, 2014 (CD).

PASSO DE ANJO. Spok Frevo Orquestra. Brasil: Biscoito Fino, 2004 (CD).

PASSO DE ANJO. Spok Frevo Orquestra. Brasil: Biscoito Fino, 2007 (DVD).

DE RECIFE A PARIS. Roque Neto. Brasil: Funcultura, 2006 (CD).

FREVOS DE RUA: OS MELHORES DO SÉCULO. José Ursicino da Silva (Direção Musical). Recife: LG Projetos e Produções Artísticas, [s.d.], (CD).

ANEXO A

FREVO PRA MARIAH

Trumpet in B \flat

Frevo

De. Roque Netto

Melodia com Cifra

Am Am Dm Dm E7

7 E7 Am Am A A7 Dm

13 Dm B B E Dm Dm

19 Am E7 To Coda Am Am Am E7 E7

25 Am Am E7 E7 Am A

31 Dm Dm Am Am E7 E7

37 1. Am Am Am E7+ 2. Am7+

D.C. al Coda

ANEXO B

Apanhei-te, cavaquinho

polca
(muito própria para serenatas)

Ernesto Nazareth

1914

Piano

f
com graça

8^{va}

5

9

14

18

mf

1. 2.

ANEXO C

Vassourinhas

frevo de rua

MATHIAS DA ROCHA

JOANA BAPTISTA

Chord symbols and musical notation details:

- Staff 1: B^\flat , B^\flat , Cm
- Staff 2: Cm , F^7 , B^\flat , B^\flat
- Staff 3: B^\flat , G^7 , Cm^7 , E^\flat , E^\flatm , Dm^7 , Gm^7
- Staff 4: Cm^7 , F^7 , B^\flat , B^\flat , B^\flat , G° , G° , Gm^7
- Staff 5: F^7/C , F^7 , B^\flat , B^\flat , F^7
- Staff 6: F^7 , F^7M , B^\flat , G^7 , Cm^7 , F^7
- Staff 7: B^\flat , Gm^7 , F^7/C , F^7 , B^\flat , G°
- Staff 8: G° , B^\flat , B^\flat , B^\flat , B^\flat , B^\flat

ANEXO D

Duda no Frevo

Frevo de rua

SENÔ

E⁷ F⁷ G⁷ A^{b7} B^{b7} E^b F^{#o}
 F^{m7} F^{m7} B^{b7} E^b E^{b7} E^{b7}
 A^b A^bm G^{m7(b5)} C⁷ F^{m7(b5)} B^{b7} 1. E^b 2. E^b G^{m7}
 G^{b7} F^{m7} E⁷ E^b C^{m7} F^{m7}
 B^{b7(9)} E^b C^{m7} F^{m7} B^{b7(b9)} E^b F^{m7(9)}
 E⁹ E^{b7(9)} E^{b7(9)} A^b A^bm D^{b7(9)} C^{7(b9)}
 C^{b7(9)} B^{b7(b9)} 1. E^b G^{m7} G^{b7} F^{m7} E⁷ 2. E^b A^o
 E^{b7(b9 #11)}

ANEXO E

Cabelo de Fogo

Alto Sax.

Maestro Núñez

E7 Am Dm6 Dm6 Am
 Am E7 E7 Am E7 Am
 Dm6 Dm6 Am Am Dm/B
 E7 To Coda Am Am Am G7 F7 B E7
 Am
 E7 A Am E7 E7
 Am Dm Dm Am Am
 E7 E7 Am Am G7 F7 Am F7
 C E7 Am E7 Am7 Dm
 Am E7 Am F7 Am
 D.S. al Coda Am6

ANEXO G

Último dia

frevo de rua

LEVINO FERREIRA

Musical score for "Último dia" by Levino Ferreira. The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of ten staves of music. The notation includes various chords (Gm, Am7(b5), D7, Cm, E7, Eb, Cm7, Gm7, D7, Gm, D7, Gm, G7, Cm7, D7, Gm, Gm6, Ao) and melodic lines with triplets and other rhythmic markings. The piece ends with a double bar line and a final chord of Gm6.

APÊNDICE A

Roteiro para as entrevistas

Entrevistado: _____

Data: _____ / _____ / _____

Horário: _____.

Local: _____

Perfil do participante:

1. Você poderia me falar o seu nome completo?
2. Qual a sua idade?
3. Em qual cidade você nasceu?
4. Em qual cidade você mora atualmente?
5. Qual o seu nível de escolaridade?
6. Qual ou quais instrumentos que você toca?
7. Das categorias abaixo, em quais delas você se enquadra?

() Instrumentista

() Arranjador

() Compositor

() Professor

() Maestro ou líder de orquestra de frevo

Sobre a improvisação:

1. Para você, o que é improvisar?
2. Como você aprendeu a improvisar?
3. Você estudou ou teve algum contato com métodos de improvisação? Quais?
4. Como você acha que deve ser um improviso?
5. Para improvisar, você realiza algum tipo de estudo prévio? Se sim, como você realiza esse estudo? Caso não, por que você acredita não ser necessário esse estudo prévio?

APÊNDICE A (CONTINUAÇÃO)

Sobre a improvisação na música brasileira

1. Na música brasileira, como você vê a improvisação?
2. Você acha que existe uma linguagem própria para a improvisação na música brasileira?
3. Você poderia falar alguns grandes improvisadores da música brasileira?
4. Quais os gêneros musicais que você acha que, por tradição, são improvisados?

Sobre a improvisação no frevo:

1. Há quanto tempo você toca frevo?
2. E sobre o frevo, você acha que o frevo é música para ser improvisada?
3. Você trabalha ou já trabalhou com frevo improvisado?
4. Como se deram os seus primeiros contatos com a improvisação do frevo?
5. Sobre as variações de Felinho, você acha que elas são improvisações? Por quê?
6. Para você, quais elementos caracterizam a improvisação do frevo?
7. Você poderia falar sobre acontecimentos históricos, improvisadores e gravações emblemáticas que você conhece sobre a improvisação no frevo?
8. Como você observa a improvisação do frevo, no contexto atual, em relação às primeiras práticas realizadas no gênero?

Sobre o uso de patterns na improvisação do frevo

1. Para improvisar no frevo, você utiliza algum tipo de estrutura ou célula melódica pertencente ao gênero?
2. Você poderia nos mostrar algumas dessas estruturas melódicas?
3. De onde você extrai essas estruturas e como faz para memorizá-las?
4. Você poderia improvisar alguns solos sob o tema do frevo “Vassourinhas” ou outro frevo de sua escolha?

APÊNDICE B

TERMO DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO EM ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA.

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: **O uso de *patterns* como ferramenta para a prática da improvisação idiomática no frevo de rua: um estudo de caso com músicos atuantes no gênero**, e é desenvolvida pelo mestrando **Niraldo Riann de Melo**, sob orientação do professor Dr. Ayrton Müzel Benck Filho. O presente trabalho objetiva compreender como o uso de padrões melódicos pode subsidiar a construção de estratégias voltadas para a aprendizagem da improvisação idiomática no frevo de rua. O procedimento desta participação se dará por meio de um encontro, presencial, utilizando-se como método de abordagem a entrevista semiestruturada e o registro de áudio. Tanto a gravação de áudio, quanto as falas provenientes das entrevistas, serão utilizadas apenas para análises por parte do pesquisador. Os dados serão examinados e caracterizados, preservando e respeitando, eticamente, todas as falas dos entrevistados, no intuito de não lhes causar nenhum tipo de constrangimento. O(s) pesquisador(es) irá(ão) tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Dessa forma, o entrevistado tem a liberdade para indicar como a sua identidade deve constar nesta pesquisa, tendo as seguintes opções: nome de batismo, nome artístico ou nome fictício. 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 cientes 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 2019.

APÊNDICE B (CONTINUAÇÃO)**Dados do pesquisador****Nome:** Niraldo Riann de Melo**Email:** Riann_trumpet@hotmail.com**Cel.** (81) 99247-4239**Dados do Orientador****Nome:** Ayrton Müzel Benck Filho**Email:** benckfilho@gmail.com**Cel.:**(83) 999081010**Dados do Entrevistado****Nome:****Email:** _____**Cel.** ()

APÊNDICE C

Artista	Improviso selecionado	Links	Minutos
Cacá Malaquias	Forrolins	https://www.youtube.com/watch?v=ceg4RbMOxxw&t=1252s	23:35 min
Edson Rodrigues	Vassourinhas	https://www.youtube.com/watch?v=Cp-RGq4hH7c&t=135s	02:04 min
Enok Chagas	Nas Quebradas	https://www.youtube.com/watch?v=408PQyJBINM	01:38 min
Duda	Vassourinhas	https://www.youtube.com/watch?v=7UzreFbV2hI	01:30 min
Nilsinho Amarante	Três da tarde	https://www.youtube.com/watch?v=ugvI_402C5A	01:00 min
Renato Bandeira	Moraes é frevo	https://www.youtube.com/watch?v=tE0z8pLBQ5w	01:13 min
Roque Neto	Frevo pra Mariah	https://www.youtube.com/watch?v=9dDvuCzkK-U	01:50 min
Spok	Nas Quebradas	https://www.youtube.com/watch?v=408PQyJBINM	01:24 min