

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

**LINHA DE PESQUISA: MÚSICA, CULTURA E PERFORMANCE.
(ETNOMUSICOLOGIA)**

EDUARDO SIMÕES¹

DISSERTAÇÃO

FREVO COM ASAS:

CONVERGÊNCIAS NO FREVO-CANÇÃO A PARTIR DO ÁLBUM

ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979)

João Pessoa, 2023

¹ Link do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1452464938711234>

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S593f Simões, Eduardo.

Frevo com asas : convergências no frevo-canção a partir do álbum asas da américa frevo (v.1 1979) / Eduardo Simões. - João Pessoa, 2023.
179 f. : il.

Orientação: Carlos Sandroni.

Coorientação: Amilcar Bezerra.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Asas da américa. 3. Nacionalização musical. 4. Fernando, Carlos. I. Sandroni, Carlos. II. Bezerra, Amilcar. III. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



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

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** do Mestrando **Eduardo Henrique Simões Duarte**, candidato ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração em **Etnomusicologia**, Linha de Pesquisa **Música, Cultura e Performance**.

Aos 15 dias do mês de Dezembro do ano de Dois mil e vinte e três (15/12/2023), às 14h30, em sessão online, por meio de videoconferência, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar o candidato ao grau de **Mestre em Música**, Eduardo Henrique Simões Duarte. A Banca Examinadora foi composta pelos professores Carlos Sandroni (Orientador/UFPB), Amílcar Almeida Bezerra (Co-orientador/UFPE), Nina Graeff (Membro Interno/UFPB) e Lucas Victor Silva (Membro externo ao Programa/UFRPE). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. Carlos Sandroni, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passando a palavra ao Mestrando Eduardo Henrique Simões Duarte, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **Frevo com asas: convergências no frevo-canção a partir do álbum Asas da América Frevo (vol.1, 1979)**. Após a exposição, o candidato foi sucessivamente arguido por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência, e o senhor presidente Dr. Carlos Sandroni comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou **Aprovada** a Dissertação de Mestrado intitulada: **Frevo com asas: convergências no frevo-canção a partir do álbum Asas da América Frevo (vol.1, 1979)**, tendo declarado que seu autor Eduardo Henrique Simões Duarte, ao entregar o texto final, fará jus ao título de Mestre em Música, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 90 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Dr. Carlos Sandroni, lavrado a presente Ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

João Pessoa, 15 de dezembro de 2023.



Documento assinado digitalmente

AMILCAR ALMEIDA BEZERRA
Data: 07/03/2024 08:07:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente

LUCAS VICTOR SILVA
Data: 17/03/2024 16:24:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente

NINA GRAEFF
Data: 19/03/2024 11:35:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente

CARLOS SANDRONI
Data: 20/02/2024 12:49:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005
www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

EDUARDO SIMÕES

FREVO COM ASAS:

CONVERGÊNCIAS NO FREVO-CANÇÃO A PARTIR DO ÁLBUM

ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979)

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.

Linha de pesquisa: “Música, cultura e performance”.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Co-orientador: Prof. Dr. Amilcar Bezerra

João Pessoa, 2023

AGRADECIMENTOS

A todos os que contribuíram para a concretização deste trabalho, minha profunda gratidão.

À minha fonte de inspiração, o cordão carnavalesco Quero Ver Quem Vai, e a todos os que dele fazem parte.

Aos amigos e companheiros de cordões carnavalescos, pesquisadores incansáveis: Amílcar Bezerra, por ter me aceitado como co-orientador e Fábio Andrade, pela crucial abordagem do conceito de "atmosfera".

A Carlos Sandroni, por acreditar no pré-projeto e por aceitar orientar-me durante este percurso acadêmico.

Ao ensino público, fundamental em minha formação, desde a graduação, na UFPE, até às pós-graduações - *lato sensu*, na UFRPE, e *stricto sensu*, na UFPB. Agradeço, também, às prefeituras de Jaboatão dos Guararapes e de Olinda, pelo afastamento com vencimentos que viabilizou minha dedicação a este estudo.

Às instituições públicas de pesquisa, pela riqueza proporcionada por seus acervos documentais, em especial à Biblioteca Nacional e à Fundação Joaquim Nabuco (principalmente a Lino Madureira), pelo acesso ao acervo do Jornal do Commercio.

Por fim, minha gratidão eterna à minha família. À amorosa esposa, Edda Flexa. À minha irmã Ana, minha eterna motivadora, por incessantemente incentivar minha trajetória acadêmica. E a meus pais, Moema e Belarmino, falecidos há muito tempo, minha eterna gratidão pelos princípios morais e éticos que continuam a inspirar minha consciência crítica em prol de um mundo justo, livre de opressões e explorações.

RESUMO

Neste estudo, propomos a análise dos impactos estilísticos do álbum "Asas da América frevo", produzido pelo pernambucano Carlos Fernando, em 1979, interpretado por notáveis artistas da MPB. Investigaremos como esse álbum promoveu convergências de estilo entre diferentes vertentes do frevo-canção. Vale salientar que esse trabalho discográfico surgiu em um contexto em que o frevo-canção, outrora limitado a bailes de clubes, no Carnaval, começou a atrair grandes multidões nas ruas, a exemplo do Galo da Madrugada e do "frevo novo" performado nos trios elétricos de Salvador. Antes disso, durante os anos de 1970 houve um "hiato" nas produções fonográficas de frevo. Tal "pausa" deu-se em decorrência, principalmente, da bancarrota sofrida pela indústria fonográfica pernambucana (Mocambo/Rozenblit); ademais, houve uma série de convenções promovidas pelas "autoridades do frevo" de Pernambuco que, ao longo de cinquenta anos, terminaram por impedir uma renovação do gênero, além de rechaçarem algumas produções "forasteiras". Com um álbum dedicado ao frevo, mas produzido no Sudeste, através de uma das grandes multinacionais - Epic/ CBS-, Carlos Fernando precisaria conquistar corações e mentes de Pernambuco, principal mercado fonográfico do gênero. Também é importante destacar que o idealizador do projeto queria que o frevo se tornasse um gênero musical de circulação nacional. Mas, para isso, ele precisaria fazer com que o frevo-canção feito por artistas da MPB e, principalmente, pelos tropicalistas baianos, dialogasse com o frevo-canção "tipicamente pernambucano". Neste intento, a produção do álbum contou com arranjos e performance de dois pernambucanos: o maestro Juarez Araújo - responsável pelas orquestrações e que, apesar de estar radicado no sudeste do país há décadas, havia se formado nas orquestras típicas de frevo - e seu velho parceiro Geraldo Azevedo, responsável pelos arranjos e base. Desta forma, Carlos Fernando buscou quebrar as fronteiras entre convenções que separavam o frevo-canção pernambucano do "frevo novo" baiano, buscando fazer convergir, tanto esses dois principais "sotaques de frevo", quanto outros gêneros musicais. Portanto, o objetivo da presente pesquisa consistiu em analisar as convergências estilísticas no frevo-canção que foram operadas pelo álbum "Asas da América" (Vol. 1, 1979).

Palavras-chave: frevo-canção, gênero musical, convergência, carnaval, álbum discográfico.

ABSTRACT

In this study, we propose an analysis of the stylistic impacts of the album "Asas da América frevo," produced by Carlos Fernando from Pernambuco in 1979 and interpreted by notable MPB artists. We will investigate how this album promoted stylistic convergences among different aspects of frevo-song. It's worth noting that this record emerged at a time when frevo-song, previously confined to club dances during Carnival, began attracting large crowds in the streets, exemplified by events like Galo da Madrugada and the "frevo novo" performed on Salvador's electric trios. Prior to this, during the 1970s, there was a hiatus in frevo music productions mainly due to the bankruptcy of the Pernambuco music industry (Mocambo/Rozenblit). Additionally, a series of conventions promoted by Pernambuco's "frevo authorities" over fifty years had stifled genre renewal and rejected some "outsider" productions. With an album dedicated to frevo but produced in the Southeast through one of the major labels - Epic/CBS -, Carlos Fernando needed to win the hearts and minds of Pernambuco, the genre's primary market. Furthermore, the project's creator aimed to establish frevo as a nationally circulating musical genre. However, to achieve this, he needed to ensure that frevo-song produced by MPB artists, particularly by the Bahian Tropicalistas, could engage in a dialogue with "typically Pernambuco" frevo-song. In this endeavor, the album's production involved arrangements and performances by two Pernambucan musicians: maestro Juarez Araújo - responsible for orchestrations and despite being based in the Southeast for decades, trained in typical frevo orchestras - and his old partner Geraldo Azevedo, responsible for arrangements and the base. Therefore, Carlos Fernando sought to break down the conventions separating Pernambucan frevo-song from the "frevo novo" of Bahia, aiming to converge these primary "frevo accents" as well as other musical genres. Thus, the objective of this research was to analyze the stylistic convergences in frevo-song brought about by the album "Asas da América" (Vol. 1, 1979).

Keywords: frevo-song, musical genre, convergence, Carnival, record album.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Banda do cordão carnavalesco Quero Ver Quem Vai (2023).....	12
Figura 2 -	O Frevo - algumas significações.....	22
Figura 3 -	Papangus de Bezerras.....	29
Figura 4 -	Orquestra de Frevo, 1940.....	31
Figura 5 -	Nelson Ferreira e orquestra.....	32
Figura 6 -	A fobica do Trio Elétrico Dodô e Osmar.....	34
Figura 7 -	Trio elétrico: Barretão - 2022.....	39
Figura 8 -	Coral do Bloco Nem Sempre Lily Toca Flauta - Formação em palco séc.XIX.....	40
Figura 9 -	Orquestra de pau e cordas em 2022.....	41
Figura 10 -	Fonograma Atrás do Trio Elétrico - Caetano Veloso - Philips (1969).....	46
Figura 11 -	Exedito Baracho - um dos maiores intérpretes de frevo-canção, acompanhado de orquestra tipicamente acústica.....	48
Figura 12 -	Trio Elétrico dos Novos Baianos. Foto de 1978.....	49
Figura 13 -	Publicação do Jornal o Globo - 22 de fev. de 1974 - Rio de Janeiro - RJ.....	59
Figura 14 -	Detalhe do selo do disco de cera (78 rpm) - Produção do selo Mocambo.....	80
Figura 15 -	Parque industrial da Rozenblit - Estúdios e Fábrica de discos.....	82
Figura 16 -	Membros da Comissão Organizadora do Carnaval (COC).....	86
Figura 17 -	Claudionor Germano e Capiba.....	89
Figura 18 -	Carnaval de rua de Recife em 1980 - Detalhe da Frevioca.....	91

Figura 19 -	Jornal do Commercio, 09 de fevereiro de 1980.....	97
Figura 20 -	Diário de Pernambuco, 11 de fevereiro de 1980.....	102
Figura 21 -	Matéria jornalística de Tárík de Souza - Jornal do Brasil.....	105
Figura 22 -	Contracapa do Álbum - Asas da América frevo - V.1 (1979)	110
Figura 23 -	Rótulo do lado A do disco de vinil.....	112
Figura 24 -	Rótulo do lado B do disco de vinil.....	113
Figura 25 -	Excerto da contracapa com a descrição da orquestração presente nas dez (10) faixas de frevo-canção.	115
Figura 26 -	Capa do álbum “Gilberto Gil” (1968).....	131
Figura 27 -	Capa do Álbum - Asas da América frevo - (V.1 - 1979).....	132
Figura 28 -	Capa interna do Álbum - Asas da América frevo - (V.1 - 1979).....	133
Figura 29 -	Excerto do refrão.....	151
Figura 30 -	Excerto da estrofe.....	152

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 SOBRE O AUTOR E SUA RELAÇÃO COM O OBJETO DE ESTUDO.....	11
1.2 DAS TERMINOLOGIAS.....	13
1.3 UM ÁLBUM DISCOGRÁFICO DIANTE DA ETNOMUSICOLOGIA HISTÓRICA...	16
1.4 ENTRE FONOGRAMAS E PESSOAS.....	18
1.5 DIVISÃO DA PESQUISA.....	20
2. O FREVO: DAS ORQUESTRAS TIPICAMENTE ACÚSTICAS DE PERNAMBUCO, AOS HIBRIDISMOS ESTILÍSTICOS NO FREVO-CANÇÃO.	21
2.1 O FREVO NASCEU NO CARNAVAL.....	21
2.2 O FREVO DE RUA PERNAMBUCANO E O BAIANO.....	29
2.3 O FREVO DE BLOCO.....	39
2.4 O FREVO-CANÇÃO	42
3. FREVO-CANÇÃO PERNAMBUCANO E BAIANO. TÍPICO OU NOVO? QUAIS OS DISCURSOS QUE LEGITIMAM OU IGNORAM ESSAS DIFERENÇAS?.....	51
3.1 FREVO NOVO - O FREVO-CANÇÃO BAIANO	51

3.2 DEBATE A RESPEITO DA DECADÊNCIA: TANTO DO CARNAVAL POPULAR DE PERNAMBUCO QUANTO DO FREVO-CANÇÃO PERNAMBUCANO.....	58
3.2.1 Problema da política pública.....	60
3.2.2 Problema da estética do frevo-canção tradicional.....	64
4. INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL E O FREVO.....	75
4.1. A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA DO SÉCULO XX AO XXI.....	75
4.2 OS OLIGOPÓLIOS DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL E O SURGIMENTO DA ROZENBLIT.....	77
4.3 A ROZENBLIT E O FREVO.....	81
5. O LANÇAMENTO DO ÁLBUM ASAS DA AMÉRICA FREVO V.1.	91
5.1 - ASAS DA AMÉRICA FREVO NO CARNAVAL 1980.....	91
5.2 A REPERCUSSÃO DO ÁLBUM NOS JORNAIS DURANTE O PERÍODO CARNAVALESCO DE 1980.....	94
5.2.1- Repercussão nos jornais de Pernambuco.....	96
5.2.1.1 - Jornal do Commercio.....	97
5.2.1.2 - Diário de Pernambuco.....	101
5.2.1.3 - Diário da Manhã	104
5.2.2 - Repercussão nos jornais do Rio de Janeiro.....	105

5.2.2.1 - Jornal do Brasil.....	105
5.2.2.2 - Revista Manchete.....	106
6 - O ÁLBUM ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979): UMA ANÁLISE OBJETIVA A PARTIR DA FICHA TÉCNICA E DA ICONOGRAFIA.	107
6.1 A INSTRUMENTAÇÃO COMO ELEMENTO DE UNIDADE DO ÁLBUM: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DE FREVO-CANÇÃO.....	114
6.1.1 Arranjo de base.....	117
6.1.2 Arranjo de orquestra - “músicos metais”.....	119
6.2 CARLOS FERNANDO.....	122
6.3 ARTE GRÁFICA DO ÁLBUM - CAFI.....	130
7 ANÁLISE DOS FONOGRAMAS DE FREVO-CANÇÃO DO ÁLBUM ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979): SONORIDADES, ATMOSFERAS E PESSOAS.....	134
7.1 O HOMEM DA MEIA NOITE E PITOMBA PITOMBEIRA - CANTADAS POR ALCEU VALENÇA.....	135
7.2 LENHA NO FOGO - CANTADA POR CARLOS FERNANDO E GERALDO AZEVEDO.....	138
7.3 OLHA O TREM E MULHER DO DIA - CANTADAS POR ELBA RAMALHO.....	140
7.4 AQUELA ROSA - CANTADA POR FLAVIOLA.....	142
7.5 SALVE TORCIDA - CANTADA POR CHICO BUARQUE.....	143
7.6 SOU EU TEU AMOR - CANTADA POR GILBERTO GIL E JACKSON DO PANDEIRO.....	145

7.7 - ATOR FOLIÃO - CANTADA POR MARCO POLO.....	147
7.8 - ASAS DA AMÉRICA - CANTADA POR GERALDO AZEVEDO E CORO.....	148
8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
9 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168

1 – INTRODUÇÃO

1.1 SOBRE O AUTOR E SUA RELAÇÃO COM O OBJETO DE ESTUDO

O autor da presente pesquisa, Eduardo Simões, é membro, fundador e musicista (de guitarra elétrica) de um cordão carnavalesco chamado Quero Ver Quem Vai, que tem como linha musical o frevo-canção eletrizado, o “frevo novo”, influenciado, sobretudo, pelos tropicalistas, principalmente pela discografia Asas da América. Este cordão teve que formar banda própria - de caráter amadorístico, no sentido estrito da palavra -, porque grande parte do repertório é considerado alternativo, *underground*, o “lado B” do frevo-canção, o qual não é contemplado nos grandes palcos de Pernambuco, sendo necessário promover a própria festa. Contudo, este cordão vê crescer o número de foliões a cada ano, um público ávido por uma “pernambucanidade tropicalista”, eternizada pela figura de Carlos Fernando.

[...] neste sábado, 27 de maio, 44 anos depois do primeiro álbum do Asas da América, será tocado muito Carlos Fernando no terceiro andar do Paço do Frevo (na Praça do Arsenal, Bairro do Recife), a partir das 17h. Os frevos de Charles, como o chamavam os amigos, ficam a cargo da Banda de Frevo Elétrica, que anima o cordão carnavalesco Quero Ver Quem Vai, criado em 2015, com o intuito de tocar frevos de autores do nível de Carlos Fernando. O grupo, com participação especial de Beto do Bandolim, apresenta o show especial O Homem Que Fez O Frevo Voar, com o repertório pinçado da obra do compositor caruaruense (falecido em 2013, aos 75 anos).[...] Um show que não ter apresentação única. Aliás, outros intérpretes e grupo devem recorrer ao legado de Carlos Fernando, que continua muito pouco conhecido pela maioria dos conterrâneos. Todos os discos do Asas da América encontram-se fora de catálogo, com exceção, talvez, da coletânea, da Polydisc, na série 20 Supersucessos.

Figura 1: Banda do cordão carnavalesco Quero Ver Quem Vai (2023)²



TelesToques (Blog) - Disponível em:

<<https://telestoque.wordpress.com/2023/05/26/a-banda-de-frevo-eletrico-celebra-a-musica-de-carlos-fernando-e-o-projeto-asas-da-america-neste-sabado-no-paco-do-frevo/>> Acesso em 07 de nov de 2023.

Apesar de haver um consenso entre artistas e pesquisadores sobre a importância do projeto Asas da América frevo³ no processo de transformação, inovação e popularização do

² Componentes da banda: Lucas Victor Silva (cavaquinho); Daniela Madruga (vocal); Rodrigo Araújo (Violão); Amílcar Bezerra (vocal); Eduardo Simões (guitarra); Patrícia Coutinho (vocal); Dirceu Marroquim (baixo); Gustavo Alonso (sanfona); Henrique Guerra (pandeiro);

Participações especiais: Maurício; Betto do Bandolim (guitarra baiana), Valmir Chagas (vocal) e Xaruto (surdo).

³ BEZERRA, Amílcar Almeida e FONSÊCA, Luiz Claudio Ribeiro Sales. Caruaru é Roma Pegando Fogo: Mediações Cosmopolitas nas Crônicas Musicais de Carlos Fernando. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – São Luís – MA – 30/05/2019 a 01/06/2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2019/resumos/R67-1577-1.pdf>> Acesso em 16 fev. 2021.

BEZERRA, Amílcar Almeida. O frevo vivo de Carlos Fernando. Café Colombo - Recife - 18/02/2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/44653288/O_frevo_vivo_de_Carlos_Fernando> Acesso em 25 fev. 2021.

BEZERRA, Amílcar Almeida. Personagens de um Recife extinto: A paixão desvairada pelo cinema e pela boemia foi o esteio de uma bela amizade entre Amin Stepple e Carlos Fernando, que motivou parcerias em torno

frevo-canção, são escassos os trabalhos que discorrem sobre a discografia, até mesmo sobre seu álbum de lançamento (de 1979), o qual foi um marco que fez convergir o frevo pernambucano com o baiano, além de outros gêneros como MPB, rock, POP. Tal realidade respalda a utilidade e o valor da ampliação de estudos sobre esse objeto.

Neste contexto, vale ressaltar que o co-orientador deste trabalho, o prof. Dr. Amilcar Bezerra, o qual foi indicado pelo orientador, o prof. Dr. Carlos Sandroni, por ser um importante pesquisador da vida e da obra de Carlos Fernando é, coincidentemente, cantor da banda do referido cordão carnavalesco (Quero Ver Quem Vai).

É importante, ainda, destacar que o citado cordão conta com mais um importante pesquisador do Carnaval pernambucano, o prof. Dr. Lucas Victor Silva, que também foi indicado pelo prof. Sandroni para compor a pré-banca deste trabalho. Sua tese sobre Carnaval pernambucano contribuiu para diversos estudos, inclusive este.

Por fim, o autor deste trabalho atua, desde 2006, como professor de música do ensino público, passando pelo CEMO (Centro de Educação Musical de Olinda) e pela ETECM (Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical - Pernambuco) como contratado temporário, estando atualmente ligado ao ensino fundamental das redes públicas das prefeituras de Olinda - PE e Jaboatão dos Guararapes - PE, desde 2010 até o presente ano de 2023.

1.2 DAS TERMINOLOGIAS

A expressão “gênero musical” é usual da indústria fonográfica, não da musicologia da sua época.

da série 'Asas da América'. Revista Continente, Recife, 06 de janeiro de 2020. Disponível em< <http://revistacontinente.com.br/secoes/artigo/personagens-de-um-recife-extinto>> Acesso em 27 fev 2021.

A música popular, sobretudo na sua manifestação específica que é a canção registrada em fonograma, não se define unicamente pelos seus atributos estruturais melódico-harmônicos pensados como propriedades internas definidoras de formas e gêneros. A rigor, a forma privilegiada da música popular é a canção, tal como consagrada pela indústria do disco. Embora haja confusão entre “forma” e “gênero” musical, este último conceito é um tanto vago, do ponto de vista musicológico, sendo muito comum a confusão entre estilo, movimentos culturais e formas musicais propriamente ditas, como atestam, por exemplo, as polêmicas sobre a definição de samba, bossa nova e tropicália. Produto mais das convenções e interesses de mercado, o gênero musical não se define apenas pelo parâmetro do “ritmo”, como quer um certo senso comum. Trata-se, principalmente, de uma convenção, de um conjunto de propriedades fluidas, constantemente debatidas e redefinidas por uma certa comunidade musical de criadores, empresários, críticos e audiências anônimas. (NAPOLITANO, 2007, p.155)

A musicologia histórica classifica diferentes expressões musicais sob a terminologia de “formas musicais”, dado o fato de a origem desse ramo da ciência basear-se na música erudita ocidental (a exemplo, a partir dessa epistemologia tem-se: forma sonata, forma missa, forma minueto etc). Nesse epistema, o termo “estilo” seria para designar peculiaridades dentro das “formas”, seja de uma localidade, sejam ornamentações, ou diferentes fases de um mesmo compositor.

Contudo, apesar de o termo “gênero” não ser um termo científico, nem para a musicologia histórica, tampouco para a etnomusicologia, ele foi utilizado pela indústria fonográfica e, conseqüentemente, pela indústria jornalística e pela crítica de arte popular. Não há dúvidas, por parte da academia, de que o frevo não se resume a um “gênero musical”, como também não há senso comum que limite essa manifestação tão plural como sendo “um ritmo”.

Portanto, como o objeto de estudo em questão - o álbum - é um produto da indústria fonográfica, a presente pesquisa irá utilizar as terminologias “gênero frevo” e “estilo: frevo-canção, frevo de rua, frevo de bloco” para tratar sobre as peculiaridades da manifestação.

Quanto às nomenclaturas dos três principais estilos, os três nomes já foram grafados de maneiras diversas, ora utilizando hífen, ora separadas por espaço: “frevo-de-rua; frevo de rua; frevo-canção; frevo canção; frevo-de-bloco; frevo de bloco”. Neste trabalho, serão adotadas as seguintes nomenclaturas: “frevo de rua; frevo-canção; frevo de bloco” - de

acordo com a abordagem do Dossiê de Candidatura do Frevo a patrimônio imaterial do Brasil (LÉLIS, 2006, p.32)⁴.

O presente trabalho evitará o uso do termo “tradição”, o qual aparecerá apenas quando empregado por outrem na pesquisa documental, visto que tal nomenclatura é utilizada, desde o séc. XIX (Hobsbawm), para que o poder constituído aproprie-se das manifestações populares, através de convenções idiossincráticas. Até mesmo Valdemar de Oliveira, umas das “autoridades do frevo”⁵, que tentou impor condições à manifestação, sempre colocou o termo “típico frevo” ou “tipicamente pernambucano”(SANTOS, 2019, p.101). Por isso, o termo “típico”, será empregado quando significar que alguma prática ou elemento sejam feitos mais rotineiramente.

No tocante ao contexto temático das canções, visto que os versos trazem consigo a vivência do autor, o espírito de época (modernismo, regionalismo, tropicalismo etc.), será adotado o termo “atmosfera”, sob abordagem de Hans Ulrich Gumbrecht. Nessa perspectiva, o autor busca ir além do enquadramento semântico, trazendo a natureza “coisal” da obra literária.

Porque a obra é uma coisa no mundo e não um objeto mudo perante falatórios subjetivos, sua exterioridade – o meio social e cultural de sua concepção – se condensa na sua substância através da mediação estética, na prosódia e nas escolhas lexicais como nas falhas técnicas, em minúsculas inflexões de todo o tipo. [...] A propósito de sua “coisidade”, se o milieu se inscreve numa obra não apenas de maneira representacional, isso implica que a experiência de algo que vá além da semântica surge apenas na qualidade de algo não proposicional, algo como uma “atmosfera” ou “disposição” que não pode ser apreendida – nem recusada como uma ilusão, já que sua aparição como tal é a condição da coisa – pela resolução de sua coerência estrutural. (BRITO, 2015, p.487)

Quanto à nomenclatura do objeto do estudo em questão, o álbum *Asas da América frevo* (1979) foi produzido no formato de vinil *long play* (LP), sendo o primeiro álbum de toda uma discografia de frevo planejada pelo compositor e produtor Carlos Fernando. Vale

⁴ LÉLIS, Carmem. Dossiê de candidatura do Frevo, a patrimônio imaterial do Brasil. Recife, Prefeitura do Recife/IPHAN, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielphan14_Frevo_web.pdf> Acesso em 16 fev. 2021.

⁵ As “autoridades do frevo”, serão descritas ao longo do trabalho.

ressaltar que uma discografia consiste numa série de álbuns em mídia física de áudio (como fita cassete, vinil, CD, etc), cuja sequência apresenta títulos iguais ou semelhantes, numerados e organizados como “volume”. A obra em questão não tem a marcação de “volume 1” - talvez por não ter tido, a princípio, toda a sua produção referendada pela indústria. Entretanto, será tratada como “V. 1”, para destacar esse álbum dos demais que o sucederam, seguindo as demais nomenclaturas, abreviadas, que foram utilizadas para a discografia: “V.2”; “V.3” etc.. Dessa forma, será apresentada a seguinte formatação para nomear o álbum em questão: Asas da América Frevo (V.1 1979).

1.3 UM ÁLBUM DISCOGRÁFICO DIANTE DA ETNOMUSICOLOGIA HISTÓRICA

Delineado o objeto de estudo, a pesquisa em questão conduz ao estudo historiográfico como linha metodológica norteadora. Vale enfatizar, ainda, que essa base epistemológica, a etnomusicologia histórica, não pretende cristalizar impressões da época a respeito da obra, como enfatiza Anthony Seeger: “[...] história é a compreensão subjetiva do passado, do ponto de vista do presente. Os eventos não acontecem simplesmente; eles são interpretados e criados” (in HOWARD et al. p.10, 2014, tradução nossa).

Antes de discorrer sobre métodos da etnomusicologia histórica, vamos contextualizar o seu desenvolvimento na grande área da etnomusicologia.

Nos anos 1950, o que era então compreendido como etnomusicologia comparada (baseada na musicologia histórica, com foco na música eurocêntrica) passou a ser entendido como, simplesmente, etnomusicologia.

A prática metodológica de se comparar manifestações culturais consideradas “periféricas... étnicas” com a cultura eurocêntrica tornou-se um cânone, e precisou ser superada, ante a “cegueira” que tais perspectivas levavam. Faz-se necessário considerar que o objeto de estudo tenha primazia em relação à metodologia, não o contrário.

No tocante ao perigo da primazia do método sobre o objeto ou sobre o fenômeno, conforme Feyerabend (2011, p.37):

A ideia de um método que contenha princípios firmes, imutáveis e absolutamente obrigatórios para conduzir os negócios da ciência depara com a considerável

dificuldade quando confrontada com os resultados de pesquisa histórica. Descobrimos então que não há uma única regra, ainda que plausível e solidamente fundada na epistemologia, que não seja violada em algum momento. [...] um dos aspectos mais notáveis das recentes discussões na história e na filosofia da ciência é a compreensão de que eventos e desenvolvimentos como a invenção do atomismo na Antiguidade, a Revolução Copernicana, o surgimento do atomismo moderno [...] e a emergência gradual da teoria ondulatória da luz ocorreram apenas porque alguns pensadores *decidiram* não se deixar limitar por certas regras metodológicas "óbvias", ou porque as *violaram inadvertidamente*.

Ainda que algumas das metodologias da musicologia histórica fossem destaque no antigo modelo eurocêntrico de estudo etnomusicológico, não se poderia deixar tal legado metodológico de lado, diante da riqueza de recursos como: narrativas de um dado momento histórico, entrevistas e textos, dados concretos de transformações da linguagem musical (como análise fraseológica), contexto social (o gênero, o espaço e a classe social de seus praticantes) e tecnologias (como organologia e mídias).

A etnomusicologia histórica tem como base a temporalidade, e deve orientar aqui, inclusive, o trabalho etnográfico, moldando esse trabalho, para que não seja deslocado do espaço e tempo que, de acordo com Herbert e McCollum (2014, p.35, tradução própria):

Se tivéssemos acesso a uma máquina do tempo, então certamente se tornaria uma ferramenta essencial para a etnomusicologia histórica, permitindo que os estudiosos viajem para trás no tempo para experimentar diretamente práticas musicais históricas [...] “Como um etnomusicólogo, gostaria de poder fazer trabalho de campo na corte Ming [...]

Ainda de acordo com o autor, os métodos e os dados gerados na pesquisa são moldados pela teoria, assim como os dados gerados pelos métodos podem reconduzir a um novo direcionamento metodológico, ou seja, teoria e método estariam imbricados diante do objeto de estudo.

É válido perguntar quais transformações seriam percebidas hoje, ao olhar para o passado. Como uma discografia iniciada há mais de 40 anos poderia afetar o hoje? Hebert e McCollum expõem que, explorando o passado, encontra-se o novo. Para isso, há ferramentas metodológicas abundantes que foram utilizadas durante todo o desenvolvimento da etnomusicologia, da história, da antropologia etc.

Sobre as possibilidades metodológicas disponíveis, seguindo com Herbert e McCollum (2014, p.38, tradução própria):

Quando se considera os diversos cenários em que o passado musical pode ser pesquisado, uma série de possibilidades pode vir à mente: arquivos (texto ou arquivos sonoros)[...] Museus [...] espaços de performance (estúdio de gravações) [...] Existem também várias maneiras pelas quais o passado musical pode ser pesquisado: organologia (exame de instrumentos musicais), história oral, tradução e interpretação de documentos e notações musicais, transcrição e análise de gravações musicais, análise de imagens ou arte relacionadas à música (iconografia), desenvolvimento de bases de dados bibliográficos, discografia e videografia (usando técnicas semelhantes para arquivos de som e vídeo, respectivamente), arqueomusicologia (trabalhar com artefatos musicais, como instrumentos antigos, [...] meta-análise computacional de um grande corpus de gravações de som ou textos ou imagens relacionados à música, e até microanálises de dados de vídeo (examinando gestos e sons em velocidades variadas) são um alguns exemplos importantes.

Portanto, no contexto de nosso objeto de estudo, o álbum *Asas da América Frevo* (1979), uma pesquisa documental deve trazer à tona impressões da época, expressas por “pessoas-chave”: musicistas, produtores, jornalistas etc. Desta forma, apontar sob uma perspectiva fenomenológica de seu tempo, quais características consistem nas transformações do estilo frevo-canção, bem como revelar elementos que não foram preliminarmente percebidos no projeto, o que pode conduzir a análises sônicas, harmônicas, rítmicas, letras, etc nos fonogramas do álbum em questão.

Assim, esse trabalho tem como objetivo analisar as convergências estilísticas no gênero frevo-canção operadas pelo álbum *Asas da América* (V.1 1979). Para tanto, o trabalho é baseado na etnomusicologia histórica (Anthony Seeger), através de pesquisa documental, utilizando como fundamentação teórica, para análise do objeto de estudo, os conceitos de Howard Becker, que permitem compreender a produção musical como atividade colaborativa, e de autores que tratam da indústria fonográfica brasileira no momento em questão.

1.4 ENTRE FONOGRAMAS E PESSOAS.

Em concordância com o exposto acima, pelo fato de o objeto de estudo tratar-se de um álbum e seus fonogramas, faz-se necessário que esta pesquisa apoie-se em outros estudos que tratam de temas análogos (mesmo que em gêneros musicais diferentes), como é o caso

dos estudos etnomusicológicos sobre o samba e a indústria fonográfica de Carlos Sandroni e de Nina Graeff.

Diante disso, é útil reiterar que o passado também pode mostrar o novo. Quando se lança o olhar para uma pesquisa documental, algum fenômeno que se mostre trivial para sua época pode perturbar, de alguma forma, o tempo presente. Assim, ao revelar o fenômeno diretamente, um documento discográfico pode desvelar falsas impressões e conceitos anacrônicos, como observado no caso apresentado por Sandroni sobre gravações de samba, em 1917, no Rio de Janeiro (2012, p.16):

[...] quando meu interesse pela música popular me levou a escutar gravações de samba em discos de 78rpm feitas no Rio de Janeiro a partir de 1917, qual não foi minha surpresa ao constatar que os violonistas não empregavam ali a batida tão familiar a mim e meus contemporâneos, mas outro modelo de acompanhamento. Este, segundo critérios musicais em vigor, hoje em dia no Brasil, seria totalmente inadequado ao samba.

Além da análise dos fonogramas e da ficha técnica da produção, amparado nos pesquisadores citados acima, o trabalho investigativo envolveu levantamento bibliográfico e documental de ensaios críticos e de entrevistas, principalmente aquelas dadas à época do lançamento do álbum. Tais relatos revelaram impressões de pessoas que se envolveram direta ou indiretamente na produção fonográfica em questão, bem como de jornalistas e de pesquisadores. Para isso, a pesquisa contou também com os estudos de Amílcar Bezerra sobre o compositor e produtor Carlos Fernando, principal nome da obra *Asas da América frevo*; além dos trabalhos: de José Teles e de Climério Santos sobre a indústria fonográfica e o frevo pernambucano; de Fred Góes sobre o frevo baiano; além do de Lucas Victor Silva sobre o Carnaval popular de Pernambuco.

Quanto às matérias jornalísticas, a pesquisa concentra-se em publicações feitas nas regiões Nordeste e Sudeste, visto que são as regiões que se relacionam mais relevantemente com o objeto da pesquisa. As principais fontes foram os acervos da Biblioteca Nacional e o da Fundação Joaquim Nabuco.

O corte temporal para as publicações da crítica nos jornais concentrou-se entre dezembro de 1979 (data do lançamento do álbum) e abril de 1980, visto que a obra impactou o Carnaval daquele ano.

Por fim, a pesquisa sobre o álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979) pretende lançar um olhar sobre as transformações e as convergências estilísticas no frevo-canção, apoiando-se, sobretudo, na pesquisa historiográfica. Além das entrevistas e críticas dadas à sua época, contou-se, também, com críticas posteriores, de modo a complementar o olhar de hoje (sob uma lente fenomenológica) com eventos que aconteceram em outra época, e que se desdobram até os dias atuais.

O presente trabalho realizou um estudo exploratório sobre repercussões do álbum no estilo frevo-canção, buscando apoiar-se, tanto em pesquisa historiográfica, quanto qualitativa, de modo a lançar mão de informações objetivas e subjetivas relacionadas à obra.

1.5 DIVISÃO DA PESQUISA

O presente trabalho se divide basicamente em levantamento historiográfico, através da pesquisa documental, levando-se em consideração os cortes temporais, submetendo o olhar atual, sobre os olhares daqueles que estiveram diante dos fenômenos em sua época.

Inicialmente foi feito um levantamento sobre a história do frevo, bem como a relação entre esta teve com a indústria fonográfica, o lançamento do álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979), seus impactos e desdobramentos para o frevo - principalmente o frevo-canção.

Por fim, a análise buscou confrontar dialeticamente as impressões da época, com a contemporânea, além das impressões daqueles que estão envolvidos na elaboração deste trabalho, compreendendo também, que o objeto de estudo pede um olhar fenomenológico (tripartite)⁶, não resultando necessariamente num trabalho resoluto.

⁶ Allan Vieira discorre Sobre a correlação entre evidência e verdade, na perspectiva da fenomenologia husserliana:

2 – O FREVO: DAS ORQUESTRAS TIPICAMENTE ACÚSTICAS DE PERNAMBUCO, AOS HIBRIDISMOS ESTILÍSTICOS NO FREVO-CANÇÃO.

2.1 O FREVO NASCEU NO CARNAVAL.

O frevo é mais conhecido como uma manifestação cultural típica de Pernambuco, ligado principalmente à festividade do Carnaval. No entanto, trata-se de um gênero musical difundido em grande parte do território nacional, tendo influenciado movimentos culturais como a Tropicália e o *Axé music*. Ao longo do século XX, o frevo, principalmente o frevo-canção, foi composto e interpretado por artistas de diferentes estados brasileiros, e de diferentes épocas, a exemplo de Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Armandinho, Lenine, Tom Zé, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Elba Ramalho, dentre outros. Em Pernambuco, entre os cancionistas e intérpretes mais famosos estão Nelson Ferreira, Capiba, Levino Ferreira, Edgard Moraes, Claudionor Germano, Expedito Baracho, J.Michiles, Carlos Fernando e Alceu Valença.

Ao longo de mais de um século de existência, o gênero passou por diferentes ciclos, tanto nos espaços de performance ao vivo - ora restrita ao palcos dos clubes sociais, ora nos cortejos nas ruas - quanto sendo, ou não, contemplado por produções fonográficas periódicas, com álbuns dedicados exclusivamente ao frevo. Assim, a prática do frevo como um todo suscitou diferentes simbologias, em diferentes épocas e públicos, sendo necessário um olhar fenomenológico, que possibilite compreender melhor essa manifestação popular tão polissêmica.

A noção de evidência, fundamental para o conceito de verdade na fenomenologia de Husserl, depende determinantemente da distinção entre intenções vazias e preenchidas [...] . A evidência, portanto, é definida primordialmente como a vivência da síntese de recobrimento entre o que é visado [...] A verdade, desse modo, é uma ideia, pois se trata da possibilidade (e não de um mero fato contingente) da vivência de um julgar evidente. (VIEIRA, 2015, p.63)

Figura 2 - O Frevo - algumas significações



O pesquisador Evandro Rabello evidenciou, no início dos anos de 1990, o primeiro registro impresso da palavra “frêvo”, citada no *Jornal Pequeno do Recife* de 09 de Fevereiro de 1907, no qual divulgava o repertório de marchas que foram executadas durante o ensaio do Clube Empalhadores do Feitosa. Mais recentemente, o pesquisador Luiz Henrique Costa dos Santos encontrou outra referência mais antiga, publicada no *Diário de Pernambuco* de 11 de janeiro de 1906, que trazia a seguinte informação:

A Troça Carnavalesca Mista Tome Farofa realiza hoje, na rua dos Ossos, às 7 horas da noite ensaio de cantorias, sendo executadas as seguintes marchas: O frêvo, Um nickel para bicula, O adubo da farofa[...]. (SANTOS, 2019, p.59)

Essa manifestação tem caráter plural, tanto por ser dança e música, quanto pela diversidade étnica e social dos que a criaram e a recriaram ao longo do tempo. Segundo Carmem Lélis:

A palavra frevo – corruptela do verbo ferver –, a princípio, relacionava-se mais ao contexto sociocultural e político vivido nas ruas do Recife no final do século XIX.

Nessa época, a cidade revelava a agitação e a rebeldia insufladas pelos ideais nacionalistas, republicanos e abolicionistas. (LÉLIS, 2006, p.13)

Apesar da citada agitação política, encabeçada por uma elite intelectual ávida por mudanças, a pesquisadora aponta, também, o ímpeto popular como gênese dessa manifestação, o qual faz parte das lutas de populações oprimidas, contra seu apagamento ou guetificação. Para isso, fez-se necessário ocupar os espaços públicos, mesmo sob repressão.

[...] Com a abolição da escravatura, as classes populares ampliam sua participação na promoção dos festejos de Carnaval e passam a ocupar os espaços públicos. O direcionamento político, a constituição da classe trabalhadora, a organização do movimento operário e a expectativa de modernização são traduzidos no frevo, força proveniente da massa popular urbana que revela a atmosfera de ebulição do Recife em sua expansão [...] (Ibidem: 13)

A manifestação consegue revelar, de forma bastante explícita, suas diferentes inclinações, ora com a ginga da dança e da música com rítmica “quebrada”, ora com a formação instrumental claramente baseadas nas bandas marciais e fanfarras. O frevo tomou as ruas de Recife no início do séc. XX, e impôs-se contra padrões eurocêntricos, contra o darwinismo social, bastante dominante nas políticas públicas até meados dos anos 1930.

[...] Frevo-música, frevo-dança... Uma sugerindo a outra, no caso da música, gerada pela inspiração de compositores de música ligeira, distingue-se o fato de ser promotora de uma heterogeneidade rítmica, harmônica e melódica, derivada da mescla de gêneros diversos – marcha, dobrado, maxixe, quadrilha, polca. Quanto à dança, caracterizada como passo, bailado solista que assimilou e assimila movimentos das mais variadas procedências, destaca-se a ginga, o vigor e o improviso, provavelmente um legado da presença dos capoeiras no Carnaval de rua, negros que vinham à frente dos desfiles, considerados vadios, desordeiros e temidos por todos, proporcionando além do entusiasmo, exatos desafios de luta. (Ibidem: 14)

Diferentemente de outras manifestações como Maracatus, Caboclinhos, Tribos do mesmo estado - que já existiam antes mesmo da festa profana -, o frevo nasceu ligado ao Carnaval de rua de Pernambuco. É necessário, portanto, para compreender-se esse gênero musical, compreender a trajetória do Carnaval em Pernambuco ao longo do tempo.

Para a elite que tentava “formatar” a nova prática no país, o Carnaval deveria ser organizado em bailes de máscaras e fantasias, além de cortejos de carros pelas ruas. Tal

iniciativa, não seria “mero exibicionismo”, teria seu viés civilizatório, eurocêntrico, embranquecedor, com o papel de “educar as massas”. Assim, o poder constituído buscaria o controle social das práticas “momescas”, buscando delimitar a manifestação, com segregação social e racial bem definida, ficando os clubes sociais⁷ de cortejos de carros (veículos de tração animal)⁸ para as elites, e os clubes de pedestres destinados ao “povão”⁹.

A imprensa registrava (década de 1880) a existência de dois tipos de carros: as alegorias e as críticas. As alegorias eram os carros decorados com figuras e personagens fantasiados fazendo referência à literatura e à cultura européias, à cultura greco-romana, à *comédia dell'arte*, [...] As alegorias poderiam também fazer homenagens a figuras políticas nacionais [...] Nestas representações, os clubes de alegorias e críticas estabeleciam uma relação com o folião através da reflexão, do intelecto. Neles não havia o frevo, ou o encontro de corpos e cheiros que contaminavam os foliões através dos poros, como nos desfiles de pedestres. [...] Os clubes de pedestres (segundo a visão dos jornais) praticavam uma relação muscular, instintiva, “animalesca” com o folião. (VICTOR SILVA, 2009, p.59)

Ainda, segundo Victor Silva (Ibidem: 60), estariam definidos e divulgados na imprensa os papéis sociais que cada classe teria no Carnaval (ou “Carnavais”), sendo o de uma elite intelectual branca aquela que teria primazia e superioridade sobre o da população pobre e mestiça.

A manifestação do frevo, e do Carnaval como um todo, passava pelo crivo do controle social: sua prática deveria ter data e local para ocorrer, fosse nas ruas - ocupadas pelo povo -, fosse nos clubes, frequentados pelas elites. Este controle é exercido, sobretudo, pelo estado, que tem o poder de permitir ou reprimir manifestações consideradas mundanas.

[...] um pré-requisito de um bom carnaval é que a norma quebrada deve ser naturalizada na sociedade e que o período carnavalesco deve ser breve para que a norma retome reforçada. O carnaval só pode existir como transgressão autorizada [...] Assim, o carnaval moderno é limitado a espaços e períodos de tempo curtos,

⁷ Os clubes nesse contexto, ainda são “meras associações”, não implicando em espaços privativos.

⁸ Já no início do séc. XX, surgiria outra modalidade de cortejo de carros, seria o corso, também uma prática das elites, com veículos decorados e até caminhões alegóricos que faziam passeatas carnavalescas. O corso teve uma transição tecnológica, antes com carros puxados a tração animal, para automóveis. (VICTOR SILVA, 2009, p. 62)

⁹ Classes sociais inferiorizadas e subjugadas.

pois o carnaval só se constitui como um perigo real quando é inesperado ou não-autorizado. (VICTOR SILVA, 2009, p.31)

No início do séc.XX, o Carnaval em Recife passaria por rápidas transformações, vindo a prática dos cortejos em carros a morrer pouco a pouco, até 1912 (ARAÚJO, 1997, p.206). Também houve as transformações dos clubes de pedestres em clubes de trabalho:

Inspirados no decano Caiadores (1886), os primeiros e mais simpatizados clubes pedestres do Recife adotaram por nomenclatura termos evocativos do trabalho, particularmente na sua fração manual, com a qual estavam acostumados a lidar: Vassourinhas (1889), Pás (1890), Lenhadores (1897). (Ibidem: 208)

A alta sociedade fomentaria, por mais algumas décadas, os cortejos em carros, ao passo que as ruas terminariam deixadas às classes mais baixas, enquanto o “refúgio” das elites seriam os bailes nos salões dos clubes sociais.

Os indivíduos da elite e da classe média buscaram isolar-se e manter-se afastados daquela turba de miseráveis carnavalescos, refugiando-se nos bailes ou desfilando em carros ornamentados, entre familiares e amigos. Por volta de 1909, um grupo ligado aos clubes de alegoria e crítica tentou, inutilmente, construir um Carnaval de rua só para si, mas numa outra data, durante a Mi-Carême. Pouco depois, porém, os clubes pedestres passaram a fazer uso da festa, e com muito mais êxito. (Ibidem: 212)

Em síntese, o pesquisador Ayrton Benck Filho (2008, p.18) discorre sobre o Carnaval de Recife em três fases: fase lusitana (até 1850); fase do Carnaval burguês (1850 até 1920); fase do Carnaval popular (1920 aos dias atuais). A manifestação das fanfarras, no Carnaval, passou a consolidar-se e a ser reconhecida como frevo¹⁰, nas duas primeiras décadas do séc. XX. Inicialmente, esse frevo era caracterizado pelo seu estilo essencialmente instrumental e, mais tarde, seria classificado como frevo de rua - cuja alcunha estava relacionada com sua prática popular, nas ruas, promovida, inicialmente, pelos clubes de pedestres e, depois, pelos clubes de trabalho.

¹⁰ Neste momento, até meados dos anos 1920, a palavra “frevo” se referia mais a um tipo de manifestação - festa, furdunço -, (SANTOS, 2019, p. 59) do que propriamente a um “gênero musical”.

Segundo Benck Filho (Ibidem: 22), na segunda fase houve uma intensificação da ocupação dos mascarados burgueses em seus cortejos pelas ruas (espaço público), fato que estabeleceu uma interação com os brincantes dos clubes de populares, que por sua vez, terminou por introduzir a prática do frevo, nos salões dos clubes privativos. Fato, que fez com que as bandas tocassem sentadas nesses espaços da elite, como se estivessem num concerto.

O frevo, que já havia dominado as ruas da capital pernambucana, seria reconhecido pelos intelectuais como “música autêntica pernambucana”- alimentado pelo “espírito de época” nacionalista, por sua vez, passaria pela aceitação e apropriação da elite local, contanto que os brincantes de diferentes classes e raças fossem apartados, dada a “ousadia dos populares”, do “povão”, tomarem as ruas. Diante disso, a prática do frevo sofreria mudanças, assim como a própria comemoração do carnaval, colocadas em espaços diferentes, separadas entre o carnaval de rua, e os espaços privativos dos bailes¹¹.

Um grande exemplo sobre a aceitação e apropriação do gênero popular pela elite, é que o primeiro frevo gravado em disco foi a música “Borboleta não é ave” (1922)¹², que era um frevo-canção (classificação dada a posteriori, pois no álbum, estava classificada como “marcha”) do maestro Nelson Ferreira, estilo restrito aos palcos dos espaços privativos. Vale salientar que o produto fonográfico era muito caro, portanto inacessível para as massas populares. Mais tarde essa produção fonográfica de frevo seria levada a radiodifusão¹³, iniciada pela Rádio Clube de Pernambuco (fundada em 1919), possibilitando que uma camada maior da população tivesse acesso ao repertório de frevo, o que consolidaria, não apenas o gênero, como também a terceira fase, a do carnaval popular. (BENCK FILHO, 2008, p. 22)

O frevo passaria a ser performado nos diversos bailes e festas promovidos nesses clubes sociais, ao lado de repertórios como jazz, foxtrot, valsas, mazurcas etc., tocado muitas

¹¹ Segundo a imprensa da época, os bailes reuniam a “nata da sociedade”, nos jornais, eram descritas as figuras públicas de prestígio, consumo de champagne, prática de valsa e toda suntuosidade que pudesse enaltecer a verve branca e eurocentrada da elite dominante. (VICTOR SILVA, 2009, p.64)

¹² Borboleta não é ave, foi importante porque fez sucesso, mostrou o frevo e o carnaval de Pernambuco para o restante do Brasil, além de chamar a atenção das gravadoras para o mercado local. (SANTOS, 2019, p.77)

¹³ levando o frevo-canção, praticado apenas nos palcos dos salões privativos, ao povo.

vezes pela mesma orquestra, durante todo o ano, não se restringindo apenas ao carnaval, sendo importante salientar, que algumas dessas orquestras também tocavam ao vivo no cinema mudo¹⁴, portanto, havia uma influência muito grande da música norte-americana (VICTOR SILVA, 2009, p.134). Assim, o gênero frevo figuraria como principal expressão local, atravessando conceitos de tradição e modernidade.

O rádio, o automóvel e o avião tornavam o mundo menor. A vitrola trazia instantaneamente a música para a sala de estar [...] E o carnaval parecia ser a metáfora perfeita destes novos e rápidos tempos. Tão rápidos quanto um compasso de um dobrado ou de uma marcha carnavalesca. O frevo é uma manifestação da era industrial e urbana: o corpo funcionava como uma máquina lubrificada, pois é preciso azeitar as canelas e pôr o óleo nas dobradiças do corpo. A multidão ficava eletrizada porque o frevo produz uma grande energia coletiva urbana. (Ibidem: 128)

Dada as diferentes influências de manifestações musicais, dança e indumentárias diversas, além das práticas em diferentes espaços. O frevo, originalmente instrumental, se subdividiu em mais dois outros estilos, desta vez cantados, fazendo com que, esse frevo instrumental fosse “rebatizado” como frevo de rua, ao passo que os outros dois estilos fossem nomeadamente classificados como: frevo-canção e frevo de bloco.

Tal classificação, diferenciando os referidos estilos, foi delineada pela Federação Carnavalesca Pernambucana (FCP) a partir de 1935 (SANTOS, 2019, p.93), que além disso, exercia o controle social do Carnaval como um todo.

[...] entidade que estabeleceu mecanismos para controlar o Carnaval nos moldes do regime ditatorial varguista, o que implicou em silenciar, amaciar e nacionalizar a *ôndia*, as vozes, a música e o passo dos clubes populares. Segundo Mateus Francisco Vidal, durante o Estado Novo, o Departamento de Censura, o Governo de Pernambuco e a Federação aliaram-se para fiscalizar a produção de músicas Carnavalescas, de modo a evitar a criação de [...] “paródias e caricaturas desfavoráveis ao governo”. (SANTOS, 2019, p.90).

¹⁴ Em matéria jornalística de 2016, José Teles traz um comentário sobre a atuação do maestro Nelson Ferreira, que performava e compunha para o cinema, pois antes do áudio ser incorporado às salas de projeção, se fazia necessário acompanhamento musical ao vivo nas salas de exibição. “Na década de 20, o “insigne maestro” Nelson Ferreira dirigia a orquestra que tocava durante a exibição dos filmes no Moderno, o cinema da elite pernambucana (começou a tocar em cinemas em 1917, no Cine Pathé) Era também um dos mais requisitados autores de trilhas de musicais e dramas teatrais.” (TELES, 2016)

Classificação dos três estilos de frevo “tipicamente pernambucano”, segundo a FCP nos anos 1930.		
Estilo	Instrumentação	Espaços de performance
Frevo de rua	<ul style="list-style-type: none"> • Fanfarra (quando nas ruas) (SANTOS, 2019, p.102) • <i>Jazz-band</i> (quando performado nos palcos) 	<ul style="list-style-type: none"> • Cortejo nas ruas públicas. • Palcos de espaços privativos.
Frevo-canção	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Jazz-band</i> com eletrificação/amplificação da voz 	<ul style="list-style-type: none"> • Palcos de espaços privativos.
Frevo de bloco	<ul style="list-style-type: none"> • Pau e corda 	<ul style="list-style-type: none"> • Cortejo nas ruas públicas.

Victor Silva (2009, p.316) afirma que a FCP¹⁵, contava com intelectuais renomados em seus quadros: Valdemar de Oliveira (crítico de arte, ator, cenógrafo, escritor, teatrólogo, compositor, regente e arranjador). Mário Melo (advogado, jornalista, historiador, geógrafo, filatelista, numismata, músico e político) e Samuel Campelo (advogado, teatrólogo, jornalista e cronista), Mário Sette (professor, jornalista, contista, cronista e romancista). Pessoas estas, legitimadas como dirigentes ou convidados pareceristas, que tinham como função o controle social, não só da festa carnavalesca, como de diversas expressões culturais locais, principalmente o frevo.

Porém, paradoxalmente, alguns desses intelectuais iriam se opor muitas vezes a postura dos poderes constituídos enquanto mediadores da cultura popular, geralmente tratada

¹⁵ É importante destacar o corte social que compunha essa federação, segundo Santos e Mendes: “Todos os membros da diretoria da FCP pertenciam à elite local, o único oriundo da classe popular era Zuzinha (maestro), que, porém, já se tornara tenente e exercia o cargo de mestre de banda da Polícia Militar [...] (SANTOS, 2019, P.92). Mais tarde, em 1964, a FCP viria a integrar a Comissão Organizadora do Carnaval (COC). Assunto que será tratado no capítulo dedicado à indústria fonográfica.

como ingênua, infantil, pura e dependente de mediação intelectual (segundo a visão eurocêntrica embranquecedora da política dominante).

Por fim, a prática de controle social exercida na Era Vargas, a partir dos anos 1930, viria a ser substituída por uma nova maneira mediação¹⁶, a partir de meados da década de 1950, desta vez: governo e intelectuais, seriam ladeados pela indústria fonográfica, assunto a ser tratado no capítulo, a posteriori, dedicado ao tema.

2.2 O FREVO DE RUA PERNAMBUCANO E O BAIANO

O termo “frevo de rua” utilizado para designar o frevo essencialmente instrumental e acústico no início do séc.XX, se deu, sobretudo, pelo fato dessa manifestação estar ligada originalmente à sua prática no Carnaval de rua, apesar do fato de que o estilo ocupou os espaços dos palcos dos clubes privativos ainda nos anos 1920.

Porém, o frevo de rua nunca deixou seu espaço originário, pois desde sempre, se manteve manifestação popular, arrastando multidões por avenidas e ruas do centro do Recife ou de Olinda, inclusive nas cidades do interior de Pernambuco, sendo até os dias atuais a prática de dança e música que acompanha os Papangus da cidade de Bezerros, os Tabaqueiros de Afogados de Ingazeira, Caretas de Triunfo, Caiporas de Pesqueira etc.

Figura 3 - Papangus de Bezerros



Fotografia: Juliana Leitão/DP/D.A.Press **Fonte:** Diário de Pernambuco¹⁷

¹⁶ Assim como substituiu as práticas da República Velha

¹⁷

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/02/dez-locais-para-brincar-no-interior-do-estado.html>

Segundo Climério Souza Santos e Marcos Ferreira (SANTOS, 2019, p. 59), no início do século XX, a palavra “frevo” ainda não significava gênero musical, significava *furdunço*, dança frenética no espaço público - nas ruas.

Contudo, na década de 1920, a manifestação já se estabelecia como um tipo de marcha musical, com dança bastante diversa da marcha carioca. Era a consolidação de uma marcha rápida como os dobrões, com dança que mimetiza a capoeira. Nessa época o tal “furdunço” já havia sido amplamente defendido como manifestação legítima, pelos intelectuais folcloristas, além de aceita pelo poder constituído, contanto que não fugisse ao controle social.

Quando foi gravado o primeiro frevo Borboleta não é Ave (1922), ainda neste início de década ainda não havia se consolidado o termo “frevo” enquanto gênero musical, tampouco designação para as subdivisões estilísticas. Então a canção, que foi gravada fora de Pernambuco, tinha apenas menção ao gênero “marcha”. Contudo, já havia entendimento local sobre o frevo enquanto gênero musical, diferenciado-o da “marcha carioca”, sendo, portanto, usual o termo “frevo” e “marcha pernambucana” como sinônimos. Mesmo sendo mais comum a ideia do “frevo-furdunço”, a outra, a do “frevo-som”, já ladeava a menção original. (SANTOS, 2019, p. 61).

[...] o gênero musical frevo, ainda sem esse nome, estava em acelerado processo de convenção, o que se dava com a profusão de categorias e expressões que iam sendo criadas e/ou adotadas pelos carnavalescos de diferentes extratos sociais. Nesse contexto, como será constatado, a chegada das *jazz-bands*, a indústria do disco e o recém-nascido rádio também serão motores de formação do gênero musical.[...](Ibidem: 62)

Como mencionado anteriormente, a denominação “frevo de rua¹⁸”, assim como as demais, foi estabelecida na década de 1930, uma década depois da primeira gravação.

¹⁸ Na mesma época, surgiram as subdivisões do frevo de rua, que se desdobra em mais três modalidades: ventania, coqueiro, abafo. (Ibidem: 98). Contudo, tais modalidades não terão relevância no presente estudo.

Nos palcos dos salões privativos, as orquestras performaram uma diversidade de gêneros que chegavam em Pernambuco através dos discos: frevo, jazz, foxtrot, valsa, tango etc. Havendo uma tendência usual para formação da orquestra no formato *jazz-band*.

Diante disso, Valdemar de Oliveira, foi crítico ferrenho à tal “maneirismo”, afirmava que: quem quisesse ouvir um frevo tipicamente pernambucano, não deveria procurar o rádio, televisão ou bailes, mas sim nas ruas, onde se encontra uma fanfarra. Se colocando em oposição ao hibridismo na instrumentação. (Ibidem: 100)

Contudo, apesar da aceitação da FCP, em adequar as orquestras de frevo ao formato das *jazz-band*, para performances nos palcos dos espaços privativos dos clubes. As “autoridades do frevo” da época (1928), Levino Ferreira, Zumba, Nelson Ferreira e Valdemar de Oliveira, tentariam controlar a tendência do hibridismo, ao determinar, pelo menos, que a instrumentação em gravações nos discos, utilizasse “cozinha percussiva” típica das fanfarras: surdo, pandeiro e caixa¹⁹. (Ibidem: 85).

Figura 4 - Orquestra de Frevo, 1940



Fonte: Alexandre Berzin (autor) - Acervo da FUNDAJ

¹⁹ O “frevo tipicamente pernambucano” segundo Valdemar de Oliveira - traz a seguinte formação de fanfarra: 1 requinta; 3 clarinetes; 3 saxofones; 3 pistons; 10 trombones; 2 *hornes* (trompa-cachorrinha); 3 tubas (baixo); 2 taróis e 1 surdo. (SANTOS, 2019, p.101)

Em resumo, o frevo de rua, sempre apresentou uma diversidade de formações instrumentais, que tanto poderia se basear nas orquestras de fanfarras, como defendeu Valdemar de Oliveira, quanto se basear nas formações das *jazz-bands* (Ibidem: 84), combatidas pelo mesmo (Ibidem: 99). O fato é que nunca se consolidou uma formação para se dizer “clássica do frevo de rua”, mesmo quando o frevo de rua era performado em seu local de origem, nas ruas, as formações instrumentais apenas se assemelhavam às fanfarras idealizadas por Valdemar de Oliveira.

Figura 5 - Nelson Ferreira e orquestra



Fonte: Acervo da FUNDAJ

Nos anos 1950 o frevo de rua teria sua versão baiana puxada por cordas eletrificadas, sendo uma transformação radical em sua instrumentação, portanto, obviamente se tratando de um novo estilo, ou, subdivisão estilística, diametralmente diferente das formações acústicas do frevo de rua pernambucano, além de ter um fraseado peculiar, devido ao “sotaque” dos instrumentos de corda, tanto no acompanhamento harmônico, quanto nas melodias em solo.

O frevo de rua baiano teve seu início a partir de uma passagem do Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas, que partiu em 1951 numa excursão carnavalesca para o Rio de Janeiro - RJ, com escala em Salvador - BA.

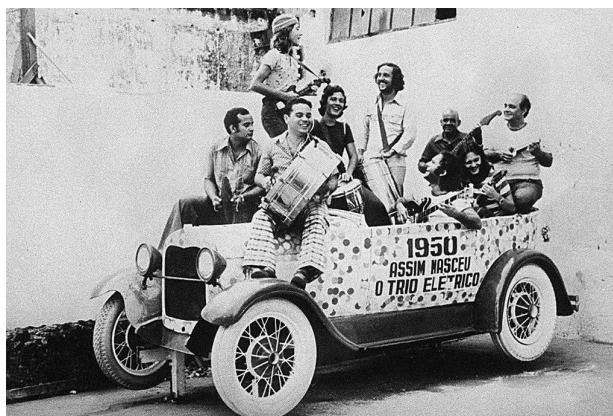
Em 1951, numa tumultuada ida ao Rio de Janeiro, para se apresentar na então capital da República, o Vassourinhas aproveitou uma parada do navio em Salvador, para desembarcar e mostrar aos baianos o verdadeiro frevo pernambucano.”(TELES, José. O Trio de Dodô & Osmar pelas ruas de Caruaru e do Recife. *Jornal do Commercio*, 07 de janeiro de 2018)

O clube desfilou com sua orquestra pelas ruas da capital baiana, levando o frevo de rua para o povão, que não estava acostumado a dançar e brincar ativamente pelas ruas.

Segundo Osmar Macedo, um dos criadores do trio elétrico, a semente deste sucesso nasceu espontaneamente, sem premeditação. tudo começou no ano de 1950 (data errada)²⁰, quando às vésperas do carnaval, mais precisamente na 4ª feira (quarta-feira) anterior às festividades momescas, o famoso Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife, a caminho do Rio de Janeiro, onde iria fazer o carnaval, resolveu se apresentar em Salvador, atendendo solicitação da prefeitura. O grupo viajava no navio Pedro II com um representativo número de 150 componentes (fantasiados e musicistas), uma gigantesca orquestra, na qual predominavam os metais, alguma madeira e pouca percussão. [...] Face à enorme divulgação do evento [...] reunia um número expressivo de curiosos ávidos em conhecer o frevo autêntico de Pernambuco. O grupo iniciou a apresentação e, já nos primeiros acordes, quem estava na rua começou a pular e segui-lo. A massa aumentava cada vez mais. [...] era povo por todos os lados da fanfarra, lá pela altura da ladeira de São Bento a confusão era de tal ordem que um dos músicos acidentou-se em virtude de um encontrão de um entusiasmado seguidor. (GÓES, 1982, p.17)

²⁰ Osmar sempre falou que foi em 1950, apesar de comprovado que o evento aconteceu em 1951. Não se sabe se foi por engano, ou se foi uma licença poética, ou jogo de *marketing*.
Vianna, Luiz Fernando. "1951, o ano em que a Bahia foi atrás da fobica, e não parou mais." Folha de São Paulo, Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/1951-o-ano-em-que-a-bahia-foi-atras-da-fobica-e-nao-parou-u-mais.shtml>>. Acesso em 02 de outubro de 2023.

Figura 6 - A fobica do Trio Elétrico Dodô e Osmar



Fonte:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/02/1951-o-ano-em-que-a-bahia-foi-atras-da-fobica-e-nao-parou-mais.shtml>

Esse acontecimento marcou a dupla de musicistas Dodô e Osmar²¹ que, prontamente, no dia seguinte ao desfile, começaram os preparativos para sair em cortejo, tocando frevo, ainda naquele Carnaval de 1951. “De fato, Osmar era filho de pernambucano, se dizia portador do ‘micróbio do frevo’ e conhecia bem o repertório [...]” (PAULAFREITAS DE LACERDA, 2013, p.89) mas, para isso, teriam que inventar seu próprio palco móvel, já que precisariam eletrificar e amplificar o som de forma autônoma. Assim nasceu o trio elétrico, o sucesso do novo Carnaval popular da Bahia.

De 5ª feira (quinta-feira) até domingo a dupla não fez outra coisa além de preparar além de preparar o carro e ensaiar os frevos, pois conheciam alguns poucos, uma vez que os instrumentistas amadores eram especialistas em chorinho. Eles tocavam seus paus elétricos um cavaquinho (Osmar), mais tarde conhecida como guitarra baiana (quatro cordas com afinação de bandolim) e um violão (Dodô) [...] No domingo de carnaval, depois de muito ensaio, passaram várias vezes o repertório que o Clube Vassourinhas havia tocado, testaram o som da fobica (carro com som) e entraram por volta das 4 da tarde pelo meio do corso na Rua Chile. A parte da

²¹ Essa dupla de artistas costumava performar repertório de choro e de música erudita, através de seus instrumentos de cordas eletrificadas, fabricadas por eles mesmos. Nesse momento o grupo ainda não se chamava Trio Elétrico Dodô e Osmar:

No carnaval de 1952 [...] Convidaram outro instrumentista, Temístocles Aragão, o Temi, e com ele formaram O Trio Elétrico, um conjunto com Dodô violão,grave), Osmar (cavaquinho, agudo) e Temi (violão tenor ou triolim, médio, afinado como banjo). [...] Em 1954, Temi saiu do grupo e voltaram a ser uma dupla, mas a denominação trio elétrico já se consagrara na boca do povo e passara a nomear não só o grupo pioneiro, mas todos os outros que se seguiram. (PAULAFREITAS DE LACERDA, 2013, p.90)

percussão e a animação do grupo que os acompanhava na fobica, meia dúzia de amigos [...] (GÓES, 1982, p.18)

Segundo Fred de Góes (Ibidem: 19), o povo estava acostumado apenas a assistir, passivamente, o “cortejo dos granfinos” em seu “tradicional” corso, tendo a música apenas como algo secundário ao desfile de carros enfeitados, os quais carregavam pessoas ricas exibindo suas luxuosas fantasias, espalhando confete e serpentina, ao cheiro de lança-perfume. Osmar descreve o feito como sendo o início do fim do Carnaval de rua elitista e sua passagem para o Carnaval de rua do povo:

Quando despontamos na avenida, acabamos com o corso, pois vinha atrás de nós uma massa compacta de gente que, a exemplo do que ocorrera na 4ª feira (quarta-feira) com o Vassourinhas, pulava e se divertia como nunca antes ocorrera na Bahia. Nossa emoção era enorme; mais de 200 metros de povo atrás da fobica. (Ibidem: 19)

Fred de Góes descreve que, apesar de o povo, antes de 1951, não participar do “Carnaval oficial” de Salvador (aquele do corso e de cordões de associações), havia, sim, um Carnaval no qual a população de classes sociais mais baixa - o “povão” - fazia o seu batuque, formava seus blocos. Era um Carnaval segregado, que acontecia na chamada Baixa do Sapateiro. (GÓES, 1982, p.21)

O fato é que Dodô e Osmar fizeram esta festa popular ocupar as ruas da cidade alta, e tudo se deu de maneira tão abrupta, que esse ato poderia ser chamado de “revolução do Carnaval popular na Bahia”. Como dizia a letra de Vassourinha Elétrica (Moraes Moreira): “É o frevo, é o trio, é o povo / É o povo, é o frevo, é o trio / Sempre juntos, fazendo o mais novo/ Carnaval do Brasil”.

As mudanças de espaços e práticas no Carnaval de Salvador são descritas pela pesquisadora Ayêska Paulafreitas (2011, p.5):

Até os anos 50, havia uma divisão no carnaval de Salvador que correspondia à segmentação social. [...] estudiosos (Risério, 2004; Goes, 2000; Guerreiro, 2000; Moura, 2001; Oliveira, 1995) referem-se aos desfiles de entidades carnavalescas organizadas pelas classes média e alta: os clubes Fantoches da Euterpe, Innocentes em Progresso e Cruz Vermelha levavam seus associados em luxuosos desfiles pela principal via do centro da cidade, em cima de carros alegóricos ou montados a

cavalo. Os desfiles eram puxados por bandas formadas por integrantes das bandas da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros e seguidos por um curso de automóveis, na época também um luxo para poucos. Paralelamente, as camadas sociais mais baixas, formadas especialmente de negros e mestiços, também se organizavam em blocos, cordões de mascarados e batucadas em zonas menos nobres da cidade. Somente a partir de 1951, Osmar Macêdo e o Dodô Nascimento começam a interferir no carnaval ao se intrometerem no desfile com um carro Ford 1929 sem capota, carinhosamente chamado de Fobica, no qual iam tocando seus instrumentos eletrificados.

Sem dúvida, o povo não estava preocupado se o frevo era “autêntico pernambucano” - puxado pela enorme orquestra acústica, que tocava em cortejo a pé - ou se era baiano - puxado por uma dupla de cordas eletrificadas, que tocavam em cortejo em cima de um automóvel. O curso foi ressignificado na espontaneidade, mesmo que tivesse fomento do poder público, o qual aproveitou a escala do Clube Vassourinhas na cidade e o pôs para desfilar. Entretanto, a iniciativa de “botar o bloco na rua” foi de Dodô e Osmar, por pura fruição - aliás, como o era por parte das associações carnavalescas, em sua época. A diferença é que o Vassourinhas, enquanto associação amadora, tinha musicistas profissionais em sua orquestra, ao passo que a referida dupla faria as duas funções: a de organizadores (produtores) e a de performers musicais.

Sobre o aspecto musical da manifestação, é destacável que, ao alterar-se a instrumentação do frevo de rua de maneira tão radical (com cordas eletrificadas), no Carnaval de 1951, produziu-se um novo tipo de sonoridade, num outro modelo de performance, mesmo que, inicialmente, Dodô e Osmar estivessem buscando reproduzir o repertório do Vassourinhas. A partir daí, o Trio Elétrico Dodô e Osmar passaria a transformar o frevo de rua, a cada Carnaval da Bahia, ao compor seu próprio repertório - agora influenciado pelo “sotaque” do choro, da música erudita (solo) e, sobretudo, pelo “sotaque” do pau elétrico, devido à disposição das cordas em intervalos de quinta, como o bandolim, e à articulação do pinçar destas. Como diz o frevo-canção Vassourinha Elétrica:

Varre, varre, varre vassourinhas
 Varreu um dia as ruas da Bahia
 Abriu alas e caminhos pra depois passar
 O trio de Armandinho, Dodô e Osmar [...]
 E o frevo que é pernambucano
 Sofreu ao chegar na Bahia
 Um toque, um sotaque baiano

Pintou uma nova energia
(Moraes Moreira)

Assim, teríamos o frevo baiano, como um frevo de rua “moderno”, no “espírito modernista” de sua época e que, ao contrário da orquestra do Vassourinhas, representava, agora, a “tradição” - também no espírito de época do modernismo regionalista “freiriano”²² - configurando duas faces do modernismo cinquentista.

Os anos 1950, em Salvador, foram o auge de um grande movimento de renovação na cultura que Paulo Emílio Salles Gomes chamou de “renascença baiana” (OLIVEIRA, 2002, p.191). O período, que se estende até o golpe militar de 1964, também foi denominado “Avant-garde na Bahia” por Antonio Risério (2004). No terreno da música popular baiana, a ideia de moderno surgiu a partir da criação da guitarra baiana, em 1942, instrumento que veio a motivar a grande revolução causada pela invenção do trio elétrico, equipamento que aliou a criação de novos instrumentos e uma nova tecnologia de difusão de som a um repertório baseado na hibridação de gêneros, estilos e ritmos. O trio elétrico foi uma das influências do Movimento Tropicalista e o estopim de uma mudança na música popular de rua produzida na Bahia inicialmente para o carnaval, depois difundida em outros circuitos. (PAULAFREITAS DE LACERDA, 2013, p. 86)

A hibridização de gêneros, como analisado anteriormente, sempre fez parte do frevo, tanto da sua gênese, no início do séc. XX, quanto da sua longa trajetória de décadas performado nos salões, ao lado de gêneros estrangeiros. Porém, ainda variava sua instrumentação entre os modelos das orquestras de fanfarras e das *jazz-bands*, até que chegou num ponto de “virada” com o trio elétrico de Dodô e Osmar, que expandiu, ainda mais, a hibridização no gênero frevo.

A eletrificação do frevo começou na Bahia, nos anos 1950, com Dodô & Osmar no trio elétrico, contudo, desde os anos 1960 introduziram-se instrumentos elétricos no frevo de Pernambuco, mas de maneira muito discreta, pois não eles faziam os solos, além de estarem restritos aos palcos dos bailes, como afirma o pesquisador Ítalo Guerra Sales (2018, p.51):

O jornalista José Teles afirmou que “o maestro Mário Mateus, sem muito alarde, foi o primeiro a incluir órgão, guitarra e baixos elétricos (instrumentos identificados com o iêiê-iê) numa orquestra de frevos” (TELES, 2015, p. 176) [...] Fora do

²² A ser abordado mais à frente.

período carnavalesco, os frevos não faziam parte do repertório fixo [de Mário Mateus]; eram tocados apenas ao final de algumas noites, a depender da ocasião. O grupo do maestro Mário Mateus era constituído por trompete (executado pelo próprio), sax tenor, contrabaixo acústico, piano e voz masculina. Segundo o maestro, a partir da década de 1960 o contrabaixo acústico foi sendo por vezes substituído pelo elétrico, além de recordar-se de diversas apresentações neste período ao lado de guitarristas. Em geral, Mário Mateus diz que a participação de instrumentos elétricos nestes pequenos grupos não gerava polêmica, mas afirma que não raro recebia olhares contrários ao emprego do instrumental elétrico em orquestras de frevo que comandava. Apesar de ter sido líder de sua própria orquestra de frevo durante vários anos, alcançando destaque entre as orquestras da cidade do Recife, o maestro não chegou a registrar em disco a performance de sua orquestra

No tocante à assimilação de novas tecnologias, houve uma eletrificação discreta do frevo pernambucano - frevo de rua e frevo-canção - pois o modelo de performance nos palcos dos salões, nos anos 1960, não difere do padrão de *jazz-band* desta época²³ (CORREA, 2019 p.8)²⁴, portanto, ainda apontava para o tradicionalismo.

Em Pernambuco, a Federação continuaria a exercer o controle social, passando a integrar a Comissão Organizadora do Carnaval (COC) em 1965, participando, inclusive, da curadoria de concursos carnavalescos²⁵, os quais sempre tinham o frevo como principal chamariz.

Na Bahia, também havia controle social do Carnaval: na mesma época (1965), com investimento estatal²⁶, eram promovidos concursos de trios elétricos. Entretanto, não havia convenções estilísticas sobre o gênero musical em si, nem sobre os trios elétricos. Tal liberdade propiciou mudanças constantes nas práticas dos trios elétricos, tanto tecnologicamente, como pela assimilação de outras sonoridades e gêneros musicais.

²³ Vale rememorar que a formação instrumental - *jazz-band*, foi indicada pela FCP três décadas antes - nos anos 1930.

²⁴ CORREA, M. G. Gêneros e instrumentos da música popular urbana na “música de concerto” de Radamés Gnattali. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.36025/arj.v6i2.18386. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/18386>>. Acesso em: 03 out. 2023.

²⁵ Tema a ser abordado com mais detalhes no capítulo sobre a Rozenblit e o frevo.

²⁶ No ano de 1958 o trio de Dodô e Osmar recebe financiamento da Prefeitura de Salvador. O que propiciou mudança no trio (carro/palco). Foi introduzida uma estrutura metálica que se tornou padrão para todos os outros trios elétricos. (GOÊS, 1982, p.58)

Figura 7 - Trio elétrico: Barretão - 2022



Fonte -

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/o-quebrador-de-vidros-e-fire-conheca-trios-eletricos-que-desfilam-na-avenida-do-fortal-em-2022-1.3257103>

Em suma, até os anos 1960, o frevo de rua predominava nos Carnavais populares de Pernambuco e da Bahia.

2.3 O FREVO DE BLOCO

Por ser o estilo que menos sofreu influências e hibridismos ao longo do tempo, além de não compartilhar semelhanças com o objeto de estudo, dele constará uma breve descrição neste trabalho, para facilitar sua diferenciação em relação aos fonogramas do frevo-canção.

O produtor Carlos Fernando teve, sobre o frevo de bloco, um olhar protetivo e incentivador, por isso contemplou-o em duas faixas do álbum *Asas da América Frevo*, buscando preservar certa “pureza” do estilo que, à época do disco (1979), estava passando por um processo de reavivamento.

No Carnaval de Pernambuco, o termo “bloco” costuma - ou pelo menos, costumava - indicar um tipo específico de frevo, com banda de pau e corda (famílias das madeiras e das cordas pinçadas) que acompanha um coro feminino e costumam desfilar com indumentárias que remontam ao Carnaval europeu, sendo seu flabelo um tipo peculiar de estandarte, que se assemelha a uma logomarca do bloco. No entanto, o termo “bloco” é utilizado neste terceiro milênio como sinônimo de “troça carnavalesca”, por isso, algumas das agremiações deste tipo de frevo denominam-se como “blocos líricos”, apesar da contestação de especialistas. (SANTOS, 2019, p.62)

Quanto ao “frevo-som”, o frevo de bloco é muito peculiar, com seu próprio estilo de dança, de andamento (marcha lenta), predominância de tonalidades menores, que inspiram letras melancólicas e saudosas, em sua maioria e uma atmosfera e sonoridade muito diferentes em relação ao frevo de rua e ao frevo-canção. Vale salientar que o estilo também é nominado como “marcha de bloco”, desde os anos 1920 até os dias atuais, dos anos 2020. (SANTOS, 2019, p. 94)

Figura 8 - Coral²⁷ do Bloco Nem Sempre Lily Toca Flauta - Formação em palco séc.XXI



Fonte - Facebook do Bloco Carnavalesco Misto (BCM) Nem Sempre Lily Toca Flauta

²⁷ Formação típica com coro feminino.

Figura 9 - Orquestra de pau e cordas²⁸ em 2022



Fonte - Folha de Pernambuco / fotografia: Arthur Mota

Dentre os três estilos de frevo performados, o da orquestra de pau e corda é o que apresenta menor variação instrumental, desde os anos 1920²⁹, variando basicamente o número de musicistas/instrumentos, de acordo com tamanho da orquestra/bloco, ou adicionando poucos instrumentos dos metais (trombone, bombardino, etc.), já que, até o fim do séc. XX, a orquestra acústica acompanhava o solo do coral feminino em cortejo pelas ruas. Neste séc. XXI, é comum assistir apresentações de frevo de bloco nos palcos dos clubes e em espaço público, sendo comum a microfonação das vozes e a inclusão de instrumentos elétricos, como baixo, guitarra, violão elétrico, teclado, etc.

²⁸ Instrumentos das famílias dos sopros e cordas: predomínio de sopros do naipe das madeiras ; naipe das cordas pinçadas.

²⁹ Configuração da orquestra do Bloco das Flores em 1924: 24 violões; 6 cavaquinhos; 6 bandolins; 4 violinos; 4 clarinetes; 3 saxofones; 1 flautim; 1 bandola; 1 banjo; 1 reco-reco; 1 ganzá; 2 pandeiros e 1 surdo (SANTOS, 2019, p.67)

2.4 O FREVO-CANÇÃO.

O frevo-canção é um estilo de frevo no qual as melodias são cantadas em solo, tipicamente acompanhadas por orquestra de metais - o que o diferencia do frevo de rua, essencialmente instrumental, e ainda do frevo de bloco, o qual, apesar de também ser cantado, é executado por coral acompanhado por orquestra de “pau e corda”. Segundo Schneider (2011, p.47), “o frevo-canção está relacionado aos clubes e troças carnavalescas. (...) Tem a característica de ser conduzido por um cantor (homem ou mulher) acompanhado por orquestra.”. É possível destacar, ainda, que o frevo-canção está diretamente ligado ao desenvolvimento de mídias eletroeletrônicas e à sua popularização, desde o primeiro fonograma de frevo nos anos 1920, passando pelas primeiras rádios em Pernambuco, até os trios elétricos, nos anos 1970 (PAULAFREITAS, 2011, p.9). Segundo Lélis:

Foi a partir da década de 1930, com a popularização do ritmo pelas gravações em disco e pela difusão radiofônica, que se consagrou a subdivisão hoje estabelecida do frevo em frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco. [...] A instrumentação do frevo-canção é basicamente a mesma do frevo de rua. Mas o contexto mais típico é o desempenho de palco ou o estúdio. Esse é, dos três tipos (em Pernambuco), o que tem maior interface com o mundo do espetáculo profissional e da indústria fonográfica [...] podemos lembrar também dos muitos frevos compostos e executados fora de qualquer contexto carnavalesco, como os de Edu Lobo, Geraldo Vandré, Egberto Gismonti e até os de Caetano Veloso e Moraes Moreira, esses às vezes classificados como *frevos baianos*. Trata-se sempre de frevos-canção, no sentido de serem canções populares para consumo amplo em rádios, discos, espetáculos, e agora CDs, DVDs e *internet*. (LÉLIS, 2006, p.32)

Importante mencionar que o frevo-canção, sendo o estilo mais ligado à indústria fonográfica, contou com intérpretes de fora de Pernambuco, numa infinidade de gravações, durante a maior parte do séc.XX. No entanto, mesmo no caso dessas gravações performadas por “forasteiros”, as canções eram, predominantemente, assinadas por compositores pernambucanos. Sendo relevante mencionar que, desde o início do Carnaval popular em Pernambuco, as “autoridades do frevo” (o varejo local, a FCP, etc.), dominavam a curadoria e a distribuição dos álbuns discográficos³⁰, desde os anos 1920, até meados dos anos 1960.

Tal contexto fez com que esse estilo de frevo, mesmo sendo o mais midiático - contemplando coletâneas de músicas carnavalescas diversas - preservasse sonoridade e

³⁰ Assunto a ser detalhado no capítulo dedicado à indústria fonográfica no Brasil e o frevo.

atmosfera ligadas ao Carnaval pernambucano. Essa característica regional foi muito mais acentuada na era do selo Mocambo/Rozenblit, quando intérpretes “forasteiros”- cantores e regentes arranjadores - foram praticamente banidos das produções de álbuns dedicados, exclusivamente, ao frevo.

Paralelamente às produções dessa indústria fonográfica pernambucana, vários artistas renomados gravaram sua própria versão de frevo-canção (TELES, 2008, p.74), com sonoridade e atmosfera diferentes, contando com uma ou outra faixa deste estilo em álbuns que continham uma diversidade de outros gêneros: bossa nova, marchinhas cariocas, sambas (principalmente nos álbuns da emergente MPB³¹).

Nos anos 1960, a expressão Música Popular Brasileira (MPB) não se referia apenas à “música feita no Brasil, por brasileiros”, carregava a representação das sonoridades nacionais, que abarcavam desde o samba carioca, até a bossa nova. Contudo, a expressão MPB cumpria a função de “defesa nacional” (SANDRONI 2004, p.29), carregando o senso de salvaguarda do folclore. Daí a liberdade de artistas da chamada MPB, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes, fazerem sua própria leitura, diferenciada da do frevo-canção, a exemplo da música “Frevo de Orfeu”.

Ressalte-se que, mesmo não sendo possível negar que o frevo de rua e o frevo-canção sempre apresentaram hibridismos com gêneros musicais e tecnologias diversos (incluindo influências estrangeiras), tal hibridização acentuou-se muito mais nos álbuns dos tropicalistas, que se propunham ao experimentalismo, numa espécie de “desbunde” diante de uma nova antropofagia da segunda metade do séc. XX.

A perspectiva antropofágico-carnavalesca oswaldiana será retomada quarenta anos depois pela Tropicália. Esta fará irromper, de forma intensa e articulada com outras linguagens estéticas (teatro, cinema e artes plásticas), a visão antropofágica e

³¹ Segundo Carlos Sandroni, até os anos 1940 o termo “música popular” se referia especificamente a “música folclórica”, carregando na expressão, a alcunha de “popularesca”(2004, P.26), numa época em que o darwinismo social era senso comum. A designação foi ressignificada a partir dos anos 1950 (pós-guerra mundial), rejeitando a perspectiva evolucionista, e passando a ser considerada “lastro profundo da nação”(Ibidem: 28). A partir dos anos 1960, o termo se subdividiu em duas categorias: sendo a expressão “música folclórica”, usada como “pura” e “preservada” “do interior”, ao passo que o termo Música Popular Brasileira foi utilizado para se referir à música urbana feita no Brasil, veiculada pelas mídias eletrônicas: rádio, disco e televisão (Ibidem: 29).

carnavalizada, retomando a linhagem modernista, agora noutro registro histórico e estético, dentro de nossa contemporaneidade.(MIRANDA, 1997, p.126)

Não à toa, os tropicalistas foram hostilizados pelo público típico da MPB, pois seriam uma ameaça à concepção de “povo brasileiro” (SANDRONI, 2004, p.29), o que ocasionou, inclusive, a marcha contra a guitarra elétrica. Isso porque o instrumento foi considerado, pelos citados opositores, um reflexo da dominação cultural estrangeira (SALES, 2018, p.26). A guitarra elétrica era onipresente nos álbuns da chamada Jovem Guarda (taxada como alienada, americanizada, sem conexão com a cultura brasileira), bem como nas produções dos tropicalistas (acusados de despudor com a música brasileira, por sua intensa antropofagia).

O discurso de Caetano Veloso durante o Festival da Música Popular Brasileira - organizado e transmitido pela TV Record (1968) - , ao ser vaiado pela plateia, depois de apresentar a música *É Proibido Proibir*, resume bem o ambiente que os tropicalistas enfrentaram:

Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? [...] Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Aqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! [...] O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil.³²

Caetano comparou a platéia, que vaiava incessantemente, ao aparato repressivo da ditadura, que já se instalara havia quatro anos.

De fato, o tropicalismo opunha-se a qualquer tipo de tentativa de controle social, de cerceamento das liberdades, inclusive da liberdade criativa: “[...] parecia divergir de certa orientação estético-política com a qual, através da MPB, o público se identificava” (SANDRONI, 2004, p.30)

³² http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php

Os tropicalistas ressignificaram o modernismo paulista da semana de 1922, que já estava em certa oposição ao modernismo do movimento regionalista freyriano³³, causando uma ruptura ainda maior do que a causada na MPB “sessentista”.

Para o Tropicalismo, o outro não deve ser anulado. Operando um descentramento cultural e valorativo multiperspectivista, pela articulação de múltiplas falas e olhares, contrário aos discursos que antes tomavam univocamente a realidade nacional, e pelo aproveitamento das manifestações estéticas de várias proveniências, a Tropicália configura um novo material, uma “obra aberta” de múltiplas significações. As contradições de uma “contemporaneidade não coetânea” não são objeto de mera denúncia, mas suas ambigüidades ou ambivalências são incorporadas na obra, na nova forma artística. O arcaico e o moderno, o rural e o urbano-industrial, o cafona e o bom-gosto, o biscoito fino e a massa grossa, a arte alienada e a engajada, o público e o privado, o experimentalismo e a participação (Ibidem: 139)

No tocante aos frevos-canção compostos por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, apresentavam sonoridades e atmosfera diversas das dos fonogramas produzidos pelo selo Mocambo da mesma época, tanto no fraseado, como na orquestração, na impostação da voz, etc. Quanto aos tropicalistas baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, fizeram suas leituras do frevo-canção explorando, desde guitarras elétricas, até orquestrações de caráter erudito e jazzístico, distanciando-se ainda mais da perspectiva regionalista pernambucana das “autoridades do frevo” (TELES, 2008, p.74) - o que resultou num frevo-canção bastante diferente do “tipicamente pernambucano”, como costumava advogar Valdemar de Oliveira.

A guitarra elétrica pode ser encarada como influência original do frevo de rua baiano - devido à guitarra baiana dos trios elétricos. Porém, na canção *Atrás do Trio Elétrico* (1969)³⁴, as guitarras eram distorcidas, estando mais próximas das sonoridades típicas do rock sessentista. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1991, Caetano relembra o impacto que a canção causou no Carnaval de rua da Bahia, na década dos anos 1970, em decorrência do

³³ O movimento regionalista também será abordado com mais detalhes mais a frente.

³⁴ VELOSO, Caetano. *Atrás do Trio Elétrico*. Álbum Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Polygram, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mg_ZtLhFaHY> Acesso em 06 de out. de 2023.

lançamento do fonograma, em 1969³⁵:

Atrás do Trio Elétrico, que é histórica. É o momento inaugural de toda a fase nova da música baiana. Tenho orgulho. Desencadeou o incremento dos trios elétricos. Fez Dodô e Osmar voltarem às ruas. A complementação dela veio com o Gil, na música Filhos de Gandhi. Foi o estopim para a onda de novos blocos. Resultou em tudo isso, na música da Bahia. (CEZIMBRA, 1991, p. B-5)

Figura 10 - Fonograma Atrás do Trio Elétrico - Caetano Veloso - Philips (1969)



Fonte - <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2014/03/1969-atras-do-trio-eletrico.html>

Vale enfatizar que não se cantava nos trios elétricos da Bahia, o repertório era composto por frevo de rua baiano. No entanto, a partir da gravação da canção Atrás do Trio Elétrico, Caetano dá o pontapé para um frevo-canção tropicalista, cheio de experimentações e sonoridades, o qual se aproxima do rock sessentista, puxado por guitarra elétrica distorcida, contudo, com o “sotaque” do frevo de rua baiano. Isso destoava muito do frevo-canção feito pelos pernambucanos até o momento, quer fosse na sonoridade - com instrumentação diversa e sem a voz impostada de Baracho e Germano - quer fosse pela atmosfera - temática e letra³⁶.

³⁵ CEZIMBRA, Marcia. A obra de Caetano imortalizada em CD. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. B-5, 16 maio 1991. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/41918>. Acesso em: 06 out. 2023.

³⁶ Essas mudanças causaram polêmica, suscitaram críticas por parte de alguns artistas pernambucanos, o que gerou um debate feito na mídia. Tema a ser tratado com detalhes no sub-capítulo subsequente.

Como visto anteriormente, a eletrificação do frevo em Pernambuco era muito sutil, restrita aos palcos dos clubes, sendo a instrumentação do frevo-canção predominantemente composta por metais até os finais dos anos 1960. Apenas em meados dos anos 1970, numa gravação de um álbum, o maestro Duda chegou a introduzir baixo elétrico em todas as faixas, contando com a inclusão de guitarra elétrica em apenas uma delas, na qual utilizou efeitos de distorção e modulação, remetendo às gravações de rock da época (SALES, 2018, p.12). Esse trabalho teve a relevância de apontar tendências para as transformações vindouras no referido estilo, que seriam assimiladas, também, por artistas pernambucanos.

Em suma, o frevo-canção, que já mostrava variantes diferentes do “tipicamente pernambucano”, com as versões da MPB, sofreu transformações abruptas, sobre as quais pode-se elencar dois momentos, como marco:

- Primeiro, no que tange à instrumentação - a partir da gravação de Caetano, em 1969.
- Segundo, quanto aos seus espaços - ocupando o repertório do trio elétrico, a partir de 1975.

Os dois fatores estão diretamente imbricados tecnologicamente, pois as formações modernizadas com instrumentos elétricos possibilitaram que o frevo-canção fosse performado por uma pequena banda, mais próxima das formações de rock e pop do que das *jazz-band (big band)*, o que facilitou a adaptação a pequenos palcos, seja no trio elétrico ou na rua.

O frevo-canção “tipicamente pernambucano”, ou seja, o das grandes orquestras, estava limitado aos Carnavais nos clubes sociais, onde havia palcos adequados para a apresentação de marchas carnavalescas diversas, entoadas por cantores e coral. Estas contavam com microfones e sonorização, o que permitia acompanhamento por parte de orquestras com naipes de metais, não sendo viabilizada a sua performance no Carnaval de rua, ainda que houvesse exceções de palcos montados na rua em Pernambuco, antes dos anos 1980³⁷.

³⁷ Apesar disso, o repertório de frevo-canção era, e ainda é puxado pelas orquestras de fanfarras no carnaval: “nada impede que também sejam cantados (temas) pela multidão no Carnaval, mas seu contexto carnavalesco mais típico não seria a rua e sim os salões dos clubes.”. (LÉLIS, 2006, P.35)

Figura 11 - Expedito Baracho - um dos maiores intérpretes de frevo-canção, acompanhado de orquestra tipicamente acústica.



Fonte - <https://jornalggn.com.br/cultura/morre-o-musico-pernambucano-expedito-baracho/>

Até os anos 1980, restava ao “povão” contemplar pelo rádio e/ou cantar, com a própria boca, em dobra com os metais das fanfarras - as quais puxam até hoje, melodias das canções, durante os cortejos pelas ruas de Pernambuco.

O frevo-canção saíria para além dos palcos suntuosos dos clubes privativos, deixando de ser um estilo que apenas uma elite fruía, para subir nos trios elétricos - primeiramente na Bahia, com Dodô e Osmar, e depois com o Galo da Madrugada, em Pernambuco. Assim, este estilo passaria, efetivamente, a figurar no Carnaval de rua, o Carnaval popular.

Como visto anteriormente, o Trio Elétrico Dodô & Osmar trouxe o frevo - especificamente o frevo de rua - para as classes populares da Bahia, nos anos 1950, de forma análoga ao corso - que usava automóveis, no início do séc. XX.

Mais tarde, na segunda metade dos anos 1970, esse desfile assistiria à inserção da voz nos palcos móveis. O Carnaval popular de Salvador contaria com uma homenagem ao aniversário dos 25 anos do Trio Elétrico Dodô & Osmar e, para tal comemoração, foi gravado, em 1975, o disco Jubileu de Prata, com a produção de Moraes Moreira. Esse álbum contou com versões cantadas de alguns frevos que, originalmente instrumentais, passaram a ter letra, a exemplo de *Double Morse* (rebatizado como Pombo Correio), o qual passou a ser executado como frevo-canção, nos trios elétricos.

Descreve Paulafreitas (2011, p.9), a respeito de voz no trio elétrico e de mudanças, tanto no repertório, quanto nas formações instrumentais:

A questão da voz levou mais de duas décadas para ser resolvida. O repertório dos trios elétricos era instrumental devido à má qualidade da captação e da transmissão do som de voz. Havia um microfone no trio Dodô & Osmar que ficou famoso no meio e ganhou o nome de “meus amigos” porque era assim que Osmar iniciava sua fala [...] A introdução da voz se deu de fato e com qualidade quando o grupo Novos Baianos arriscou e acertou no risco. Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo (hoje Baby do Brasil)

Figura 12 - Trio Elétrico dos Novos Baianos. Foto de 1978



Fonte - https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/13852_ENQUANTO+CORRIA+A+BARCA

O frevo-canção, cada vez mais “eletrizado”, passa a ter uma configuração ideal para apresentações em trio elétrico pois, uma vez que houve sofisticação desse equipamento para amplificar e projetar a voz (como no caso do Trio Elétrico Novos Baianos), tornou-se possível a execução de outros estilos de canção, como o axé *music*. Os trios³⁸ passariam, então, a arrastar multidões em Recife, a exemplo do Clube de Máscaras Galo da Madrugada,

³⁸ Vale mencionar que os trios elétricos já haviam figurado no carnaval de Pernambuco nos anos 1950, com Dodô e Osmar, além de contar com outras pontuais presenças ao longo das três décadas antes de se tornar um fenômeno de massas nos anos 1980. (LIMA, 2018, p.38)

no centro da cidade e, posteriormente, os trios de outras agremiações em Boa Viagem, como podemos verificar no trabalho de Wayne Lima (2018, p.38):

Esse crescimento, o dos trios em Boa Viagem, cada vez mais foi ligando a imagem da localidade àqueles grandes equipamentos, vistos como símbolos de um espetáculo em si, porém sinônimo de um modelo de espetáculo baiano de nascimento aliado à presença do gênero que ficaria conhecido como axé-music [...] Apesar disso, o trio elétrico popularizou-se de tal forma, que se observa seu amplo uso por diversas agremiações do carnaval da cidade, incluindo aquela que se tornou uma das mais populares, o Galo da Madrugada.

Os elementos performance e tecnologias - instrumentos elétricos - mostram-se, assim, vetores de transformação do frevo-canção, tanto no caso do trio elétrico, quanto no das gravações dos álbuns, principalmente depois dos tropicalistas, seja na Bahia, em Pernambuco ou no Rio de Janeiro. Dessa forma, seguiram-se produções com maior ênfase na eletrificação e na modernização do frevo-canção, as quais, a partir dos anos de 1980, passaram a compartilhar e a disputar os espaços carnavalescos com o axé *music*.

Portanto, a sonoridade e a atmosfera desse novo frevo-canção foram fruto, sobretudo, do experimentalismo de artistas da Tropicália como: Moraes Moreira, Novos Baianos, Tom Zé, Alceu Valença, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que buscavam, em sua arte, algo que conectasse a(s) música(s) brasileira(s) com o resto do mundo. Tal “novidade” iria entrar em rota de colisão com tradicionalistas pernambucanos que queriam manter o frevo “imaculado”, postura essa que flutua entre o conservacionismo da manifestação frevo e o protecionismo em relação aos artistas locais.

Todavia, o álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979) configuraria uma tentativa de seu idealizador, Carlos Fernando, de conciliar diversas vertentes de frevo-canção: pernambucano, baiano (tropicalista), MPB, etc. Antes de discorrer sobre as convergências estilísticas na obra, é importante aludir à discussão sobre o frevo pernambucano e o baiano.

3. FREVO-CANÇÃO: PERNAMBUCANO E BAIANO. TÍPICO OU NOVO? QUAIS OS DISCURSOS QUE LEGITIMAM OU IGNORAM ESSAS DIFERENÇAS?

3.1 FREVO NOVO, O FREVO-CANÇÃO BAIANO

Como exposto no capítulo anterior, o frevo surgiu no início do séc.XX, em Pernambuco, e configurou-se como gênero musical ainda nos anos 1930; depois foi levado à Bahia, onde se criou um novo estilo de frevo de rua. Apesar de também ser exclusivamente instrumental e virtuosístico, este novo frevo feito por Dodô & Osmar era performado com instrumentos de corda eletrificados, o chamado “pau elétrico” ou guitarra baiana, não havendo, necessariamente, rejeição ao frevo de rua baiano, por parte dos tradicionalistas pernambucanos.

No entanto, em relação ao frevo-canção, estilo que mais figurava em coletâneas de músicas carnavalescas e em álbuns diversos da MPB, houve aqui e acolá alguns estranhamentos, principalmente em relação ao frevo-canção feito pelos tropicalistas baianos, cujo impacto midiático foi grande:

Em 1969, confinado em Salvador pouco antes de partir para o exílio aconselhado, em Londres, o baiano de Santo Amaro da Purificação Caetano Veloso iria provocar uma profunda cisão no frevo com uma composição sua intitulada Atrás do trio elétrico. Uma canção de letra inteligente, mas de estrutura melódica simples, de compassos assemelhados aos da Marcha nº 1 de Vassourinhas. Atrás do trio elétrico, um frevo, sem orquestra, com o timbre psicodélico da guitarra elétrica de Lanny Gordin, foi um dos maiores sucessos daquele ano no país. Frevo com tal roupagem não era nenhuma novidade na Bahia. Foi criado pelo pioneiro Trio Elétrico de Dodô e Osmar, inspirado na passagem do Clube de Pedestres Vassourinhas pela capital baiana. (TELES, 2008, p.13)

Conforme visto anteriormente, o experimentalismo do tropicalistas buscava juntar diversas influências de culturas diferentes em suas obras, consistindo numa nova antropofagia, que não encarava a arte sob uma perspectiva tradicional, não tolerando, portanto, que as criações artísticas passassem por qualquer crivo normativo.

A composição *Atrás do Trio Elétrico* terminou por se distanciar-se, tanto da sonoridade do frevo-canção “tipicamente pernambucano” (essencialmente acústico), quanto do frevo de rua baiano (essencialmente instrumental). Contudo, paradoxalmente, Caetano provoca, sem qualquer pudor, uma convergência estilística entre as duas principais práticas de frevo dos Carnavais populares de Pernambuco e da Bahia. Aliás, como diz trecho do verso da própria canção:

*Nem quero saber se o diabo
Nasceu, foi na Bahia
Foi na Bahia
O trio elétrico
O sol rompeu
No meio-dia*

(CAETANO VELOSO - 1969)

Os tropicalistas causaram uma verdadeira “revolução” com mudanças abruptas, que vão desde a sonoridade, a qual unia o frevo-canção a uma eletrificação “roqueira”, até à atmosfera juvenil de seus versos, que fugiam do saudosismo do frevo-canção tipicamente pernambucano. Há indícios de que o estranhamento foi causado por este distanciamento (TELES, 2008, p.70), o que não implicaria, necessariamente, em rejeição. Porém, segundo Teles, houve uma postura combativa por parte de importantes artistas de frevo pernambucanos, o que pode ter se dado pela persistente reserva de mercado (Ibidem: 73), como veremos a seguir.

No que diz respeito a composições e produções realizadas por artistas da MPB como Tom Jobim e Vinícius de Moraes (por exemplo: *Frevo de Orfeu*³⁹), que tinham caráter diferente do frevo-canção “tipicamente pernambucano”, mas ainda contavam com orquestração essencialmente acústica, adequando-se às convenções do estilo, não causavam tal estranhamento, muito menos rejeição por parte de tradicionalistas pernambucanos.

³⁹MORAES, Vinícius de; JOBIM, Tom. *Frevo de Orfeu*. 1968. Universal Music Ltda. Disponível em: <https://youtu.be/8YHIXNeAM_E?si=7T5NwNynyRqhnPJB> Acesso em 09 de março de 2024.

Quanto à instrumentação eletrificada dos tropicalistas, de acordo com Teles (TELES, 2008, p.13), não mostrava novidade em relação ao frevo de rua baiano. Entretanto, aí deve-se levar em conta que o frevo praticado nos trios elétricos até ali, 1969, não tinha a sonoridade “roqueira” da guitarra distorcida tocada por Lanny Gordin, tampouco cantavam-se frevos nos trios, pois o frevo performado em cortejo pelas ruas da Bahia era, exclusivamente, instrumental (o frevo de rua baiano) - o que conduzia a certo estranhamento. Contudo, a questão da reserva de mercado, levantada por Teles, assomou com maior relevância para o resultado de rejeição:

Atrás do trio elétrico foi o primeiro frevo em sua versão baiana, por assim dizer, a se tornar conhecido nacionalmente.[...] O mesmo Caetano Veloso, no ano seguinte, gravaria mais frevos “baianos”. Chuva, suor e cerveja foi uma das músicas mais tocadas no carnaval do país, portanto também no pernambucano, de 1972. Um outro tinha um título provocativo: Um frevo novo. Porém, vale apontar, não foi a investida inicial do chamado grupo baiano no frevo. Em seu disco tropicalista, de 1968, Gilberto Gil gravou Frevo rasgado, uma incursão original, mas despretenhiosa, no ritmo pernambucano, com arranjos e orquestrações modernas, mas que não suscitou discussões no Recife, provavelmente porque Frevo rasgado não chegou às paradas **paradas**, e foi uma manifestação isolada. Assim como foram Frevo, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, composto para a trilha do filme “Orfeu do carnaval”, ou mesmo No cordão da Saideira, frevo-de-bloco de Edu Lobo, se bem que este tinha temática tão pernambucana quanto os frevos, impregnados de saudades da terra natal, que compunha o recifense Antonio Maria, no Rio de Janeiro. [...] (TELES, 2008, p.14)

As canções Atrás do Trio Elétrico (1969) e Chuva Suor e Cerveja (1972), de Caetano, causaram tal sucesso nos Carnavais que suas músicas predominaram nas rádios e nos clubes do Brasil, inclusive em Pernambuco. (Ibidem: 14)

Segundo Teles, no Carnaval dos clubes, em 1972, o repertório de frevo-canção estava sendo ladeado por canções da Jovem Guarda, sambas, e até mesmo a canção Jesus Cristo (de Roberto Carlos) - além, é claro, do grande sucesso carnavalesco: o frevo-canção baiano. Tal realidade incorreu em críticas por parte do maestro Nelson Ferreira, o qual afirmava que tais tentativas de inovação no frevo seriam apenas “uma onda” e, “como outrora, frevo continua frevo, na sua mais rigorosa expressão popular” (Ibidem: 15).

As orquestras que performavam nos famosos bailes de Carnaval de Pernambuco tocavam, há décadas, principalmente frevo de rua e frevo-canção, além de tocar marchinhas consagradas. Além disso, incorporavam os repertórios que estavam fazendo sucesso naquele ano. Esse repertório “novo”, sem dúvida alguma, era promovido pela indústria fonográfica, havendo ampla distribuição de fonogramas para as rádios divulgarem, além da distribuição de partituras⁴⁰ para que as orquestras e bandas as executassem, ao vivo.

O frevo nunca teve vida folgada em sua terra. Surgido no meio do povão, no final do século XIX, amálgama de dobrados, polca, maxixe, árias de operetas, gêneros musicais populares na época, o frevo somente chegaria à classe média na primeira metade da década de 1920 do século passado. Mas tendo que disputar espaço com a música importada do Sudeste, principalmente do Rio de Janeiro que aqui aportava tanto em forma de bolachões de cera de carnaúba em 78 rpm, quanto em partituras, divulgadas nas principais lojas do ramo na capital pernambucana. (TELES, 2008, p.15)

Como veremos no capítulo dedicado à indústria fonográfica, a disputa mercadológica é algo bastante concreto e, obviamente, afetava todas as manifestações musicais, por colocar gêneros musicais em concorrência franca por espaço, sempre visando ao lucro.

A disputa cultural que sempre existiu ampliou-se ainda mais depois dos anos 1950 e, dessa vez, não apenas proporcionada pelas “autoridades do frevo”⁴¹ em Pernambuco, pois, desta vez, somava-se ao domínio mercadológico regional do Selo Mocambo/ Rozenblit.

Diante dessas duas reações em relação ao frevo-canção dos tropicalistas, a de estranhamento e a de rejeição (combatividade) por parte de pernambucanos, este capítulo será dedicado a explorar discussões e críticas suscitadas em debates e entrevistas a respeito dessa “dualidade” entre o frevo “tipicamente pernambucano” versus o “frevo novo” baiano.

⁴⁰ No capítulo dedicado à indústria fonográfica, será abordado a relação entre a indústria fonográfica Rozenblit, as rádios, e as orquestras que performavam no carnaval de pernambuco. Portanto, a distribuição de partituras e discos era uma prática que vinha desde o início da indústria fonográfica no Brasil, nos anos 1920.

⁴¹ As “autoridades do frevo” em Pernambuco, inicialmente, estabeleceram convenções, promoviam concursos, realizavam curadorias para a encomendas de discos.

José Teles afirma que o crítico de arte Celso Marconi⁴², que em 1969 assinava como Medeiros Lins, no Jornal do Commercio, defendia a renovação do frevo promovida pelos tropicalistas, sobretudo quanto à instrumentação elétrica, inclusive sinalizando que se fizesse o mesmo por parte dos artistas pernambucanos (TELES, 2008, p.70).

Na sequência, o compositor Mário Griz teria lançado uma obra que trazia, propositadamente, um hibridismo de frevo com a levada da pilantragem⁴³, o que teria suscitado críticas, mais uma vez, na pessoa do maestro Nelson Ferreira, como porta voz do frevo tradicional, rechaçando tal “maneirismo”: “O frevo é como o fado. Goste-se dele ou não, mas não se pode descaracterizá-lo. É verdade que ambos já tiveram sua época de ouro, sendo que o frevo tem sua época repetida a cada carnaval”. (TELES, 2008, p.70)

Eis que o parceiro de Mário Griz, Angelo Agostini, cuja obra Frevo Principalmente Alegre contava com o referido hibridismo, correu em defender seu intento:

Quero dizer que jamais passou por nossa cabeça o pensamento de violentar, deturpar, agredir, desmoralizar, enfim, a tradicional música pernambucana. O que nos levou a tentar um frevo novo, utilizando Mário, na parte melódica, especialmente de umas pitadas de pilantragem, foi o intuito de fazer com que o frevo readquirisse junto às camadas mais jovens da população aquele prestígio seriamente abalado de uns tempos para cá, justamente porque os chamados papas do nosso carnaval, nos quais reconhecemos todos os méritos e valores que sempre lhes são outorgados e jamais desmentidos ou discutidos, nunca se dispuseram a vestir o frevo com roupagem mais ousada com a época em que estavam vivendo. Daí o desinteresse pelo frevo bitolado, seguindo sempre sem qualquer inovação, aquelas regras tradicionais que estão causando o desgaste e a morte do frevo pernambucano (Ibibem: 70)

Sobre o “desinteresse” e “morte” a que o compositor refere-se, é sobre o frevo na indústria fonográfica, pois deve-se levar em conta que tal “declínio do frevo” nunca se deu no Carnaval popular de Pernambuco, o Carnaval de rua. Este, apesar de migrar da capital atual

⁴² Celso Marconi escreveria em sua coluna no Jornal do Commercio - durante o carnaval de 1980, uma crítica bastante otimista em relação ao álbum Asas da América Frevo (V.1 1979). Crítica essa a ser tratada mais a frente no capítulo sobre o lançamento do álbum no carnaval de 1980 e seu impacto na imprensa.

⁴³ O principal nome desse novo gênero - promovido assim pela indústria fonográfica - era Wilson Simonal. A levada da pilantragem tinha influência direta de artistas como James Brown e Ray Charles, que trazia em suas temáticas o orgulho negro, sensualidade, ostentação... Que segundo o arranjador e produtor Carlos Imperaial, tinha uma maneira mais solta e mais *swingada* de se fazer as músicas. (CHAVES, 2013, P. 223)

(Recife), para a velha (Olinda), continuava “vivo”. O que está a tratar-se aqui, vale enfatizar, é a relação entre o gênero frevo, principalmente o frevo-canção, e a indústria fonográfica, que implica desde lançamento e vendagem de discos (produção de conteúdo e produção de suporte), até difusão nas rádios e espaços privativos dos clubes - clubes estes que, até então (primeira metade dos anos 1970), eram o único espaço para performance do frevo-canção.

A respeito deste ponto, deve-se levar em conta, também, que as composições consagradas ao longo de décadas, tanto frevos-canção, quanto de marchas, sambas etc., nunca deixaram de figurar durante o Carnaval, seja nas rádios e salões dos clubes privativos, ou cantarolados por foliões nas ruas - ainda que houvesse escassez de novos lançamentos de frevo.

Então, o suposto “declínio do frevo” trata-se, tão somente, do “declínio mercadológico, fonográfico do frevo”, dado que, a partir de meados dos anos 1960, a indústria fonográfica regional, Rozenblit, estava passando por grandes dificuldades, resultando no declínio de lançamentos de álbuns dedicados exclusivamente ao gênero.

Todavia, seria um erro não fazer a devida conexão entre o controle social exercido durante décadas pelas “autoridades do frevo”⁴⁴ e a estagnação do gênero, agravada pelo período de domínio regional da Rozenblit - de 1954 a 1965 (contexto a ser tratado no próximo capítulo). A proeminente indústria fonográfica regional da época ignorou que Pernambuco sempre teve inclinação vanguardista, apesar do apego às tradições. Como exemplo, tome-se o movimento regionalista, que foi contraparte ao modernismo paulista, sendo uma alternativa de modernismo que buscava a modernidade com a cultura popular. Além disso, já na virada dos anos de 1960 para 1970, o tropicalismo dos baianos ecoou fortemente em Pernambuco. (Ibidem: 79). No entanto, o domínio mercadológico que o selo Mocambo exerceu no nordeste, principalmente em Pernambuco, desencadeou um “engessamento” estético para o gênero frevo, um “padrão frevo Rozenblit”, o qual se apoiava num protecionismo contra os oligopólios da indústria fonográfica, mas que resultou num

⁴⁴ Controle exercido através da Federação Carnavalesca Pernambucana - a partir dos anos 1930, passando pela Comissão Organizadora do Carnaval - a partir de 1964.

hermetismo e interdependência entre o gênero musical e a empresa. Essa realidade obstaculizou a renovação do gênero frevo em Pernambuco.

Contudo, abstraindo o fator mercadológico da indústria fonográfica, se faz necessário analisar mais algumas impressões que cercaram os debates a respeito desse “frevo novo”, como se referiam alguns e ignoravam outros.

No Carnaval de 1972, o compositor René Barbosa concedeu entrevista ao Jornal do Commercio e traçou o panorama do que o gênero estava passando: “Embora não seja regionalista, no sentido de desconhecer a música internacional⁴⁵, que não tem fronteiras, entendo que a divulgação do nosso frevo perde terreno, dia-a-dia” (TELES, 2008, p. 74). O compositor completa, ainda, apesar de reconhecer a força do *mainstream* e de elogiar frevos compostos por Caetano, Chico Buarque e Edu Lobo, que seriam frevos “estilizados”, diferentes do frevo pernambucano, que prima pelo naipe dos metais na instrumentação.

Sobre esta impressão de René Barbosa, o que se pode deduzir é que ele gosta do “frevo estilizado” desses artistas da MPB, reconhece que esta leitura de frevo está “antenada” com outros gêneros do *mainstream*, porém, não considera tais criações como sendo frevo. Portanto, conclui-se que o referido artista demonstra estranhamento, mas não rejeição aos frevos de “forasteiros”.

Em contraponto à percepção de Barbosa, que faz diferenciação entre “frevo estilizado” e “frevo pernambucano”, Teles pontua que Capiba, Valdemar de Oliveira e Nelson Ferreira (algumas das “autoridades” do frevo) rechaçavam a ideia da existência de um “frevo baiano”, “frevo carioca” etc., independentemente de qualquer peculiaridade. Para eles, o “frevo era pernambucano!” (TELES, 2008, p. 74)

A discussão sobre o gênero frevo circulava em torno das duas principais vertentes, “frevo baiano” e “frevo pernambucano”, que arrastavam multidões em seus respectivos

⁴⁵ Por “música internacional”, entenda-se “música dominante estrangeira”, pois o poder dos oligopólios das indústrias multinacionais é tal, que certos gêneros seriam vendidos como “universais”. Segundo Teles - cuja coluna se chama “Atrás do Trio Elétrico Mexeu com o frevo pernambucano”, a respeito dessas supostas “sonoridades universais”, ao qual a tropicália estaria associada, Capiba foi irônico: “Som universal só conheço dois. Peido e arrote” (TELES, 2019)

estados. Porém, no caso de Pernambuco, mais precisamente em Recife, a classe média havia abandonado o Carnaval de rua, para isolar-se nos clubes, o que gerou preocupação por parte dos pernambucanos, que assistiam o Carnaval de rua de Salvador crescer em proporção oposta.

[...] o carnaval do Recife era louvado pela crítica especializada por ser o mais popular do Brasil. esse título era motivo de ostentação em muitas manchetes dos periódicos que circulavam pela Cidade Maurícia. [...] o público (povo) participava junto com as agremiações embaladas pelo som do frevo [...] Era descrita nas reportagens como uma folia marcada pelas ideias de liberdade e espontaneidade. Além disso, haviam as concorridas festas promovidas pelos clubes sociais da cidade que, comumente, eram narradas como de relevante sucesso. [...] Entretanto, a partir da década de 1970 pude visualizar, em muitas matérias dos jornais, narrativas que chamam atenção para o fato de que o Carnaval (em Recife) estava perdendo sua popularidade, algo tão louvado em outros anos. (SILVA, 2017, p.19)

3.2 DEBATE A RESPEITO DA DECADÊNCIA: TANTO DO CARNAVAL POPULAR DE PERNAMBUCO, QUANTO DO FREVO-CANÇÃO PERNAMBUCANO

Em decorrência das polêmicas suscitadas a respeito do “frevo novo” baiano - como as referidas declarações dos compositores pernambucanos Nelson Ferreira, Capiba e Barbosa, entre outros - o jornal O Globo promoveu um debate, no ano de 1974⁴⁶, cujo título foi “Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia”. Na discussão, foram colocados frente a frente alguns dos mais famosos artistas pernambucanos, dentre eles os decanos Capiba e Nelson Ferreira, ambos provenientes dos quadros do selo Mocambo, contrastando com jovens revelações: Alceu Valença, Carlos Fernando, Mário Griz, Germano Gladstone e Fernando Filizola. (TELES, 2008, p.75)

⁴⁶ COMPOSITORES DEBATEM A FUGA DO FREVO PARA A BAHIA. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974. Página 23. Disponível em: <https://d2a9xce884pp5y.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/02/22/01-primeiro_caderno/ge220274023CUL1-1234_m.jpg> Acesso em: 14 de out. de 2023.

Figura 13 - Publicação do Jornal o Globo - 22 de fev. de 1974 - Rio de Janeiro - RJ



Fonte: Acervo digital O Globo

As falas do debate serão colocadas aqui, seguindo a lógica de assuntos e pessoas, pois, ora são colocados problemas estéticos, ora a questão do poder público de Pernambuco.

A matéria em questão trazia o seguinte enunciado:

Recife (O GLOBO) - O fluxo turístico do carnaval pernambucano está em declínio. O seu frevo e seus compositores são pouco divulgados até no seu próprio Estado. O carnaval de rua já não atrai o recifense, que aceitava, e participava do mela-mela do corso. Atualmente, há pouca animação nas ruas da capital, só restando Olinda, onde se pode pular livremente por entre os blocos. [...] Isso tudo vai acabando com a fama, do maior carnaval do Nordeste, o de Pernambuco, que logo foi sendo substituído pelo da Bahia, devido às grandes promoções turísticas, ao bom nível dos frevos - como os de Caetano Veloso -, e ao animadíssimo carnaval de rua que lá é promovido. [...] Todos esses fatores estão preocupando o governo do Estado, que contratou, recentemente, uma empresa de propaganda da Guanabara, para estudar e elaborar novas formas de reanimar e divulgar o carnaval recifense. [...] O frevo também está em questão. Sua letra, música e divulgação são motivo de divergências. Para discuti-lo, redatores da sucursal O GLOBO em Recife realizaram uma mesa-redonda com compositores de várias tendências e idades. Eles deram seu depoimento sobre o que está acontecendo com a música padrão da antiga Capital do Frevo. (COMPOSITORES DEBATEM A FUGA DO FREVO PARA A BAHIA. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974. Página 23.)

3.2.1 Problema da política pública

Faz-se necessário trazer o ponto em que a discussão “coloca em cheque” o esvaziamento do Carnaval de rua de Recife, o que afetara o turismo de Pernambuco. O fato é que Olinda passou a ser o principal refúgio do Carnaval “doméstico”, seguida de poucas outras cidades do interior do estado. Portanto, a festa haveria deixado de ter a visibilidade e a consequente repercussão desejada no setor turístico.

Dessa forma, o frevo de rua continuava arrastando multidões pelas ruas de Olinda, porém, o mesmo não acontecia com o frevo-canção, dada a limitação do espaço a que estava restrito - os palcos dos clubes privativos recifenses. Nos anos de 1970, o público dos clubes ansiava ainda mais por lançamentos “forasteiros”, consequência provável da queda da produção local, já que não se podia mais contar com os constantes lançamentos do selo Mocambo. Restava aos artistas pernambucanos, por fim, apelar para alguma salvaguarda do poder público.

Diante do exposto em relação à matéria citada, a primeira temática a ser abordada será a do Carnaval, seus espaços e políticas públicas, tendo como os principais responsáveis pela citada decadência dos festejos carnavalescos de rua o Governo do Estado de Pernambuco e a Prefeitura do Recife.

O maestro Nelson Ferreira expõe sua visão crítica sobre o problema elencado:

O carnaval de rua precisa ter maiores cuidados na sua preservação, no seu sentido folclórico e na sua originalidade, porque é um carnaval que nenhum outro lugar tem, pelas suas características próprias. O carnaval de Pernambuco tem de tudo: maracatu, caboclinho, clube, troça e bloco. [...] Devemos soltar tudo isso no meio do povo para ser do povo. Desde que o nosso carnaval passou para sentido de imitação - passarela-desfiles -, ele começou a decair. Vemos o povo isolado nos cordões, separado, a polícia empurrando, não é possível. Hoje não há mais carnaval com o povo, é preciso que se restabeleça isso. (FERREIRA, Nelson apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

A fala do maestro deixa bastante clara sua crítica a respeito do elitismo a que estava submetido o Carnaval de Recife, o qual deixara as ruas da capital, devido ao controle social da festa, elevado ao extremo com o recrudescimento da ditadura militar (regime que completava uma década no ano do debate⁴⁷). As palavras do decano desvelavam a repressão policial e as barreiras físicas de isolamento que afastaram o “povão” para longe das ruas da capital.

Em suma, o ponto colocado por Nelson Ferreira buscava resolver apenas o problema do Carnaval de rua em Recife, que contava tão somente com as práticas musicais baseadas em instrumentação acústica, não abordando o frevo-canção. Nesse sentido, apenas as práticas do frevo de rua e do frevo de bloco seriam afetadas. Portanto, a problemática em torno da estagnação do frevo-canção tipicamente pernambucano não seria resolvida sob os preceitos tradicionalistas colocados pelo maestro, o qual fez questão de enfatizar que se deveria preservar o caráter folclórico da manifestação. Ou seja, Nelson Ferreira apontou soluções em relação à política pública a respeito do Carnaval popular, não em relação à questão estética do gênero frevo.

Em contraposição, Carlos Fernando aborda a estética do frevo-canção, que ele chama “tradicional”, como questão principal, além de culpar, também, o poder público. Ademais, ele aponta que a polêmica a respeito do frevo e do Carnaval pernambucanos *versus* os congêneres baianos fora “plantada” pela EMPETUR⁴⁸. Segundo o compositor, isso teria sido feito para desviar a responsabilidade “dos verdadeiros culpados”, tanto pela estagnação de produções discográficas de frevo, quanto pelo declínio do Carnaval popular de Recife:

A polêmica em cima do frevo baiano ou pernambucano foi criada não pelos baianos e sim pela decadência da criatividade dos compositores tradicionais de frevo de Pernambuco, aliados à Empresa Municipal de Turismo - EMPETUR - e à Comissão Promotora do Carnaval, que não funcionam. E essa briga é justamente para desviar a atenção do público para os fatores principais dessa decadência. [...] O baiano, por

⁴⁷ Segundo Augusto Neves da Silva, apenas a partir do ano de 1980 as passarelas, cordões de isolamento e arquibancadas seriam abolidas do Carnaval de Recife, visto que o país passava pelo processo de abertura política, e que tal prática não condizia com princípios democráticos (SILVA, 2017, p.127)

⁴⁸ Empresa de Turismo de Pernambuco.

exemplo, Caetano, nunca usou nenhum veículo de comunicação para dizer que o frevo é de lá (Bahia). Ele é muito consciente do trabalho para dizer tal aberração. [...] O carnaval da Bahia tem conotações culturais diferentes do de Pernambuco. E lá existe um departamento que funciona. O de Pernambuco é uma negação total. (FERNANDO, Carlos apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Em sequência, O GLOBO questionou: “Por que está desaparecendo o carnaval de rua do Recife?” (Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974) - ao que Alceu Valença respondeu:

Como manifestação popular, o carnaval de rua já não existe. O único que resta em Pernambuco é o desfile de Olinda e o de Caruaru. As empresas de turismo oficiais é que, tentando organizar o carnaval, a cada ano que passa vão descaracterizando-o. (VALENÇA, Alceu apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Nessa fala, o então jovem artista corrobora com Nelson Ferreira e afirma o fator “controle social”, promovido pelas empresas oficiais, como agente causador da decadência do Carnaval de rua em Recife.

Em seguida, Carlos Fernando completou a discussão incluindo a problemática da política pública elitista, a qual destinava grandes somas a espaços privativos, ao passo que não subsidiava os blocos populares, não havendo, dessa forma, recursos direcionados a bancar grandes orquestras em cortejo pelas ruas. Por fim, também culpa a repressão policial nas ruas, durante os Carnavais em Recife:

Esse problema da prefeitura gastar milhões com Baile Municipal, para uma elite, faz com ela se esqueça dos blocos populares, que terminarão desaparecendo, por falta de ajuda oficial, tendo os blocos que diminuir o número de pessoas nos desfiles, enfraquecendo o carnaval de rua. [...] Apesar de Olinda ser unida (geograficamente) a Recife, seu carnaval não perdeu as características. O de Olinda é o único que se desenvolve nas ruas da cidade, é familiar, bem livre e o policiamento é bem menor que o de Recife. (FERNANDO, Carlos apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Capiba opinou logo após, isentando o poder público do problema, tanto sobre a diminuição de brincantes populares nas ruas, quanto sobre o controle social. O maestro

argumentou que o Carnaval popular migrara para os subúrbios da cidade (portanto, ainda existia)⁴⁹:

Acho que o carnaval não está morrendo e sim o povo. O carnaval de rua do Recife está se expandindo, não só no centro como também nos subúrbios. O que acontece é a transformação natural dos hábitos, principalmente os populares. (CAPIBA apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Germano Gladstone, por sua vez, também indica o poder público como principal responsável, sem isentar a classe artística local pelo esvaziamento do Carnaval popular de Recife:

Tudo está muito organizado. Não existe motivação para o próprio pernambucano e querem, num passe mágico, chamar foliões de todo o mundo para um carnaval mal divulgado. [...] Qualquer artista baiano faz questão de divulgar seu povo e se unir a ele, mas o artista pernambucano tem complexo de bacharelismo, não se mistura ao povo. (GLADSTONE, Germano apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

A fala de Gladstone, a princípio, parece contraditória, pois diz que “o carnaval está muito organizado”, ao passo que reclama da divulgação. Contudo, se considerarmos o fim da fala, na qual critica o elitismo, incluindo os artistas pernambucanos, percebe-se que “muito organizado” deve ser entendido como “reprimido e gentrificado”.

3.2.2 Problema da estética do frevo-canção tradicional

Nesta parte, serão agrupadas as falas dos debatedores que faziam referência ao gênero musical frevo - havendo o estilo frevo-canção despontado como elemento central do embate

⁴⁹ O maestro Capiba ignora o fato de que o Carnaval popular “não oficial”, das periferias, sempre existiu, tanto em Recife e Olinda, quanto em outras regiões do Brasil - a exemplo do Carnaval popular da Baixa do Sapateiro, em Salvador-BA (GÓES, 1982, P.21). Portanto, considerando que o ilustre compositor carnavalesco já era um veterano em 1974, que acompanhou as diversas transformações da festa popular em Pernambuco, deduz-se que o mesmo buscou afastar-se das polêmicas levantadas pelo jornal, nesse debate.

entre o “frevo novo” e o “frevo velho” (ainda que não o fosse sob tais nomenclaturas). Pôde-se observar que tais posicionamentos isentavam o poder público, ao passo que responsabilizavam artistas e indústria fonográfica - principalmente as produções pernambucanas - pela “decadência” do frevo-canção pernambucano⁵⁰.

Segundo José Teles, Nelson Ferreira era diametralmente contra tocar samba no Carnaval de Pernambuco, contudo, não se opunha ao frevo composto pelos tropicalistas. Tanto que, neste debate (O Globo 1974), o maestro fez questão de enfatizar que orquestrou e performou bastante a música Chuva, Suor e Cerveja no Carnaval pernambucano. (TELES, 2008, p.75)

Sobre as posições de Ferreira, o que se pode extrair de maneira mais imediata é que o maestro era contra o fato de o samba carioca “invadir” o Carnaval pernambucano. Porém, via com bons olhos a conquista do espaço carioca pelo frevo⁵¹. Tal postura mostra-se contraditória, contudo, é possível compreendê-la se analisarmos o contexto da indústria fonográfica nos anos 1970: com o declínio da Rozenblit, o gênero frevo estaria em franca desvantagem ante o samba carioca, que era campeão de vendas das multinacionais, no período carnavalesco. Portanto, seria um erro atribuir ao maestro qualquer atitude xenófoba, visto que sua posição teve, na verdade, intenção protetiva do mercado cultural local. O que ele assistia acontecer era a força que os oligopólios da indústria fonográfica exerciam ao distribuir seu conteúdo - predominantemente estrangeiro ou carioca, em detrimento do conteúdo pernambucano.

Quanto à percepção de Capiba, o mesmo não via diferenciação regional ou temporal entre tipos de frevo (fosse baiano, pernambucano, tradicional ou novo) e enfatizava que “o

⁵⁰ Neste debate, em nenhum momento é usada a nomenclatura “frevo-canção”, mas sim frevo. Porém, como o principal elemento de crítica estética são os versos, então se faz necessário enfatizar qual estilo de frevo está a se discutir.

⁵¹ Segundo Menezes Neto, a polêmica diante de uma descaracterização do carnaval de Pernambuco, diante do sucesso do samba nos bailes e nas escolas de samba locais, fez com que Freyre publicasse artigo em defesa da primazia do frevo em sua própria terra:

Em 27 de fevereiro de 1966, Freyre publica, no Diário de Pernambuco, o polêmico artigo “Recifense, sim, subcarioca não!”, em que desarticula a ideia de acolhimento do samba pelo carnaval do Recife, bem como a possibilidade de lhe conceder o título de “cidadão recifense”, que havia exposto no texto de 1956. (MENEZES NETO, 2016, P.9)

frevo que se faz hoje, se fazia no começo do século. Não existe diferença e sim prestígio de cantor. Se os outros estados adotam a música de Pernambuco, é porque ela tem força” (CAPIBA, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974⁵²).

Quanto à nova geração que estava representada no debate, alguns concordaram, e outros não, a respeito de haver o estilo “frevo baiano”. No entanto, todos os jovens presentes coincidiram na opinião sobre haver um frevo “novo”, moderno, sobretudo com letras que dialogassem mais com sua contemporaneidade, ao passo que rechaçaram o frevo “velho”, considerado antiquado.

O jovem Alceu Valença, apesar de concordar com o maestro Capiba, no tocante a não haver diferenciação entre frevos pernambucano e baiano⁵³, apontou problemas estéticos do frevo-canção produzido por alguns pernambucanos:

O frevo é o mesmo, o problema é a embalagem. Certos compositores de Pernambuco insistem em embrulhar esta mercadoria em papel de má qualidade, como um português bigodudo de qualquer mercearia. É uma grande besteira se perguntar se o frevo rasgado⁵⁴ é da Bahia ou de Pernambuco, o que existe são várias modalidades de frevo [...] É uma grande besteira se perguntar se o frevo rasgado é da Bahia ou de Pernambuco. [...] Inclusive existe um neste mesmo andamento feito há dez anos por Jackson do Pandeiro (Paraibano) - “Chamando Micróbio no Frevo”. A história do frevo no e do frevo velho é como o ovo e a galinha - a culpa é nossa ou a culpa é minha? (VALENÇA, Alceu apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

⁵² Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974. Disponível em:

<https://d2a9xce884pp5y.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/02/22/01-primeiro_caderno/ge220274023CUL1-1234_m.jpg> Acesso em 14 de out de 2023.

⁵³ Ainda, sobre o “frevo rasgado”, Alceu ilustra que o suposto frevo-canção, com andamento e fraseado ligeiros, não seria novidade àquela altura.

⁵⁴ Sobre “frevo rasgado”, tal definição se deu por conta do nome da canção de Gilberto Gil, que apresentava andamento e fraseados muito rápidos na melodia, o que terminara por trazer o virtuosismo do frevo de rua, para o frevo-canção. O que seria visto por alguns como “inovação estilística”.

GIL, Gilberto. Frevo Rasgado. In: Gilberto Gil. São Paulo: Universal, 1968. 1 LP. Faixa 1. A música está disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=8WlId3fzFvs>. Acesso em 14 de out. de 2023.

Sobre essa fala do artista, pode-se deduzir que “embalagem” estaria fazendo referência ao frevo-canção produzido pelos seus conterrâneos, que insistiam em versos antiquados.

Tal perspectiva dessa nova geração de artistas pernambucanos, como Alceu Valença, Carlos Fernando, Gladstone e Filizzola deu-se porque eram partícipes da mudança cultural que o mundo ocidental viveu após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a rápida popularização das mídias eletrônicas: rádio, televisão, discos, etc. Antes desse período, não existiam roupas, penteados, filmes e músicas feitos para jovens...

[...] o pós-guerra marcaria o predomínio do modelo político-liberal americano, levando ao grande sucesso econômico dos países centrais do capitalismo no período de 1953-73. A chamada “Era de Ouro” reconstruiu e reformulou o capitalismo através do avanço da globalização e da internacionalização da economia. [...] Com a prosperidade e o pleno emprego estadunidenses desse período, os jovens norte-americanos que entravam no mercado de trabalho tinham menos necessidade de ajudar no orçamento familiar, tornando-se um grande mercado consumidor de produtos específicos em meados da década de 1950. Não querendo se parecer com seus pais, a nova autonomia da juventude como camada social separada foi buscar no blue jeans sua primeira forma de contestação embora meramente visual, da sociedade tradicional. (PONTAROLO, 2009, p.135)

Em suma, os jovens tinham ocupado espaço e protagonismo na cultura, enquanto produtores de conteúdo e público consumidor. No caso do mercado fonográfico brasileiro, o qual contava com diferentes vertentes artísticas juvenis - como a Jovem Guarda, a MPB e os tropicalistas - haviam sido consolidados, tanto uma geração de artistas, quanto um público consumidor, igualmente jovens, que tinham seus próprios anseios em relação à produção e ao consumo da indústria cultural. Era “a juventude produzindo arte para si”. (Ibidem: 145)

Voltando para a fala de Alceu Valença, O Globo indagou se algumas gravadoras apresentariam dificuldades para os compositores pernambucanos:

Realmente os frevos baianos são mais executados nas rádios e nos salões devido ao nível e à modernidade das letras. Quanto a pensar que as gravadoras criariam dificuldades para os compositores de Pernambuco seria uma grande inocência, porque o que interessa às gravadoras é vender o produto e não agir

parteralisticamente. (VALENÇA, Alceu apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Ao chamar a atenção para o fator “letras”, o entrevistado deixou claro que o estilo de frevo que estava “em cheque” era o frevo-canção. Portanto, os versos escritos pelos baianos seriam mais “sintonizados” com o público contemporâneo do que os versos de compositores tradicionais pernambucanos.

Carlos Fernando corrobora com a afirmação do colega a respeito das letras e, em sequência, completa:

As rádios que divulgam o frevo vão deixar de divulgar o frevo baiano, que tem uma boa letra, ou um tipo de “Pedro Bó”? Por mais respeito que eu tenha, como compositor novo, a Nelson Ferreira, a sua letra tem um nível cultural muito baixo. Não existe nenhum problema de geração e, sim, de consciência. O nível cultural divulgado por Caetano é muito melhor e ele é ídolo. (FERNANDO, Carlos apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

A fala de Carlos Fernando sobre estética das letras é a que mais traz à tona a busca por ruptura entre “o velho” e “o novo” - ilustrados pelas figuras de Nelson Ferreira e Caetano, respectivamente.

O termo “Pedro Bó”, referente a uma personagem da televisão brasileira (a qual era tida como boba, tola, patética), foi usado para devolver, a Nelson Ferreira, um insulto feito pelo maestro aos baianos (utilizando o mesmo termo):

Nelson usou em seu frevo canção o personagem Pedro Bó, do programa Chico City, de Chico Anísio, para dar uma estocada nos baianos, usando o bordão “Não, Pedro Bó”, como título: “Em plena multidão/na frevança em confusão/lá vem seu Pedro Bó/ com a pergunta cretina/O frevo nasceu mesmo em Pernambuco?/Não, Pedro Bó/nasceu na Cochinchina”. (TELES, José. Frevo, meu bem – O frevo nasceu na Bahia? Não, Pedro Bó, nasceu na Conchina. Telestoques, 15 de outubro de 2023)

Essa falsa polêmica sobre o frevo ser pernambucano ou baiano já havia sido citada por Carlos Fernando em fala anterior, no mesmo debate: “O baiano, por exemplo, Caetano, nunca usou nenhum veículo de comunicação para dizer que o frevo é de lá (da Bahia). Ele é muito consciente do trabalho para dizer tal aberração”.

Voltando ao escopo deste sub-capítulo, não seria justo trazer, para a presente análise, a comparação de uma letra de Nelson Ferreira com uma de Caetano, de maneira aleatória, apesar de a figura do decano ter sido a que causou maior antagonismo em relação aos jovens do debate, encarnando praticamente tudo o que abarca o tradicionalismo.⁵⁵ O motivo é o fato de os maiores sucessos de cada um serem de estilos de frevo diferentes, a exemplo de Atrás do Trio Elétrico e de Chuva, Suor e Cerveja (Caetano Veloso), que são frevos-canção (TELES, 2008, P.72), ao passo que Evocação N°1 (Nelson Ferreira) é um de frevo de bloco.

Portanto, para ilustrar a diferença de atmosfera do frevo-canção “tipicamente pernambucano” em comparação à do “frevo novo” dos tropicalistas, faz-se mais adequado realizar a comparação entre os versos de dois frevos-canção contemporâneos de sucesso. Desse modo, serão cotejados Oh Bela⁵⁶ (Capiba - 1970), e Chuva, Suor e Cerveja (Caetano Veloso - 1971):

Trecho de verso do típico frevo-canção pernambucano	Trecho de verso do frevo-canção baiano - ou “frevo novo”
<p><i>Você diz que ela é bela Ela é bela, sim, senhor Porém, poderia ser mais bela Se ela tivesse o meu amor Meu amor Bela é toda natureza, oh! Bela Bela é tudo que é belo oh! Bela O sorriso da criança O perfume de uma rosa O que fica na lembrança Bela é ver o passarinho, oh! Bela Indo em busca do seu ninho, oh! Bela Todo mundo se amando Com amor e com carinho Uns sorrindo, outros chorando de amor De amor</i></p>	<p><i>Não se perca de mim Não se esqueça de mim Não desapareça A chuva tá caindo E quando a chuva começa Eu acabo de perder a cabeça Não saia do meu lado Segure o meu pierrot molhado E vamos embolar Ladeira abaixo Acho que a chuva Ajuda a gente a se ver Venha, veja, deixa Beija, seja O que Deus quiser A gente se embala Se embora, se embola Só para na porta da igreja</i></p>

⁵⁵ Nelson Ferreira fora o primeiro a ter um frevo-canção gravado, além de ser o principal maestro arranjador e diretor artístico do selo Mocambo, o que lhe conferia ser umas das “autoridades do frevo”. Além disso, era o mais combativo em relação a “maneirismos” no frevo e à “descaracterização” do Carnaval de Recife. Por fim, sua fama de centralizador vem desde os anos de 1930, quando autores preteridos de curadorias feitas pelo maestro o chamavam de “o dono da música”. (TELES, José. Nelson Ferreira: 40 anos do adeus do dono da música pernambucana. Jornal do Commercio de Pernambuco, 21 de dezembro de 2016.)

⁵⁶ Canção do outro decano presente no debate, Capiba, a qual fez grande sucesso em Pernambuco (TELES, 2008, P.72)

(Oh Bela! - Capiba - 1970) ⁵⁷	<p style="text-align: center;">A gente se olha Se beija, se molha De chuva, suor e cerveja</p> <p style="text-align: center;">(Chuva Suor e Cerveja - Caetano - 1971)⁵⁸</p>
--	--

O quadro acima ilustra as diferenças entre as atmosferas, sendo a primeira ligada ao tradicional, ao “velho”, e a segunda à juventude, ao “novo”. É válido destacar que o jovem Carlos Fernando não fez qualquer crítica à sonoridade do frevo “tipicamente pernambucano”.

Filizzola, por sua vez, buscou um tom mais conciliador, ao enaltecer a performance dos musicistas pernambucanos. Contudo, terminou por afirmar que o sucesso midiático do frevo-canção baiano já seria, *per si*, uma prova de valor estético.

Só uma característica faz o frevo de Pernambuco diferente daquele feito em outros Estados - os músicos que o executam aqui o fazem com todo o sangue. Acho que Pernambuco deve dar mais apoio a Caetano, porque ele é o maior divulgador do frevo no Brasil. Desde que lançados, são tocados em qualquer época. O frevo, quando é bom, toca. (FILIZZOLA, Fernando, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Mário Griz aproveitou a pergunta de O GLOBO sobre o papel das gravadoras ante à dificuldade em se lançarem novos talentos pernambucanos, e trouxe à tona um problema local: aproveitando para “alfinetar” Filizzola, com o uso do termo “igrejinha”, Griz deu sua opinião sobre a conduta de pessoas influentes que fecham o mercado para os novos talentos, continuando com as velhas práticas das “autoridades do frevo” (o que ilustrou citando a banda Quinteto Violado, à qual pertence Filizzola)⁵⁹:

⁵⁷CAPIBA. Oh Bela! RCA, 1970. Disponível em: <<https://youtu.be/fCs3PPhoy54?si=80PIlv0x-v4GCV1O>> Acesso em 16 de out. de 2023.

⁵⁸VELOSO, Caetano. Chuva, Suor e Cerveja. In: O Carnaval de Caetano. São Paulo: Phillips, 1971. 1 Compacto Duplo. Faixa 1. Link para audição de “Chuva, Suor e Cerveja” (1971). Disponível em: <<https://youtu.be/YiuRdl3-ZkA?si=KgnsMEYCdkDfg0gC>> Acesso em 16 de out. de 2023.

⁵⁹ Esse problema era recorrente - sobre monopólio local, e será detalhado no Capítulo dedicado à indústria fonográfica - Mocambo/ Rozenblit.

As pessoas que podem gravar, se agrupam e deixam os outros de fora. Recentemente, no Teatro Santa Isabel, aconteceu “Frevo ao Vivo”, com a coordenação e produção do Quinteto Violado, feito para dar oportunidade aos compositores novos. Mas o que ocorreu foi uma “igrejinha”. Deixaram de fora o pessoal novo que quer trabalhar e divulgar seu frevo.(GRIZ, Mário, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Em seguida à fala de Griz, Filizzola, integrante do Quinteto Violado, não rebate a acusação (sobre haver “igrejinha”), ele tergiversa e enaltece a iniciativa da gravadora Marcus Pereira, pela produção do álbum Frevo ao Vivo⁶⁰.

Nossa produção do “Frevo ao Vivo” resultou num LP gravado por Marcus Pereira, que já está sendo lançado no comércio. Este mesmo espetáculo será levado em vários Estados e a caravana será a mesma: orquestra de frevo completa, Ray Miranda, “Cordas Vocais” e “Limousine 69”. O gasto é grande para se levar uma caravana desta. Não estamos visando ao Quinteto e nem a ganhar dinheiro. O nosso interesse é mostrar o que Pernambuco tem de carnaval. (FILIZZOLA, Fernando, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Os posicionamentos de Filizzola sugerem que o musicista atribui a problemática em torno da estagnação de produções fonográficas de frevo pernambucano tão somente à falta de critério nas curadorias da indústria local, culpando diretamente a Rozenblit. Veja-se:

Se os frevos do baiano (Caetano) são mais divulgados é devido ao bom gosto deles. O pessoal consome o que é bom. Enquanto isso, quem chega na Rozenblit e paga, grava, independentemente do nível musical. Nós (Quinteto Violado) conseguimos gravar no ano passado um compacto - ao nosso modo - usando o Trio Elétrico -, devido ao nosso amigo e produtor Osiris Dinis, gerente de vendas e relações públicas da Rozenblit. (FILIZZOLA, Fernando, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

⁶⁰ O referido álbum - Frevo ao Vivo (Quinteto Violado) - foi o primeiro disco de frevo gravado ao vivo, sobre a produção da gravadora Marcus Pereira. (TELES, José. Quinteto Violado conta a história do frevo na abertura do carnaval. Jornal do Commercio, 04 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/02/04/quinteto-violado-counta-a-historia-do-frevo-na-abertura-do-carnaval-326653.php>> Acesso em 18 de out. de 2023)

Em suma, ele afirmou que não predominavam mais critérios estéticos para lançar discos de frevo, bastava que as produções externas à empresa pagassem pelos custos.

Sobre o papel da Rozenblit no ano do referido debate, 1974, deve-se levar em conta que, outrora, o selo Mocambo realizara lançamentos de álbuns contendo faixas com versões discográficas de maracatus - a exemplo da música Nação Nagô (1957)⁶¹ - que eram manifestações pouco “midiáticas”, pouco rentáveis, pois não permeavam as rádios e os salões dos clubes. Portanto, a mencionada “falta de critério” nas curadorias pode ter relação com o declínio financeiro da empresa. Além disso, o próprio Filizzola expôs que conseguira gravar um compacto pela empresa - mesmo assim, dando todo o crédito ao produtor Dinis.

O que se pode extrair, em síntese, isentadas as motivações críticas do artista, é que, àquela altura, o Selo Mocambo já não conseguia realizar, por conta própria, lançamentos de álbuns inteiros de frevo - o que estava muito aquém da década anterior, cujo ápice da empresa permitiu-lhe lançar quatro discos inteiramente dedicados ao gênero, num único ano. (TELES, Ed. 267, 2023)⁶².

Por último, O GLOBO perguntou sobre o chamado “frevo mediano”, que deveria ser um frevo a ser tocado nas rádios o ano inteiro, não apenas no período carnavalesco, como é o caso do samba carioca: “O frevo é uma música que deve ser tocada o ano todo? E o movimento “mediano” (meio de ano)?”(Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974):

- Alceu Valença: “O frevo que morre na quarta-feira (cinzas) já nasceu morto.”
- Fernando Filizola: “Qualquer frevo pode ser mediano, porque pode ser tocado a qualquer época.”
- Nelson Ferreira: O frevo é música popular, não se pode admitir que ele só seja tocado no carnaval. O frevo deveria ser incluído nas programações das rádios, de preferência o frevo de rua.”
- Capiba: “Não existe Música para determinado período, se existisse o povo não cantaria “o teu cabelo não nega”, de 1932, frevo feito em Pernambuco, pelos irmãos Valença, com a colaboração de Lamartine Babo. [...] Os que falam em “frevo mediano” ouviram o galo cantar, mas não sabem onde: no Rio, quando uma música não é de carnaval, é chamada de “meio-de-ano”. Uma pessoa inadvertida ouviu mal, pensou que estava ouvindo “mediano” que, a meu ver, significa um frevo que não é ruim nem bom, nem fede nem cheira.
- Mário Griz: Em 68, eu, Luis Cavalcanti e Angelo D’Agostini, começamos a criar um frevo de “meio-de-ano”. Tivemos acesso à imprensa, mas os tradicionalistas não aceitaram. Um frevo que só é

⁶¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4gnR34g2kbY>> Acesso em 15 de out. de 2023.

⁶² Tal processo de ascensão e derrocada da Rozenblit, bem como seu impacto no lançamento de álbuns de frevo, será detalhado no capítulo subsequente, que trata da indústria fonográfica no Brasil.

feito para quatro dias de carnaval, e morre na quarta-feira de cinzas, não tem mercado de consumo. [...] O frevo precisa sair de uma estrutura instrumental pesada, a linha melódica tem que ser mais acessível e simples, para que o povo possa cantá-lo o ano todo. Meu frevo não precisa de uma estrutura instrumental muito grande, pois isto o complica e o torna mais caro. Eu e meu conjunto estamos preparando 15 frevos “medianos”, para serem lançados após o carnaval.”

Começando a análise do debate a partir das falas de Capiba, pode-se notar que o maestro seguia uma linha “espontaneísta”, a qual ignorava haver problemas no que tange tanto o Carnaval popular de Recife quanto o gênero frevo. Por último, pode-se perceber que ele ateve-se ao uso comum do termo “mediano”, para fugir da problemática levantada (o sentido de “meio de ano”).

Nelson Ferreira, por sua vez, reconheceu que havia problema no fato de o frevo ser tocado apenas no período carnavalesco, assim como viu problema no controle social do Carnaval popular. Porém, o maestro não corroborou com os jovens, quando eles apregoavam uma renovação estética no frevo; antes o contrário: Ferreira defendia abertamente uma folclorização - com viés de salvaguarda - do gênero. Sobre o esvaziamento do Carnaval popular de Recife, o mesmo responsabilizava o poder público (mesmo que sutilmente), e quanto à estagnação das produções fonográficas do gênero, ele foge às críticas feitas pelos jovens presentes, que culpabilizavam a estética dos versos do frevo-canção, e apenas responsabiliza as rádios por não colocarem o frevo de rua (instrumental) em sua programação, ao longo do ano.

No que diz respeito aos posicionamentos dos jovens compositores, todos, à exceção de Fernando Filizola, concordaram com a necessidade de renovação do frevo, ainda que discordassem quanto à nomenclatura: “frevo novo” ou “frevo baiano”. Contudo, quanto à decadência do Carnaval de rua de Recife, apenas Alceu Valença, Germano Gladstone e Carlos Fernando⁶³ responsabilizaram o poder público pelo esvaziamento das ruas da capital, por parte dos brincantes carnavalescos. Os três foram enfáticos ao criticar o elitismo e o extremo controle social feito pela ditadura que governara o país até então.

⁶³ Vale ressaltar que Carlos Fernando já havia sido raptado e torturado pelo aparato repressivo da ditadura. O episódio será detalhado mais à frente. E mesmo tendo passado por isso, ele não se furtou a criticar o governo interventor local.

Por fim, todos esses jovens concordaram que o frevo-canção não deveria estar restrito ao período carnavalesco, o que contrastava com a narrativa folclorista e tradicionalista defendida por Nelson Ferreira. Mas apenas Mário Griz, que já havia ousado um deliberado hibridismo com seu frevo-pilantragem, apontou uma iniciativa explícita rumo à tal renovação - não apenas das letras, como Alceu e Carlos Fernando apregoavam, como também da instrumentação e das linhas melódicas. Portanto, Griz demonstrou uma consideração estética mais abrangente, além de abordar mais assertivamente o aspecto mercadológico, em relação ao gênero frevo.

Tais questões estéticas tratadas no debate estudado iriam repercutir, posteriormente, no álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979), entretanto, sob uma nova perspectiva. Isso porque o jovem combativo Carlos Fernando, que apresentara tom de ruptura com “o frevo velho” no debate de 1974, promoveria um tom conciliador cinco anos depois, já que a obra em pauta representou um esforço em fazer convergir aspectos do frevo-canção “novo” com o “tipicamente pernambucano”.

Assim, Carlos Fernando, principal figura do vindouro álbum (*Asas da América Frevo* - 1979), começaria por reunir grande elenco de artistas da MPB, inclusive tropicalistas, que o inspirariam a adotar instrumentação de banda elétrica, com baixo e guitarra, ao mesmo tempo em que manteria um naipe de metais - dirigido pelo pernambucano Juarez Araújo (arranjador e regente e solista). A expertise do citado maestro com o frevo típico é amplamente reconhecida pelos seus conterrâneos pernambucanos até os dias de hoje, nos anos de 2020.

Outro ponto a ressaltar é o de que, embora o álbum *Asas da América Frevo* - 1979 tenha sido produto da multinacional CBS, faz-se importante, ao contextualizar o gênero frevo na indústria fonográfica da época, dar necessário destaque ao selo Mocambo/Rozenblit. E tal necessidade reside no fato de que o papel desse selo foi de tamanha relevância que sua atuação, no mercado, tanto foi responsável pelo apogeu no lançamento de álbuns de frevo - quando a empresa prosperava -, quanto pelo declínio dos lançamentos do gênero - quando a empresa entrou em decadência. Por isso, tornou-se imperioso dedicar, a seguir, um capítulo à

indústria fonográfica no Brasil, evidenciando a Rozenblit, cujo selo Mocambo foi, por anos, “sinônimo” de frevo.

4. A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL E O FREVO.

4.1. A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA DO SÉCULO XX AO XXI.

Os serviços de *streaming* tornaram-se dominantes a partir da segunda década do século XXI, pois o declínio na vendagem de mídias físicas acelerou-se cada vez mais, tanto pela facilidade de acesso à internet banda larga por parte dos consumidores, quanto pela qualidade dos fonogramas - com quantidade de informações que superaram as do CD (16 bits a 44Hz).

Nas últimas três décadas, houve um aumento abrupto do processo de horizontalização da indústria fonográfica, no qual cada ramo tem sua independência: artistas, estúdios, *designers*, editoras, fabricantes de mídia, plataformas de *streaming*, etc. Isso facilitou o acesso de artistas independentes, tanto pelo barateamento dos custos, quanto pelo acesso a esses serviços, que são largamente oferecidos na internet.

No contexto atual, durante a década de 2020, os termos “discografia” e “álbum” chegam a ser desconhecidos pelo público mais jovem: não só porque, atualmente, não há mais a necessidade de lançar-se um conjunto de músicas, como era feito nas mídias físicas; mas pelo simples fato de que, hoje, lançam-se mais *singles* (músicas sem álbum) nas plataformas de *streaming*. Esse é o modelo predominante atual, que possibilita concentrar recursos financeiros em publicidade, impulsionamento e assessoria de imprensa, condição *sine qua non* do *mainstream*, hoje em dia, para que uma música seja amplamente acessada e compartilhada nas redes sociais (isso é, para que seja “viralizada”).

Apesar da consolidação do processo de desverticalização da indústria fonográfica, no qual cada obra passa por uma miríade de diferentes “atores” independentes, ainda há, neste mercado, o domínio de grandes corporações, como descreve Nakano (2010, p.628):

O mercado de música gravada é estruturado, desde a sua criação, por um oligopólio. A quantidade e a identidade das grandes empresas variaram ao longo dos anos e, na atualidade, as majors, como são conhecidas as grandes empresas, são quatro. Entretanto é evidente que a atividade de produção e comercialização de fonogramas não se limita às grandes corporações: além de artistas-empresendedores (profissionais que sem o auxílio de gravadoras conseguem, mesmo que de forma limitada, ser bem-sucedidos no mercado), as majors, desde a década de 1950, têm

convivido com pequenas e médias gravadoras independentes, também conhecidas por indies.

O contexto do álbum *Asas da América frevo*, lançado no final do ano de 1979, para ser promovido no Carnaval de 1980, foi um período em que a indústria fonográfica ainda era, no Brasil, predominantemente verticalizada. Nesse período, ainda havia a necessidade de lançar-se uma coleção de músicas num único produto, pois tratava-se da “era das mídias físicas”. Tal processo, muito caro, era restrito às grandes empresas que dominavam grandes cadeias produtivas - desde contratação de artistas, curadoria e gravação, até prensagem, publicidade, distribuição e vendagem dos álbuns, o que aparentava ser um processo único. Segundo Nakano (2010, p.628):

Embora o produto fonográfico (disco) seja muitas vezes visto como uma unidade indivisível, ele tem, na realidade, dois processos produtivos bastante distintos: a produção do conteúdo e a do suporte. Morelli (2009) comenta que a distinção é tão acentuada que pode ser dita como acontecendo em dois “mundos”: o do estúdio (produção de conteúdo) e o da fábrica (produção do suporte), caracterizados por relações de trabalho e lógicas de produção próprias.

Nakano ainda aponta que, mesmo que esse tipo de indústria fosse de cadeia modular (desde seu início), seus módulos eram estruturados de forma verticalizada. A verticalização foi o modelo que predominou até o fim do séc. XX, com grandes gravadoras dominando todos os processos do mercado fonográfico, desde a produção de conteúdo à produção do suporte, inclusive com influência nas pequenas gravadoras alternativas. Apesar de sempre haver existido o caráter modular nessa indústria, isso só se tornou mais evidente no séc. XXI: “O caráter modular do produto fonográfico, por restrições técnicas, ficou oculto por décadas. A digitalização do conteúdo e sua distribuição virtual quebraram a relação conteúdo – suporte físico, e evidenciaram o seu caráter modular.” (NAKANO, 2010, p. 628).

O Álbum *Asas da América frevo* foi produzido por uma dessas *majors* da indústria fonográfica, a CBS, sob o selo Epic, no Rio de Janeiro, vindo a repercutir no Carnaval de 1980. Contudo, faz-se necessário situar o Frevo no mercado fonográfico até 1979, quando havia uma grande empresa regional que dominava esse nicho - iremos analisar a Rozenblit, desde seu surgimento até seu declínio financeiro.

A Rozenblit, enquanto pequena indústria regional, iniciou seus trabalhos através do selo Mocambo e, pouco tempo depois, teve que adotar o modelo verticalizado para poder “sobreviver”, sem as “amarras” das grandes companhias (tema a ser detalhado adiante).

4.2 OS OLIGOPÓLIOS DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO BRASIL E O SURGIMENTO DA ROZENBLIT

Considerando o domínio das grandes corporações multinacionais no Brasil, a distribuição de música norte-americana passou a tomar grande proporção no mercado nacional. Pela mesma causa, a música do eixo Rio/ São Paulo, onde tinham sede algumas das grandes indústrias fonográficas multinacionais, também se projetava nacionalmente, fazendo com que o regionalismo do Sudeste também se impusesse, logo mais, ao restante do país. Assim, segundo Alves Sobrinho (1993, P.46):

O declínio do número de gravações fonográficas com repertório nacional logo após a Segunda Guerra deve-se à influência do cinema (os musicais dos estúdios americanos) [...] Se por um lado, os sucessos norte-americanos passam a fazer parte do dia-a-dia dos ouvintes brasileiros, a nossa música não perdeu um grande terreno por outro: o sucesso dos programas de auditório nas emissoras de rádio alimentavam a produção da MPB; novos intérpretes - ídolos, os reis e as rainhas do rádio - se afirmavam, necessitando permanentemente de sucessos, alimentavam a inspiração dos compositores que viam nesses programas o espaço de projeção e reconhecimento para seus trabalhos.[...] aumentava o consumo de MPB, forçando as gravadoras (Decca, Capitol, Odeon, RCA, Continental, Columbia, entre outras) a registrarem aquilo que o mercado desejava ouvir, mesmo porque, com a produção de fonógrafos no centro-sul (Philips, GE, Telefunken), o preço do equipamento vai se tornando acessível a um segmento maior de uma sociedade que se urbanizava com rapidez a partir dos anos 50.

A Rozenblit surgiria, nos anos 1950, como indústria fonográfica brasileira, passando rapidamente de produtora de conteúdo e distribuidora, para abarcar o processo de confecção das mídias físicas. Única no Brasil fora do eixo Rio/ São Paulo, ela chegaria a deter todos os processos necessários ao produto: desde a produção de conteúdo até a produção de suporte. Dessa forma, a empresa viria a possuir desde quadro de compositores e intérpretes, a estúdio, parque industrial para fabricação de discos, gráfica e, por fim, seu sistema de distribuição. Concentrava, assim, toda a cadeia produtiva dos álbuns, exercendo um importante papel de

fomentadora de expressões musicais que se amparam nos conceitos de "pernambucanidade" e "nordestinidade", conquistando, conseqüentemente, o nicho do mercado da região Nordeste.

Antes de ser descrita a trajetória da Rozenblit, faz-se necessário situar os parâmetros que nortearam epistemologicamente as curadorias do selo Mocambo, que envolvem principalmente os conceitos de "nordestinidade" e "pernambucanidade", mediados pelo Movimento Regionalista, cuja principal figura é Gilberto Freyre (ALVES SOBRINHO, 1993, p.40).

O movimento regionalista que se iniciara na década de 1920 chegaria à sua síntese no Manifesto Regionalista de 1952, escrito por Gilberto Freyre. Barbone Jr afirma:

Nos textos que analisei até aqui a perspectiva regionalista foi sendo construída a partir de diálogos e de algumas novas proposições, ou revisão de ideias, que configuram um imaginário sobre o Nordeste. Boa parte destas ideias está presente no Manifesto Regionalista, que pode ser entendido como um texto de síntese. [...] Entre os argumentos que se repetem estão, por exemplo, o elogio ao Nordeste como região única e que pode ensinar ao Brasil como lidar com a questão da tradição. Esta postura passa a ser interpretada como uma forma de lidar com o passado que responde aos anseios de que ele esteja associado ao presente. Daí o elogio aos monumentos arquitetônicos, à literatura regional, à culinária e a outras manifestações culturais que estabelecem uma especificidade da região. (Barbone Jr p.150)

Fora a questão estética, pelo qual o selo Mocambo se liga ao Movimento Regionalista, também se faz necessário situar o ambiente político e econômico da Rozenblit, que foi fundada nos anos 1950, durante o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Desse modo, a empresa toma impulso comercial e se destaca como única indústria fonográfica da região Nordeste, com intento de atender a este mercado, circunscrito administrativamente, e que contaria com a SUDENE (Superintendência do desenvolvimento do Nordeste). Cria-se, então, o ambiente, tanto para a consolidação industrial deste mercado regional (produção de suporte), quanto para o fomento à cultura regional (produção de conteúdo) - esta última, calcada numa idealizada "identidade nordestina".

No seu início a Rozenblit, surge no mercado através do selo Mocambo, nome escolhido em votação popular, que traz consigo um dos símbolos do "regionalismo

freyriano”. Tal selo era parte modular de uma cadeia da indústria fonográfica, a que ficava responsável pela curadoria e contratação (compra de utilização dos direitos autorais) de composições específicas, ou até pela contratação de compositores fixos, intérpretes, cantores, regentes, arranjadore, instrumentistas, produtores, etc. Segundo Teles (2008, p. 47):

A Fábrica de Discos Rozenblit Ltda., localizada na Estrada dos Remédios, em Afogados, seria inaugurada em 17 de dezembro de 1954, com toda tecnologia de ponta então disponível, importada dos EUA. Anunciava-se que a produção anual da nova gravadora seria de 400 mil unidades por ano (contratada das *majors*), de 78 rpm e LPs. O nome para o selo pelo qual seriam lançados os discos de música brasileira, seria escolhido por votação, em urnas colocadas na Lojas do Bom Gosto. Ganhou Mocambo, um termo bem pernambucano, e bastante em voga na época, quando o governo empreendia uma campanha para erradicação dos mocambos que infestavam a cidade. O nome Mocambo pegou de tal forma que a gravadora passou a ser chamada assim.

O termo “fábrica”, a que José Teles se refere, quer dizer “estúdio”, parte da produção de conteúdo. Pois o parque completo, com produção de suporte, viria depois, como descreve o próprio autor: “[...] (com a Mocambo) o frevo passou a ser divulgado fora do estado, com uma competente rede de distribuição (*majors*) que o fez chegar ao Sudeste, mal a Mocambo iniciou suas atividades, ainda sem fábrica própria” (TELES, 2008, p.49).

Então, inicialmente, o selo Mocambo precisou encaixar-se na cadeia produtiva das grandes multinacionais contratando a confecção das mídias (discos), pois ainda não as fabricava. Porém, já atuava na última etapa da produção de suporte, que era a distribuição no Brasil, prestando de volta outro serviço, dessa vez aos selos vinculados a essas poderosas empresas.

Figura 14: Detalhe do selo do disco de cera (78 rpm) - Produção do selo Mocambo



Fonte: Bolacha de Cera (Blog) - Disponível em:

<<https://bolachadecera.blogspot.com/2013/01/fabrica-de-discos-rozenblit-60-anos-do.html>>

Desse modo, apesar de a Rozenblit ter um enfoque na cultura regional, pernambucana e nordestina como principal nicho, não deixou de produzir álbuns com gêneros musicais de outras regiões do Brasil, ou até estrangeiros - conteúdo ligado aos grandes selos multinacionais. Tal fato colocou a empresa como importante ator no mercado nacional: “A Rozenblit, até 1957, era mais conhecida nacionalmente pelos discos de música internacional, dos selos norte-americanos e europeus, cujos catálogos distribuía no Brasil, entre os quais Mercury, Seeco, Vogue, Time.”(TELES, 2008, p.49).

Ao se estruturar como distribuidora, a empresa passa a lançar seu próprio catálogo, tendo como “carro-chefe” os frevos, o que configura a parte de produção de conteúdo, sendo necessária a contratação da produção de suporte, parte mais dispendiosa e lucrativa na época - o que fazia com que os selos *indies*, como o Mocambo, se tornassem muito dependentes de algumas das poucas *majors* do setor fonográfico.

[...] as majors, desde a década de 1950, têm convivido com pequenas e médias gravadoras independentes, também conhecidas por indies. Dessa forma, a estrutura do mercado de produção musical é dividida entre grandes empresas, que com grande poder econômico dominam a maior parte dos negócios, e pequenas e médias empresas, que embora frágeis, são consideradas por muitos como aquelas que inovam e procuram equilibrar interesses comerciais com qualidade artística.(NAKANO. 2010, p.628)

Essa expertise da indústria Rozenblit de dominar a produção de conteúdo, aliada à última parte da produção de suporte, daria impulso para ela assimilasse a fabricação das mídias físicas, perfazendo toda a cadeia produtiva de forma autônoma, copiando o modelo verticalizado das grandes companhias do setor fonográfico, o que possibilitaria maior lucratividade, ao mesmo tempo em que se arriscaria a franca concorrência.

4.3 A ROZENBLIT E O FREVO

O gênero frevo sempre foi gravado em estúdios do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo, inclusive em algumas faixas de álbuns dos famosos artistas da MPB. Depois da Rozenblit, a percepção mudou, havendo questionamentos, principalmente por críticos e artistas pernambucanos, sobre se o gênero composto e gravado fora do estado seria ou não frevo.

Tal postura, de tentar circunscrever o frevo a Pernambuco, tem seu amparo no regionalismo freyriano, esse regionalismo, segundo o prof. Durval Muniz de Albuquerque Jr, buscava idealizar o que seria a “cultura nordestina”, “é a narrativa fantasiosa de uma cultura homogênea a toda região Nordeste”, e nesse entendimento, as “sonoridades nordestinas” seriam comuns e estariam situadas no Nordeste Rural.

A década de vinte (séc. XX) é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca agrupamento num espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais. O convívio tranquilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo advento dos artifícios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. (ALBUQUERQUE JR, 2011, p.61)

Figura 15 - Parque industrial da Rozenblit - Estúdios e Fábrica de discos



Fonte: Acervo digital IBGE.

Portanto, o movimento regionalista freyreano, disputaria espaço diante do regionalismo paulista, que passou a exercer certa hegemonia do que seria “nacional”, ao restante do país⁶⁴.

Quanto a modernidade tecnológica, dentre os citados artifícios, sem dúvida, as vitrolas e rádios, interligavam as culturas que estavam separadas geograficamente, fazendo com que houvesse a necessidade de situar o que era próprio, tradicional⁶⁵ “desse ou aquele lugar”. Isso fez com que ocorresse um certo protecionismo, sem salvaguardas, mais como um intento da elite intelectual, de se contrapor diante da força das oligarquias da indústria fonográfica multinacional, que mantinham sede no Brasil, e, portanto, além de impor seus regionalismos estrangeiros (Fox, Jazz, Música Erudita etc.), terminava por impor o regionalismo do sudeste ao restante do país, como ocorreu com o samba carioca. Tal pensamento foi maturado desde a década de 1920 em diante.

⁶⁴ “Nos anos 30, com a criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, chefiado por Mario de Andrade, organizou-se o Clube de Etnografia ou Sociedade de Etnografia e Folclore que representou o Brasil, em 1937, no Congresso Internacional de Folclore, em Paris.” (GARCIA, 2010, P.9)

⁶⁵ Segundo Eric Hobsbawm, O próprio conceito de tradição, é uma invenção do século XIX, que inspiraria as salvaguardas e a folclorização da cultura.

Apesar de haver a “invenção” de cultura comum ao Nordeste Rural, segundo Albuquerque Jr, o frevo, assim como a festa Carnaval, por serem expressões urbanas, estariam enquadradas como expressões exclusivamente pernambucanas (na Bahia seria o frevo e o carnaval baiano), fazendo com que esse gênero e festividade se diferenciasssem de outras expressões como o forró (festas juninas), ciranda, coco de roda etc.(Informação Verbal)⁶⁶

Além do frevo se enquadrar nesse conceito de “pernambucanidade”, o fato selo Mocambo ser sediado em Pernambuco, e dominar a produção fonográfica do gênero, fez com o que se promovesse uma certa negação, por parte dos conterrâneos, a grande parte da produção fonográfica de frevo que fosse produzido fora do estado.

Tal tendência afastou os selos de fora do estado a se arriscarem na gravação de álbuns inteiros dedicados ao gênero. Além disso, o mesmo ímpeto “bairrista” resultou na rejeição a compositores e maestros arranjadores que não fossem da cena pernambucana, até mesmo aqueles que já tinham décadas de experiência em gravações de álbuns inteiros do gênero, como foi o caso do maestro Zacarias:

[...] houve um esquecimento de Zacarias por parte das autoridades⁶⁷ que promoviam o frevo em Pernambuco. Esse “esquecimento” pode ser enquadrado, tal qual Jones Johnson, sobre as premissas de Michael Pollak (1989). Apesar de sua grande contribuição gravando frevos pela RCA Victor, a falta de prestígio que Zacarias teve pode ser atribuída a essa contínua rejeição de “infiltrações estrangeiras”, que poderiam deturpar a pureza do frevo pernambucano. Corroborando o discurso do Maestro Duda que diz que “ninguém como o pernambucano faz coisa realmente boa”, existe, entre os músicos pernambucanos, uma conversa de “bastidor” que atesta essa especificidade da linguagem do frevo pernambucano. (SILVA JÚNIOR, 2018, p.69)

⁶⁶ ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **As sonoridades da tradição: arquivo sonoro e identidade regional nordestina**. VII COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM/UFPB; Disponível: <https://www.youtube.com/live/Mxs8IDorkrY?si=pyk6NybOUGvATau>. Acesso em 04 de setembro de 2023.

⁶⁷ Pode-se considerar como “autoridades do frevo”, varejistas, artistas, jornalistas e políticos, todos pernambucanos, que se relacionam com o gênero frevo como um todo, e que exercem direta ou indiretamente o papel de controle social.

É importante frisar que o mercado local de Pernambuco sempre garantiu demanda que viabilizasse lançamentos de álbuns contendo exclusivamente o frevo, garantindo, inclusive, lançamentos com grande periodicidade, mesmo quando ainda não houvesse indústria local para tanto, como descreve Alves Sobrinho (1993, p.49):

Até 1953, a divulgação fonográfica do frevo pernambucano se fazia arbitrariamente pelo representante da RCA-VICTOR: convocava-se orquestra da Polícia Militar para executar as composições carnavalescas; aquelas que obtivessem mais votos dos lojistas representantes à audição, seriam gravadas.

Os lojistas locais, que exerciam os papéis da produção de conteúdo à produção de suporte (distribuição), com exceção da fabricação das mídias físicas (álbuns), “ditavam os termos” a respeito da produção fonográfica do gênero em questão, além da produção de outros gêneros locais. Fato este que foi acentuado quando a Rozenblit fechou todo o ciclo necessário à produção fonográfica, o que isolaria ainda mais o frevo - enquanto produto fonográfico - do restante do Brasil.

Tal “hermetismo”, afastando gravadoras e artistas forasteiros, fez com que se acentuasse uma relação de dependência da produção fonográfica do frevo em relação à Mocambo/Rozenblit. A cultura “bairrista” que perpassava desde o público consumidor, a clubes, administradores públicos, até a artistas do frevo, em concomitância com a concorrência mercadológica com as grandes gravadoras e seus catálogos próprios, que já não tinham mais encomendas dos lojistas pernambucanos, fez com que o gênero frevo ficasse cada vez mais restrito a Pernambuco – porém, sendo cada vez mais gravado e distribuído, com a Rozenblit atingindo seu ápice nos anos de 1960.

Durante seu período áureo (1959-1966), a Rozenblit representou a única grande indústria fonográfica fora do eixo centro-sul. Mantendo intensa atividade produtiva, chegando a ter 22% do mercado nacional e 50% do mercado de música regional. (ALVES SOBRINHO, 1993, p.51)

O gênero frevo ocupou grande espaço na indústria fonográfica regional, principalmente em Pernambuco, alcançando grandes vendas e contando com constantes lançamentos promovidos pelo selo Mocambo. O papel que essa indústria desempenhou afetou diretamente outro mercado, o da música ao vivo, realizada nas ruas e clubes sociais, fazendo com que as orquestras entregassem conteúdo novo ao público, ávido por novidades.

Essa relação “simbiótica” entre indústria fonográfica e os artistas, ambos de Pernambuco, impulsionava cada vez mais o gênero frevo, como descreve Teles (2008, p.53):

Em 1960, o frevo predominou nos salões e nas ruas, graças à divulgação eficiente da Mocambo, que não apenas trabalhava os discos quatro meses antes do carnaval, como distribuía, gratuitamente, entre as orquestras, as partituras das músicas gravadas. Vale ressaltar que a grande maioria das músicas que compunham Capiba 25 anos de frevo, era de composições antigas, gravadas no Sudeste por artistas famosos do rádio, mas muitas delas relativamente pouco conhecidas, mesmo em Pernambuco, pela divulgação limitada. O compositor não podia mais se queixar da falta de execução de seus frevos, como o fez em 1941.

Esta demanda de distribuição de conteúdo de frevo havia sido pontuada por Capiba, compositor que foi incorporado ao *casting* do selo da Rozenblit. Isso fez com que o compositor, que já era consagrado, passasse a dominar os lançamentos discográficos de composições do gênero. Quanto ao frevo-canção, a parceria entre Capiba e Claudionor Germano alcançou certa hegemonia na fonografia do estilo, e essa parceria estendia-se a outros gêneros, alcançando as centenas as músicas que levam seus nomes, lado a lado, nas faixas dos álbuns. Além disso, o então diretor artístico do selo Mocambo, maestro Nelson Ferreira⁶⁸, completava a “santíssima trindade do frevo”.

Tal predomínio causou mal-estar entre outros compositores e intérpretes que não tinham o importante selo Mocambo por trás.

Assim, a indústria Rozenblit, que impulsionou grandemente o gênero frevo como um todo, simultaneamente concentrou poder na área, dada sua condição de produzir e distribuir conteúdo. Essa hegemonia refletiu-se no domínio exercido pelos artistas que estavam no quadro da Mocambo sobre a difusão do frevo. Segundo Teles:

⁶⁸ Nos anos 60, como diretor artístico da Rozenblit, Nelson Ferreira era cognominado “O Dono da Música”, pejorativamente, pelos autores que não conseguiam ter suas músicas selecionadas pelo maestro. Mas ele se “apoderou” da música pernambucana em junho de 1931, quando foi contratado para dirigir a orquestra da Rádio Clube, formada por músicos escolhidos, em sua maioria por ele. Como todo poderoso diretor artístico da emissora, cargo que assumiu em 1934, idealizava programas e sugeria ou definia contratações. (TELES, 2016)

[...] Uma geração (nova) que logo exigiria mais atenção e passaria a bater de frente com os ícones, Capiba e Nelson Ferreira, principalmente neste último, pelo cargo que exercia na Rozenblit, de diretor artístico, e dirigente de orquestra, responsável pela maioria dos arranjos e orquestrações [...]. Com o imenso sucesso dos dois LPs dedicados à música de Nelson Ferreira e Capiba, os novos compositores botaram a boca no trombone. Alegavam que o protecionismo estava prejudicando os novos valores (compositores e intérpretes) da música pernambucana. “Só Nelson Ferreira e Capiba são os mestres de todos os tempos – ninguém pode ter vez”, queixava-se a comissão composta por um dos grupos desses compositores aos integrantes do C.O.C. (Comissão Organizadora do Carnaval). A afirmação é de um deles, Sebastião Rosendo. (TELES, 2008, p.55)

Segundo Teles, a denúncia acima foi feita em 1960 ao COC⁶⁹, afirmando que a comissão julgadora deste concurso, seria formada por integrantes que pertenciam ao quadro do selo Mocambo, o que terminaria por “fraudar o certame”. Essa foi a alegação de Rosendo, a seguir em suas próprias palavras: “Razão pela qual todas as músicas premiadas foram do selo daquela gravadora” (Ibidem: 56).

Figura 16 - Membros da Comissão Organizadora do Carnaval (COC)



Fonte - Acervo digital da FUNDAJ

⁶⁹ Segundo Rosana Santos, desde 1955 o poder público promoveu diversas intervenções de controle social do carnaval. Neste ínterim, há diversas publicações que apontam a existência da COC, bem antes da lei que a instituiu em 1964. (SANTOS, 2016, P.87) O fato é que diversas entidades, ora mudaram de nome, ora se agrupavam em outra entidade maior. Neste contexto, vale ressaltar que a Federação Carnavalesca Pernambucana (FCP) seria incorporada a COC:

De 1955 a 1964, o Carnaval de Recife passa por constantes mudanças na sua legislação. Em 1964, na primeira gestão do Prefeito Augusto Lucena, foi criada a lei nº9355, de 14 de dezembro, sendo constituída a Comissão Organizadora do Carnaval (COC). Presidida pelo Secretário de Educação e Cultura, com representantes da Câmara Municipal, Federação Carnavalesca (Pernambucana), Associação de Cronistas, Associação Comercial, Federação das Indústrias, Governo do Estado e quatro integrantes escolhidos pelo governante municipal [...] (SANTOS, 2016, P.22)

Tal polêmica desdobrou-se por alguns anos, ao ponto do selo Mocambo buscar renovar seus lançamentos, no tocante à autoria das músicas. Essa atitude buscaria evitar desgaste na imagem da prestigiada empresa: “[...] José Rozenblit, atendendo às reclamações dos novos autores, anunciava que para 1965 não incluiria músicas de Nelson Ferreira nos LPs de frevo, que teria 18 composições de autores novatos. Nelson Ferreira teria duas músicas lançadas, mas num compacto simples.” (Ibidem, 66).

No tocante aos intérpretes, Claudionor Germano foi o grande astro do selo Mocambo, performando gêneros musicais diversos, mas destacando-se no frevo-canção, o que o consagrou como “a voz do frevo”. Segundo José Teles, no seu início de carreira, os títulos dos álbuns os quais o cantor gravou destacavam apenas os nomes dos compositores: “Capiba 25 anos de frevo”, “O que eu fiz... e você gostou”, “Carnaval cantado de Nelson Ferreira”. Entretanto, a sua visibilidade mudaria:

No ano seguinte, Claudionor Germano gravaria mais dois LPs com frevos-canção dos mesmos autores, *Carnaval começa com C de Capiba* e *O que faltou e você pediu*, batendo um recorde ainda não quebrado na MPB: o de único cantor com quatro LPs inteiros de música carnavalesca, num espaço de dois anos. Com esses álbuns, Claudionor criou a figura do cantor de frevo e, com o passar dos anos, passou a ser sinônimo de carnaval em Pernambuco. O “Senhor frevo” ou “A voz do frevo”. (TELES, Ed. 267, 2023)

O frevo-canção, durante muitas décadas, teve que ser gravado apenas no sudeste brasileiro, resultando no fato de que os grandes selos, sediados nessa região, colocassem os intérpretes de seus quadros⁷⁰. A exemplo, o cantor Nelson Gonçalves, nascido no Rio Grande do Sul, radicado no Rio de Janeiro, gravou frevos de autoria de compositores pernambucanos. No entanto, ocorrera uma mudança radical que afastaria os intérpretes “forasteiros” da demanda local, devido à força que a Rozenblit viria a exercer na difusão do frevo como um todo, o que fez com que o trabalho fonográfico da empresa passasse a se impor como “padrão” para gênero musical.

⁷⁰ Como visto, essa foi a mesma prática que seria efetuada pelo selo Mocambo.

Como bem discutiu o etnomusicólogo estadunidense Larry Crook, a entrada da Rozenblit em cena marcou uma polarização na história do frevo: de um lado, se ergueu uma corrente tradicionalista abertamente conservadora e voltada para o frevo do passado; do outro, reagiu “[...] uma tendência mais progressista, que olhava para o futuro e valorizava um pouco de inovação musical dentro do frevo” (tradução nossa). A tendência tradicionalista foi apoiada pelo selo Mocambo, que gravou uma grande quantidade de frevos que viriam a ser clássicos do Carnaval pernambucano. Ainda de acordo com Crook, a gravação de discos de frevos tradicionais interpretados pela Banda da Polícia Militar nesse período é um sintoma desse tradicionalismo. De fato, essas gravações promoveram um revival de frevos tradicionais, alguns gravados pela primeira vez, o que pode ter aguçado os sentimentos de saudosismo e nostalgia dentro do fluxo musical do frevo. (SANTOS, 2019, p.169)

Vale ressaltar que há diferença entre o frevo de rua, performado nas ruas, nos clubes e aquele oriundo do estúdio de gravação. Tal diferenciação pode ser feita claramente, no tocante à peculiaridade da instrumentação, considerando que instrumentos elétricos foram introduzidos em gravações de frevo desde a década de 1960, bem como em palcos dos clubes. Contudo, esses mesmos instrumentos não poderiam ser arranjados nas orquestras em cortejo pelas ruas.

A diferenciação estilística de um mesmo gênero, performado em espaços diferentes, foi identificada inclusive por especialistas de outros gêneros, como o samba, a exemplo de Pixinguinha, que afirmava entender apenas do estilo consagrado em estúdio:

Pixinguinha escreveria na década de 1930 a parte orquestral de inúmeras gravações de samba tanto no estilo antigo como no novo. Além disso, é autor de várias composições que foram gravadas com indicação de gênero - samba [...] Se se leva em conta as categorias de samba folclórico (caseiro) e samba popular (estúdio de gravação) [...] Deste último, Pixinguinha entendia, mas quanto ao primeiro, considerava que o verdadeiro especialista era João da Baiana. (SANDRONI, 2012, p.142)

Apesar das variações na instrumentação, seja na performance na rua, palco de clube ou estúdio, até hoje (2023) não há uma diferenciação quanto a um “sub-estilo” de frevo de rua em decorrência disso⁷¹.

⁷¹ Como mencionado no 2, nos anos 1930, Valdemar de Oliveira já criticava as diferentes formações instrumentais de frevo, entre performances em rádio, disco, palcos ou nas ruas (SANTOS, 2019, P.100)

Porém, mesmo sendo factível que um gênero musical como o samba ou o frevo não são performados da mesma maneira em diferentes espaços, “isso não quer dizer que não haja relação entre ambos[...]” (Ibidem: 188).

Todavia, pelo fato do frevo-canção sempre estar ligado aos palcos desde o início, a sua performance em estúdio apresenta-se, praticamente, como uma “replicação” do que seria feito nos clubes sociais. Tal similaridade fez com que se estabelecesse um certo padrão estilístico, acentuado ainda mais pelo domínio difusivo do selo Mocambo e sua relação estreita com o mundo do espetáculo, o que fez com que seu astro (solista), Claudionor Germano, “a voz do frevo”, se impusesse como referência de um frevo-canção “tradicional”. Esse modelo de produção fonográfica viria a influenciar a crítica musical em relação às gravações de frevo-canção a partir dos anos 1960.

Figura 17 - Claudionor Germano e Capiba



Fonte: Revista Continente/ Acervo José Alves Batista

A hegemonia exercida sobre a produção fonográfica do frevo pela indústria Rozenblit e seu selo Mocambo foi responsável tanto pelo apogeu dessa produção (1959-1966), quanto pelo seu declínio, sendo, a partir dos anos de 1970, cada vez mais raros os lançamentos de álbuns exclusivos do gênero. A morte do maestro Nelson Ferreira, no ano de 1976, coincidiu com o ciclo. Com efeito, “a voz do frevo” resolveu se retirar dos palcos⁷², por se sentir desprestigiado, junto ao gênero musical que o projetou. Chegou a gravar por outros selos grandes: RCA, Som Livre, sem conseguir emplacar sucesso como antes (TELES, Ed. 267, 2023).

O frevo passaria a figurar apenas como faixas de alguns álbuns de coletâneas do Carnaval brasileiro, predominantemente formados por sambas e marchinhas, além de estar presente como composição isolada, em álbuns de artistas da então ascendente MPB.

Portanto, o gênero frevo, como um todo, passava por um momento de crise nos anos de 1970, causada pelo declínio da principal indústria local, a Rozenblit.

Por fim, o modelo verticalizado da empresa sucumbiu diante de enchentes que afetaram o seu parque industrial, entre os anos 1960 e 1970 - fato acentuado diante da concorrência com as grandes multinacionais.

Esse “espaço” viria a ser ocupado por uma grande indústria multinacional, a CBS, a qual contava, em seu quadro, com o produtor e compositor Carlos Fernando - quem concebeu o projeto da série de discos Asas da América frevo.

⁷² Mais tarde, Claudionor Germano voltaria a se apresentar no carnaval de 1980, desta vez no palco móvel da Frevioca, ao lado do maestro Ademir Araújo e sua orquestra. “A Frevioca foi idealizada pelo jornalista, escritor, e carnavalesco Leonardo Dantas Silva, numa tentativa de reerguer o carnaval de rua do Centro do Recife, reduzido praticamente aos desfiles de agremiações na Avenida Dantas Barreto. Um caminhão adaptado para abrigar uma orquestra e *crooner*, a Frevioca foi a resposta pernambucana aos trios elétricos baianos, que faziam grande sucesso desde o início dos anos 1970. Em 2010, tornou-se Patrimônio Artístico Cultural do Recife, projeto aprovado na Câmara de Vereadores do município.”(TELES, Ed. 267, 2023)

5. O LANÇAMENTO DO ÁLBUM ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979) - Impactos e desdobramentos no Carnaval dos anos 1980.

5.1 ASAS DA AMÉRICA FREVO NO CARNAVAL 1980.

Apesar da obra ter sido lançada em dezembro de 1979, em se tratando de um gênero musical carnavalesco, deve-se considerar que o lançamento apontaria para o vindouro Carnaval de 1980, sendo esse o ano de referência para situar a pesquisa documental sobre as publicações jornalísticas que mencionaram o álbum.

Figura 18 - Carnaval de rua de Recife em 1980 - Detalhe da Frevioca.



Fonte: Recife de Antigamente (Facebook) - disponível em:

<https://www.facebook.com/recantigo/photos/a.1450291461778066/2716014915205708/?type=3&paipv=0&eav=AfbGRTsSOG07Q0S9z4dlpmp-9O-9jJcnHE1A-js7ZPiYci1gTxECoksIBACDy3hzdN8&_rdr>

Através do álbum Asas da América frevo, Carlos Fernando buscou quebrar as fronteiras que separavam frevo baiano e frevo pernambucano - o que já vinha sendo feito, de maneira mais experimental⁷³, por Caetano Veloso no álbum Muitos Carnavais de 1977.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, o frevo feito por baianos alcançou grande notoriedade nacional, com álbuns como “Frevo rasgado”, de Gil, “Atrás do Trio elétrico” e

⁷³ Isso será mais detalhado nos capítulos subsequentes.

“Muitos Carnavais”, de Caetano, e com os frevos gravados por Moraes Moreira. Alguns pernambucanos, no entanto, afirmavam que aquele não seria um frevo autêntico, por não ter certas convenções, como predomínio dos metais na instrumentação, por exemplo⁷⁴.

Com o debacle da indústria fonográfica local, rapidamente, essa lacuna pela demanda por álbuns de frevo seria ocupada por uma grande indústria multinacional, a CBS, que contava em seus quadros com o produtor e compositor Carlos Fernando (pernambucano natural de Caruaru - PE), quem concebeu o projeto da série de discos Asas da América frevo.

Ele tentou fazer do frevo, um gênero musical que circulasse nacionalmente, abarcando as transformações promovidas pelos tropicalistas, sem se distanciar da identidade local. Para isso, contou com as orquestrações do maestro Juarez Araújo⁷⁵, pernambucano de Surubim, que, apesar de estar radicado há décadas no sudeste do país, formou-se nas orquestras de frevo de Pernambuco.

Em 1980, ainda pairava algum “hermetismo” na cena pernambucana a respeito da “legitimidade” do frevo: se feito em Pernambuco, por pernambucanos⁷⁶, ou feito por “forasteiros”.

Por isso, a escolha de ter o maestro Juarez Araújo em seu álbum, como arranjador, regente e solista, deu-se de maneira “cirúrgica”, com vistas a romper com possíveis rejeições, como mencionado no caso do maestro Zacarias⁷⁷, bem como aproximar-se das produções de

⁷⁴ Outros artistas da MPB gravaram sua própria versão de frevo, geralmente contemplando convenções de instrumentação, e apesar de apresentarem “maneirismos”, não chamavam a atenção de tradicionalistas pernambucanos, pois geralmente gravavam apenas uma faixa ou outra de frevo num álbum, não “incomodando” o mercado fonográfico local, como aconteceu com os tropicalistas baianos.

⁷⁵ Sobre o maestro Juarez Araújo e as orquestras, será detalhado no capítulo dedicado a análise da ficha técnica do álbum.

⁷⁶ A naturalidade pernambucana, se trata de mais uma convenção, só que velada, promovida pelas “autoridades do frevo”, e será melhor explicada mais à frente.

⁷⁷ Contudo, diferentemente desta época, no atual séc. XXI houve mudança na percepção sobre gravações de frevo feitas ao longo do séc. XX, que colocam entre as gravações mais memoráveis, algumas feitas no sudeste, junto as da Rozenblit - consequentemente ao reconhecimento das produções forasteiras, também houve uma “redenção” do maestro Zacarias, outrora expurgado pelas “autoridades do frevo” nos anos 1960:

Algumas delas (gravações), vale salientar, tiveram papel de destaque no cenário do frevo e são até hoje lembradas. Como exemplo, podemos citar: a Orquestra Tabajara do maestro Severino Araújo, Zaccarias e sua Orquestra, a Orquestra do maestro Nelson Ferreira, além de várias outras bandas de corporações militares. (SILVA JÚNIOR, 2018, p.46)

frevo do selo Mocambo/ Rozenblit, cujo grande nome, o maestro Nelson Ferreira foi responsável pela curadoria, orquestras e regência.

Juarez Araújo⁷⁸, além de fazer os arranjos típicos do frevo de bloco (em duas faixas), teria ainda a missão de fazer a linha orquestral pernambucana (*jazz-band*), junto ao arranjo de banda (*rock-band*), nas faixas de frevo-canção. O Maestro, famoso no Rio de Janeiro (RJ) pelo seu virtuosismo no saxofone, além de ter seu nome descrito na ficha técnica, foi dado destaque a sua naturalidade na contracapa do álbum, apontando, claramente para os crítico, a linha central da sonoridade típica pernambucana, além de apaziguar os “bairristas”: “Participação especial de Juarez Araújo, Pernambucano de Surubim”.

O álbum contou com a gravação de diversos intérpretes famosos que não eram referência para o gênero frevo-canção pernambucano, como o era Claudionor Germano. Alguns desses intérpretes eram “forasteiros” como: Caetano Veloso (que havia gravado um álbum inteiro com músicas de Carnaval), Chico Buarque, As Sereias, Gilberto Gil, Elba Ramalho e Jackson do Pandeiro. Outros intérpretes como: Geraldo Azevedo (que assumiu os arranjos de base - banda), Alceu Valença, Flaviola e Marco Polo, apesar de serem conterrâneos de Carlos Fernando, ainda estavam se aventurando no estilo.

A repercussão do lançamento do álbum, tanto na mídia jornalística, como entre os musicistas, gerou não apenas percepções diferentes, mas também certa discordância sobre reconhecer o trabalho enquanto gênero frevo. Pois as dez músicas de frevo-canção do álbum, além de contar com instrumentação “moderna”, com arranjos de base (*rock-band*⁷⁹) junto à orquestra típica de metais (*jazz-band*), tinham também versos, cujos temas eram “diferentes” do “tipicamente pernambucano”⁸⁰, e por fim, as referidas faixas contavam com variados intérpretes que eram “estranhos” ao estilo consagrado pelo grande Claudionor Germano (voz empostada e dicção “clássica”).

⁷⁸ Apesar do sobrenome - Araújo -, não foi encontrada relação entre os dois pernambucanos: Juarez (Surubim) - que se notabilizou como saxofonista de jazz/ bossa nova - e Severino Araújo (Limoeiro) - que se notabilizou com sua Orquestra Tabajara -.

⁷⁹ violão, baixo, guitarra e bateria.

⁸⁰ Os versos do frevo “tipicamente pernambucano”, se circunscrevem dentro de elementos que se referem ao carnaval de Pernambuco, principalmente Recife, muitas vezes evocando personagens do carnaval europeu (Pierrot, Colombina, Arlequim etc.) que foram resquícios dos carnavais dos salões da capital no início do séc. XX. Em suma, esses elementos remetem sempre a um lugar que vai além do geográfico, a esse lugar material e imaterial, pode-se denominar “província do frevo” (SANTOS, 2019, p. 136).

Como dito, as repercussões do álbum causaram opiniões divergentes em Recife, como foi a reação do maestro Capiba ao ouvir o disco, diretamente pela mão do seu idealizador:

No Recife, o Asas da América (frevo) ganhou o público universitário, porém esbarrou no conservadorismo dos defensores da pureza do gênero. Carlos Fernando conta que ao mostrar as músicas do álbum para Capiba, esse escutou meio cabreiro: “isso pra mim é rock”. (TELES, 2000, p.46)

Diante do exposto, se faz necessário imergir nas principais publicações da época, no intuito de desvelar as impressões de seu tempo e lugar.

5.2 A REPERCUSSÃO DO ÁLBUM NOS JORNAIS DURANTE O PERÍODO CARNAVALESCO DE 1980

O levantamento historiográfico dessa parte, se concentrou na análise documental de matérias jornalísticas e críticas de arte, publicadas em jornais e revistas, com corte temporal no período carnavalesco de 1980. O corte temporário da investigação abrangeu os meses de fevereiro a abril deste ano, levando-se em conta os impactos neste período festivo, que tem periodicidade diferente, nas diferentes regiões do país. Foram encontradas as publicações mais relevantes entre os meses de fevereiro e março deste ano. O corte geográfico da investigação foi feito na região Nordeste, pela influência que o frevo e o carnaval de Pernambuco tinham nesta localidade, e na região Sudeste, pelo fato de concentrar a indústria fonográfica àquela altura, principalmente o selo Epic/ CBS, produtora do álbum estudado.

A principal fonte foi o acervo digital da Biblioteca Nacional, havendo buscas por publicações entre 1980 e 1989 (organização do site), porém, nesse corte de década, não havia arquivos digitalizados pertencentes aos estados da Bahia, Paraíba, Alagoas, Piauí, Maranhão e Sergipe - na região Nordeste. Assim como não há arquivos digitalizados para a década de 1980, referente ao estado do Espírito Santo - na região Sudeste.

Outra importante fonte, foi a Fundação Joaquim Nabuco, com sede em Recife - Pernambuco, cujo acervo do Jornal do Commercio encontra-se digitalizado apenas nesta instituição, porém, com acesso presencial, ou solicitação individual para a pesquisa.

Sobre as matérias encontradas nos citados cortes, algumas se mostraram mais relevantes, por terem elementos que revelam a percepção de diferentes atores e suas regionalidades diante do álbum. Outras se mostraram pouco importantes, demonstrando apenas um mero perfil de divulgação.

Quanto à questão da divulgação comercial do álbum, é sabido que a indústria fonográfica, além de contratar matéria, possui assessoria de imprensa, que encaminha seu conteúdo textual (*release*) para as redações dos jornais e revistas. Aliás, o envio de *releases* era uma prática comum de Carlos Fernando⁸¹, inclusive, essa prática foi mencionada pelo crítico de arte Celso Marconi, em sua matéria publicada no dia 09 de fevereiro de 1980, a ser analisada mais à frente.

Neste ínterim, foi identificado um texto comum, em formato de entrevista, em diversas matérias das publicações investigadas nesta pesquisa⁸², o que torna mais explícito o caráter da peça publicitária - *release*, porém, o texto carrega consigo a intenção do produtor, que também é o compositor e ideólogo do projeto discográfico, sendo, portanto, deveras relevante. Porém, não se faz necessário trazer à tona as reincidências textuais.

Em matéria publicada pelo jornal O Globo - Rio de Janeiro - RJ, assinada por Nelson Motta, apesar de não ter o caráter de *release*, o texto não traz elementos relevantes sobre o

⁸¹ Segundo José Teles, enquanto entrevistado, Carlos Fernando chegava a ser chato de tão diretivo:

Quando estava com um projeto novo, queria divulgá-lo, me dava preferência (Teles). Dava, mas dirigia a entrevista. Vez enquanto era um “preste atenção”. “Não vá escrever que eu disse isto”, ou, “e aí você abre um parêntese”. Eu chegava perto de lembrar a ele que eu era um profissional [...] portanto não precisava de maestro pra me dirigir. (TELES in VALENÇA, Cleodon et. al, 2008, P. 82)

⁸² O seguinte texto citado por Carlos Fernando, publicado primeiro no Diário de Pernambuco em 11 de fevereiro de 1980, que inicia: “Com esse disco não quero fazer nenhum movimento musical. Quero apenas chamar a atenção para o frevo, pois é umas das mais ricas manifestações culturais da MPB.[...]”. Foi identificado em outras publicações: Diário da Manhã (PE, 13 de fevereiro de 1980)- de forma reescrita; A Tribuna (SP, 02 de março de 1980)- como excerto; O Poti (RN, 30 de março de 1980) descrição literal.

conteúdo do álbum, se limita a mencionar o elenco do álbum, citando que Carlos Fernando é um compositor desconhecido, mas que, apesar disto, trouxera para o seu projeto uma plêiade de “estrelas” da MPB, além de enfatizar que o álbum conta com “o loucaço Marco Polo”, (MOTTA, O Globo, 1980, p.32).⁸³ - um ícone da música psicodélica pernambucana, cujo grupo Ave Sangria, é referência no gênero até os dias atuais dos anos 2020.

5.2.1 Repercussão nos jornais de Pernambuco

Nesse primeiro corte local, encontramos um aspecto em comum no discurso dos dois grandes jornais sediados na capital Recife, que é o conceito de “pernambucanidade”, pelo qual se enaltece a naturalidade dos artistas partícipes, conterrâneos dos jornalistas, principalmente a trinca: Carlos Fernando, Geraldo Azevedo e o maestro Juarez Araújo - que configuram a “espinha dorsal” da direção artística. Pernambucanidade evocada para legitimar o frevo, num álbum repleto de “forasteiros”, e de “maneirismos” que fogem às características “tipicamente pernambucanas” do frevo, “cristalizadas” nas produções do selo Mocambo.

⁸³MOTTA, Nelson. O Globo, Rio de Janeiro, 08 fev. 1980, p. 32. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/#>. Acesso em: 17 out. 2023.

5. 2.1.1 Jornal do Commercio.

Figura 19 - Jornal do Commercio, 09 de fevereiro de 1980



Fonte: Acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco

Na matéria do prestigiado crítico de arte, professor e cineasta Celso Marconi, em 09 de fevereiro de 1980⁸⁴, sem título, mas com fotografia da capa do disco. O Jornal do Commercio (Pernambuco) dedica uma página inteira ao álbum, trazendo fotografias de todos

⁸⁴ Marconi, C. Jornal do Commercio. Recife, Pernambuco. N. 34, 09 de fevereiro de 1980, P. 17. Acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Pernambuco.

os cantores, incluindo Carlos Fernando⁸⁵, com exceção do grupo As Sereias. O jornalista faz uma introdução evidenciando sua parcialidade diante de seu papel de crítico musical, coloca o público recifense como parâmetro de aceitação, ao passo que arrisca apontar o sucesso da empreitada:

Um disco feito só por pessoas de quem você gosta. E por isso mesmo lhe dá um medo de não ter condições para julgar. Principalmente porque está ouvindo antes de que haja a reação do público. Particularmente do público recifense. “Asas da América - frevo”, o LP de Carlos Fernando, tenho certeza, vencerá todos os testes e ficará como um dos trabalhos mais importantes da música pernambucana (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, p.17)

Logo após a introdução, encontra-se um subtítulo com o nome do mentor do projeto, sendo enfatizada a sua naturalidade enquanto caruaruense (pernambucano), além de afirmar que ele sempre esteve ligado à “capital frevo”, Recife. Demonstrando uma preocupação maior com o público recifense. O crítico aponta algo bastante relevante, em relação à referida capital, logo no início da matéria. Que a cidade passava por um período obscuro, porém, sem poder revelar explicitamente que seu desagravo era em relação a ditadura militar⁸⁶. Regime que perseguiu, prendeu arbitrariamente⁸⁷ e torturou a mencionada “gente querida” presente na produção do álbum.

No momento da detenção, Carlos Fernando trajava bermuda, camisa de malha e sandálias e, durante o período de sua prisão, que perdurou em torno de sessenta (60) dias, foi mantido incomunicável, tendo somente contato com os carcereiros e algozes. O mundo exterior não existia, permaneceu esse tempo todo, com as mesmas roupas, em um ambiente escuro, em cujo cubículo não havia entrada para a luz do sol. (LIMA in VALENÇA et. al., 2014, p.73)

Além do principal nome do álbum, três dos intérpretes também foram vítimas, sendo estes: Caetano, Gil e Chico Buarque, exilados durante o recrudescimento desse regime de

⁸⁵ A matéria menciona que, no *release* de apresentação do álbum (comunicação da CBS), Carlos Fernando não se considera artista (intérprete), e que gravou uma faixa, junto a Geraldo Azevedo, apenas para “documentar nossa voz” (palavras do próprio).

⁸⁶ O crítico é comunista, e atua até hoje, década de 2020, como colunista em revistas de esquerda.

⁸⁷ (cidadãos eram dados como “sumidos”, cerceadas as liberdades sem quaisquer acusações formais)

exceção, que acabara de passar por um processo de distensão, com o repatriamento dos banidos, e depois com a, então recente, a lei da anistia de 1979.

Marconi, que sempre militou na esquerda, fez questão de enfatizar os afetos em seu texto, expondo discretamente as mágoas diante da brutalidade e arbitrariedade do regime militar, ao passo que coloca em oposição, a leveza trazida pelo álbum *Asas da América frevo* (V.1 1979). Deixando clara a sua amizade com Carlos Fernando, e destacando a sua impavidez e naturalidade.

O jovem Carlos Fernando é um caruaruense que sempre esteve aqui pelo Recife, no meio do pessoal da música. E sempre se caracterizou pelo humor que mantinha, por mais sombrias que fossem as circunstâncias à sua volta. [...] Artista que sabe interpretar situações, que sabe poetizar, que vê a luz na mais negra escuridão. E foi, justamente, essa capacidade de bom humor de Carlos Fernando que lhe deu condições para produzir um LP onde a alegria está se derramando. (MARCONI. *Jornal do Commercio*. 09 de fevereiro de 1980, p.17)

O crítico ainda enfatiza que “conhece de longa data” Carlos Fernando e os demais intérpretes pernambucanos do álbum. E que, dada a sensibilidade e senso crítico do amigo, seria de se esperar que o mesmo “operasse um milagre”, que foi lançar um álbum *Asas da América frevo*, no contexto da indústria fonográfica⁸⁸.

Ainda, é ressaltada a pernambucanidade do gênero frevo:

Agora já podem ficar tranquilos. Os Nelson Ferreira, Capiba, Zumba, Edgar Moraes, Felinho e tantos outros; Porque já existe alguém que vai levar (se não existissem outros é claro) a música mais pernambucana para a frente. E retirá-la do gueto exclusivo do carnaval, o que é mais importante. (Ibidem:17)

Ainda, aparentemente contraditório, o crítico apregoa que o frevo “não têm fronteiras”, afirma a importância do frevo ser feito por não-pernambucanos, mas não deixa de

⁸⁸ Como abordado no capítulo sobre a indústria fonográfica no Brasil, meio este, formado predominantemente por multinacionais, que impunham cada vez mais o seu conteúdo estrangeiro, e além disso, pelo fato de terem instalações concentradas no sudeste brasileiro, terminavam por impor o regionalismo dessa região, ao restante do país, como mencionado noutro capítulo (*Indústria Fonográfica no Brasil e o frevo*).

registrar que o gênero pertence a Pernambuco, além de explicitar a importância das orquestrações do maestro Juarez Araújo, no que tange dar certa “autenticidade” pernambucana a frevos interpretados até por baianos:

Carlos Fernando provou que essa “briga” de pernambucanos e baianos de quem é o frevo “já era”. O frevo nasceu em Pernambuco, mas é bom que seja feito por baianos, paraibanos, alagoanos e até por paulistas. E nesse disco Carlos Fernando juntou pernambucanos desgarrados no Rio de Janeiro, paraibanos, baianos conhecidíssimos e um paulista (que tem origens pernambucanas). Unindo todos mas deixando que a linha fundamental do frevo fosse Pernambucana, através dos arranjos de metais do pernambucano de Surubim, Juarez Araújo. Os frevinhos que Caetano vem apresentando seguem a linha do Trio Elétrico e não tem metais⁸⁹; mas agora ele (e Gil) participam cantando em cima dos arranjos de metais. Com a mesma verve, com a mesma musicalidade. (Ibidem:17)

Depois de defender a pernambucanidade do frevo, presente no álbum, o mesmo ainda ressalta que o gênero apresentado é “autêntico com renovação”, ou seja, busca convergir tudo o que foi feito até então em matéria de frevo-canção, desde orquestração (sopros) e fraseado típicos, até o “maneirismo” do “frevo novo” tropicalista⁹⁰.

Os arranjos de base são de Geraldinho Azevedo. Embora a direção de produção (e todas as composições⁹¹) sejam de Carlos Fernando o lado musical/artístico é conduzido por Geraldinho, que dá o toque novo, o pique de renovação. Mas é bom que os tradicionalistas ouçam o disco e verifiquem que para se renovar não é preciso deturpar; em cima do que já foi feito de vai pra frente. Se cria. Isso é o que está presente no trabalho de Carlos Fernando, Geraldinho Azevedo e Juarez Araújo. (Ibidem:17)

Por fim, ao final dessa primeira parte da matéria, que teve um caráter defensivo e até proselitista, em certa medida tendo as “autoridades do frevo” como destinatárias, Celso Marconi termina por elencar a trinca de pernambucanos que assinam a pretensa obra. Vale ressaltar, que os nomes desses, na sequência das citações na primeira parte da matéria, aparecem mais vezes que os nomes de Caetano e Gilberto Gil, citados nominalmente uma

⁸⁹ O álbum “Muitos Carnavais” tem arranjo de metais em algumas poucas faixas, mas num estilo que foge ao típico “sotaque” pernambucano.

⁹⁰ Apesar de se referir às músicas de Caetano como “frevinhos” e “que não têm metais”, é importante mencionar que Celso Marconi fora entusiasta da música Atrás do Trio Elétrico do compositor, além de ter defendido a renovação do frevo, provocada pelos tropicalistas nesse período. Então o que se pode supor, é que ele defende a linha de convergência que o disco Asas da América Frevo proporcionou. (TELES, 2008, p.70)

⁹¹ Exceto a música “Valores do Passado” de autoria de Edgar Moraes.

única vez cada, ao lado de artistas pernambucanos menos famosos: Marco Polo e Flaviola. Reforçando a importância do papel dos seus conterrâneos neste feito.

Já na segunda parte da matéria (após as fotografias dos intérpretes), Marconi convida a população a uma imersão no disco, o crítico cita nominalmente os mais famosos logo no segundo parágrafo, e depois faz uma breve análise⁹² das canções do álbum, pelo qual contextualiza e cita cada um dos intérpretes das referidas faixas.

Apesar de Celso Marconi fazer um “mea culpa” logo no início da matéria, afirmando que é difícil exercer crítica de forma isenta num álbum com “tanta gente querida” (amigos). O mesmo evidencia seu bairrismo, destacando características positivas, quando ligadas a artistas de pernambuco, conterrâneos seus, e às vezes, com ressalvas, e até negativas, quando estes artistas são forasteiros, o que torna sua crítica musical ainda mais parcial, transcendendo os laços afetivos, e evidenciando o caráter bairrista que busca evocar a “pernambucanidade”, tão caro ao regionalismo freyriano.

5. 2.1.2 Diário de Pernambuco.

Já a matéria do Diário de Pernambuco, do dia 11 de fevereiro de 1980, traz citações do produtor e compositor Carlos Fernando, que apresenta a obra discográfica com a “missão” de levar o frevo à região sul (sul e sudeste) do país, pois até o final da década de 1970, havia distribuição de discos de frevo apenas na região nordeste.

⁹² A parte da matéria, com críticas a cada música - será colocada mais à frente no capítulo dedicado à análise das faixas do álbum, de modo a contribuir para uma análise fenomenológica - tripartite, que coloque em contraponto as percepções do crítico de arte em 1980, e a visão dos pesquisadores nesse momento atual.

Figura 20 - Diário de Pernambuco, 11 de fevereiro de 1980

C-8 DIÁRIO DE PERNAMBUCO Recife, segunda-feira, 11 de fevereiro de 1980 CINEMA/DISCO

Imagem & Som

Filme mostra união cultural nigeriana e afro-brasileira

"A Deusa Negra" que o cinema da AIP estreia na próxima quinta-feira, foi produzido por Jace Valadão. Ele esclarece:

A ideia de produzir "A Deusa Negra" veio de uma viagem minha à Nigéria, que me mostrou imediatamente a identificação entre os hábitos, costumes e o ritmo nigerianos e brasileiros. É lá que está o embrião de toda a nossa cultura. Além disso, com toda esta explosão cultural negra, era mesmo hora de se produzir o primeiro filme afro-brasileiro, que visse inclusive valorizar e colocar num plano de destaque a atuação dos atores negros do Brasil, quem sempre é relegado à zona própria dramaturgia.

Deuses razões até chegar a uma história que reflete a interligação entre as duas culturas foi fácil. O roteiro de Oia Balogun mostra a Nigéria e o Brasil no século XVIII e hoje é centrado na escravidão. Como os dois brasileiros sobre a matéria foram, em sua maioria destruídos, não tinham mesmo que recorrer à Nigéria.

Depois de pronto, "A Deusa Negra" se transformou num filme lírico, de penetração popular inevitável sem prejuízo do fato social que abrange com rara fidelidade. Por tudo isso é que me orgulho de, respeitando as minhas origens, ter realizado o primeiro filme afro-brasileiro.

Nigeriano de 32 anos, um dos pioneiros do cinema em seu país, Oia Balogun realizou nos últimos 10 anos os seguintes filmes de longa-metragem: "Alpha" (1973); "Amada" (1974); "Alani Oyami" (1975); "Musk Men" (1976); e "Freedom Fighters" (1978).

Para Oia, "A Deusa Negra" (seu sexto filme) pode ser considerado sob dois pontos de vista: o de uma história de amor que dura dois séculos e o de uma busca de raízes ao contrário. No século de Olofinle e Babatunde e de Eliza e Amanda, Oia quer de início a ideia de que, além de uma reencarnação física, acontece também uma reencarnação simbólica. Babatunde representa, também, a continuidade das gerações. É o elo entre o passado e o futuro.

Pretendendo mostrar de maneira autêntica elementos da cultura afro-brasileira e ambientar a história numa variedade de situações, Oia Balogun escolheu o cenário de uma fazenda de escravos no Brasil e a Nigéria. A forte presença do sangue na cultura brasileira é explicada por Oia Balogun como uma necessidade das povos africanos que vieram como escravos, que tudo faziam para manter sua identidade cultural.

Houve uma conflagração de todos os ritos e deusas africanos por uma questão mesmo de sobrevivência e também de afirmação, principalmente como nega. Daí este forte sincretismo religioso e de muitas das divindades iorubanas sem quase as mesmas que são mostradas nos candombles da Bahia e Rio de Janeiro. Yemoja, por exemplo, é a lemanjá dos irêmbas (um dos maiores grupos rituais característicos da Nigéria). O mesmo filme é fruto desta síntese cultural e desta afinidade religiosa: só é a união entre a cultura nigeriana e a afro-brasileira, através de rituais autênticos como candomblé, o maracatu e a capoeira.

Música Popular

Pela CBS sai o álbum Asas da América Frevo. Um disco gravado no Rio, mas feito da gente. As músicas, as culturas, os músicos, os intérpretes. A direção da produção é de Carlos Fernando, pernambucano de Cururu que está no Rio há 5 anos, lutando muito, brigando como pode, em ambiente difícil.

"Asas da América Frevo"

A ideia de Asas da América Frevo surgiu há três anos de um bate-papo com Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que insistiam muito que Carlos Fernando gravasse cantando. Como ele achava que não tinha jeito para ser artista, propôs que se pagasse os seus músicos e se reunissem num LP cantado por outras pessoas. E resolveram fazer um disco de frevo. Os batistas Cantino Veloso e Gilberto Gil foram convidados, e toparam. Mas tinham que viajar naquela época, e as gravações foram adiadas. E assim o tempo foi passando, até que no ano passado conseguiram reunir todas as pessoas e finalmente saiu o disco. O convite a Chico Buarque partiu de Geraldo Azevedo, e ele aceitou em o maior prazer. Tinha que participar vieram com suas espietas, pois o trabalho reúne um material cultural muito importante para a música brasileira. E Carlos Fernando complementa: "Não só convidei pessoas de nome, como também fiz questão da participação de Flaviola e Marco Polo, que são dois compositores pernambucanos que também estão na batalha de mostrar um trabalho, fazer um disco. Não foi uma posição paternalista, mas de reconhecimento do valor desses artistas".

E conclui o compositor Carlos Fernando: "Com esse disco não quero fazer nenhum movimento musical. Quero apenas chamar a atenção para o frevo, pois é uma das mais ricas manifestações culturais da MPB. No Recife sempre se cantou e se gravou muitos LPs de frevo, pela Rozenblit, que são comendados pelo mercado do Nordeste, mas esses discos nunca chegaram ao Sul. Asas da América Frevo tem a intenção de chamar a atenção do mercado do Sul para o frevo, pois até então ele somente é gravado numa faixa ou outra de LP's diversos.

Al está o LP de Carlos Fernando e seus amigos. Bem gravado, bem arranjado, enfim, um trabalho coletivo da melhor expressão cultural e artística.

O repertório é interpretado por Asas da América Frevo: "Homem de Mão-Negra" (Alceu Valença), "Bom e Betux" (Cantino Veloso), "Linha no Fogo" (Carlos Fernando e Geraldo Azevedo), "Olha o Trem" (Elisa Regalado), "Aquele Rosa" (Flaviola), "Valores do Passado", um clássico de Edgar Moraes (As Boreais), "A Mulher de Da" (uma das melhores faixas do disco) na interpretação de Elisa Regalado, "Salve e Torcida", na voz de Chico Buarque; "Sou Eu e Meu Amor" (clássico do Pandiro e Gilberto Gil), "Pimenta Preta" (Alceu Valença), "Agora Faltam" (Marco Polo) e "Asas da América" (Gerald Azevedo).

Um excelente trabalho de Carlos Fernando que merece o aplauso de todos nós.

Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional.

A matéria traz ainda uma declaração de Carlos Fernando, que faz questão de ressaltar que, antes de tudo, exerceu seu papel de produtor artístico, no tocante a curadoria, e que colocou os nomes de Flaviola e Marco Polo ao lado de consagradas estrelas da MPB, não por "paternalismo" (amizade ou bairrismo), mas pela qualidade musical destes dois artistas. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 11 de fevereiro de 1980, C-8).

Na referida matéria⁹³, há o referido texto divulgativo (*release*), de forma mais completa, em que Carlos Fernando aponta a missão de quebrar a barreira regional pelo qual estava contida a distribuição de álbuns de frevo, mercado que era atendido pela falida Rozenblit:

⁹³ASAS DA AMÉRICA FREVO. Diário de Pernambuco: Música Popular. Pernambuco, N. 41, 11 de fevereiro de 1980, C-8, Cinema/Disco, P. 28. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/2386?pesq=%22asas%20da%20américa%22> Acesso em 28 de abril de 2023.

Com esse disco não quero fazer nenhum movimento musical. Quero apenas chamar a atenção para o frevo, pois é umas das mais ricas manifestações culturais da MPB. No Recife sempre se cantou e gravou muitos LPs de frevo, pela Rozemblit, que são consumidos pelo mercado no Nordeste, mas esses discos nunca chegam no Sul. Asas da América Frevo tem a intenção de chamar o mercado do Sul para o frevo, pois até então ele é somente gravado em uma faixa de LPs diversos. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 11 de fevereiro de 1980, C-8)

O ativismo de Carlos Fernando é ressaltado em pequena nota, acima da matéria principal, além disso, diferentemente da percepção de Capiba - cujo álbum de frevo lhe causou estranhamento -, o jornalista descreve o trabalho como sendo “autêntico frevo pernambucano”:

Pela CBS sai o álbum Asas da América Frevo, um disco gravado no Rio (Rio de Janeiro), mas muito da gente. As músicas, os autores, os músicos, os intérpretes. A direção da produção é de Carlos Fernando, pernambucano de Caruaru que está no Rio há 8 anos, lutando muito, brigando como pode, em ambiente difícil. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 11 de fevereiro de 1980, C-8)

O que concluímos, sobre a fala nesta matéria jornalística, é que Carlos Fernando considera o frevo como parte da MPB, portanto, o gênero deveria ocupar o devido espaço em âmbito nacional. Além disso, a matéria aponta que o frevo estava sendo gravado de maneira “tímida”⁹⁴ em álbuns de artistas dessa mesma MPB.

⁹⁴ Por outro lado, a baixa produção e popularidade dos frevo-canção da MPB, não provocava conflito mercadológico com a produção fonográfica de frevo local, diferentemente do que aconteceu com o sucesso das canções do “frevo novo” tropicalista.

5.2.1.3 Diário da Manhã⁹⁵.

Na matéria deste jornal pernambucano, o primeiro parágrafo traz o *release* mencionado anteriormente: Que afirma a intenção de Carlos Fernando em descolar o frevo da folclorização, ao passo que o projeto busca localizar o gênero dentro da MPB.

No segundo parágrafo se faz referência a naturalidade pernambucana de Carlos Fernando, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, o que corrobora com as outras publicações locais. Mas logo em sequência, há um depoimento de Carlos Fernando, que busca, mais uma vez, evidenciar seu papel enquanto produtor artístico, ao passo que busca afastar “coleguismos”:

Eu mesmo produzi o disco, e nele descentralizei a interpretação, convidando Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elba Ramalho e outros. Fiz uma espécie de coletiva de cantores, ao mesmo tempo em que procurei dar uma força sem paternalismo, colocando por exemplo Chico Buarque junto de Marco Polo e Flaviola, dois compositores pernambucanos excelentes, que já gravaram um LP cada um e estão por aí, na luta. (PIERRE, 1980, p.2)

Por “colocando... Junto...”, deve-se entender como, referente a curadoria de artistas na coletânea, onde as faixas que são interpretadas pelos dois artistas *indies*, estão intercaladas pelas faixas que são interpretadas pelas estrelas da MPB.⁹⁶

Outro ponto por contemplar os artistas independentes, Carlos Fernando nega qualquer “paternalismo”, tal atitude pode ser interpretada como “ofício de produtor”, que é prática de lançar (relançar) novos talentos, e assim “arejar” o catálogo da grande indústria *mainstream* - CBS.

⁹⁵ PIERRE, Jean. Divulgando o Frevo. Diário da Manhã, Pernambuco, Caderno Sociedade, 13 de fevereiro de 1980. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093262_07&pesq=Asas%20da%20Am%C3%A9rica%20frev&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=386>. Acesso em: 19 de setembro de 2023.

⁹⁶ Contudo, no Álbum, existem de fato interpretações compartilhadas, no caso, de uma faixa com as vozes de Geraldo Azevedo e Carlos Fernando, noutra, com as vozes de Gilberto Gil e Jackson do Pandeiro.

5.2.2 Repercussão nos jornais do Rio de Janeiro

5.2.2.1 Jornal do Brasil

Nessa matéria, assinada pelo jornalista Tárík de Souza, o texto é bastante sucinto, e traz logo nas primeiras linhas, destaque ao prestigioso maestro Juarez Araújo, cuja carreira de décadas se fazia bastante prolífica no Rio de Janeiro.

Com a direção musical de Geraldo Azevedo, e arranjos de metais do experiente Juarez Araújo, o disco *Asas da América Frevo* (CBS), poderá ser uma opção interessante aos desiludidos com as músicas de carnaval. O projeto é do letrista Carlos Fernando, parceiro de Geraldo e Alceu Valença, que participam das faixas, ao lado de Chico Buarque, Elba Ramalho, Caetano Veloso, Marco Polo, Jackson do Pandeiro, Gilberto Gil, Flaviola e um coro pernambucano de sete mulheres chamado *As Sereias*. **Valores do Passado** homenageia o frevista pernambucano Edgar Moraes, falecido recentemente aos 90 anos de idade. (SOUZA, 1980, Caderno B, p.7)

Figura 21 - Matéria jornalística de Tárík de Souza - Jornal do Brasil



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional.

5.2.2.2 Revista Manchete

“[...] ritmo, que parece, estar voltando. Um LP cheio de brasilidade, a prestigiar.” (CUNHA, 1980, p.110)

Esta pequena matéria traz uma menção ao “retorno do frevo”, o que demonstra a percepção sobre o hiato de lançamentos discográficos exclusivos do gênero, além de trazer à tona o conceito de “brasilidade”, que poderia ser corroborativo ao censo de Carlos Fernando (revelado em seu *release*), que coloca o frevo enquanto gênero pertencente à MPB, ao Brasil. Diferentemente dos jornais pernambucanos: Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, que atribuem “pernambucanidade” ao gênero.

Em suma, o lançamento do álbum causou diferentes impactos em diferentes públicos, seja com algum estranhamento em relação a ser considerado frevo - como a reação do maestro Capiba -, seja com a rejeição por parte das rádios locais, seja quanto a boa receptividade no meio universitário, ou como grande feito artístico, como foi a recepção entre os críticos de arte - como o esteta Celso Marconi -.

No entanto, a difusão nas rádios, ou a vendagem dos álbuns⁹⁷ são impactos pouco importantes para a presente pesquisa, ao passo que os pontos mais relevantes, são os que apontam para convergências estilísticas, os que se relacionam com a linguagem do gênero frevo naquele momento. Portanto, são mais importantes os elementos que evocam: estranhamento, inovação, conciliação, o típico, o novo. De modo que estes “retratos” dos anos 1980 sirvam para uma análise qualitativa no presente tempo 2023, sem comprometer a historicidade.

⁹⁷ Levando-se em conta que o álbum se trata de um produto, de uma grande multinacional, que tem por finalidade a lucratividade.

6 - O ÁLBUM ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979)⁹⁸: UMA ANÁLISE OBJETIVA A PARTIR DA FICHA TÉCNICA E DA ICONOGRAFIA.

Todos os fonogramas do álbum pertencem ao gênero frevo, conforme descrito em seu subtítulo, sendo o estilo frevo-canção o predominante. Sabe-se que tal estilo passava por grandes transformações estilísticas na última década (1969/1979), ora com novas influências estéticas do tropicalismo, ora por influência da performance em estúdio e de instrumentos eletro-eletrônicos (e ambas as inovações são presentes nas faixas do álbum). Contudo, vale ressaltar que estas mesmas faixas contariam, também, com a típica orquestração formada por metais, o que se diferenciou, tanto das gravações de frevo-canção dos tropicalistas baianos, quanto dos tradicionalistas pernambucanos.

Neste capítulo, o foco ficará em torno da produção do álbum⁹⁹ - descrita na contracapa do álbum, em separado, na sessão “ficha técnica”. Sua produção, que engloba desde musicistas, técnicos de som e de gravação, regência, arranjo, até à concepção estética geral, resulta na sonoridade e atmosfera do álbum como um todo.

A importância de apresentar um capítulo dedicado à análise da ficha técnica dá-se, sobretudo, pelo fato de que o produto discográfico apresenta uma proposta bem demarcada, cuja instrumentação - que é uma característica objetiva - apresenta um corte bem definido entre os estilos frevo-canção e frevo de bloco, além de apontar para os propósitos estéticos do produtor geral, Carlos Fernando. Portanto, a estrita repetição das formações instrumentais em cada estilo de frevo difere do experimentalismo que os tropicalistas baianos¹⁰⁰ fizeram em suas próprias composições/produções de frevo, cuja instrumentação variava bastante num mesmo álbum. Tome-se como exemplo o álbum *Muitos Carnavais* (1977), de Caetano.

Ademais, este capítulo traz, como destaque da produção geral, um subcapítulo dedicado a Carlos Fernando, por ser a figura que idealizou, criou e dirigiu um álbum que

⁹⁸ ASAS DA AMÉRICA. Produção: Carlos Fernando. Rio de Janeiro: CBS, 1979. Long-Play Sonoro 33 1/3 rpm estereo, 12 pol.

⁹⁹ Os demais intérpretes serão abordados no próximo capítulo, dedicado à análise dos fonogramas.

¹⁰⁰ Que por sinal, dois dos maiores expoentes participam deste álbum.

operou, francamente, convergências estilísticas, as quais são o enfoque deste trabalho. Além disso, há um subcapítulo dedicado à Cafí, responsável pela concepção visual da obra.

Para tais fins, concomitantemente à análise da ficha técnica do álbum, faz-se importante analisar os discursos em diferentes épocas, tanto do próprio Carlos Fernando, quanto de críticos, artistas, amigos e jornalistas em relação à concepção do álbum.

Tabela da Ficha técnica do álbum.¹⁰¹

Nome do disco	Asas da América frevo
Local e Data de lançamento	Rio de Janeiro, dezembro de 1979
Direção de Produção	Carlos Fernando
Direção de estúdio	- Geraldo Azevedo - Carlos Fernando
Arranjo de base (banda)	Geraldo Azevedo
Orquestração e regência	Juarez Araújo
Músicos Metais ¹⁰²(Orquestra frevo-canção)	- Sax tenor e Clarinete: Juarez Araújo. - Sax barítono: Odilon Pinto. - Trompete: Formiga. - Trombone: Roberto Marques. - Requinta: Mazinho
Técnicos de gravação	- Carlinhos (nas 11 faixas) - Cabral (faixa “O Homem da meia noite”)
Mixagem	Carlinhos
Montagem	Alencar
Estúdio	Haway
Data de gravação	outubro de 1979
Capa	- Cafí - Dick
Fotos	Cafí

¹⁰¹ Ficha Técnica descrita no canto inferior direito da contracapa do álbum - Transcrita em forma de tabela.

¹⁰² A descrição dos componentes da orquestra, na Ficha Técnica, se dá pelo fato da formação ser a mesma em todas as dez faixas de frevo-canção, o qual descreve como “Músicos Metais” - referindo-se ao naipe de metais, com inclusão do saxofone, requinta e clarinete (naipe das madeiras). Com exceção de duas faixas no estilo frevo de bloco (Pau e corda). Onde são descritas as participações do maestro Juarez Araújo (Clarinete) e Mazinho (Requinta) como instrumentistas das madeiras.

Logotipo	Dick
Direção de arte	Gêu
Assistente de técnico	-Índio Schul -Paulo
Corte	Manuel
Direção artística EPIC.	Raimundo Fagner ¹⁰³
Produção Artística	Geraldo Azevedo
Coordenação	Ivair Vila Real
Observações	<p>- Participação especial Juarez Araújo, pernambucano de Surubim.</p> <p>- Chico Buarque e Caetano Veloso, cedidos gentilmente pela Philips (gravadora).</p> <p>- Gilberto Gil, cedido gentilmente pela WEA (gravadora).</p>

O álbum traz, na contracapa, uma dedicatória que demonstra o intento de seu idealizador, Carlos Fernando, de arregimentar uma diversidade de artistas que possibilitem a convergência estilísticas de diferentes vertentes de frevo-canção: desde frevo-canção típico pernambucano, até os “maneirismos” do estilo, feitos por artistas da MPB e da tropicália:

Este disco não teria sido realizado, se não fosse essa grande energia que irradiam todos que dele participam, fazendo a festa, ou quem sabe, uma louvação ao presente. Não interessa o ventre do frevo, para nós o que importa é que esteja vivo nas asas. Dedicamos este trabalho a todas as pessoas que fizeram, fazem e farão o frevo. Carlos Fernando (Contracapa - Álbum Asas da América Frevo, dez de 1979)

¹⁰³ Não há referências sobre o papel de Raimundo Fagner nesse trabalho. Porém ele exerceu grande poder de mudança ao assumir a direção do selo Epic - que por sua vez pertencia à CBS -, sendo o grande responsável por viabilizar produções de artistas do Nordeste.

Segundo Córdova, o selo americano exerceria o papel de “braço nordestino da gravadora CBS” sob direção de Raimundo Fagner. (CÓRDOVA, 2006, P.11)

Ainda, Rodrigues afirma que Fagner conseguiu grande sucesso de vendas de seus discos na CBS, e por isso foi indicado para lançar e dirigir o selo Epic aqui no Brasil, e segundo as palavras do próprio Fagner: “O Nordeste foi muito menosprezado e de lá, justamente, virá a grande cacetada” (FAGNER in RODRIGUES, 2017, p.262)

Quanto às convergências estilísticas operadas no álbum, vale destacar o fato de que onze de suas doze faixas são assinadas pelo produtor Carlos Fernando, o que possibilitou maior unidade estética e uma atmosfera semelhante, afastando-se do perfil de “mera coletânea”, ou “miscelânea” de frevos, mesmo tratando-se de um trabalho que contou com a participação de diversos intérpretes.

Além disso, os arranjos de orquestra (Juarez Araújo) e arranjos de base (Geraldo Azevedo) também foram feitos, cada um, por uma mesma pessoa, completando a intenção de conferir uma unidade à sonoridade e à atmosfera do álbum.

Figura 22 - Contracapa do Álbum - Asas da América frevo - V.1 (1979)



Fonte: Acervo digital da FUNDAJ.

Como dito anteriormente, a instrumentação das faixas deixa bem evidente quando se trata de frevo-canção, com naipe de metais e base (*jazz-band/rock-band*), e quando se trata de frevo de bloco - com pau e corda.

As duas faixas no estilo frevo de bloco foram compostas e executadas num formato mais “conservador”, preservando diversas características como letras e instrumentação típicas

deste estilo, sendo a instrumentação baseada, estritamente, no formato pau e corda¹⁰⁴. Some-se o fato de que o frevo de bloco e a prática dos blocos têm a nostalgia como atmosfera, o que implica em remontar experiências passadas de “velhos Carnavais”.

Desta maneira, fica evidente que a homenagem a Edgar Moraes, descrita na contracapa: “esta música participa deste disco, especialmente em homenagem ao mestre [...]”, se estende ao frevo de bloco e às práticas dos blocos como um todo. Todavia, pode-se afastar a ideia de que tal atitude tenha sido por um intento de salvaguarda, como defendido por Nelson Ferreira no debate de 1974, promovido pelo jornal O Globo. Sobretudo porque, no mesmo debate, o jovem Carlos Fernando colocava-se como figura antagônica ao maestro, tanto no tocante às letras, como também sobre a “imobilidade” e a folclorização que o maestro apregoou.

Além disso, como Carlos Fernando explicitou na dedicatória presente na contracapa, “o projeto é, antes de tudo, uma louvação ao presente”, tendo como parte deste “presente” o Carnaval popular, cujos blocos líricos, assim como os clubes e troças de Olinda, são os representantes desta prática remanescente e resistente, àquela altura.

Dentre as duas faixas de frevo de bloco, uma foi composta por Carlos Fernando (Bom é Batuta) e a outra, é uma composição do reconhecido autor de frevos de bloco Edgar Moraes (Valores do Passado). A música “Bom é Batuta” é uma clara homenagem ao Bloco Batutas de São José, cuja prática é o frevo de bloco. Já a música “Valores do passado” é a única faixa que não carrega o nome de Carlos Fernando na autoria, pois se trata de uma explícita homenagem póstuma ao compositor que morrera cinco anos antes, como descrito na contracapa: “Esta música participa desse disco especialmente em homenagem ao mestre Edgar Moraes”.

Retomando o foco para os fenômenos que norteiam o presente trabalho, o disco traz uma predominância de faixas no estilo frevo-canção (dez das doze faixas foram produzidas

¹⁰⁴ Formação instrumental pau e corda: Instrumentos das famílias dos sopros e cordas: predomínio de sopros do naipe das madeiras ; naipe das cordas pinçadas. Um bom parâmetro de comparação para saber o que era entendido como uma gravação tradicional de frevo-de-bloco é o álbum "Frevo-de-bloco", do Conjunto Romançal. Produzido em 1980 por Zoca. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=aDR2_Ts2ET0 > Acesso em 17 de nov. de 2023.

nesse estilo), nas quais operam-se as convergências estilísticas entre o “frevo tipicamente pernambucano” - como apregoava Valdemar de Oliveira - e o “frevo novo” - , termo utilizado por Caetano em sua canção Um Frevo Novo¹⁰⁵.

As faixas do LP contendo gravações no estilo frevo-canção são:

- Lado A¹⁰⁶: O HOMEM DA MEIA NOITE (FAIXA 1); LENHA NO FOGO (FAIXA 3); OLHA O TREM (FAIXA 4); AQUELA ROSA (FAIXA 5).

Figura 23 - Rótulo do lado A do disco de vinil.



Fonte: Acervo digital da FUNDAJ.

- Lado B: A MULHER DO DIA (FAIXA 1); SALVE A TORCIDA (FAIXA 2); SOU TEU AMOR (FAIXA 3); PITOMBA PITOMBEIRA (FAIXA 4); ATOR FOLIÃO (FAIXA 5); ASAS DA AMÉRICA (FAIXA 6).

¹⁰⁵ VELOSO, Caetano. Um Frevo Novo ® 1977 Universal Music Ltda Disponível em: <<https://youtu.be/Yty18TpOghQ?si=GOrlWXDtLR6TR2QN>> Acesso em 26 de out. de 2023.

¹⁰⁶ As duas faixas no estilo frevo de bloco, apresentam uma típica orquestração de pau e corda: Lado A - BOM É BATUTA (FAIXA 2); VALORES DO PASSADO (FAIXA 6).

Figura 24 - Rótulo lado B do disco de vinil.



Fonte: Acervo digital da FUNDAJ.

A respeito dos nomes que figuram na produção do álbum, apesar de reconhecer que a realização deste produto artístico foi feita a “muitas mãos”, há de se considerar que apenas os artistas mais renomados - principalmente os cantores do *mainstream* - permeiam a grande mídia, a exemplo das matérias jornalísticas abordadas até aqui. Isso termina por conduzir a uma centralização da análise da ficha técnica nos mais famosos.

Segundo Howard Becker, (2008, p.81) para a realização de qualquer obra de arte é necessária a disposição de recursos - sejam naturais ou industriais, gratuitos ou contratados, etc. Ou seja, envolve-se uma cadeia de cooperações, que vai desde participações diretas - como as descritas na ficha técnica do álbum (relacionadas à produção de conteúdo), até a participações indiretas, como a distribuição da obra artística (Ibidem: 99) - que estão relacionadas à produção de suporte. Isso não seria diferente numa produção discográfica.

Ainda, segundo Howard Becker, a arte, como toda atividade humana, envolve a cooperação de outrem (BECKER, 2008, p.32). E de acordo com a tabela descrita na ficha técnica deste álbum, pode-se observar que a maioria dos trabalhadores envolvidos - como técnico, assistente, montagem, instrumentistas da orquestra e da banda, etc. - permanecem “quase anônimos”, pois não há dados biográficos descritos em estudos acadêmicos, matérias jornalísticas ou depoimentos. Resta apenas a menção sobre a função/nome na referida ficha, minimamente representados neste álbum, em conformidade com as leis de direitos autorais.

As pessoas que se envolvem diretamente no trabalho criativo, como os cantores, direção de arte e compositor chamam mais atenção para si e, conseqüentemente, para o álbum. Eles são reconhecidos pela sociedade como “artistas”, pois estão envolvidos nas atividades nucleares da arte (Ibidem: 39).

Não obstante isso, apesar de Carlos Fernando consistir no grande mentor do trabalho, exercendo papel de direção de produção e de composição, o jornalista Nelson Motta descreveu-o com espanto, julgando que um “desconhecido” conseguira atrair um grande número de artistas “badalados” da grande mídia (MOTTA, O Globo, 1980, p.32), o que revelava que o artista possuía grande prestígio nos bastidores da indústria fonográfica. Aliás, para o jornalista em questão, o autor da capa e das fotografias do álbum, Cafê, era uma figura mais famosa.

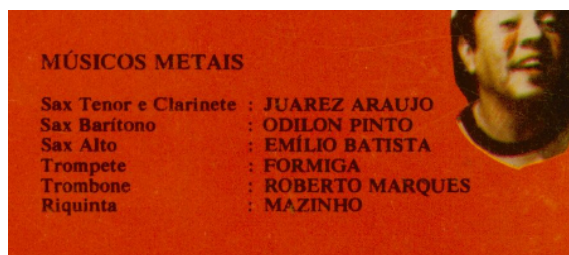
Por fim, há de se considerar que alguns nomes tiveram papel mais relevante do que outros na concepção artística, sendo necessário haver uma seleção destes para o melhor entendimento do presente trabalho. E a respeito de algumas dessas pessoas, como no caso do maestro Juarez Araújo, infelizmente, até o presente momento, não há registros científicos ou trabalhos biográficos ligados ao álbum estudado, ou ao frevo - apenas as referências dos jornais pernambucanos.

6.1 - A INSTRUMENTAÇÃO COMO ELEMENTO DE UNIDADE DO ÁLBUM: CONVERGÊNCIAS ESTILÍSTICAS DE FREVO-CANÇÃO.

No álbum analisado, a formação da orquestra no estilo frevo-canção não está visualmente descrita nas correspondentes faixas da contracapa - como estão as das duas faixas de frevo de bloco. Essa formatação textual à parte é, entretanto, bastante comum, por se tratar-se de uma descrição que precisaria ser repetida em dez faixas, o que disputaria com as letras (versos), o limitado espaço físico da contracapa.

Assim, a referida formação instrumental é descrita, por escrito, na ficha técnica como “músicos metais”. Ela pode, além disso, ser conferida, auditivamente, nas dez faixas do estilo.

Figura 25 - Excerto da contracapa com a descrição da orquestração presente nas dez (10) faixas de frevo-canção.



Além da evidenciada divisão entre os arranjos “de metais” e os “de base”, é importante destacar a “cozinha percussiva” (SANTOS, 2019, P. 85), representada, aqui, com pandeiro, bombo e caixa¹⁰⁷. Este é o naipe percussivo tão caro a Valdemar de Oliveira e às demais “autoridades do frevo”, desde os idos anos 1930.

A “cozinha percussiva” também perpassou, incólume, a sonoridade do típico frevo de rua baiano, o dos trios elétricos, vindo a ser um ponto de unidade - ou ponto comum - na instrumentação dos frevos de rua pernambucano e baiano, em 1980.

Por fim, a “cozinha percussiva do frevo” fez-se presente em todas as faixas do álbum, abarcando tanto as faixas de frevo de bloco, quanto às de frevo-canção, sendo o elo instrumental responsável por trazer a unidade sonora “tipicamente pernambucana” - ou o “frevo típico” - onipresente no álbum.

Segundo Howard Becker (2008, P.50), os artistas necessitam de convenções, para que essas exerçam a função de mediação entre o artista e o público. E tais convenções estão bem

¹⁰⁷ Ora a caixa é performada sozinha - nos frevo de bloco -, ora como parte da bateria - nos frevo-canção.

evidentes neste álbum, no qual se destaca a instrumentação *jazz-band* e a *rock-band* no ritmo (frevo), no fraseado das orquestras, além da atmosfera (letras que retratam o Carnaval) e da iconografia. Todas essas convenções apontam para a proposta do álbum como um todo, o qual, assim como descrito no título, se trata-se de uma obra de frevo.

Contudo, apesar de o álbum apontar para convenções, no tocante à instrumentação do frevo, é importante enfatizar que não há um único modelo para performances diversas. Isso porque, mesmo para apresentações ao vivo, havia, já naquela época, diferentes palcos: clubes e trios elétricos.

Desse modo, compreende-se que variações são toleráveis, o que se pode averiguar na maioria das performances de gravações dos estúdios. Porque é comum ocorrerem algumas mudanças na instrumentação, quando comparada à performance de um mesmo gênero musical ao vivo: seja na substituição de alguns instrumentos ou de seus performers; seja na mudança relativa à redução da orquestra (ou banda) - algo bem evidente na enxuta formação do naipe de metais deste álbum, que conta apenas com sete instrumentos de sopro.

Além das performances nas gravações em si, devem-se considerar as mudanças das mídias, dos modelos de gravações, das rádios AM para FM, dentre outras que influenciaram diretamente as transformações de diversos gêneros musicais - nos arranjos, na instrumentação, na fusão com outros estilos do *mainstream*, como o rock. Tal fato pode ser observado em expressões musicais diversas, segundo Graeff (2015, p.137):

As gravações tinham que atender à demanda de um público mais habituado com formas musicais de origem europeia e que somente aos poucos passava a se interessar por bens da cultura popular brasileira. (VIANNA, 1999) Com isso, a produção musical exigiu a profissionalização dos músicos e o “surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor-artístico)” (TINHORÃO, 1998, p. 247), que então decidiram como a música deveria soar. [...] a própria tecnologia de registro sonoro impunha limitações na música produzida. Cardoso Filho e Palombini (2006 p. 313) resumem algumas dessas limitações e suas consequências, que foram se modificando com o desenvolvimento de novas tecnologias: uso de determinadas formações instrumentais “em função do limitado espaço físico dos primeiros estúdios e também das melhores possibilidades acústicas de determinados instrumentos”; busca de um determinado “equilíbrio entre os diversos instrumentos utilizados”

Portanto, as opções, no tocante às instrumentações trazidas neste álbum, são corriqueiras na indústria fonográfica e não foram diferentes da produção feita pelo selo Epic/CBS, no Rio de Janeiro. A começar pela opção de ter um maestro arranjador /performador¹⁰⁸, que é o profissional responsável por “traduzir” a performance ao vivo para a performance em estúdio.

6.1.1 - Arranjo de base

Quanto à parte das formações de banda eletro-acústica - descrita como base -, sob arranjo de Geraldo Azevedo, são destacadas na contracapa do álbum, descrevendo a formação instrumental e seu executor a cada faixa, por haver uma diversidade de instrumentistas¹⁰⁹. Essa parte da instrumentação traz, explicitamente, o caráter das sonoridades do frevo-canção dos baianos.

Primeiramente, pode-se destacar o papel do violão, da guitarra, do baixo e da bateria¹¹⁰ como sendo provenientes do acompanhamento típico do frevo de rua baiano - o frevo dos trios elétricos. No entanto, indo além do acompanhamento das “bases”, as faixas O Homem da Meia Noite e Lenha no Fogo¹¹¹ apresentam guitarras elétricas (comuns, de 6 cordas) que ora fazem contracanto, ora fazem dobra com a orquestra de metais e terminam por unir a sonoridade do frevo de rua baiano¹¹² com a sonoridade “roqueira” (utilizando-se de distorção) do frevo-canção tropicalista, feito que foi iniciado com a gravação de Atrás do Trio Elétrico (Caetano - 1969) e, mais tarde, com Armandinho Macedo.

¹⁰⁸ Mais a frente se fará uma análise mais acurada a respeito da escolha de ter Juarez Araújo, como maestro arranjador e performer.

¹⁰⁹ Diferente do naipe de metais, que apresenta a mesma formação instrumental e executor, na formação de banda, há uma pequena variação de instrumental e executor a cada música.

¹¹⁰ No frevo de rua baiano, o cavaquinho tem como equivalente a guitarra baiana, que atua como solista, portanto, não sendo esse o caso.

¹¹¹ As referidas faixas, foram performadas pelos guitarristas pernambucanos Paulo Rafael e Robertinho de Recife respectivamente, e pelo fato destas configurarem os maiores hibridismos, se faz necessária uma análise mais acurada no próximo capítulo.

¹¹² Análoga a sonoridade virtuosística da guitarra baiana

Vale salientar que tal sonoridade de “guitarras distorcidas” não é a sonoridade típica do frevo de rua baiano. Segundo Góes (1980, P.33), Dodô - do Trio Elétrico Dodô e Osmar - construía seus próprios amplificadores para as guitarras, tudo de “cabo a rabo”, com exceção das válvulas que adquiria. Ele prezava por uma sonoridade o mais “límpida e cristalina possível”, sendo essa a característica típica da guitarra baiana - e, portanto, do frevo de rua baiano, até o fim dos anos 1960. Dodô era do tempo das válvulas e não conhecia de perto a tecnologia de transistores, pois, àquela altura dos anos 1970, já não enxergava bem (Ibidem: 32).

O fato é que Dodô e Osmar não eram influenciados pelo rock, nem pelo rock dos anos 1950, no qual as distorções eram geradas pela simples saturação das válvulas, com amplificadores no volume máximo. Tampouco eram influenciados pela geração que fez a “virada” para os anos 1970, nos quais a difusão da tecnologia de transistores possibilitou que as guitarras distorcidas chegassem a um patamar que permitiu o desenvolvimento do *hard rock* e do *heavy metal*.

É útil destacar as diferenças entre o frevo baiano típico e o “frevo novo”, configurando uma divisão estilística na sonoridade da própria guitarra baiana, sendo um lado representado por Dodô e Osmar, com sua busca por sonoridades “límpidas e cristalinas”, e o outro lado representado por Armandinho Macedo - filho de Osmar (Macedo) - com sua busca por sonoridades “hendrixianas”¹¹³, com guitarras distorcidas.

Numa entrevista para Fred de Góes, segundo relato do irmão mais velho, Alberto Macedo, houve um estranhamento entre a prática da guitarra baiana de Dodô e a de Armandinho, que estava sob influência do rock “setentista” (e, obviamente, dos contrerrôneos tropicalistas). O episódio deu-se quando Armandinho trouxe, dos Estados Unidos, alguns pedais transistorizados¹¹⁴, principalmente distorções, e foi mostrar a “nova” tecnologia para Dodô, que a desaprovou:

¹¹³ Em analogia à sonoridade do artista de rock Jimi Hendrix.

¹¹⁴ Equipamento eletrônico à base de transistores, que tem por primeira finalidade miniaturizar e substituir grandes máquinas que produzem efeito sonoro, tornando viável que tais sonoridades dos estúdios, pudessem ser reproduzidas em performances ao vivo nos palcos.

Levei tanto tempo estudando, pesquisei feito um louco para acabar com as distorções (saturação das válvulas) e agora você vem todo satisfeito com esse troço de jogar areia no som! Parece mentira que você tenha comprado todos os defeitos; se eu soubesse disso, teria juntado todas as distorções que eu consegui eliminar durante todos esses anos de trabalho e vendia dentro destas caixinhas (ENTREVISTA. Irmãos Macedo - 1979 -, in GÓES, 1980, P.33)

Entretanto, apesar da resistência de Dodô, seu parceiro, Osmar - pai de Armandinho - foi um entusiasta do hibridismo rock/frevo. Ele considerava, inclusive, os dois gêneros como “universais” e perfeitamente combináveis, o que era facilitado pela batida binária da marcha frevo¹¹⁵. Por exemplo, grandes sucessos como “*Satisfaction*”, dos Rolling Stones, foram performados no trio de Armandinho, Dodô e Osmar em 1976. (GÓES, 1980, P. 84)

Assim, pode-se concluir que a sonoridade “roqueira” já havia sido incorporada e consolidada à sonoridade do “frevo novo” baiano, àquela altura, em 1979. Consequentemente, esta sonoridade está representada pela verve tropicalista.

6.1.2 - Arranjo de orquestra - “músicos metais”

Excetuando-se as duas faixas de frevo de bloco, que não demonstram hibridismo algum, pode-se perceber que a produção preocupou-se em manter unidade de instrumentação em todas as dez faixas de frevo-canção.

Portanto, o fato de a (reduzida) orquestra de metais¹¹⁶ ser repetida nestas faixas não deve ser encarado como algo casual. Primeiramente, porque o álbum foi gravado na cidade do Rio de Janeiro e, apesar de arranjo, regência e execução (sax tenor e clarinete) serem do

¹¹⁵ Apesar do frevo ser um ritmo binário - marcha com acentuações de bombo/ surdo a cada dois tempos -, o toque da caixa do frevo tem marcação quaternária, tal como o ritmo do rock. Talvez a expressão utilizada por Dodô como “universal”, seja pela facilidade de encaixar repertório diverso, como eles sempre fizeram, ao performarem chorinho, valsa, passo double etc., e o rock, em ritmo de frevo.

¹¹⁶ Importante lembrar que, apesar do saxofone e requinta serem do naipe das madeiras, neste contexto, estão dentro do arranjo do naipe dos metais.

pernambucano Juarez Araújo¹¹⁷, a referida formação precisaria manter a “pegada”, o “sotaque” do típico frevo pernambucano.

Importante notar que a figura de um maestro arranjador era essencial neste projeto:

Muitos compositores de frevo-canção não dominam as técnicas de orquestração e arranjo, como ocorre com grande parte dos compositores célebres do frevo de rua. [...] A exemplo de Carlos Fernando, que, entre vários outros, compôs Banho de Cheiro [...] O fato de muitos compositores não serem arranjadores extrapola o frevo, é uma característica do mundo da canção, no qual se insere a modalidade aqui discutida. Compositores que não arranjam, demandam especialistas em arranjo-orquestração de frevo, os quais terão uma responsabilidade na tomada de decisões para que a sonoridade da canção esteja situada no universo do frevo. (SANTOS, 2019, P.143)

Tal atitude de manter cozinha percussiva e naipe de metais típicos em todas as faixas, com exceção das de frevo de bloco, demonstra total consciência de Carlos Fernando em conciliar diferentes vertentes, o “frevo novo” tropicalista e o frevo-canção “tipicamente pernambucano”.¹¹⁸

A vertente tradicional do frevo-canção pernambucano está encarnada nesta sessão instrumental dos metais - tradicional no sentido estrito - , que corrobora com as convenções estilísticas feitas pela Federação Carnavalesca Pernambucana (FCP)¹¹⁹ e pela Comissão Organizadora do Carnaval (COC) . Saliente-se que tais convenções norteavam as curadorias para gravações e concursos de frevo encomendados por pernambucanos até os anos 1970.

¹¹⁷ Infelizmente, até a presente data - idos de 2023 -, há raras menções a respeito do maestro Juarez Araújo, e nessas poucas referências, ele é lembrado como exímio saxofonista de jazz. Também há raras referência a sua naturalidade e sua relação com o frevo, pois o referido musicista ganhou prestígio em seus trabalhos e performances no Rio de Janeiro - inclusive o álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979) foi gravado nessa cidade. As menções à respeito dessa ilustre figura foram retiradas principalmente de matérias jornalísticas em 1980, tendo sua ligação com o frevo, e Pernambuco, evidenciadas.

¹¹⁸ Sendo um ponto importante para corroborar com essa idéia, é considerar o fato de que duas canções: *O Homem da Meia Noite* e *Pitomba Pitombeira*, haviam sido gravadas com instrumentação atípica - pau e corda e bongô - em 1975, e foi regravado utilizando-se orquestra de metais - convenção canônica do “frevo tipicamente pernambucano”. Porém, o mais interessante é que, segundo José Teles, Carlos Fernando Havia rejeitado uma orquestração típica - com metais - de *Pitomba Pitombeira*, alguns anos antes, em 1973. Por isso se faz relevante considerar que tais decisões não foram, de forma alguma, aleatórias, ou de caráter experimental. (TELES, 2008. P. 81)

¹¹⁹ Quanto a esta vertente, a produção adotou instrumentação que pode ser enquadrada nos modelos defendidos por Valdemar de Oliveira - uma das grandes “autoridades do frevo” do séc.XX- cujo maestro tinha por padrão “tipicamente pernambucano”, sendo o padrão fanfarra para orquestras que performaram frevo-canção e frevo de rua (Ibidem: 85), e pau e corda para performance de frevo de bloco (Ibidem: 66).

Contudo, importa perceber que a instrumentação ao estilo fanfarra - tanto da sessão de metais, como da cozinha percussiva -¹²⁰ também era prática comum das performances das orquestras nas ruas e nos salões dos clubes, na época da gravação do álbum em 1979. Ou seja, Carlos Fernando não se via compelido a seguir convenções, porém, a sonoridade tipicamente pernambucana foi intencional. Esta escolha foi elogiada por Celso Marconi que, desde Chuva Suor e Cerveja, defendia uma renovação do frevo-canção.

Na crítica feita a esse álbum, por sua vez, valorizou-se a manutenção da orquestra de metais, pois a renovação, nesse caso, foi feita sem a necessidade de rupturas. (MARCONI. *Jornal do Commercio*. 09 de fevereiro de 1980, P.17) O crítico de arte foi além, e apontou que essa formação instrumental típica (com metais), sob arranjo do maestro Juarez Araújo¹²¹, impõe o caráter dominante da sonoridade pernambucana às faixas de frevo-canção¹²², apesar de as faixas apresentarem grande hibridismo estilístico: “[...] Unindo todos mas deixando que a linha fundamental do frevo fosse Pernambucana, através dos arranjos de metais do pernambucano de Surubim, Juarez Araújo.[...]” (MARCONI. *Jornal do Commercio*. 09 de fevereiro de 1980, P.17)

Dessa maneira, essa linha de frevo-canção “tipicamente pernambucana”, iria unir-se à do “frevo novo”¹²³, ou “frevo-canção baiano” - esta última representada, de maneira objetiva, no arranjo de banda, com Geraldo Azevedo.

Em suma, houve uma clara proposição de Carlos Fernando para que a instrumentação acústica de todo o álbum¹²⁴ funcionasse como uma égide do frevo “tipicamente

¹²⁰ É válido enfatizar, que estes padrões de instrumentação fazem parte do carnaval de rua de Pernambuco até esta presente década 2020, portanto, apesar de ter havido o caráter normativo mencionado, se trata, sobretudo, de uma prática musical em sua contemporaneidade, prática esta que perpassou a produção do referido álbum.

¹²¹ Vale salientar também que a produção do álbum não destacou a origem do maestro “pernambucano de Surubim” à toa. O maestro teria a “missão”, Não somente teria que “traduzir” as sonoridades do frevo dos bailes para o disco. mas fazer com que a “linha pernambucana” soasse onipresente.

¹²² Quanto às duas faixas de frevo de bloco, essas com óbvias características “tipicamente pernambucanas”, no que tange tanto à sonoridade quanto à atmosfera.

¹²³ O termo “frevo novo”, pode ser atribuído, sem confusão, ao “frevo-canção baiano”. Visto que até o final dos anos 1960, o que se tinha por “frevo baiano” era o frevo de rua “elétrico” das guitarras baianas. Portanto, se tratava de uma novidade, tanto em Pernambuco como na Bahia.

¹²⁴ A instrumentação acústica, com arranjo e performance de Juarez Araújo, tem o intuito de imprimir a sonoridade “tipicamente pernambucana” a cada um dos dois estilos do gênero: frevo-canção e frevo de bloco.

pernambucano” - no tocante à sonoridade -, diante do hibridismo com as outras vertentes de frevo-canção - vertentes estas criadas e performadas por artistas diversos da MPB até então.

6.2 - CARLOS FERNANDO

É de suma importância destacar o principal personagem que idealizou e viabilizou esse ambicioso projeto, o Asas da América Frevo (V.1 1979) - incluindo suas propositais convergências estilísticas.

Apesar de Carlos Fernando não figurar na grande mídia, sendo-lhe característico o trabalho de bastidor, como produtor e compositor,¹²⁵, ele gozava de grande prestígio entre artistas famosos, dentre eles os que participam deste álbum de 1979: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elba Ramalho, Jackson do Pandeiro, etc. (além de seus conterrâneos).

Um aspecto que é imperioso valorizar é o papel de Carlos Fernando enquanto diretor artístico da produção, havendo sido o responsável pela curadoria e concepção geral da obra. Segundo Amilcar Almeida Bezerra e Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonseca, (2019, p.5):

Embora radicado como produtor e compositor no Rio de Janeiro a partir dos anos 1970, Carlos Fernando viajava muito ao Recife e a Caruaru [...] Ao longo de sua trajetória teve inúmeras canções gravadas por intérpretes consagrados da música brasileira, dentre os quais Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Elba Ramalho, Jackson do Pandeiro, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. Embora tenha composto obras em vários gêneros musicais, Carlos Fernando se destacou como o visionário que, em fins dos anos 1970, deu um impulso à modernização do frevo-canção com o projeto Asas da América, considerado por muitos como o principal empreendimento de sua carreira como artista e produtor cultural. Lançado pela CBS – atual Sony Music – em 1979, o Asas da América foi a primeira coletânea no Brasil a reunir artistas consagrados que faziam parte do *casting* de diferentes *majors*. Na época, Carlos Fernando era um parceiro constante de Geraldo Azevedo e já havia composto canções gravadas por Alceu Valença. Nas décadas seguintes, além de compositor, teria atuação destacada como produtor fonográfico tanto no Rio de Janeiro quanto no Recife.

¹²⁵ Segundo descrição do crítico de arte e compositor Nelson Motta: “Espantosamente surge na praça musical o disco de um compositor quase desconhecido - Carlos Fernando -, que conta com participações especiais de nada menos que estrelas como [...]”. (MOTTA, O Globo, P.32).

Além disso, o projeto contava com o prestígio do próprio frevo, pois, enquanto gênero musical, ele tinha grande relevância no meio artístico e intelectual¹²⁶ - fosse por ser uma música representativa dos dois maiores Carnavais de rua até então, fosse por sua sofisticação orquestral e virtuosística.

Necessário chamar a atenção, ainda, para o fato de que o projeto Asas da América Frevo (V.1 1979) tinha seu apelo *indie*, apesar de haver sido lançado por uma das *majors* multinacionais. Isso porque, àquela altura, o frevo estava em crise no mercado fonográfico, como visto no capítulo sobre o frevo e a indústria fonográfica, sem lançamentos relevantes dedicados ao gênero. Portanto, o trabalho discográfico estaria, a princípio, fora do catálogo do *mainstream*.

Esse “aspecto” de produção independente pode haver facilitado, inclusive, para que alguns artistas pudessem ser cedidos por grandes selos concorrentes, como foi o caso de: Chico Buarque, Caetano Veloso (ambos cedidos pela gravadora Philips) e de Gilberto Gil, pertencente aos quadros da WEA (gravadora). Foi comercialmente viável para essas grandes empresas do setor terem seus artistas num projeto “alternativo”, pois esse dado agregava-lhes “prestígio”: “A produção independente, no Brasil e no mundo, é geralmente associada à inovação e qualidade.” (NAKANO, 2010, P. 633).

Ademais, como visto no capítulo sobre a indústria fonográfica, é comum, inclusive, que a grande indústria associe-se aos selos independentes, de modo a “alimentar” o *mainstream* com “novos sucessos... novas ondas...”. Aliás, o próprio selo Mocambo - “sinônimo” de frevo - exerceu esse papel em seu início, ao associar-se a outros selos estrangeiros e distribuir conteúdo estrangeiro no Brasil (TELES, 2008, p. 49).

Dessa forma, os grandes selos pertencentes à Philips e à WEA não corriam o risco de disputar “fatia de mercado” de lançamentos que se enquadravam no *mainstream* do período

¹²⁶ Segundo Menezes Neto, para os regionalistas, o carnaval nordestino, como um todo, era em si, representação autêntica de seu povo: “O “carnaval do Norte” (de Pernambuco, Bahia e Maceió) aparece como a “intensificação, talvez mesmo a antecipação da quase perfeita democracia social que será um dia o Brasil [...] No livro Nordeste, Freyre (1967) afirma que a região Nordeste é historicamente o centro de irradiação de influências culturais para o resto do país e não o contrário, fenômeno que ele denomina “nordestinização”.” (Freyre, 1941: 252)” (MENEZES NETO, 2016, P.3)

momesco, como o eram as coletâneas carnavalescas, principalmente de discos de samba cariocas, que dominaram as vendas discográficas dentre os gêneros musicais nacionais¹²⁷.

Voltando ao grande nome do álbum em questão, Carlos Fernando não só buscou arregimentar grandes estrelas, as quais, como pôde-se verificar nas diversas matérias jornalísticas durante o período carnavalesco de 1980, deram visibilidade e impulso comercial ao projeto discográfico, mas, principalmente, teve a acuidade de selecionar artistas que se relacionavam diretamente com o gênero - a saber: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, e Jackson do Pandeiro. Estes já haviam gravado frevo-canção, tanto como compositores, quanto como intérpretes e, portanto, dariam a legitimidade necessária para apaziguar as “autoridades do frevo”, como bem expôs Celso Marconi, em sua coluna jornalística:

Carlos Fernando provou que essa “briga” entre pernambucanos e baianos sobre de quem é o frevo “já era” [...] Os arranjos de base são de Geraldinho Azevedo [...] que dá o toque novo, o pique de renovação. Mas é bom que os tradicionalistas ouçam o disco e verifiquem que para se renovar não é preciso deturpar; em cima do que já foi feito se vai pra frente. Se cria. (MARCONI. *Jornal do Commercio*. 09 de fevereiro de 1980, P.17)

Além dos intérpretes que já tinham experiência com frevo, é válido destacar que Carlos Fernando tinha grande poder de persuasão, ao incentivar “não iniciados” a performarem frevo-canção, principalmente entre os pernambucanos, que tinham as figuras de Baracho e Germano como sendo os modelos das vozes “autênticas do frevo”.

Daí ele concedeu o projeto Asas da América que tinha como finalidade resgatar o frevo que na época estava em baixa total. O sucesso foi alcançado com a participação dos maiores artistas brasileiros, com os quais Carlinhos usava a técnica infalível: “Bicho, você pode, bicho. (VALENÇA, Alceu in VALENÇA, Cleodon et. al, 2008, P. 82)

¹²⁷ Segundo Machado:

conforme apontado por Eduardo Vicente (2002, p. 226), que cada vez mais os artistas ligados ao samba apareciam entre os mais vendidos. Por outro lado, deve-se lembrar que, ao contrário da canção italiana, por exemplo, que era vista como parte de um repertório internacional rotulado como massivo, comercial e, portanto, de inferior legitimidade, o samba era visto no período como um gênero “tradicional” e “legítimo” da música popular brasileira. (MACHADO, 2011, P. 124)

Assim, esses artistas dariam a “liga” necessária para operar as convergências estilísticas desse ambicioso projeto, que se desdobraria em outros tantos lançamentos.

Dentre as numerosas utopias provincianas que habitam o imaginário dos pernambucanos, uma das mais recorrentes é a crença de que um dia o frevo dominará o Brasil, quiçá o mundo. Este projeto de conquista global ganhou significativo impulso a partir de 1979, quando o compositor e produtor caruaruense Carlos Fernando lançou, pelo selo CBS (atual Sony Music), o primeiro Long-play da série Asas da América, até hoje um marco na modernização do frevo-canção. Daí por diante foram seis LPs com faixas compostas em sua maioria pelo próprio Carlos Fernando e executadas por grandes nomes da MPB, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Jackson do Pandeiro, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner e Elba Ramalho, entre outros. O objetivo, claro, era transformar o frevo num produto fonográfico de alcance nacional. Até então, nenhum pernambucano havia levado o frevo tão longe. (Bezerra, 2018, P.1)

De tal modo, desde o debate de 1974 do jornal O Globo, até à época da concepção do disco Asas da América Frevo (V.1-1979), Carlos Fernando nunca assumiu postura tradicionalista - no sentido normativo -, tampouco de folclorização da cultura popular. É bom relembrar que o papel da orquestra de metais, neste disco, encarnou a prática das fanfarras nas ladeiras de Olinda, em sua contemporaneidade, bem como a homenagem à nostalgia dos blocos líricos, que estavam ressurgindo nos anos 1970, com a adesão de novas agremiações, como o Bloco da Saudade (sendo, portanto, igualmente prática popular contemporânea).

E mesmo considerando a possibilidade de mudança de visão nestes cinco anos que separariam o debate e a gravação do disco (1974/1979), segundo relato de amigos e colegas, Carlos Fernando amava a cultura popular, mas sem purismos ou mimetização “para inglês ver”:

Ele é um apaixonado pela cultura popular e esteve em São Paulo, alguns anos atrás, trazendo a Banda de Pífano de Caruaru, sua terra, para uma apresentação na TV. Alojou os caboclos num hotel do centro da cidade e foi à TV cultura tratar do show. Os músicos ficaram de tomar banho e trocar de roupa. Seu protetor foi categórico: nada de trajes típicos, chapéu de couro, essas coisas que chamam a atenção de turista. “Quero vocês bem naturais na TV, do mesmo jeito que se apresentam na feira de Caruaru.” E desfiou uma longa cantilena, exaltando valores telúricos, exigindo uma postura culturalmente correta daqueles rapazes [...] Os conterrâneos

de Carlos Fernando ficaram mudos. Na volta ele saberia a razão daquele silêncio crítico. Sebastião Bianco, o mestre da Banda, envergava uma colorida camiseta com a inscrição “Columbia University”. E os outros que também compraram na mesma loja, vestiam regatas vermelhas com a palavra “Shazam!” explodindo no peito sertanejo. (FALCÃO, Aluísio in Valença Cleodon et. al, 2008, P. 15)

A ligação que Carlos Fernando tem com a cultura de sua terra se dá, principalmente, pelo amor à cultura popular, viva, distanciando-se de uma visão folclorista de salvaguarda - como defendeu Nelson Ferreira no debate de 1974¹²⁸ do jornal O Globo. Essa visão aceitava que práticas sociais regionais estariam sob influência de culturas exóticas¹²⁹.

Aliás, é válido enfatizar que, apesar de Caruaru ser uma cidade de médio porte do interior de Pernambuco, ela sempre se destacou por ser um centro comercial, por seu cosmopolitismo, como afirma a canção “imortalizada” por Luiz Gonzaga: “A Feira de Caruaru / Faz gosto a gente ver / De tudo que há no mundo / Nela tem pra vender [...]”

Segundo Bezerra e Fonseca, o antigo senso comum é o de que o cosmopolitismo seja uma característica de quem é “desenraizado”, ou um privilégio de quem pode deslocar-se fisicamente de sua terra para outras. No entanto, a perspectiva das mediações cosmopolitas (Latour e Robbins) faz-se mais adequada à contemporaneidade da era das mídias eletrônicas, pois o “mundo ficara menor”. (BEZERRA, 2019, P. 4)

[...] surge um novo senso comum ligado à possibilidade de imaginar que se está onde não se está fisicamente. O acesso a essas mediações está intimamente vinculado a certas conexões que vão permitir o trânsito de bens culturais em escala global, dilatando a distância espacial e temporal entre as pessoas que produzem e as pessoas que consomem esses bens. A estas conexões neste trabalho, chamaremos de mediações cosmopolitas. Associadas à ideia de multipertença, elas permitem pensar novas modalidades de ser e estar. (Ibidem: 4)

¹²⁸ Importante frisar que a posição de Nelson Ferreira, se tratava daquele momento histórico, de decadência do frevo e o selo Mocambo/ Rozenblit. Pois em grande parte da trajetória da carreira do maestro - desde os anos 1920 até 1965 -, o gênero musical frevo crescia tanto nas práticas das orquestras nas ruas - frevo de rua -, quanto nos clubes, rádios, e produções fonográficas - frevo-canção e frevo de rua -. Talvez a única exceção de declínio no período citado, dentre os estilos de frevo, foi o frevo de bloco.

¹²⁹ Como pode-se constatar no episódio descrito acima, em que os integrantes da Banda de Pífano de Caruaru tocavam a sua sonoridade nativa, contudo, não utilizavam indumentárias típicas em suas apresentações na “vida real”.

É nessa perspectiva de mediação cosmopolita que se deve analisar a figura de Carlos Fernando, o qual parecia ter, inclusive, consciência teórica sobre o assunto, dada a coerência de suas ações.

Contudo, antes de explorar o citado perfil cosmopolita do mentor do Asas da América Frevo, é necessário considerar que toda a problemática envolvendo a manifestação frevo e sua disputa por espaço na indústria fonográfica explica-se bem diante da perspectiva da mediação cosmopolita.

Como vimos anteriormente, desde o capítulo dedicado ao surgimento do frevo, perpassando o da indústria fonográfica no Brasil e o frevo, as confluências musicais sempre estiveram presentes nesta manifestação carnavalesca, pois o frevo nascera na era das mídias eletrônicas, na modernidade.

Entretanto, desde os anos 1930, houve uma grande preocupação por parte dos intelectuais e artistas pernambucanos - “autoridades do frevo” -, no que tange a proteger a manifestação local diante das grandes multinacionais da indústria fonográfica (SANTOS, 2019, P. 99), as quais impunham tanto o conteúdo estrangeiro, quanto o conteúdo de outra região - representada, principalmente, pelo Rio de Janeiro, que durante grande parte desse século XX, foi capital do país e sede das multinacionais instaladas no Brasil.

O protecionismo em relação ao frevo era operado através do controle social¹³⁰ exercido, principalmente, pela FCP e pela COC, respectivamente. Tal protecionismo apoiava-se, epistemologicamente, no movimento regionalista, que, por sua vez, possibilitou o surgimento e breve hegemonia da indústria fonográfica local, a Rozenblit. Este fato criou relação de interdependência entre as produções fonográficas do frevo e o selo Mocambo, ligando-os diretamente, tanto no apogeu, quanto no declínio.

Sob essa perspectiva das mediações cosmopolitas, consegue-se compreender, também, só que em posição antagônica à de Carlos Fernando, a posição reativa de Nelson Ferreira, em 1974, em relação à hegemonia das produções fonográficas de Samba e Rock

¹³⁰ Como visto nos trabalhos de Lucas Victor Silva e Rosana Maria dos Santos ao longo deste trabalho.

naquela década¹³¹. Sendo válido enfatizar, mais uma vez, que as orquestras, e o próprio maestro, sempre conviveram com outras expressões musicais, pois performaram, nos palcos dos salões dos clubes privativos, os frevos junto ao repertório de samba, *jazz*, *foxtrot*, valsas, etc.

Os citados repertórios eram um produto a ser disputado por cada selo ligado a uma das grandes gravadoras multinacionais. Luta constante, ao qual se inseriu o selo Mocambo em seu apogeu, e que possibilitou diversos lançamentos de álbuns dedicados ao gênero frevo. Mas o momento de declínio fonográfico do frevo, e do Carnaval popular de Recife, impeliram ainda mais Nelson Ferreira, e outras “autoridades do frevo”, a essa postura combativa e protecionista.

Agora, voltando à figura de Carlos Fernando, que, diferentemente das “autoridades do frevo”, era de outra geração, e não era reconhecido por ser um musicista, mas sim um cancionista que carregava consigo sua terra, sem ver a necessidade de “blindar” a cultura popular local, da influência externa, mesmo diante do hiato que passaram as produções fonográficas de frevo.

Quanto a isso, logicamente, Carlos Fernando, enquanto produtor vinculado à grande multinacional CBS, não seria ingênuo em desconsiderar a correlação de forças que os grandes selos impunham aos mercados com seus conteúdos - principalmente estrangeiros e do Rio de Janeiro -. Como mencionado na matéria jornalística do Diário de Pernambuco, em 1980; “[...] A direção da produção é de Carlos Fernando, [...] está no Rio há 8 anos, lutando muito, brigando como pode, em ambiente difícil.” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 11 de fevereiro de 1980, C-8)

Contudo, ele acreditava, com certa razão, que o frevo passava por estagnação estética, justamente pelo protecionismo, pelas “panelinhas” que as “autoridades do frevo” operaram. Portanto, seria necessário “abrir as portas”, como mencionado antes, para que “o frevo conquistasse o Brasil, quiçá o mundo” (Bezerra, 2018, P.1).

¹³¹ Como vimos anteriormente, a indústria fonográfica atuava desde a distribuição do conteúdo através das mídias físicas, quanto nas rádios. Atuavam diretamente nas performances ao vivo, através da distribuição de partituras, além da divulgação nos jornais através de *releases*.

Para isso, o gênero, principalmente o frevo-canção, deveria ser arrancado do hermetismo a que estava confinado em sua terra natal, e devolvido para sua origem moderna, em confluência com diversos estilos que sempre ladearam o percurso dessa manifestação, a exemplo dos palcos dos clubes e depois dos trios da Bahia. Portanto, a sonoridade e atmosfera dominantes no álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979), de Carlos Fernando, propõe-se a ser a de um frevo-canção cosmopolita.

Segundo Bezerra e Fonseca, em 2007, Carlos Fernando lançou mais um projeto seu: o álbum “Crônicas Musicais de Caruaru”, trabalho este que sintetiza bem qual é o caráter cosmopolita de seu criador.

Com esmerada produção musical, traço comum em seus trabalhos, Carlos Fernando recompõe a paisagem urbana de Caruaru com fragmentos de sua memória afetiva, desconstruindo clichês sobre a cidade e atribuindo novos sentidos à identidade local. (BEZERRA, 2019, P. 6)

Neste álbum de 2007, fica claro que Caruaru representa diferentes simbologias, a partir da visão do compositor. Indo muito além do senso comum: “a capital do forró... a feira popular... bandas de pífano...”. O trabalho retrata memórias do cinema, tanto dos filmes quanto das suas sonoridades (Ibidem: 7), como os gêneros divulgados nas rádios: boleros, tangos, jazz, rock etc. (Ibidem: 8), além de apontar para acontecimentos políticos que marcaram a juventude de Carlos Fernando em Caruaru, como foi o caso da revolução cubana, retratada neste álbum em canção, ao qual o artista compartilha grande ascendência ideológica com o socialismo (Ibidem: 9).

Em suma, a referida obra de 2007, retrata um microcosmo do pensamento de Carlos Fernando, onde a cidade se confunde com a própria pessoa do compositor, uma Caruaru cosmopolita, apresentando um rico “mosaico de referências globais”. (Ibidem: 12)

6.3 - ARTE GRÁFICA DO ÁLBUM - CAFI

Por fim, retomando a análise objetiva a partir da ficha técnica do álbum. Desde a “constelação” de intérpretes da MPB, cada qual com sua trajetória ímpar, cujos trabalhos contam com diversas manifestações musicais do Brasil e do mundo. Se faz importante terminarmos a análise desta curadoria geral do disco, o trabalho gráfico do álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979), cuja elaboração conta com Dick¹³² e - segundo Nelson Motta - com o “festejado Cafí” (MOTTA, O Globo, 1980, P.32).

Vale destacar que Cafí - Nascido Carlos da Silva Assunção Filho -, era mais um conterrâneo - pernambucano, natural de Recife - de Carlos Fernando, e cujos trabalhos dedicados à arte visual dos discos somaram mais de duzentos e cinquenta (250) álbuns, dentre estes, um dos mais famosos seria a capa do álbum *Clube da Esquina*. (DIÁRIO DO NORDESTE, 2019)¹³³

Segundo Santana, Cafí nutria grande entusiasmo quando se referia a sua cidade natal, era enfático em apontar Recife como centro cultural - sobretudo, cosmopolita -:

Você pega o Severino Araújo, que é a única banda de baile que tem orquestra sobrevivente aqui no Sul, a Orquestra Tabajara, que é formada por um paraibano, mas que foi para a Rádio Jornal do Comércio, em Recife, que é como um centro irradiador de cultura ali no Nordeste e, ao mesmo tempo, absorve porque todo mundo vai para lá. Todo mundo acontece lá: Ariano Suassuna não é pernambucano, ele é paraibano, mas ele aconteceu no Recife; Jackson do Pandeiro é paraibano, mas passou pela Rádio Jornal do Comércio; Luiz Gonzaga é pernambucano, mas Hermeto Paschoal não é pernambucano, é alagoano, mas aconteceu na Rádio Jornal do Comércio. Então sempre foi a cidade cosmopolita do Nordeste. [...] (CAFI in SANTANA, 2018, P. 53)

Cafí fez questão de mencionar o prestígio que o frevo tem, relativo à sofisticação: “[...] talvez só dois estados criaram uma expressão própria musical com excelência instrumental, que era o frevo em Pernambuco e o chorinho no Rio de Janeiro. [...] Então essa coisa da música sempre foi muito forte” (CAFI in SANTANA, 2018, P. 54)

¹³² A partir deste único nome, mesmo associado a CBS, não foi encontrada nenhuma referência sobre a pessoa.

¹³³ DIÁRIO DO NORDESTE. Autor de capas de discos clássicos da MPB, Cafí morre no RJ. Folhapress. 01 de Janeiro de 2019. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/autor-de-capas-de-discos-classicos-da-mpb-cafi-morre-no-rj-1.2044559>> (Acesso em 01 de nov. de 2023).

Em relação ao frevo, o artista visual já havia elaborado a Capa do álbum “Gilberto Gil” (1968) - Cuja primeira música é a icônica “Frevo Rasgado”, uma das influências tropicalistas de seus conterrâneos do disco - Carlos Fernando, Alceu e Geraldo Azevedo.

Figura 26 - Capa do álbum “Gilberto Gil” (1968)

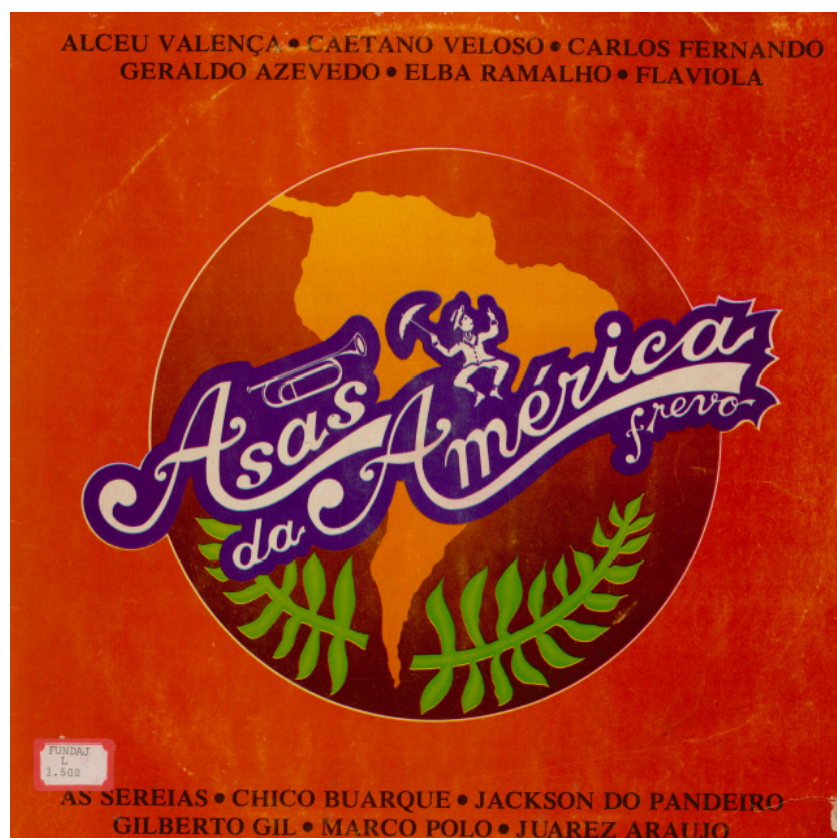


Autoria: Cafi - **Fonte:** <https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/gilberto-gil-1968/>

Além do frevo, é importante mencionar que Cafi tinha grande afeto pelo carnaval popular que vivera em sua juventude em Recife - que àquela altura em 1979 minguava -, o corso, o mela-mela. Como também do carnaval dos clubes. (Ibidem: 54).

Dadas essas referências afetivas e estéticas, a capa do álbum Asas da América Frevo (V.1 1979), coloca a américa do sul, como a referida “américa”, cujas asas - que estão no nome do álbum - apontariam para que o frevo, chamasse a atenção para sua riqueza e voasse livre. Além disso, a “pernambucanidade” é enfatizada em dois ícones da capa: o trompete - fanfarras - e o passista de frevo - apontando para a sofisticada dança da manifestação.

Figura 27 - Capa do Álbum - Asas da América frevo - (V.1 - 1979)



Autoria: Cafí e Dick - **Fonte:** Acervo digital da FUNDAJ.

Além disso, ao se abrir a capa-dupla do álbum, em visão panorâmica, os observadores são levados a imergir no Carnaval de rua de Olinda, com a orquestra do Clube Pitombeira dos Quatro Cantos, cercada por um “cordão humano”, apenas para proteger os musicistas e seus instrumentos, diante da multidão com seu mela-mela, a se aglomerar e se esbarrar - como Cafí gostava - no resistente carnaval popular de Olinda - PE.

Figura 28 - Capa interna do Álbum - Asas da América frevo - (V.1 - 1979)



Fotografia: Cafi - **Fonte:** Acervo digital da FUNDAJ.

Por fim, a análise do álbum a partir da ficha técnica, revelou objetivamente a contemporização de convenções tão caras aos tradicionalistas pernambucanos, desde as convenções “canônicas” relativas a instrumentação do frevo “tipicamente pernambucano”, estabelecidas pelas “autoridades do frevo” desde os anos 1930, até a “convenção apócrifa” da naturalidade pernambucana, pelo fato da produção geral colocar conterrâneos em funções importantes - produção, composição, arranjo, arte visual - em todo o álbum, no intuito de imprimir “pernambucanidade” ao conjunto da obra. Tudo isto em franca convergência com a verve do frevo “tropicalista” ao qual o seu idealizador Carlos Fernando abraçou na década de 1970 até àquele momento.

7 - ANÁLISE DOS FONOGRAMAS DE FREVO-CANÇÃO DO ÁLBUM ASAS DA AMÉRICA FREVO (V.1 1979): SONORIDADES, ATMOSFERAS E PESSOAS

No capítulo anterior, foram evidenciados, a partir da ficha técnica, os hibridismos no tocante à instrumentação nas faixas de frevo-canção, as quais traziam, todas, as formações: *jazz-band* - do frevo-canção “tipicamente pernambucano” - e *rock-band* - do “frevo novo” tropicalista. Isso revelou a clara intenção em fazer convergir, estilisticamente, diferentes vertentes de frevo-canção no que se refere à concepção do álbum.

Por todo o visto, este capítulo dedica-se a uma análise mais individualizada de cada faixa de frevo-canção, de modo a imergir em cada fonograma e desvelar o que cada canção traz consigo, com seus hibridismos estilísticos peculiares, seja nas sonoridades (fraseado, harmonia, instrumentação, etc.) ou nas atmosferas (versos, temáticas, etc.).

Isto exposto, cada faixa exigiu particular metodologia, no intuito de evidenciar as hibridizações mais relevantes para este trabalho. Nesse sentido, apenas as faixas de frevo-canção serão investigadas.

As análises foram agrupadas a partir de faixas com intérpretes em comum, pois cantores como Alceu Valença, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo participaram de duas faixas, cada um. Ademais, esta disposição de análise dos fonogramas termina por espelhar as críticas de arte¹³⁴ feitas por Celso Marconi, em sua coluna dedicada ao álbum. Tal estratégia visa a facilitar o cotejo entre a presente análise do objeto (2023) e a percepção de Marconi (noutra época, 1980). Desse modo, as impressões são apresentadas sob uma perspectiva fenomenológica (tripartite), que permite, também ao leitor, fazer suas próprias considerações, de forma contextualizada, sem comprometer a historicidade.

Um ponto em comum nas referidas dez faixas é o de que os versos dos frevos-canção dialogam com a contemporaneidade¹³⁵, são de mediação cosmopolita¹³⁶, estando em sintonia

¹³⁴Segundo Howard Becker (2008, P. 127), os críticos são profissionais que se dedicam à análise de obras de arte e que se baseiam em estudos formulados por estetas. Na matéria sobre o álbum Asas da América Frevo (V.1 1979), publicada pelo Jornal do Commercio no período carnavalesco de 1980, Celso Marconi assume a função de crítico, ao passo que cita as “autoridades do frevo” encarnando a função de estetas.

¹³⁵ Ao passo que se afasta o “arcaísmo” dos tradicionalistas pernambucanos.

¹³⁶ Esse tipo de cosmopolitismo, que inclui a identidade local, foi analisado no capítulo anterior (BEZERRA, 2019, P. 4)

com a obra dos tropicalistas. Ademais, estes versos, quando tratam do lugar geográfico (Pernambuco), vão além do senso comum de “província do frevo”¹³⁷, fazendo com que a própria concepção de “pernambucanidade” fosse ressignificada e ampliada, revelando o caráter antropofágico e tropicalista do compositor Carlos Fernando.

7.1 O HOMEM DA MEIA NOITE¹³⁸ E PITOMBA PITOMBEIRA¹³⁹ - CANTADAS POR ALCEU VALENÇA

Celso Marconi enalteceu a performance de Alceu Valença em O Homem da Meia Noite e em Pitomba Pitombeira: “[...] Duas músicas ligadas ao carnaval de Olinda , interpretadas de forma excepcional por Alceu Valença. Ele está endiabrado nessa sua participação.” (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, P.17). Faz-se importante acrescentar, à observação de Celso Marconi, que a interpretação despojada de Alceu Valença também quebra as convenções de uma impostação vocal típica na época do álbum, a exemplo de grandes nomes como Expedito Baracho e Claudionor Germano.

O próprio Carlos Fernando foi quem iniciou Alceu Valença no gênero, insistindo muito para que seu amigo cantasse um frevo, terminando por firmarem parceria na canção:

“Carlinhos foi quem me fez (Alceu), na marra, cantar frevo. Eu não me sentia capaz de interpretar esse gênero de música. Ele repetia como um mantra: ‘Bicho, você pode, bicho’. Sempre com a voz rouca e resacada. Numa noite de farra no Degrau (badalado bar no Leblon), ele me apresentou o refrão da música O Homem da Meia Noite e eu compus o resto, iniciando uma série de parcerias entre nós.” (VALENÇA, Alceu in VALENÇA, Cleodon et. al, 2008, P. 82)

¹³⁷ lugar que vai além do geográfico - material e imaterial - (SANTOS, 2019, p. 136) e que busca situar um Pernambuco idealizado.

¹³⁸VALENÇA, Alceu. FERNANDO, Carlos. O Homem da Meia-Noite. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado A, Faixa 1. Disponível para audição no endereço:<<https://youtu.be/dRRryRhDriI?si=5RebLLOYWalKs5AM>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

¹³⁹FERNANDO, Carlos. Pitomba Pitombeira. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 4. Disponível para audição no endereço:<<https://youtu.be/pFOiaU3Hmbc?si=9AltMChrg70jp-wW>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

Segundo Teles, as composições O Homem da Meia-noite e Pitomba Pitombeira (ambas do estilo frevo-canção), foram gravadas em 1975 pela primeira vez, num disco compacto (EP)¹⁴⁰.

[...] um caruaruense chamado Carlos Fernando remodelava o gênero, compondo frevos que tinham a ver com aquela época. Um dos primeiros foi Pitomba Pitombeira, que não teria sido gravado na Rozenblit, porque não passou no crivo do tradicionalista Nelson Ferreira.[...] Seria lançado em 1975, pelo ainda pouco conhecido Alceu Valença, num compacto, da Som Livre, lado B de outro frevo no mesmo estilo, O Homem da Meia-Noite (parceria com Alceu Valença) Quatro anos mais tarde, Carlos Fernando, com Geraldo Azevedo, deflagraria o projeto Asas da América, um disco com frevos, quase todos inéditos. Dez tinham a assinatura de Carlos Fernando (só ou com parceiros), e um de Edgard Moraes (Valores do Passado, 1962). Foi solenemente ignorado pelas emissoras de rádio recifenses.(TELES, A Banda de Frevo Elétrico celebra a música de Carlos Fernando, e o projeto Asas da América, neste sábado no Paço do Frevo, 2023)

É interessante destacar que o primeiro registro das duas canções em questão, visto no compacto (EP) de 1975, apresentava instrumentação mais próxima da orquestração de pau e corda, típica do frevo de bloco, com naipe de madeiras, cordas pinçadas, apesar da percussão ser atípica, utilizando bongô.

Sobre as novas versões (quatro anos depois) presentes no álbum Asas da América Frevo (LP de 1979), vale ressaltar que houve uma mudança de concepção, no tocante à instrumentação, pois, antes, Carlos Fernando não queria uma orquestração típica do frevo-canção pernambucano.

Algumas das canções do Asas da América eram antigas. Pitomba pitombeira, por exemplo, era de 1973 (1975). Quase foi lançada pela Rozenblit em sua coletânea anual “Capital do frevo”, Carlos Fernando, no entanto, não aceitou a orquestração tradicional feita por Nelson Ferreira¹⁴¹ para sua composição. Esse frevo-canção foi lançado originalmente¹⁴², [...] pela Som Livre, num compacto com Alceu Valença, que canta, na outra face do disco, O homem da meia-noite. (TELES, 2008. P. 81)

¹⁴⁰ O Homem da Meia Noite (Carlos Fernando/ Alceu Valença - 1975) - Disponível em:<<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0fcXg1c7lj0PUxQdstw2na?si=465b0616ef994ef2>> Acesso em 24 de out. de 2023.

¹⁴¹ Mais um ponto de divergência entre Carlos Fernando e Nelson Ferreira que, nesta situação, diz respeito à instrumentação típica do frevo-canção, ou seja, à sonoridade.

¹⁴² Nesta citação, José Teles afirma que o compacto foi lançado em 1973. Contudo, o próprio Teles corrige o dado, na matéria de 2023: para o ano de 1975. (TELES, A Banda de Frevo Elétrico celebra a música de Carlos Fernando, e o projeto Asas da América, neste sábado no Paço do Frevo, 2023)

Então, eis que as duas faixas, O Homem da Meia Noite e Pitomba Pitombeira, foram relançadas pela dupla, com novas versões, no álbum *Asas da América frevo*, de 1979. Desta vez, com a orquestra de metais (*jazz-band*) e com a guitarra elétrica (*rock-band*), fazendo convergir o estilo de frevo-canção “tipicamente pernambucano” com o tropicalista baiano - configurando, portanto, uma propositada mudança de paradigma.

Tal mudança demonstra, explicitamente, que os hibridismos operados no álbum não se orientam pela perspectiva experimental do “desbunde” tropicalista, iniciado uma década antes; mas sim operam uma ressignificação da própria perspectiva antropofágica tropicalista - ao buscar convergir as sonoridades do “frevo novo”, incluindo as convenções instrumentais do frevo típico pernambucano.

A guitarra performada por Paulo Rafael em O Homem da Meia Noite traz improvisos típicos do frevo de rua baiano, com sinal limpo, tal qual o do Trio Elétrico Dodô e Osmar (sem Armandinho), através de frases musicais que fazem contracanto ao arranjo de metais, além de intercalar frases sobre as respirações da linha melódica do cantor.

Aliás, é válido destacar que, no tocante à sonoridade, as canções O Homem da Meia Noite e Lenha no Fogo apresentam, juntas, as maiores convergências estilísticas de estilos de frevo, pois trazem guitarras elétricas performando solos, juntas ao fraseado da orquestra de metais “tipicamente pernambucana”.

7.2 LENHA NO FOGO¹⁴³ - CANTADA POR CARLOS FERNANDO E GERALDO AZEVEDO

Seria redundante afirmar que o frevo de rua exerce influência no frevo-canção, em se tratando da vertente do frevo “tipicamente pernambucana”, principalmente no que diz

¹⁴³ FERNANDO, Carlos. Lenha No Fogo. In: *Asas da América* – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado A, Faixa 3. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/_zQAdA9Z2rA?si=eMQLnuhZBBLAk5JC> Acesso em 13 de nov. de 2023.

respeito ao virtuosismo do naipe de metais. Por isso, deve-se atentar para a introdução¹⁴⁴ instrumental da música, que traz uma guitarra distorcida, com execução igualmente virtuosística de Robertinho de Recife¹⁴⁵, a qual “faz dobra” com o naipe de metais, configurando uma fusão entre as linguagens do típico frevo ligeiro pernambucano (frevo de rua e frevo canção) e a do típico frevo de rua baiano. Isso porque a guitarra de seis cordas (análoga à guitarra baiana) é colocada junto ao fraseado pernambucano de Juarez Araújo, bem como à instrumentação típica dos metais.¹⁴⁶

Destaque-se, também, que, no tocante ao timbre, tal guitarra diferencia-se da sonoridade “limpa” da guitarra baiana de Dodô e Osmar, ao passo que aproxima-se sonoridade da guitarra “roqueira” de Lanny Gordin (fonograma: *Atrás do Trio Elétrico* - 1969) e de Armandinho Macedo (Show ao vivo: *Trio Elétrico Armandinho Dodô e Osmar* - 1976), (GÓES, 1980, P. 84). Estes trouxeram o virtuosismo da típica guitarra baiana dos trios (frevo de rua) para dentro do frevo-canção baiano - o “frevo novo”.¹⁴⁷

Outro ponto de grande convergência estilística operada nesta faixa do álbum dá-se no tocante à atmosfera temática dos versos. Neles, nota-se o típico frevo pernambucano representado pelo excerto proveniente do refrão de uma canção de Capiba, “quero ver carvão queimar...”, justaposto aos versos de Carlos Fernando em Lenha no fogo, cuja temática refere-se a uma contenda dos tradicionalistas pernambucanos em relação aos tropicalistas (até àquele momento).

Sobre tal contenda, vale salientar: o sucesso discográfico que o frevo-canção dos tropicalistas fez, impactando uma década - desde *Atrás do Trio Elétrico* (1969) até a gravação

¹⁴⁴ Cujo fraseado baseia-se na terceira estrofe da canção.

¹⁴⁵ que já havia gravado um álbum de caráter experimental só contendo frevo, (Robertinho no Passo - 1978) Porém, destacamos que o disco, tinha mais influência do jazz fusion do que propriamente da tropicália.

¹⁴⁶ É importante frisar, que o solo - melodia - do frevo de rua baiano, era tipicamente feito para ser executado na guitarra baiana, que é em instrumento de cordas pinçadas, cuja disposição das cordas são afinadas em intervalos de 5ª justas. O que termina por resultar num fraseado melódico que tem seu próprio “sotaque”, diferente de um instrumento de sopro, como exemplo desta música, cujo solo é realizado por um instrumento do naipe das madeiras - saxofone e clarinete -, aqui introduzidos e arranjado juntos ao naipe dos metais, como explicado no capítulo sobre a análise da ficha técnica.

¹⁴⁷ Vale salientar que Armandinho Macedo já havia levado essa sonoridade “roqueira”, também para o frevo de rua baiano a partir dos anos 1970, como já foi abordado no capítulo anterior.

do álbum *Asas da América Frevo* (1979) - , gerou um grande despeito por parte de queixosos pernambucanos.¹⁴⁸

Segundo Amílcar Bezerra:

Os pernambucanos, porém, não se mostravam tão satisfeitos. Os arranjos pouco ortodoxos, a ausência dos metais e a estridência das cordas plugadas sobre o Trio elétrico baiano formulavam um contraste brutal com as orquestras de metais dos carnavais de rua e salão do Recife e Olinda. O próprio Carlos Fernando foi inúmeras vezes acusado em Pernambuco de compor frevos “abaianados”, espécie de rótulo herético comumente atribuído pelos conservadores locais aos que tentavam trazer inovações ao gênero. Nesse meio tempo, às eventuais picuinhas que surgiam entre pernambucanos e baianos, Carlos Fernando reagia com bom humor: “É moda dizer que baiano está por cima, que está por cima, meu bem, eu também acho, segurando a barra dessa rima, deve haver algum pernambucano por baixo”(Gilberto Gil, *Ninguém segura este país*, 1977). (BEZERRA, *Cafê Colombo*, 2018, P. 2)

A partir desta fala, têm-se o seguinte verso da canção analisada: “Gilberto baiano, meu amigo do peito, Em cima ou embaixo, Aquele abraço, meu nego” (Carlos Fernando, *Lenha no fogo*, 1979) (Ibidem: 2)

Neste caso, tais versos de Carlos Fernando, frente aos versos de Capiba - “eu quero ver carvão queimar, eu quero ver queimar carvão, eu quero ver daqui a pouco, pegar fogo no salão” - terminam por “convidar” o renomado maestro e Gilberto Gil para “dançarem juntos” na grande celebração do Carnaval, “tocando fogo em tudo”.

¹⁴⁸ Essa resistência em relação ao frevo-canção dos tropicalistas, por parte de compositores tradicionalistas, nem foi exposta no debate abordado cinco anos antes - apesar do *Jornal* instigar um embate. Contudo, a postura dos novos artistas presentes, revelou haver um certo ressentimento em relação às “autoridades do frevo”, ali encarnadas na figura do maestro Nelson Ferreira, pois Capiba, demonstrando uma visão “espontaneísta”, mostrou-se mais alheio a todas as problemáticas apresentadas.

7.3 - OLHA O TREM¹⁴⁹ E MULHER DO DIA¹⁵⁰ - CANTADAS POR ELBA RAMALHO

Os versos da canção Olha o Trem vão além da atmosfera do frevo-canção “tipicamente pernambucano”, cujas temáticas giram em torno do Carnaval, ou da “província do próprio frevo”¹⁵¹ (SANTOS, 2019, p. 136), e trazem à tona o perfil cosmopolita de Carlos Fernando.

O “trem” simboliza o viajante, aquele que se desloca, mesmo sem sair do canto, entre sua cidade natal, o resto do Brasil e o mundo. Nesta canção, a mediação cosmopolita do autor e de sua obra é evidenciada nos elementos: zabumba, ganzás, guitarras, maracas, rock, samba, xaxado, etc. Como afirmou Amílcar Bezerra, um “mosaico de referências globais”. (BEZERRA, 2019, P. 12)

O quadro comparativo, abaixo, ilustra bem as diferenças de atmosfera entre os versos:

Temática cosmopolita	Temática “tipicamente pernambucana”
Olha o trem (Carlos Fernando, 1979)	Frevo N°1 do Recife (Antônio Maria, 1951) ¹⁵²
<p>Aprendi a dançar A cantar, namorar Salve eles</p> <p>Os clarins a zabumba Guitarras maracas e ganzás Todos eles espalhados ou não Misturados no chão</p> <p>Nasce um raio Olha o trem É o passo, é o pau É o rock é o samba Fole e xaxado</p>	<p>Ô ô ô saudade Saudade tão grande</p> <p>Saudade que eu sinto Do Clube das Pás, do Vassouras Passistas traçando tesouras Nas ruas repletas de lá</p> <p>Batidas de bombos São maracatus retardados Chegando à cidade, cansados, Com seus estandartes no ar.</p> <p>Que adianta se o Recife está longe E a saudade é tão grande</p>

¹⁴⁹ FERNANDO, Carlos. Olha O Trem. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado A, Faixa 4. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/1OTu-mx_FU?si=pOpLmXIV-PJYBTaV> Acesso em 13 de nov. de 2023.

¹⁵⁰ FERNANDO, Carlos. Mulher Do Dia. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 1. Disponível para audição no endereço: <https://youtu.be/koUbKTDzdYE?si=YkyMfEo_1p-Z20HV> Acesso em 13 de nov. de 2023.

¹⁵¹ Lugares e personagens ligados ao Carnaval de Pernambuco.

¹⁵² A canção tinha, originalmente, o nome “Recife”, ganhando o nome “Frevo N°1” quando incorporada a uma trilogia (Frevo N°1, Frevo N°2, Frevo N°3). Fonte: Site - Discografia Brasileira. disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/posts/243809/antonio-maria-100-anos-de-folia>> acesso em 17 de janeiro de 2024.

	<p>Que eu até me embaraço</p> <p>Parece que eu vejo Valfrido Cebola no passo Haroldo Fatias, Colaço Recife está perto de mim.</p>
--	---

A canção A Mulher do Dia, por sua vez, faz referência ao Carnaval popular de Olinda, e remete à canção O homem da meia-noite, de quatro anos antes. Segundo Amílcar Bezerra: “Quem seria capaz de elaborar, de maneira tão sucinta e precisa, a crônica de um folião que acorda na cidade alta durante o carnaval, e se depara com a lendária boneca gigante da Mulher do dia encantando um séquito de foliões?” (BEZERRA, Café Colombo, 2018, P. 2).

Quanto às sonoridades, um ponto relevante na análise feita por Celso Marconi é a crítica negativa à interpretação de Elba Ramalho - que performa nas duas faixas em questão, Olha o Trem e A Mulher do Dia: “[...] são cantadas por Elba Ramalho, paraibana de bom ritmo, embora de tom de voz gritado”. (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, P.17). Note-se que Marconi atribuiu a característica considerada negativa à origem “forasteira” da cantora.

No entanto, é válido ressaltar, comparativamente, que o crítico elogiou a interpretação de Alceu Valença - quem, por sua vez, grita de forma contumaz e jocosa nas duas faixas em que performa neste mesmo álbum (Pitomba Pitombeira e O Homem da Meia Noite). Tal postura de Marconi demonstra que o bairrismo continuava presente entre as influentes figuras ligadas ao frevo, em Pernambuco.

7.4 - AQUELA ROSA¹⁵³ - CANTADA POR FLAVIOLA

Esta canção, cuja autoria Carlos Fernando divide com Geraldo Azevedo, vem acompanhada de um pequeno destaque, na contracapa do álbum, logo abaixo do nome da faixa e do intérprete, afirmando “Música vencedora do 1º Festival Norte Nordeste realizado no em 1967”.

Existia no carnaval daquele tempo os corsos, que eram desfiles em cima de carros abertos, um atrás do outro. E existia a tradição de um ficar paquerando de um carro para o outro. Como era época da [fruta] pitomba, a gente ficava paquerando jogando pitomba de um para o outro [...] Eu e Carlos Fernando [parceiro na música] nos inspiramos nessa ideia. Mas pitomba não dava para fazer música, então a gente trocou pitomba por rosa [...] (Geraldo Azevedo in DINIZ, Carta Capital, 2023)¹⁵⁴

A canção pode ser vista como uma celebração às lembranças do passado nas cidades natais - Caruaru e Petrolina - de cada um dos autores. Sua atmosfera remete à nostalgia do frevo de bloco, que relembra um Carnaval singelo e inocente, vivido durante suas adolescências, no interior de Pernambuco.

Celso Marconi não poupa críticas, tanto ao intérprete, quanto à letra:

Flaviola canta “Aquele Rosa”, que ganhou Festival de Recife [...] e não foi muito feliz, está um tanto preso. Se ele tivesse soltado a voz, a marchinha (que realmente tem uma letra apenas bonitinha) poderia ganhar mais força carnavalesca. (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, P.17)

Apesar de os versos desta canção restringirem-se ao universo do “tipicamente pernambucano”, por situarem-se na “província do frevo”, há, assim como nos demais

¹⁵³ FERNANDO, Carlos. AZEVEDO, Geraldo. Aquele Rosa. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado A, Faixa 5. Disponível para audição no endereço: <<https://youtu.be/WILIUW2gWOk?si=HERPK1B1oZszWfZZ>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

¹⁵⁴ DINIZ, Augusto. Homenageado no carnaval, Geraldo Azevedo diz que a folia celebra a democracia. In: Carta Capital. Caderno: Música Brasileira. 19 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/augusto-diniz/homenageado-no-carnaval-gerald-azevedo-diz-que-a-folia-celebra-a-democracia/>>. Acesso em 13 de nov. de 2023.

exemplares de frevo-canção do álbum, a convergência estilística nas instrumentações, que contemplam os formatos de *jazz-band* e *rock-band*.

7.5 - SALVE A TORCIDA¹⁵⁵ - CANTADA POR CHICO BUARQUE

Novamente, a verve cosmopolita do autor Carlos Fernando faz-se presente: desta vez, os versos afastam-se totalmente da atmosfera carnavalesca, pois a canção celebra a cultura (popular) do futebol, com várias das suas significações, que vão muito além do esporte em si.

Da lavagem da roupa
Do biscate que transa
Do apito da fábrica
A buzina do fusca

Todos eles trabalham
Todos eles investem
Na poupança pro mengo
Uma vez por semana

Toda jogada bonita
Merece um gol
Por isso salve as bandeiras
No maracanã

Toda torcida cantando
Merece um fã
Merece amor
Merece um gol

Toda torcida cantando
Merece um gol
Merece amor
Merece um fã.

(Salve A Torcida - Carlos Fernando - 1979)

¹⁵⁵ FERNANDO, Carlos. Salve a Torcida. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 2. Disponível para audição no endereço: <<https://youtu.be/wu3WMBBMS3s?si=rVJr0hLBH8gYTrCZ>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

Nessa crítica, Celso Marconi faz questão de enfatizar que a “carnavalização” vai muito além do Carnaval:

Para a interpretação de Chico Buarque foi dado um frevinho bem urbano, “Salve a Torcida”, falando do carnaval, que é uma tarde de futebol no Maracanã. Carlos Fernando soube apreender a realidade carioca sem fugir às suas vivências principais, de caruaruense. Chico dá muito bem o recado, não fosse ele um dos participantes. (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, P.17)

Faz-se oportuno aproveitar o comentário do crítico Celso Marconi para destacar a concepção de “carnavalização”, ressignificada por tropicalistas como Carlos Fernando. Os tropicalistas partem da perspectiva antropofágico-carnavalesca oswaldiana, retomando o modernismo do início do séc.XX, para a contemporaneidade, cinquenta anos depois. (MIRANDA, 1997, P. 126)

Segundo Miranda: “A festa (carnaval) parece possuir um princípio seminal da existência humana – forma primordial da civilização. Festa iniciática, mas também presença na travessia e no termo do tempo.” . (MIRANDA, 1997, P. 127). Tal princípio pode ser vislumbrado nas ideias de liberdade e de igualdade retratadas na letra de “Salve Torcida”, pois a cultura futebolística igualaria as pessoas, tal qual o Carnaval popular de Olinda e de Salvador. “A festa carnavalesca é o momento da total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, a abolição das hierarquias, regras e tabus, o conagraçamento pagão.” (Ibidem: 129)

7.6 - SOU EU TEU AMOR¹⁵⁶ - CANTADA POR GILBERTO GIL E JACKSON DO PANDEIRO

Nessa faixa estão juntos os dois intérpretes considerados como “inventores do frevo rasgado” - expressão que consolidou-se, sobretudo, devido ao impacto causado pela canção homônima de Gilberto Gil, em 1968.

¹⁵⁶ VALENÇA, Alceu. FERNANDO, Carlos. Sou Eu Teu Amor. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 3. Disponível para audição no endereço: <<https://youtu.be/3y6ytx-GqTI?si=Ovu-X6NEJhBrOxnO>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

O “frevo rasgado” consiste em um frevo-canção cuja melodia é tão rápida, e cheia de articulações, que lembra os fraseados dos frevos de rua (do sub-estilo ventania), cujos naipes das madeiras puxam o tema principal. O termo, que faz referência à canção do tropicalista, gerou polêmica, pois alguns entendedores pernambucanos afirmavam já existir o tal “frevo-canção rápido”¹⁵⁷, há muito tempo, antes da canção do baiano. Contudo, é válido salientar que Gil nunca afirmou que havia “inventado” qualquer nova modalidade, ou qualquer coisa parecida.

Todavia, salvo a polêmica sobre quem criou, ou até gravou primeiro, um frevo-canção “rápido” ou “rasgado”, é importante mencionar que, assim como na canção Lenha no Fogo, Carlos Fernando, mais uma vez, busca desfazer polêmicas ao unir Jackson e Gil na mesma canção.

Assim, feito esse preâmbulo que contextualiza a canção e sua produção na gravação, faz-se necessária a análise do fonograma.

Lá vem, lá vem o bloco
Cadê o bloco?
Já passou!

Lá vem, lá vem o bloco
Mas cadê o bloco?
Já passou!

Um bloco veloz feito raio
Chamado sou eu teu amor
É um bloco veloz feito raio
Chamado sou eu teu amor

¹⁵⁷ É válido trazer à tona, que um dos principais nomes deste álbum, Alceu Valença, comentou, no debate a respeito da tal contenda, cinco anos antes desta presente gravação - Sou Eu Teu Amor (Carlos Fernando 1979):

É uma grande besteira se perguntar se o frevo rasgado é da Bahia ou de Pernambuco, o que existe são várias modalidades de frevo [...]. Inclusive existe um neste mesmo andamento feito há dez anos por Jackson do Pandeiro (Paraibano) - “Chamando Micróbio no Frevo”. (VALENÇA, Alceu apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Por onde ele passa
 Sacode alegria a vapor
 Limão com cachaça
 A onda do frevo esquentou
 Lá vem!

Lá vem o bloco
 É um bloco que chega
 É um bloco que passa
 É um raio que rompe e que traça
 E amassa, espanta a dor
 Lá vem!

Lá vem o bloco
 Chamado sou eu teu amor
 Lá vem, chegou
 Lá vem o bloco
 Chamado sou eu teu amor

(Excerto da canção - Sou Eu Teu Amor - Carlos Fernando - 1979)¹⁵⁸

Os versos acima restringem-se à “província do frevo”, no entanto, no tocante à sonoridade, além da velocidade que os versos adquirem no fraseado, o destaque vai para o jogo “pergunta e resposta”, por meio do qual os dois, habilidosos intérpretes, emulam as perguntas e respostas dos naipes das madeiras do frevo de rua (estilo ventania). Tal performance e composição foram francamente elogiadas por Celso Marconi:

Sou eu teu amor tem uma incrível interpretação da dupla Gil-Jackson do Pandeiro. A marchinha fala de um bloco caruaruense formado por uma única pessoa, um folião tradicional, e por isso mesmo, pela sua agitação, quando se pensa que ele vem ele já passou. A música e a interpretação Gil-Jackson dá um toque perfeito. (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, P.17)

¹⁵⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/3y6ytx-GqTI?si=8b3QFETHzc7pBBfJ>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

7.7 - ATOR FOLIÃO¹⁵⁹ - CANTADA POR MARCO POLO

O destaque desta canção vai para a fusão de vozes, que produziu um hibridismo entre a sonoridade do frevo de bloco (com o coro feminino) e o frevo-canção (com a voz solo de Marco Polo).

Quanto a seus versos, evocam atmosferas de um Carnaval popular “real”, não o “idealizado”, cujas fantasias são adereços - portanto, um Carnaval desromantizado, típico dos tropicalistas, tal qual inspira a canção Chuva, suor e cerveja (Caetano Veloso - 1977).

Atrás das barbas do pirata se esconde
 A verdadeira face do ator folião
 Espada na mão, faca na cinta
 Lá de cacho de coco
 Roubou pastora bonita
 Saia de bico rendado
 Colares, brincos e fitas
 E muito pique

Quem viu de longe, não viu
 Quando saltou sobre o rio
 Seu barco louco era um cavalo do mar
 Bandido esperto abriu mais o olho aberto
 E sorriu
 Quando as sereias começaram a cantar.

(Ator Folião - Carlos Fernando, Marco Polo e Geraldo Azevedo)

Celso Marconi enaltece um dos seus conterrâneos, mais uma vez:

Ainda temos “Ator Folião”, composição de muito lirismo, feita (por Carlos Fernando) em parceria com Geraldo (Azevedo) e Marco Polo. Este é quem canta, e

¹⁵⁹ POLO, Marco. AZEVEDO, Geraldo. FERNANDO, Carlos. Ator Folião. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 5. Disponível para audição no endereço: <<https://youtu.be/PIrHrnNpxw4?si=pMKPgmCJPHqNeU1h>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

mostra que continua aquele mesmo cantor que sabe usar o deboche, dos tempos de “Seu Valdir”. E do Ave Sangria. (MARCONI. Jornal do Commercio. 09 de fevereiro de 1980, P.17)

7.8 - ASAS DA AMÉRICA¹⁶⁰ - CANTADA POR GERALDO AZEVEDO E CORO

Essa música merece uma atenção especial por resumir a atmosfera do álbum, seja pela sonoridade, seja pelos versos - tanto é assim, que tem o mesmo nome do disco. Seus versos, além de transcenderem a temática “tipicamente pernambucana”, revelam um proposital cosmopolitismo, fato bem exposto na sequência “[...] colorir, sacudir, temperar [...]”. Ademais, a letra suscita a liberdade e a esperança, temas tão caros ao movimento tropicalista.

No meio de suas cores estou
Na primavera do som o sol
Nos raios dos olhos dela amor
Nas asas da nova América

Incendiando quem escapou do incêndio
Pra dizer, pra cantar
Girando em espiral
A reboque do tempo
pra levar, pra mostrar

No meio de suas cores estou
Na primavera do som o sol
Nos raios dos olhos dela amor
Nas asas da nova américa
Sacudir colorir temperar
Sacudir colorir temperar

(Asas da América - Carlos Fernando 1979)

Em “No meio de suas cores estou/ Na primavera do som o sol”, uma das interpretações possíveis é identificar a imagem poética do sol como sendo o frevo, desdobrando suas luzes como um prisma - o qual, por sua vez, pode ser compreendido como as diversas expressões musicais que a nova roupagem deste gênero musical carnavalesco

¹⁶⁰ AZEVEDO, Geraldo. FERNANDO, Carlos. Asas da América. In: Asas da América – Vol. 1. Rio de Janeiro: Epic, 1979. 1 LP. Lado B, Faixa 6. Disponível para audição no endereço: <<https://youtu.be/PIrHrnNpxw4?si=NIPYwSC0IZ2pm3fW>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

assume. Outro ponto de interesse, sobre tal estrofe, é o fato de que ela pode ser relacionada com os versos do frevo-canção *Atrás do Trio Elétrico*, de dez anos antes:

O sol é seu
O som é meu
Quero morrer
Quero morrer já

O som é seu
O sol é meu
Quero viver
Quero viver lá

Nem quero saber se o diabo
Nasceu, foi na Bahia
Foi na Bahia

O trio elétrico
O sol rompeu
No meio-dia
No meio-dia.

Atrás do Trio Elétrico (Caetano Veloso - 1969)

Portanto, a expressão “na primavera do som o sol” poderia aludir à própria canção de Caetano Veloso, *Atrás do Trio Elétrico*, a ser considerada a “primavera do frevo novo”. A figura do sol remete à ideia de renascimento diário da inspiração, do “novo”.

Por sua vez, o excerto “Incendiando quem escapou do incêndio/ Pra dizer, pra cantar”, remete ao drama vivido pelos artistas perseguidos, torturados e exilados durante o período mais torpe da ditadura militar¹⁶¹, sobretudo os que participaram desse projeto, incluindo Carlos Fernando. Portanto, os versos buscam transformar a dor (“incêndio”), em ânimo (“incendiando”) em prol das liberdades¹⁶². Esta temática a respeito das liberdades é

¹⁶¹ Em sua crítica ao álbum *Asas da América Frevo*, Celso Marconi descreveu bem estes tempos, nos quais, mesmo sob a lei da anistia (Lei Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979), ainda havia submissão à censura. Daí a necessidade de haver tanta sutileza nas críticas escritas nos textos desse período, tanto no que diz respeito aos versos do álbum, quanto à crítica de arte de jornalistas como ele: “[...] (Carlos Fernando) Artista que sabe interpretar situações, que sabe poetizar, que vê a luz na mais negra escuridão[...]”. (MARCONI. *Jornal do Commercio*. 09 de fevereiro de 1980, P.17) - sendo o termo “luz” correspondente ao termo “sol”, da canção em questão.

¹⁶² Ainda, segundo as palavras do crítico Celso Marconi: “Finalmente o disco fecha com - *Asas da América* -, composição inclusive de força dramática - carnaval também tem drama dentro da alegria [...]” (Ibidem: 17)

recorrente nas obras dos tropicalistas, fugindo totalmente dos versos típicos pernambucanos que limitavam-se à “província do frevo”.

Quanto às sonoridades, o destaque vai para a linha melódica, executada tanto por Geraldo Azevedo, quanto pelo coral, pois as vozes evocam a sonoridade dos “clarins”¹⁶³, seja pelas altas notas atingidas, seja pelo fraseado “trompetístico”. Tal arranjo se dá de maneira bastante inusitada, pois traz a sonoridade dos metais de uma fanfarra, para a execução feita por vocais. Portanto, o álbum realizou uma grande inovação ao fazer convergir, com o frevo-canção, as sonoridades dos outros dois estilos típicos pernambucanos:

- A do frevo de rua - representada pelo fraseado dos clarins;
- A do frevo de bloco - representada pelo coro feminino, sem a necessidade de arranjo vocal elaborado, tal qual os blocos o fazem.

Pode-se perceber, ainda, a influência do *blues rock* “sessentista” de Joe Cocker, no que tange à sua famosa interpretação da música *With A Little Help From My Friends*¹⁶⁴ (*The Beatles*), especialmente quanto à sonoridade dos últimos versos do refrão da canção Asas da América (“Sacudir colorir temperar”). Note-se que a canção *Metamorfose Ambulante* (Raul Seixas - 1973) também traz a mesma sonoridade em sua introdução, evocando a atmosfera *new age*, com suas longas notas sustentadas e letras que inspiram tempos melhores. Os exemplos citados coincidem com a “intenção *blues*”, tanto harmonicamente - numa progressão de acordes (VIIb-IV-I) -, quanto melodicamente, ao lançar mão da *blue note* - sétima menor (GROVE, 1994, P.115)¹⁶⁵. Além disso, os exemplos citados apresentam a mesma textura timbrística, utilizando-se de coro feminino.

No excerto a seguir, pode-se observar que esta frase musical parte da nota Fá bequadro, que é a sétima menor, indo em direção à tônica Sol - tonalidade Sol maior:

¹⁶³ Os clarins são a execução dos metais que dão início à performance de uma fanfarra nas ruas, bem como o início do desfile de um clube de frevo, empunhando seus estandartes, tal qual saíssem para uma marcha de guerra. Tal execução se dá através de arpejos em ritmo agógico - sem marcação da percussão -, com os trompetes atingindo as notas mais altas, assim como os corneteiros o fazem no início do serviço, nos quartéis.

¹⁶⁴ THE BEATLES. *With A Little Help From My Friends*. Por Joe Cocker. © An A&M Records Release; © 1968 UMG Recordings, Inc. Disponível em: <https://youtu.be/eXV4WyQMHEM?si=s0CJUJ4zxvnXvr_j> Acesso em 14 de nov. de 2023.

¹⁶⁵ GROVE, George. Dicionário Grove de música. Edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

Figura 29 - Excerto do refrão.

Asas da América
 LP Asas da América (V.1 1979)
 Carlos Fernando e Geraldo Azevedo

8 Co-lo-rir Sa-cu-dir Tem-pe-rar

Fonte: Transcrição do autor

Além desse aspecto melódico e harmônico, vale destacar que, no refrão, também é perceptível a rítmica típica do *rock/ Blues*, evidenciada na linha melódica das vozes, pois cada palavra preenche quatro tempos (“Sacudir, colorir, temperar”), configurando um compasso quaternário, bem encaixado com caixa (tarol)¹⁶⁶, tudo conforme a “receita” do Trio Armandinho, Dodô e Osmar.

Por outro lado, ainda quanto ao aspecto rítmico, o refrão apresenta fraseado tético¹⁶⁷, fugindo do padrão anacrústico do frevo¹⁶⁸ (SANTOS, 2019, p.110) - este último, presente na estrofe, apresentada no excerto abaixo:

¹⁶⁶ Que tipicamente fraseia em quatro tempos, enquanto o bombo marca dois, como no dobrado (marcha) das fanfarras.

¹⁶⁷ A frase musical começa no primeiro tempo (tempo forte) do compasso.

¹⁶⁸ A frase musical que antecede o primeiro tempo forte do compasso. Habitualmente no último tempo de um compasso. (GROVE, 1994, P.28)

Figura 30 - Excerto da estrofe

Asas da América
 LP Asas da América (V.1 1979)
 Carlos Fernando e Geraldo Azevedo

No mei-o das tu - as co - res es - tou

Fonte: Transcrição do autor

Em suma, quanto à análise dos dez fonogramas apresentados, este último, o da canção “Asas da América”, dá o arremate sobre as intenções de seu idealizador no conjunto desta obra, que eram as de “dar asas ao frevo”, deixar fluir um gênero que, desde o início, caracterizou-se por hibridismos.

De tal maneira, pode-se constatar que as diferentes faixas de frevo-canção do álbum, embora apresentem diferentes micro-atmosferas, têm, todavia, um fio condutor em comum, uma macro-atmosfera: a evocação da cultura popular.

8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi visto desde o capítulo que trata sobre o frevo e o Carnaval, sempre houve mecanismos de controle social que interferiram nessas duas práticas culturais. Tal controle foi exercido ora por associações civis, como a Federação Carnavalesca Pernambucana (FCP), ora pelo poder público, diretamente.

Os citados mecanismos de controle social são promovidos pela classe dominante e sempre vêm acompanhados de justificativas, as quais, por sua vez, apoiam-se em princípios filosóficos e morais que ficam a cargo de uma elite intelectual - encarregada de evocar tradições, seguindo critérios estabelecidos através de convenções. (BECKER, 2008, P. 59) Nesse contexto da FCP, o controle social está ligado ao poder local, ou seja, a Pernambuco.

Em *A invenção do Nordeste e outras artes*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior narrou a instituição do Nordeste enquanto reação empreendida pelas elites decadentes nortistas e seus representantes intelectuais às estratégias de nacionalização que o dispositivo de nacionalidade em sua fase nacional-popular colocava em funcionamento, a partir das décadas iniciais do século XX [...] o Nordeste é instituído como estratégia de abortamento das transformações que ameaçavam a dominação das elites regionais e procuravam integrar o país a partir do centro-sul. (VICTOR SILVA, 2009, P. 177)

Portanto, no caso do Carnaval e do frevo de Pernambuco, ficava a cargo de intelectuais como Valdemar de Oliveira estabelecer convenções que tanto poderiam limitar quanto proteger - inclusive economicamente, como reserva de mercado -, estas expressões populares. Quanto ao protecionismo, este ponto é bem colocado por Howard Becker, pois transcende o objeto estético e abarca aspectos sociais. Por isso, o trabalho dos estetas e críticos vai muito além da própria obra de arte:

Os debates estéticos tornam-se mais apaixonantes a partir do momento em que não se trata apenas de resolver no abstrato as questões filosóficas, mas também de decidir sobre a repartição de valiosos recursos. Quando se é confrontado com a questão de saber [...] se o *free-jazz* é realmente *jazz* [...] o objetivo dos debates consiste, entre outras coisas, em decidir se as pessoas que fazem *free-jazz* podem tocar nos clubes de *jazz* perante o seu público [...] (BECKER, 2008, P. 130)

Tal exemplificação feita por Becker, com o *jazz*, é análoga¹⁶⁹ à questão do frevo em Pernambuco, pois tratam-se de manifestações musicais populares e urbanas que permearam a indústria fonográfica no século XX.

Destaque-se o fato de que convenções eram utilizadas para interferir em diversas curadorias pernambucanas: seja nas encomendas de produções fonográficas realizadas pelo varejo local no período antes da Rozenblit; seja nas curadorias realizadas pela própria empresa em seu período áureo (1954-1965) - lembrando que ela influenciava, inclusive, em certames de concursos de frevo¹⁷⁰ (TELES, 2008, P.55).

Por tudo o que foi visto, não seria estranho afirmar que a Rozenblit absorveu, paulatinamente, o papel da FCP a partir de 1954, pelo menos no que tange o frevo enquanto gênero musical. Restou à Comissão Organizadora do Carnaval (COC), que incorporou a FCP, concentrar-se tão somente na festividade do Carnaval.¹⁷¹

O ponto ao qual se quer chegar reside em que, de fato, havia uma necessidade de proteção em relação ao frevo, principal gênero fonográfico local. Isso porque tanto a indústria, quanto os artistas e o público pernambucanos não poderiam ficar à mercê das grandes empresas multinacionais e de suas associações locais (localizadas na região Sudeste).

172

¹⁶⁹ Considere-se, contudo que, nessa analogia, sejam guardadas as devidas proporções, pois o *jazz* virou um conteúdo mundial, graças ao poder da indústria fonográfica estadunidense.

¹⁷⁰ Descrito no capítulo dedicado à indústria fonográfica no Brasil e o frevo.(TELES, 2008, P.55)

¹⁷¹ José Teles resume bem o contexto do frevo em 1965, sobre as “autoridades do frevo” e a reserva de mercado fonográfico do gênero:

A produção local de discos aumentava, mas a marchinha reinava soberana, a tal ponto que os dirigentes do C.O.C. (Comissão Organizadora do Carnaval), apelavam para as emissoras de rádio tocarem mais músicas de autores pernambucanos “principalmente os principiantes”. Campanha que recebeu apoio dos lojistas. Mas o selo Capibaribe não tinha o mesmo poder de fogo da Mocambo, e seus discos foram pouco tocados, e igualmente pouco vendidos. Os compositores de músicas carnavalescas também se insurgiam contra o C.O.C. pelo baixo valor dos prêmios que eram concedidos às músicas vencedoras do concurso anual de música para o carnaval. (TELES, 2008, P. 67)

¹⁷² O mesmo não se pode justificar sobre as tantas regulações que esvaziaram o Carnaval popular de Recife nos primeiros quinze anos da ditadura militar (1964 - 1979), cuja condução trabalhou contra as práticas das fanfarras nas ruas da capital.

Todavia, a citada proteção terminou por promover exclusões, tanto das obras de frevo, quanto de artistas que não se encaixassem nos padrões (ou no gosto) dos curadores. Isso se deu desde produções fonográficas, até bailes e concursos, o que gerou diversos conflitos, além de promover certa estagnação estilística nesse gênero musical.

Sobre as “autoridades do frevo”, suas convenções e conflitos, talvez a figura de Nelson Ferreira seja o maior exemplo para se compreender a trajetória do frevo enquanto gênero musical da indústria fonográfica. O maestro carregou a alcunha de “dono da música” por parte dos críticos, devido às suas ingerências em diversas curadorias, desde a Rádio Clube, até a direção musical do selo Mocambo.

Conforme mencionado em capítulos anteriores, Nelson Ferreira foi o primeiro compositor a ter um frevo-canção gravado (1922). Além disso, performou diversos gêneros musicais com sua orquestra, que abrangiam desde frevo, a jazz, foxtrot, samba, valsa, mazurca, etc. Muitas vezes, esses gêneros eram apresentados num mesmo evento, como no cinema mudo, nos salões dos clubes ou ao vivo, nas rádios.

Portanto, o maestro nunca foi “contra” a performance de outros gêneros que não fossem frevo no Carnaval pernambucano. Isso seria de extrema incoerência por parte dele, pois Nelson Ferreira “cresceu no hibridismo” que sempre foi uma característica do frevo enquanto gênero musical midiático, produto da indústria fonográfica.

Ademais, sobre o “frevo produto”, Nelson Ferreira tinha a completa consciência do poder exercido pelas gravadoras, dada sua experiência “nos bastidores” do mercado fonográfico. Ele sabia que as grandes empresas agiam de forma “agressiva” para distribuir seu conteúdo, atuando desde a distribuição de partituras, para que as orquestras performassem seu produto ao vivo, passando por radiodifusão, jornais, etc.

Portanto, o que se viu no debate de 1974¹⁷³ foi uma pessoa que cresceu com o frevo, junto à indústria fonográfica, mas assistiu à decadência do selo local Mocambo/Rozenblit,

¹⁷³ COMPOSITORES DEBATEM A FUGA DO FREVO PARA A BAHIA. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974. Página 23.

que arrastara o frevo consigo. O que se pôde extrair daquele episódio foi que Nelson Ferreira não conseguia vislumbrar uma saída para que o frevo - principalmente o frevo-canção - retomasse seu espaço na indústria fonográfica, limitando-se a sugerir alguma salvaguarda para o frevo de rua, para que as rádios executassem esse repertório. Além disso, ele criticou, de maneira bastante assertiva, o poder público, pelo esvaziamento do Carnaval popular de Recife.

Portanto, as “autoridades do frevo”, nas quais o nome de Nelson Ferreira ladeia o de Valdemar de Oliveira como expoentes, recorreram a ingerências, em nome do protecionismo. Este, por sua vez, gerou diversos conflitos, alguns havendo sido relatados no presente trabalho.¹⁷⁴

O papel protecionista (institucional) da FCP e da COC foi substituído, de maneira informal, pelo selo Mocambo/Rozenblit, que terminou por “afundar” as produções fonográficas do frevo consigo a partir de 1965, ano de início de sua derrocada, de forma a configurar um “abraço de afogado”.

A partir dos anos 1970, as “autoridades do frevo” não exerciam mais poder efetivo, o que restou foram apenas as convenções, as quais estariam encarnadas na naturalidade pernambucana dos que faziam o frevo e, sobretudo, na instrumentação - um critério estético, direto e objetivo que servia para os tradicionalistas afirmarem se alguma música era, ou não, frevo “tipicamente pernambucano”.

Sobre a questão da naturalidade pernambucana, ela se desenvolveu de maneira mais informal enquanto “convenção apócrifa” e, pelo que se deduz até aqui, manifestava-se, principalmente, quanto à reserva de mercado do frevo enquanto gênero da indústria fonográfica.

¹⁷⁴ Denúncia de Sebastião Rosendo sobre “panelinha Mocambo” no concurso de frevo nos anos 1960. (TELES, 2008, P.55); o compositor Mário Griz, atacado pelo hibridismo frevo-pilantagem. (TELES, 2008, P.70); o caso de Mário Griz, que se queixou sobre “a igreja” que não deixava novos compositores serem escolhidos num concurso dos anos 1970. (GRIZ, Mário, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974); Denúncia de Fernando Filizola sobre falta de critério estético nas produções da Rozenblit nos anos 1970. (FILIZOLA, FERNANDO, apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

A referida “convenção apócrifa” era tão frágil que a rejeição promovida na “era Rozenblit” às produções “forasteiras” da RCA/ Victor, junto ao expurgo infligido ao maestro Zacarias (SILVA JÚNIOR, 2018, p.69) não se sustentaram, pois, no século XXI - essas mesmas produções são tidas como referência no gênero, resultando numa redenção da figura do citado maestro. (Ibidem: 46)¹⁷⁵

Um dos motivos da naturalidade pernambucana nem sempre ser invocada pelas “autoridades do frevo” é o de que boa parte das produções “forasteiras” tratavam-se apenas de gravações de frevo que figuravam como uma ou outra faixa nos álbuns de artistas da MPB - não ameaçando, absolutamente, a pujante produção fonográfica de frevos do selo Mocambo/Rozenblit, no início dos anos 1960.

O mesmo se viu em relação ao frevo de rua baiano que, apesar do sucesso nas performances ao vivo, arrastando multidões com os trios elétricos, teve seu primeiro disco, gravado somente em 1972, pelo Trio Elétrico Tapajós. (GÓES, 1980, P. 72)¹⁷⁶

Portanto, a referida “convenção apócrifa” - naturalidade pernambucana - manifestava-se, tão somente, quando pairava ameaça de concorrência com o frevo pernambucano, enquanto produto fonográfico.

No tocante às convenções relativas à instrumentação do frevo, baseiam-se em critérios bastante objetivos, sem necessidade de uma análise mais acurada quanto à fraseologia, à harmonia, etc. Deve-se ter tais critérios como “convenções canônicas”, pois foram publicados pelas “autoridades do frevo” ao longo da primeira metade do século XX. Essas convenções não só determinam o que é, ou não, o frevo “tipicamente pernambucano”, bem como estabelecem as diferenças entre os estilos de frevo.

¹⁷⁵ Esta grande indústria multinacional - RCA/ Victor produziu diversos álbuns de frevo, durante a primeira metade do séc. XX, porém, sua curadoria, e distribuição eram feitas, principalmente, pelo varejo pernambucano e “autoridades do frevo”, como visto no capítulo dedicado à indústria fonográfica.

Porém, a partir do surgimento da Rozenblit, que rapidamente dominou todo o processo, desde a produção de conteúdo à produção de suporte. Os pernambucanos não precisaram mais das grandes multinacionais sediadas no Sudeste, passando a rechaçar toda a produção “forasteira”. (TELES, 2008, p.44)

¹⁷⁶ Quanto aos criadores do trio elétrico e do frevo de rua baiano, destaque-se que só gravaram o primeiro disco (Trio Elétrico Dodô e Osmar, em 1975), graças ao esforço de tropicalistas como Moraes Moreira, que não mediu esforços para que a dupla fosse devidamente homenageada em seus 25 anos. (GÓES, 1980, p. 83)

As convenções relativas à instrumentação eram até certo ponto flexíveis, desde que contemplassem o naipe dos “metais” (o que, nesse caso, inclui alguns instrumentos do naipe das madeiras) nas orquestras que performaram frevo de rua e frevo-canção nos palcos dos clubes sociais.¹⁷⁷ Havendo, contudo, uma convenção “imutável”, estabelecida desde os anos 1930 pelas “autoridades do frevo”, que exigiam a “cozinha percussiva” da fanfarra como convenção *sine qua non* para gravações que quisessem ser identificadas como frevo. (SANTOS, 2019, p. 85)

Todavia, pelo fato de o frevo-canção estar restrito às performances ao vivo nos palcos dos clubes privativos, esse estilo apresentou menor variação instrumental, sendo o formato *jazz-band*, o padrão até o fim da década de 1970, em Pernambuco.

O ponto disruptivo foi com a banda Novos Baianos, na Bahia, em 1976 - momento em que a voz foi incorporada, com qualidade, aos trios elétricos (PAULA FREITAS DE LACERDA, 2013, P. 99). Foi quando, efetivamente, o “frevo novo” operou a mudança nos seus espaços típicos de frevo-canção, antes restritos aos palcos dos clubes sociais, para levar a formação instrumental *rock-band* para as performances ao vivo no Carnaval de rua. Deixou, assim, de ser visto como uma abordagem experimental, para tornar-se uma prática performática efetiva do Carnaval popular¹⁷⁸, porque o “frevo novo” dos tropicalistas - frevo-canção baiano - estava sendo performado em sua própria terra, e em cima do aparelho que possibilitou o Carnaval popular baiano, o trio elétrico.

Portanto, o trio elétrico dos Novos Baianos diferenciou-se das performances discográficas feitas por artistas diversos da MPB, como Chico Buarque, Jackson do Pandeiro, Gilberto Gil e até Caetano Veloso - para exemplificar apenas intérpretes inclusos no álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979) cujos trabalhos, ou não eram voltados para o Carnaval

¹⁷⁷ No entanto, nos anos 1940 Valdemar de Oliveira defendia uma formação instrumental rigorosa (SANTOS, 2019, p. 99) para as orquestras de frevo que performaram nas ruas, neste contexto, o frevo de rua deveria se basear nas fanfarras, (SANTOS, 2019, p. 101) ao passo que deveriam se afastar das influências estrangeiras das *jazz-band*, padrão nos palcos dos clubes sociais e rádios.

¹⁷⁸ Lembremos que as canções do “frevo novo”, a exemplo de Chuva Suor e Cerveja, e Atrás do Trio Elétrico, fizeram sucesso em todo o Brasil, sendo performadas em diversos bailes de carnaval em todo o país, onde cada local tinha sua orquestra ou banda, que executavam repertório também diverso - sambas, marchinhas cariocas, frevo, jovem guarda etc. Não configurando um modelo de instrumentação para o frevo-canção dos tropicalistas.

(como o álbum Gilberto Gil, 1968), ou não vislumbravam turnês carnavalescas com performance ao vivo (como Muitos Carnavais, de Caetano Veloso, 1977). Ou seja, os Novos Baianos efetivaram a prática do frevo-canção, junto com a de outros gêneros, no Carnaval popular de Salvador.

Então, àquela altura, ano de gravação do álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979), havia basicamente dois “sub-estilos” de frevo-canção vivenciados no Carnaval, o “típico pernambucano” e o “frevo novo” baiano, cada um com seus respectivos padrões instrumentais para performances ao vivo. O primeiro era o estilo mais antigo, o dos clubes em Pernambuco, com cantor microfonado e orquestra estilo *jazz-band*; o segundo, o novo, o dos trios elétricos na Bahia - *rock-band* mais guitarra baiana.

Entretanto, por parte de críticos¹⁷⁹ e artistas pernambucanos, o formato *jazz-band* era indispensável ao frevo-canção. A exemplo, faz-se relevante ressaltar a visão de dois artistas deste álbum de 1979, Alceu Valença e Carlos Fernando, que estiveram presentes durante o debate promovido pelo jornal O Globo, em 1974. Os dois artistas, apesar de serem ferrenhos críticos dos versos dos tradicionalistas, considerando-os antiquados e até mesmo tolos¹⁸⁰, não questionaram a sonoridade do “típico frevo-canção pernambucano”, seja relativamente às melodias, às harmonias, ou à instrumentação - esta última, uma convenção muito cara aos seus conterrâneos.

Ademais, é importante mencionar que tais preocupações relativas às convenções de frevo, em geral, eram marca apenas dos pernambucanos. Essas convenções devem-se ao peso que Pernambuco tinha nas produções fonográficas de frevo, desde as primeiras encomendas fonográficas nos anos 1920, quando as músicas a serem gravadas no Sudeste passavam pela curadoria das “autoridades do frevo”, perpassando as produções locais do selo Mocambo/Rozenblit.

Essa relação do frevo com a indústria fonográfica deixou marcas profundas nos conterrâneos pernambucanos, os quais não gostariam de ter “sua música” descaracterizada,

¹⁷⁹ A ausência do naipe dos metais nas gravações de frevo-canção de Caetano Veloso, foi um ponto que foi alvo de críticas por parte de pernambucanos - como o fez Celso Marconi -, que para ele, isso foi resolvido no álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979). (MARCONI, Jornal do Commercio, 1980, P.17)

¹⁸⁰ Pois evocavam uma atmosfera que não dialogava com a geração jovem.

ou apropriada por outros, como foi o caso do samba enquanto gênero musical: cuja manifestação, inicialmente baiana, desdobrou-se para o Rio de Janeiro, havendo sido, *a posteriori*, ressignificada como “nacional” (SANDRONI, 2004, P. 99). No caso desse exemplo, a verve carioca do samba dominou a mídia eletrônica, desde produções fonográficas, até rádio e televisão.

[...] nos anos 1930 interessava aos ideólogos nacionalistas atribuir a um produto musical que acabava de nascer a respeitabilidade devida às coisas antigas e tradicionais. O samba que naquela década passou a ser consumido de norte a sul do país teve, como veremos, seus contornos definidos no Rio de Janeiro entre 1928 e 1932 aproximadamente; mas era apresentado como a mais tradicional expressão musical do Brasil inteiro. (Ibidem: 100)

Além disso, a indústria fonográfica também terminou por cristalizar determinadas formas de samba do recôncavo baiano, estilo que, por sua vez, também foi ressignificado como sendo um “gênero musical nacional”, formando estereótipos de tradição (GRAEFF, 2015, P. 149).

Desse modo, uma manifestação como o frevo, “periférica” à centralidade política e econômica - tanto em relação à região Sudeste, quanto em relação às grandes potências capitalistas estrangeiras - estava exposta à possibilidade de grande aculturação e de apropriações culturais, dado que estava em condições de desigualdade.

Por tais razões, as elites pernambucanas se organizaram, desde os anos 1930, de forma a promoverem uma resistência cultural que não se dava apenas pelo aspecto econômico, com reserva de mercado¹⁸¹, mas também pelo fato de o frevo ser um dos símbolos de “pernambucanidade” (sob o espírito do movimento regionalista) contra a hegemonia de uma suposta “identidade brasileira”, a qual estava sendo cunhada a partir da região Sudeste (sob o espírito do modernismo paulista).

No que diz respeito ao álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979), as referidas convenções, que estão ligadas ao conceito de pernambucanidade, foram preservadas como coluna dorsal do projeto. Por isso, a produção teve o claro cuidado de não deixar de fora nenhuma das convenções do frevo “tipicamente pernambucano”, tão caras aos conterrâneos

¹⁸¹ Afinal o frevo é uma prática urbana e, enquanto gênero musical, vendia discos que eram consumidos, sobretudo, no mercado local.

de Pernambuco - um público a ser cativado pelo projeto - sobretudo por ter sido esse o público garantidor do consumo de álbuns de frevo, ao longo dos quase sessenta anos da primeira gravação. Portanto, no álbum, foram contempladas tanto as convenções “canônicas”, relativas à instrumentação do frevo-canção¹⁸² “tipicamente pernambucano”, como a convenção “apócrifa”, relativa à naturalidade pernambucana dos compositores¹⁸³, dos arranjadores¹⁸⁴ e até do artista visual da obra¹⁸⁵.

Estas convenções relativas ao frevo-canção “tipicamente pernambucano”, serviram de “liga” aos “maneirismos” do estilo, que apresentavam outras sonoridades - principalmente a do “frevo novo” baiano. A princípio, apegar-se às convenções seria uma contradição, principalmente por parte de tropicalistas, como Carlos Fernando e demais artistas que compõem o projeto. O mesmo pode-se dizer do crítico Celso Marconi, que foi um dos cabeças da Pernambucália, cujo manifesto “Por que somos e não somos tropicalistas” (1968) foi elaborado junto com outros dois estetas: Jomard Muniz de Britto (filósofo e crítico de cinema) e o ativista teatral Aristides Guimarães. O manifesto tinha por objetivo combater canonizações do modernismo regionalista representadas pelas figuras de Gilberto Freyre e de Ariano Suassuna, (BRITO, 2018, P. 2).

Tais canonizações são estendidas às figuras das “autoridades do frevo”, cuja representação monolítica impõe-se ao próprio Celso Marconi, que busca um apaziguamento no álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979): “Agora já podem ficar tranquilos, os Nelson Ferreira, Capiba, Zumba, Edgard Moraes, Felinho e tantos outros: pois já existe alguém para levar [...] a música mais pernambucana pra frente.” (MARCONI, *Jornal do Commercio*, 1980, P.17)

No contexto da matéria do jornal do *Commercio* (1980) a postura crítica realizada por Celso Marconi sobre o álbum revelou um grande apego a todas as convenções do frevo “tipicamente pernambucano”, como também à renovação do gênero. É possível, dessa

¹⁸² Também a formação instrumental pau-e-corda, presente nas duas faixas de frevo de bloco, contudo, este estilo não apresenta hibridismo algum, portanto não é o foco da presente pesquisa.

¹⁸³ Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Marco Polo - ambos pernambucanos - dividem parcerias em composições com Carlos Fernando.

¹⁸⁴ Geraldo Azevedo, e Juarez Araújo.

¹⁸⁵ Cafí

maneira, interpretar essas “contradições”¹⁸⁶ como uma tentativa de “conciliação” entre o típico e o novo, entre as práticas do frevo-canção performado nos clubes sociais de Recife e nos trios elétricos de Salvador, até aquele momento.

Nesse intento de conciliação, indo além das sonoridades, para as atmosferas do álbum, Carlos Fernando fez questão de homenagear dois grandes compositores do frevo “tipicamente pernambucano”, cujos versos de Edgard Moraes e Capiba, viriam a ladear os versos tropicalistas - tão caros para ele. Primeiramente, tem-se Edgard Moraes, pelo fato de o álbum conter a única faixa que não foi composta por Carlos Fernando. Saliente-se que essa homenagem é a única descrita na contracapa do álbum: “esta música participa deste disco, especialmente em homenagem ao mestre Edgard Moraes”. Este figura como representante do frevo de bloco, cujo reavivamento estaria acontecendo no final dos anos de 1970, com surgimento de novos blocos praticantes de frevo de bloco, somados ao resistente Carnaval de rua de Olinda. No segundo lugar dos homenageados, porém o mais importante para esta pesquisa, tem-se a figura do maestro Capiba, como representante do típico frevo-canção pernambucano.

Vale chamar a atenção para o fato de que Capiba não assumiu a postura conservadora e protecionista de seu colega do selo Mocambo/Rozenblit, Nelson Ferreira, antes o contrário. Como visto no debate de 1974,¹⁸⁷ Capiba demonstrava seguir uma linha mais espontaneísta e até alheia a toda problemática levantada naquele momento, fosse a respeito da estagnação estética do frevo-canção pernambucano ou, até mesmo, a respeito da decadência do Carnaval de rua de Recife.

Além disso, o maestro em questão não era o responsável pelas curadorias do selo, distanciando-se da alcunha de “dono da música” obtida por Nelson Ferreira, quem foi, inclusive, atacado por Carlos Fernando em episódio do referido debate.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Celso Marconi defendeu abertamente a canção Atrás do Trio Elétrico como exemplo de renovação do frevo-canção em 1969, perpassando o manifesto anti-canônico de 1973. Porém, adota nova postura, defendendo as convenções do frevo “tipicamente pernambucano” no álbum Asas da América Frevo (V.1 1979) no período carnavalesco de 1980.

¹⁸⁷ COMPOSITORES DEBATEM A FUGA DO FREVO PARA A BAHIA. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974. Página 23.

¹⁸⁸ : “[...] Por mais respeito que eu tenha, como compositor novo, a Nelson Ferreira, a sua letra tem um nível cultural muito baixo. [...]” (FERNANDO, Carlos apud Autor desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974)

Sem embargo, cinco anos depois, em 1979, já não existia nem “a sombra” do que havia sido o selo Mocambo/Rozenblit e sua hegemonia (1954-1965). Chegou-se a esse resultado, após o selo haver sido responsável tanto por levar as produções fonográficas de frevo ao seu auge, quanto pelo “engessamento” desse gênero musical. Portanto, não havia mais a necessidade de disputa por espaço, como a que se viu no emblemático debate. Ninguém perguntava mais sobre os “porquês” da decadência do frevo nas produções fonográficas, idem para a decadência do Carnaval de rua de Recife.

Entretanto, esperavam-se soluções para o frevo-canção, as quais estavam despontando, até aquele momento, tanto no resistente Carnaval de rua de Olinda - uma das inspirações do álbum -, quanto, por exemplo, nos trios elétricos dos Novos Baianos e no Trio Elétrico Armandinho Dodô e Osmar.

É importante, ainda, enfatizar que, nesta época de lançamento do álbum (1979), já não havia mais as interferências das “autoridades do frevo”¹⁸⁹, pois a produção do álbum era de total responsabilidade do selo Epic/CBS, sediado no Brasil, no Rio de Janeiro. Por isso, no tocante à sonoridade¹⁹⁰, a escolha da instrumentação, que obedeceu às convenções típicas do frevo de bloco e do frevo-canção, deu-se, tão somente, pela intencionalidade da produção artística, pois não se sabe que haja ocorrido questionamento a sonoridade “tipicamente pernambucana” do frevo.

É claro que, ao se juntar sonoridades distintas, o frevo-canção deixa de ser o “típico pernambucano”, pelo menos o típico de até 1979. O ponto fulcral é que essa instrumentação “tipicamente pernambucana” é contemplada enquanto convenção canônica e, por isso, a utilização do termo “convergir” mostrou-se mais adequada, do que simplesmente considerar que houve transformação. Mesmo porque, o frevo-canção vinha sofrendo transformações, assim como outros gêneros musicais da indústria fonográfica, ao longo do séc. XX.

¹⁸⁹ Como era desde os anos 1920, com a Federação Carnavalesca Pernambucana, que interferia nas curadorias para gravações de fonogramas de frevo, passando pela “era de ouro” do selo Mocambo Rozenblit (de 1954 a 1965), cujo período de dominância nas produções fonográficas ia desde curadorias e gravações - produção de conteúdo -, até distribuição e vendas - produção de suporte.

¹⁹⁰ Não havia convenções referentes às temáticas das letras de frevo-canção.

Consequentemente, havia a clara proposição de fazer convergirem as duas principais¹⁹¹ sonoridades de frevo-canção:

- A “típica pernambucana” - com o naipe de metais, inspirada na formação *jazz-band*;
- Frevo novo baiano - com formato *rock-band*.

O fato é que os formatos *jazz-band*, *rock-band* e o híbrido¹⁹² dos dois são utilizados até à década atual - 2020 -, principalmente nos grandes palcos de Pernambuco.

O produtor e tecladista Tovinho, que teve papel crucial nas sequências de álbuns do projeto Asas da América frevo, aponta que a fusão desses dois padrões de frevo-canção provocou uma inovação para o estilo:

Neste disco (Asas da América Frevo), intérpretes como Elba Ramalho, Chico Buarque, Geraldo Azevedo, Jackson do Pandeiro, Caetano Veloso, Alceu Valença, Robertinho do Recife 80, entre outros, eram acompanhados por uma banda composta por bateria, percussão, instrumentos elétricos e naipes de metais e madeiras. A participação do guitarrista Robertinho do Recife no terceiro LP¹⁹³ do projeto de Carlos Fernando, no início da década de 1980, possui forte semelhança com a sonoridade praticada no frevo pelo Trio Elétrico na Bahia. Por sinal, o álbum Robertinho no Passo, de 1978, que conta com participação do músico alagoano Hermeto Pascoal, já havia sido lançado com uma identidade sonora semelhante, embora numa proposta estética mais complexa, sendo a guitarra também executada dentro de um âmbito roqueiro, mas com papel principal, em arranjos sofisticados e ricos em experimentações de timbre, harmonias e efeitos, estranhos à fórmula típica do frevo executado por orquestras pernambucanas do gênero. O trabalho de Robertinho do Recife ao fim dos anos 1970 soa como uma mostra de que a interação do frevo com o rock seria, de fato, o principal meio de inserção de instrumentos elétricos em arranjos do gênero, podendo vir a habitar os grupos e orquestras mais "tradicionais" da cidade do Recife. (Tovinho in SALES, 2018, p.70)

Eis que a produção fonográfica deste ambicioso álbum dedicado ao frevo deu sua resposta ao problema da retomada do Carnaval popular de Recife, indicando não apenas qual seria o perfil de frevo-canção pernambucano na década de 1980, mas também os novos espaços que esse estilo poderia ocupar.

¹⁹¹ Principais, porque eram as principais práticas musicais de frevo-canção, vivenciadas nos carnavais de Pernambuco e da Bahia.

¹⁹² O maestro Duda, foi um dos arranjadores/regentes que consolidaram a formação instrumental híbrida: *jazz-band/rockband*. (SANTOS, 2019, p.238)

¹⁹³ Robertinho de Recife participou do primeiro álbum (V.1 1979), na faixa: Lenha no fogo.

Concomitantemente, o Governo do Estado de Pernambuco aboliu os cordões de isolamento no Carnaval de Recife no ano de 1980, além de promover a Frevioca - a versão pernambucana do trio elétrico -, que apresentava formato alternativo, com amplo espaço para performance de fanfarras na parte de baixo, ficando o(a) cantor(a) na parte superior.

Dessa forma, o projeto estava em sintonia com o que estava acontecendo no Carnaval de Salvador e com o embrião do Galo da Madrugada, apontando não só para a retomada do Carnaval popular - Carnaval de rua - de Recife, como também para a nova tendência, o frevo-canção nas ruas, . Assim, o frevo-canção, foi além dos palcos dos salões privativos dos clubes sociais e ocupou os palcos em espaços públicos, sobretudo, os palcos dos trios elétricos, como o Galo da Madrugada, os quais arrastaram mais de um milhão de pessoas nas ruas da capital, em meados dos anos 1980, mudando abruptamente o Carnaval popular de Recife.

O que se extrai, além das sonoridades, encarnadas na instrumentação - com arranjos da banda de Geraldo Azevedo, além de orquestra e fraseado típico de Juarez Araújo - é que o álbum segue sua atmosfera inspirada sobretudo no tropicalismo, desde sua questão política, libertária, até sua questão estética, antropofágica.

Segundo Fred de Góes, o espírito antropofágico dos tropicalistas terminou por “carnavalizar tudo”, em cima dos trios elétricos. “A deglutição antropofágica redimensionada do trio elétrico, em relação à produção musical, seja ela erudita ou popular, seja nacional ou estrangeira, reduz ao som do trio elétrico toda e qualquer composição por ele executada.” (GÓES, 1980 P.53)

É importante destacar que a “trieletrização” não se limita à performance no palco móvel, propriamente, mas trata-se da linguagem do trio elétrico, suas sonoridades e atmosfera as quais, por sua vez, passariam a ser levadas aos fonogramas.

Não obstante o que ocorreu na Bahia, o Álbum Asas da América Frevo (V.1 1979) ressignificou o “frevo novo” - tropicalista - o qual, agora, convergia com a sonoridade do frevo “tipicamente pernambucano”e, conjugados, “subiriam” nos palcos móveis dos trios

elétricos do Galo da Madrugada para, de lá, não saírem jamais. Essa nova linguagem, resultante da fusão dos formatos de *rock-band* e *jazz-band*¹⁹⁴, viria a tornar-se a nova convenção para o frevo-canção pernambucano, quer fosse aquele performado nos trios, quer fosse nos palcos, clubes, ou espaços públicos, variando apenas em número de integrantes.

Quanto à atmosfera, ou melhor, atmosferas do novo frevo-canção pernambucano, a maioria das composições desse estilo, a partir dos anos 1980, continuaram a inspirar seus versos na contemporaneidade, no Carnaval despojado, deixando o caráter nostálgico para o frevo de bloco¹⁹⁵.

Por fim, o álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979) operou diversas convergências estilísticas no frevo-canção, tanto no tocante às sonoridades, quanto às atmosferas, que uniram as práticas musicais desse estilo, oriundos dos Carnavais de Pernambuco e da Bahia.

O trabalho repercutiu numa série discográfica de mesmo nome, “*Asas da América Frevo*”, passando a diferenciar-se por volumes “V.2”, “V.3”, etc, ampliando ainda mais as referidas convergências, contemplando também os típicos frevos de rua pernambucano e baiano. Além disso, a discografia em questão, com seu modelo “tropicalizado”, influenciou as gravações de frevo-canção de Alceu Valença, Elba Ramalho e Jota Michiles¹⁹⁶ (SANTOS, 2019, P. 189), ao apresentar semelhantes sonoridades e atmosferas do álbum *Asas da América Frevo* (V.1 1979).

O fato é que o projeto discográfico *Asas da América Frevo* resultou num “vórtice” estilístico multicultural, que terminou por consolidar a “trieletrização” do frevo-canção em Pernambuco. Sendo essa “trieletrização”, parafraseando Góes, a “deglutição antropofágica de

¹⁹⁴ Aquela altura de 1980, a guitarra elétrica e teclados também podem ser enquadrados no formato *jazz-band*, contudo, a frequente utilização de guitarra como solista, utilizando distorções, bem como teclados utilizando efeitos diversos, são características de *rock-band*.

Ainda, segundo Santos e Mendes, a guitarra se estabeleceu como instrumento de reforço a harmonia, geralmente com execução rítmica - *groove* - ligada à caixa. Contudo, quando a execução da guitarra não tem uma regularidade rítmica do frevo, considera-se como acompanhamento *jazzy*. (SANTOS, 2019, P. 131)

¹⁹⁵ A exceção foi a faixa *Aquela Rosa*, que foi um marco na parceria entre Carlos Fernando e Geraldo Azevedo no fim dos anos 1960.

¹⁹⁶ Aliás, vale destacar a parceria que Alceu Valença fez com Jota Michiles nessa renovação de frevos a partir dos anos 1980. Michiles, já experiente compositor, passou a fazer letras que evocam a atmosfera da contemporaneidade, tal qual Carlos Fernando fez, além do fato que suas melodias de frevo-canção, têm caráter de “frevo rasgado” - virtuosístico. (Ibidem: 190)

diversas manifestações musicais, de forma carnavalizada”, influenciou diversas verves de frevo-canção que se sucederam a partir dos anos 1980, como o “frevo POP” e o “frevo Axé” (Ibidem: 192), de artistas como: André Rio, Nena Queiroga, Marrom Brasileiro (banda Versão Brasileira), Almir Rouche (Banda Pinguim) e outros (Ibidem: 190). Tudo isso impulsionou o processo de transformação desse estilo em Pernambuco, a partir dos anos 1980.

9 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *Livro*

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BECKER, Howard S. Mundos da arte: novas pesquisas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FEYERABEND, Paul K. Contra o método. 2. ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2011. Tradução Cezar Augusto Montari.

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

GRAEFF, Nina. Os ritmos da roda: Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: Edufba, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20351/1/Os-ritmos-da-roda_RI.pdf. Acesso em: 07 dez. 2020.

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

HOWARD, Keith et al. Foundations of Historical Ethnomusicology. Lexington Books, 2014.

LELIS, Carmem. Dossiê de candidatura do Frevo, a patrimônio imaterial do Brasil. Recife, Prefeitura do Recife/ IPHAN, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf Acesso em 16 fev. 2021.

MARCONI, M. A; LAKATOS, E. M. Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração e interpretação de dados. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1996.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048p.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. 2004. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. vol. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 23-35.

SANDRONI, C. Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Climério de Oliveira. Frevo: transformações ao longo do passo. Climério de Oliveira Santos (Clima), Marcos Ferreira Mendes (Marcos FM), Tarcísio Soares Resende; prefácio Carlos Sandroni. Recife: Cepe, 2019.

TELES, José. Do frevo ao mangubeat. Editora 34, 2000.

TELES, José. O frevo, rumo à modernidade. Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008. Disponível em:<https://www.academia.edu/41061946/O_FrevO_rumO_%C3%A0_mOdernidade> Acesso em 28 de junho de 2023.

VALENÇA, Cleodon et. al. (Org.) Banho de Cheiro: Carlos Fernando em pequenas doses. Vol. 2 Recife: Ed. dos organizadores, 2014.

- Dissertações e Teses

ALVES SOBRINHO, A. Desenvolvimento em 78 rotações: A indústria fonográfica Rozenblit (1953-1964). 1993.125f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de

Pernambuco, Recife, 1993. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/24213/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Ant%c3%b4nio%20Alves%20Sobrinho.pdf>> Acesso em 02/05/2023.

BARBONI JÚNIOR, Antônio Cecílio. Intelectuais, regionalismo e cultura popular: as referências regionalistas de Gilberto Freyre. 2021. 178 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/41954>> Acesso em 15 mai 2023.

BENCK FILHO, Ayrton Muzel. “O Frevo-de-Rua no Recife: Características Socio histórico-musicais e um esboço estilístico e interpretativo” (Salvador UFBA/Escola de Música, 2008). Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9157/1/Tese%20Ayrton%20Benck%20Filho%20parte%201.pdf>> Acesso em 13 de setembro de 2023.

CÓRDOVA, Magno Cirqueira. Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70. 2006. 127 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2963/4/magno_cordova.pdf> Acesso em 02 de nov. de 2023.

LIMA, Wayne Rodrigues de. “Recife é festa, Recifolia” : Identidade, Mercado e Turismo na Cidade Alto-Astral (1993-2003). Disponível em <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32879>> Acesso em 18 fev 2021.

MONTEIRO, José Fernando Saroba et al. Festivais RTP e festivais da MPB: entre a tradição e a modernidade (1964-1975). 2020. Disponível em: <<https://tede.ufrj.br/jspui/bitstream/jspui/6203/2/2020%20-%20Jos%c3%a9%20Fernando%20Saroba%20Monteiro.pdf>> Acesso em 05 de out. de 2023

RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. Na trajetória do trio: a canção do carnaval baiano entre uma mirada mágica e os espaços da alegria (1968-2010). 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em

História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/10168/5/2011_RafaelSampaioRosaRibeiro.pdf> Acesso em 02 de outubro de 2023.

RODRIGUES, Stênio Ronald Mattos. É a alma dos nossos negócios: indústria fonográfica, mercado e memória sob a perspectiva profissional de Raimundo Fagner na gravadora CBS (1976 – 1981). 2017. 363 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico ou Profissional em 2017) - Universidade Estadual do Ceará, , 2017. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=84882>> Acesso em: 2 de novembro de 2023

SALES, Ítalo Guerra. Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990) / Ítalo Guerra Sales. – Recife, 2018. 117f.: il. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32627>> Acesso em 16 fev. 2021.

SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo. Pelo olhar de Cafi: o processo criativo das capas de discos da Geração Clube da Esquina. 2018. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/27670/1/Tese%20completa%20-%20Val%c3%a9ria%20Nanc%c3%ad%20de%20Mac%c3%aado%20Santana.pdf>. Acesso em 01 de novembro de 2023.

SANTOS, Rosana Maria dos. É na lei e na marra : a organização do carnaval do Recife (1955 -1964). 2016. 151 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/6176>> Acesso em 28 de setembro de 2023.

SCHNEIDER, Cynthia Campelo. O frevo no coração do recifense: cultura, música e educação. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em <<https://dspace.mackenzie.br/bitstreams/0aafb729-40ee-40ad-a336-b11af19d3a69/download>> Acesso em 24 out. 2023.

SILVA, Augusto Neves da. " Fazendo mesura na ponta dos pés: carnaval e políticas públicas de cultura no Recife das décadas de 1970 e 1980. 2017. Disponível em:<<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/13779/Tese-augusto-neves-da-silva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em 05 de out. de 2023.

SILVA JÚNIOR, Antônio Vanderlan da. Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39974>> Acesso em 10 de agosto de 2023.

VICTOR SILVA, Lucas; Muniz de Albuquerque Júnior, Durval. O carnaval na cadência dos sentidos : uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940. 2009. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7592>> Acesso em 12 de setembro de 2023.

VALENTE, Francesco. Spok e o novo frevo, um estudo etnomusicológico. 2014. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10362/12244>>. Acesso em 16 fev. 2021.

- Artigo em Periódico

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. Estudos Avançados, v. 11, n. 29, p. 203–216, jan. 1997. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/SD76PvpDqyxPtgC7NZQB7qd/#>> Acesso em 13 de setembro de 2023.

BEZERRA, Amilcar Almeida e FONSÊCA, Luiz Claudio Ribeiro Sales. Caruaru é Roma Pegando Fogo: Mediações Cosmopolitas nas Crônicas Musicais de Carlos Fernando. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – São Luís - MA – 30/05/2019 a 01/06/2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2019/resumos/R67-1577-1.pdf>> Acesso em 16 fev. 2021.

BEZERRA, Amilcar Almeida. O frevo vivo de Carlos Fernando. Café Colombo - Recife - 18/02/2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/44653288/O_frevo_vivo_de_Carlos_Fernando> Acesso em 25 fev. 2021.

BRITO, M. DE .. Hans Ulrich Gumbrecht - Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 45, p. 485–490, jan. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/K8kVyqnWWXSxNGJhD89FLJt/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em 09 de out. de 2023.

BRITO, F. L. C. B.. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco. História (São Paulo), v. 37, p. e2018037, 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/his/a/Y8hrVrpD76zrw9rsYhmkVHv/?lang=pt#>> Acesso em 13 de nov. de 2023.

CHAVES, R. P.; VISCONTI, E. DE L.. Wilson Simonal em campo: reflexões sobre o álbum México 70. Per Musi, n. 28, p. 222–230, jul. 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/dSkjZ8PhcpHv9KYbyMsctDt/?lang=pt#>> Acesso em 13 de out. de 2023.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. In ARTcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.12, n.20, 2010 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.7-22. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8425088.pdf>> Acesso em 22 de setembro de 2023.

MACHADO, Adelcio Camilo. Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970. 2011. 281 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1616634>> Acesso em: 30 out. 2023.

MENEZES NETO, H.. GILBERTO FREYRE ENTRE O FREVO E O SAMBA NO CARNAVAL DO RECIFE. Sociologia & Antropologia, v. 6, n. 3, p. 735–754, set. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/sant/a/TmcS8TB9chbY9rnRGdywpBb/#>> Acesso em 30 de out. de 2023.

MIRANDA, D.. Carnavalização e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo. Tempo Social, v. 9, n. 2, p. 125–154, out. 1997. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ts/a/gqrFyzcRP9LkwVt6jgx8dHR/#>> Acesso em 04 de out. de 2023.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. Gestão & Produção [online]. 2010, v. 17, n. 3, pp. 627-638. Epub 25 Out 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-530X2010000300015>>. Acesso em 28 Junho 2022.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, 2007. disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/2850/285022050008.pdf>>. Acesso em 27 de setembro de 2023.

PAULAFREITAS, Ayêska. A evolução do trio elétrico e seus impactos nas práticas musicais do carnaval soteropolitano. EMBORNAL, 2011 - Revista Eletrônica da ANPUH-CE. ISSN 2177-160X CDD. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/embornal/article/view/3168>> Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

PAULAFREITAS DE LACERDA, Ayêska. "Atrás do trio elétrico – evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador." Interin, vol. 16, núm. 2, pp. 85-101, 2013. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450769008>>. Acesso em 02 de outubro de 2023.

PONTAROLO, Fabio. Protesto, crítica social e a influência musical do rock n'roll na música popular brasileira do pós-guerra. Revista Polidisciplinar Voos da UniGuairacá, v. 5, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://www.revistavoos.com.br/index.php/sistema/article/view/139/141>> Acesso em: 14 out. 2023.

VIEIRA, Allan Josué. A noção de verdade na fenomenologia de Husserl: entre correspondência e coerência. Ekstasis: Revista de Hermenêutica e Fenomenologia, v. 4, n. 1, p. 53-88, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/download/16375/13353>> Acesso em 28 de setembro de 2023.

- Jornal e revista:

ASAS DA AMÉRICA FREVO. Diário de Pernambuco: Música Popular. Pernambuco, N. 41, 11 de fevereiro de 1980, C-8, Cinema/Disco, P. 28. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível

em: <http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/2386?pesq=%22asas%20da%20américa%22>
> Acesso em 28 de abril de 2023.

CEZIMBRA, Marcia. A obra de Caetano imortalizada em CD. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. B-5, 16 maio 1991. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/41918>. Acesso em: 06 out. 2023.

COMPOSITORES DEBATEM A FUGA DO FREVO PARA A BAHIA. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de fev. de 1974. Página 23. Disponível em: <https://d2a9xce884pp5y.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/02/22/01-primeiro_caderno/ge220274023CUL1-1234_m.jpg> Acesso em: 14 de out. de 2023.

CUNHA, Wilson. Discos - Em cinco faixas - Asas da América - Frevo. Manchete, BLOCH EDITORES, Rio de Janeiro, Ano 1980, Edição 1456. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20198&pesq=Asas%20da%20Am%C3%A9rica%20frevo&pagfis=192135>> Acesso em: 19 de setembro de 2023.

MAIS FORÇA PARA O FREVO. A Tribuna, São Paulo, 02 de março de 1980, Edição 341. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_03&pesq=Asas%20da%20Am%C3%A9rica%20frevo&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=45808> Acesso em: 20 de setembro de 2023.

MARCONI, Celso. Jornal do Commercio. Recife, Pernambuco. N. 34, 09 de fevereiro de 1980, P. 17. Acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Pernambuco.

ASAS DA AMÉRICA FREVO. O Poti, Rio Grande do Norte, 30 de março de 1980. Caderno Discos, página 17. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_04&pesq=Asas%20da%20>

[Am%C3%A9rica%20frevo&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=376](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093262_07&pesq=Asas%20da%20Am%C3%A9rica%20frevo&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=376)> Acesso em: 21 de setembro de 2023.

PIERRE, Jean. Divulgando o Frevo. Diário da Manhã, Pernambuco, Caderno Sociedade, 13 de fevereiro de 1980. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093262_07&pesq=Asas%20da%20Am%C3%A9rica%20frevo&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=386>. Acesso em: 19 de setembro de 2023.

SOUZA, Tárík de. Som nosso de cada dia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 1980. Caderno B, página 7. Acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/44050> Acesso em 19 de setembro de 2023.

TELES, José. A Banda de Frevo Elétrico celebra a música de Carlos Fernando, e o projeto Asas da América, neste sábado no Paço do Frevo. 26 de maio de 2023. Disponível em: <<https://telestoques.wordpress.com/2023/05/26/a-banda-de-frevo-eletrico-celebra-a-musica-d-e-carlos-fernando-e-o-projeto-asas-da-america-neste-sabado-no-paco-do-frevo/>> Acesso em: 24 out. 2023.

TELES, José. Atrás do Trio Elétrico mexeu com o frevo pernambucano. Jornal do Commercio, 03 de março de 2019. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/03/03/atras-do-trio-eletrico-mexeu-com-o-frevo-pernambucano-372894.php>>. Acesso em: 14 de out. de 2023.

TELES, José. Claudionor Germano, a voz do frevo. Revista Continente. Pernambuco, Ed. 267, 01 de março de 2023. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/267/claudionor-germano--a-voz-do-frevo>> Acesso em 28 de junho de 2023.

TELES, José. Carlos Fernando dava novas asas ao frevo há 40 anos. Jornal do Comércio. Pernambuco, 20 de fevereiro 2020. Disponível em

<<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2020/02/20/carlos-fernando-dava-no-vas-asas-ao-frevo-ha-40-anos-400318.php>> Acesso em 14 de agosto de 2023.

TELES, José. (2023, 15 de outubro). Frevo, meu bem – O frevo nasceu na Bahia? Não, Pedro Bó, nasceu na Conchina. Em Telestoques. Disponível em <<https://telestoques.wordpress.com/2023/10/15/frevo-meu-bem-o-frevo-nasceu-na-bahia-nao-pedro-bo-nasceu-na-conchina/>> Acesso em 22 de janeiro de 2024.

TELES, José. Nelson Ferreira: 40 anos do adeus do dono da música pernambucana. Jornal do Commercio de Pernambuco, 21 de dezembro de 2016. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/12/21/nelson-ferreira-40-anos-do-adeus-do-dono-da-musica-pernambucana-264278.php>>. Acesso em 18 de setembro de 2023

TELES, José. "Matéria Jornalística: O Trio de Dodô & Osmar pelas ruas de Caruaru e do Recife." 07 de janeiro de 2018. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/01/07/o-trio-de-dodo-e-osmar-pelas-ruas-de-caruaru-e-do-recife-322884.php>>. Acesso em 02 de outubro de 2023.

TELES, José. Quinteto Violado conta a história do frevo na abertura do carnaval. Jornal do Commercio, 04 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/02/04/quinteto-violado-counta-a-historia-do-frevo-na-abertura-do-carnaval-326653.php>> Acesso em 18 de out. de 2023

- *Álbum discográfico:*

ASAS DA AMÉRICA. Produção: Carlos Fernando. Rio de Janeiro: CBS, 1979. Long-Play Sonoro 33 1/3 rpm estereo, 12 pol.