

## Um *Frevinho* diferente: Wellington Gomes e a apropriação de elementos culturais na música pós-tonal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Potiguara C. Menezes

ECA/USP - poti@usp.br / poticurione@terra.com.br

**Resumo:** Esse artigo trata de apontamentos analíticos sobre a obra *Frevinho* (1995), do compositor Wellington Gomes. Tal análise está inserida em um projeto maior que é nossa pesquisa de doutorado. O tema desse projeto engloba os processos de apropriação de elementos étnicos e da cultura popular na música erudita brasileira contemporânea. As conclusões preliminares apontam para a superação do enfoque nacionalista, por meio de um viés pós-tonal no tratamento das alturas. Porém, de maneira geral, as concepções, rítmica e textural, abordam o frevo através de procedimentos comuns às práticas desenvolvidas durante o nacionalismo musical brasileiro.

**Palavras-chave:** Música contemporânea; Música brasileira; Frevo; Análise musical; Teoria pós-tonal.

### A Little Different Frevo: Wellington Gomes and the Appropriation of Cultural Elements in Post-Tonal Music

**Abstract:** The article aims analytical references in the piece *Frevinho* (little frevo), by the composer Wellington Gomes. Such analysis is part of a larger project that is our doctoral research. The central theme of this project is the appropriation process of ethnic and folk culture elements in the contemporary Brazilian classical music. The preliminary conclusions point to the overcome of the nationalist focus about the treatment of pitches. This is made through a post-tonal approach of the pitches. However, the rhythmic and textural conception approaches the frevo mostly through common procedures to the practices developed during the Brazilian musical nationalism.

**Keywords:** Contemporary music, Brazilian music, Musical analysis, Post-tonal theory.

### 1. Apresentação

A análise que será apresentada neste artigo está inserida em um projeto maior, que é nossa pesquisa de doutorado. O tema central de tal investigação é a conceituação dos processos de apropriação de elementos étnicos e da cultura popular na música erudita brasileira contemporânea. No estágio atual da pesquisa, selecionamos diversas peças para exemplificar tais conceitos as quais, possivelmente, serão parcial ou integralmente analisadas no futuro. O objetivo é averiguar e ilustrar diferentes modos de ocorrência dessas apropriações na elaboração das obras, bem como os processos composicionais envolvidos. Com este intuito, buscamos composições que tenham um viés pós-tonal e pós-nacionalista, predominantemente, em suas concepções.

Nesse contexto, a peça *Frevinho* (1995), do compositor Wellington Gomes (n. 1960), foi uma das escolhas para se analisar. Atualmente, este autor é professor de composição na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ele foi discípulo dos mestres Ernst Widmer e Jmary Oliveira. Muitas de suas obras se valem de elementos étnicos e da cultura

popular, mas com uma abordagem que, em sua maioria, aponta para o pós-tonal. A peça escolhida, por ser um trabalho orquestral de muito curta duração, nos dá a possibilidade de investigar as apropriações em relação à totalidade da obra de uma maneira mais ampla do que se fossemos analisar apenas fragmentos. A linguagem musical dessa peça faz uso de harmonias pós-tonais mescladas com gestos típicos do frevo. Essas características conferem à composição um aspecto jocoso, lúdico e desprezioso.

Como ferramentas analíticas, utilizaremos conceitos desenvolvidos para investigar o repertório pós-tonal. O musicólogo americano Joseph Straus (2013) fez uma excelente compilação de termos e métodos que nos serão de extrema valia, principalmente no campo das alturas. Outros nomes, como Wallace Berry (1987) e Stefan Kostka (2006), nos ajudarão em relação aos aspectos texturais. A rítmica e também alguns outros parâmetros da peça – como articulações e contornos melódicos – serão relacionados diretamente ao frevo. Para fazer estas relações, citaremos autores como Bruno Kiefer (1990), Leonardo Saldanha (2008) e Valdemar Oliveira (citado por ambos).

Acreditamos que novas formas de concepção musical estão se desenvolvendo e se articulando nos dias de hoje na música que se apropria de elementos étnicos e da cultura brasileira em sua arquitetura. Um dos fatores principais que nos leva a crer nesta hipótese é a constatação das experiências musicais inéditas geradas a partir da assimilação e criação das mais variadas técnicas de composição – desenvolvidas, no Brasil e no mundo, na música contemporânea pós-nacionalista – averiguada em nossa dissertação de mestrado (MENEZES, 2011), por exemplo. Assim, tentaremos ampliar a discussão em torno das características dessas novas formas de expressão de elementos culturais brasileiros na música e seus possíveis desdobramentos.

## **2. Análise musical da peça *Frevinho* (1995), de Wellington Gomes**

*Frevinho* foi escrita para uma pequena orquestra de câmara: madeiras (duas flautas, oboé, clarinete e fagote), percussão, piano e cordas. No entanto, ela possui uma duração bastante reduzida – cerca de dois minutos. Ao ser indagado por nós, o próprio compositor atesta que “esta peça não faz parte de [nenh]um ciclo, ela foi composta para uma orquestra de alunos – nível médio” (GOMES, 2013). Isso explica os traços simples e despreziosos da obra. Porém sua arquitetura é muito bem construída e a peça apresenta certas complexidades. Vale citar que o grupo Bahia Ensemble, em 1996, sob a regência de Piero Bastianelli, gravou tal composição, no CD *Outros Ritmos: compositores da Bahia*<sup>1</sup>.

## 2.1. Forma e material musical

A obra está estruturada em duas seções de caráter contrastantes, mas com durações proporcionais, dividindo-a praticamente ao meio. A primeira parte é composta, basicamente, por blocos acordais entrecortados por pequenos elementos melódicos. A segunda apresenta uma espécie de tema jocoso que emula um frevo, porém com características pós-tonais, através de distorções no campo das alturas.

Nesta investigação prévia, buscaremos recorrências, primeiramente, no campo das alturas, para entender o funcionamento harmônico e melódico de *Frevinho*. O conceito de *coleções referenciais* é um termo empregado por Straus em alusão ao uso, por parte dos compositores, de “certos conjuntos grandes como fonte de material de notas” (STRAUS, 2013, p.153). Segundo o autor, estes conjuntos seriam a base (super-conjuntos) para a extração de conjuntos menores (subconjuntos) e guiariam o trânsito entre *áreas harmônicas* (sic) distintas no decorrer da obra.

Voltando à composição a ser analisada, observamos que ela se inicia por uma sequência de acordes, em movimento dinamicamente crescente, executados em tutti (compassos nº 1 a 4). São duas tríades diminutas em posição invertida, Mib-Lá-Dó-Mib (c. 1-3), classes de alturas que originam o conjunto<sup>2</sup> [9,0,3] e Fá-Si-Ré-Fá (c.4), conj. [11,2,5]. Se juntarmos estas seis classes de altura, obtemos o conj. [9,11,0,2,3,5], um hexacorde que pode ser interpretado como um subconjunto da coleção octatônica [2,3,5,6,8,9,11,0], denominada por Straus (2013, p.158) OCT<sub>2,3</sub>, devido à ocorrência do semitom numericamente mais grave entre as classes de altura que a definem. Em seguida (c.5), ouvimos o tetracorde Fá-Sol-Lá-Si [5,7,9,11], nas madeiras e cordas, exceto contrabaixo. Tal conjunto pode ser visto como um subconjunto da coleção TI<sub>1</sub> (coleção de tons inteiros que contém a classe de altura Do#). A figura 1 ilustra esta segmentação.



Fig. 1: *Coleções referenciais* incompletas, nos compassos de 1 a 5 (redução nossa da grade orquestral<sup>3</sup>). As notas negras representam as notas faltantes para completar as coleções.

Nos compassos seguintes (c. 6 e 7), ouvimos a orquestra dividida em dois grupos, um formado pelo fagote, somado às cordas e outro por todas as outras madeiras. Podemos

notar mais subconjuntos de *coleções referenciais* neste trecho, como demonstra a figura (Fig.2):

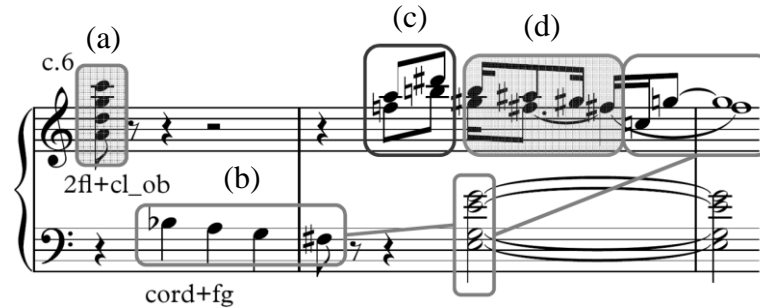


Fig. 2: Redução nossa da grade orquestral dos compassos de 6 a 7, *coleções referenciais* incompletas em destaque: (a) diatônica (Dó, Fá ou Sib), (b) octatônica  $OCT_{0,1}$ , (c) tons inteiros  $TI_1$ , (d) diatônica (Si ou Fa#)

A partir desse ponto (c. 8), os super-conjuntos (*coleções referenciais*), que inicialmente apareceram fragmentados sob a forma de subconjuntos (normalmente tetracordes), passam a ser utilizados integralmente em alguns trechos. Essa hipótese fica mais clara ao observarmos o piano nos compassos de nº 8 a 10. Nesta passagem, notamos a presença de três coleções completas: duas octatônicas distintas e um super-conjunto de tons inteiros, como demonstra a figura 3:

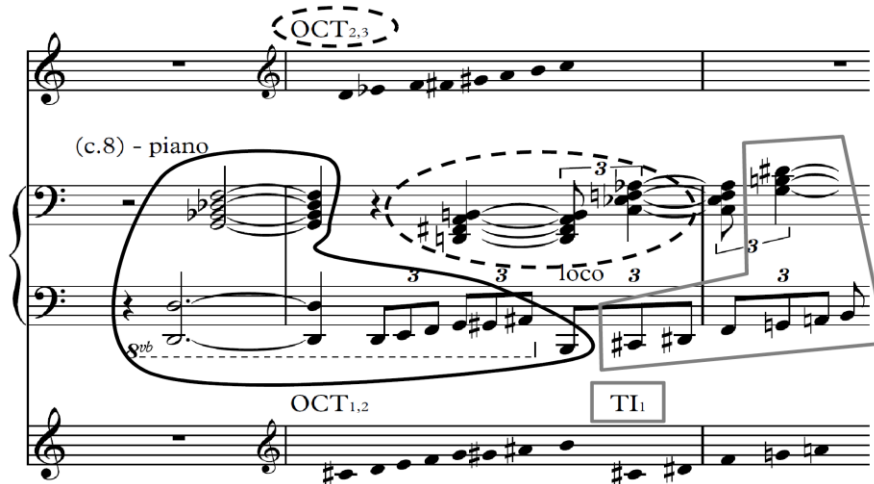


Fig. 3: Interação entre três *coleções referenciais* completas, nos compassos de 8 a 10 (piano): octatônicas ( $OCT_{1,2}$  e  $OCT_{2,3}$ ) e tons inteiros ( $TI_1$ ).

Procedimentos similares aos referidos até aqui guiarão a construção dos blocos acordais em toda esta primeira parte da composição (c.1-23). Em suas formas completas ou incompletas, as *coleções de referência* parecem ser o principal elemento que norteou as escolhas do compositor em relação às alturas e a alternância entre estas coleções é quem cria os contrastes harmônicos no discurso musical.

## 2.2. Relações com o frevo

Na segunda seção (c.24-71), se intensifica o caráter rítmico da obra, contrastando a estaticidade da primeira parte. O compositor apresenta um tema que simula um frevo. Consideramos uma simulação, pois, predominantemente, apenas a parte rítmica se assemelha em grande parcela ao gênero que o autor quer emular. No campo das alturas, somente o contorno melódico e pequenos fragmentos, ora cromáticos, ora diatônicos, é que se assemelham ao frevo. Mas, no geral, ouvimos uma sonoridade pós-tonal, sem um centro de referência fixo e definido.

O frevo se consolidou como gênero de música popular urbana no início do século XX e se tornou um dos principais produtos da indústria fonográfica no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, na chamada *Era do Rádio*. Segundo Valdemar Oliveira (*apud* KIEFER, 1990, p.60), este gênero surgiu sob influência direta de marchas-militares, dobrados, polca-marcha e galopes nas bandas militares de Recife. Adquiriu o caráter sincopado do maxixe e tornou-se marcha-frevo e depois frevo. Leonardo Saldanha (2008, p.46) denota que suas principais características musicais são: o uso de cromatismos, linhas melódicas ascendentes e descendentes com subdivisão de semicolcheias (em compasso binário 2/4) e fraseados com início anacrústico.

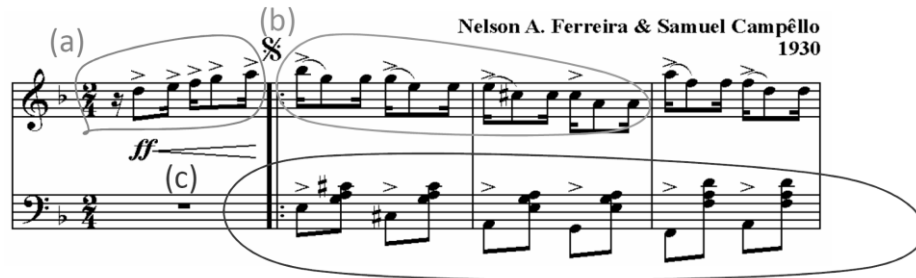
Na figura 4, podemos observar a transcrição<sup>4</sup> de um fragmento da marcha carnavalesca *Não Puxa, Maróca*, de 1930<sup>5</sup>. Fica clara a figuração em colcheias acentuadas nos contra tempos, no acompanhamento da marcha. Além disso, notam-se outras características típicas do frevo – apontadas há pouco – que esta música apresenta, como o início anacrústico e as figurações sincopadas. Gomes utiliza várias características similares a estas para criar sua emulação de frevo, como ilustraremos posteriormente.

A figura seguinte (Fig. 5) exemplifica mais alguns traços típicos do frevo, como a figuração escalar em semicolcheias e a acentuação dos contratempos.

Na figura 6, estão assinaladas cada uma das características típicas do frevo que destacamos, no tema de W. Gomes:

**Não Puxa, Maróca!!! (Marcha carnavalesca)**

Nelson A. Ferreira & Samuel Campêllo  
1930



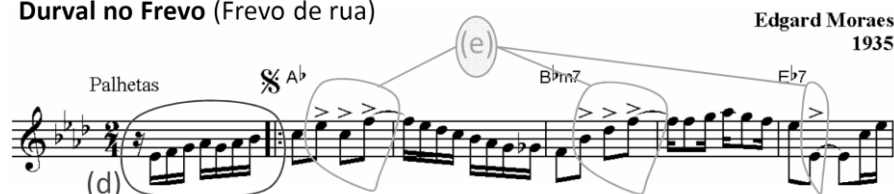
The image shows a musical score for 'Não Puxa, Maróca!!!' in 2/4 time. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. Three specific features are circled and labeled: (a) the start of the melody in anacrusis, (b) a series of descending syncopated notes, and (c) a specific accompaniment formula in the bass line. The score is marked with a forte (ff) dynamic.

Fig. 4: Três características destacadas em *Não Puxa, Maróca*: (a) início em anacruse, (b) sincopas descendentes e (c) fórmula de acompanhamento. Fonte: Saldanha (2008, p.75).

**Durval no Frevo (Frevo de rua)**

Edgard Moraes  
1935

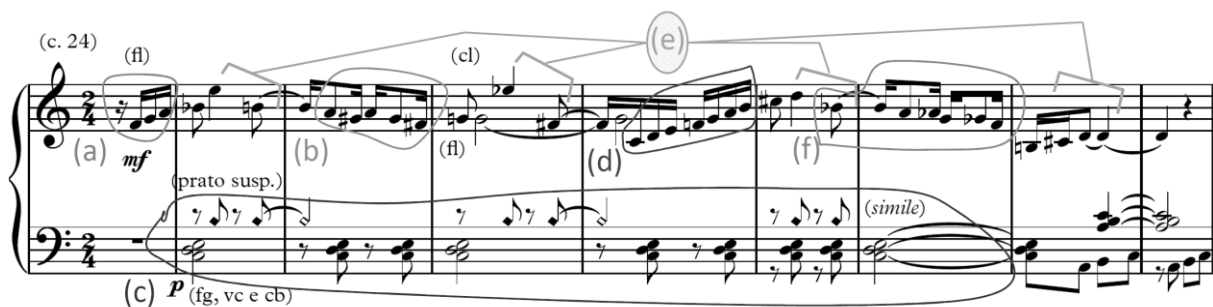
Palhetas



The image shows a musical score for 'Durval no Frevo' in 2/4 time. The melody is in the treble clef. Two features are circled and labeled: (d) ascending semiquaver figures and (e) accentuation of off-beats. The score includes a key signature change to A-flat major and a chord change to B-flat 7. The instrument is marked 'Palhetas'.

Fig. 5: Duas características destacadas no frevo, *Durval no Frevo*: (d) figuração ascendente em semicolcheias e (e) acentuação dos contratempos de colcheia. Transcrição e editoração de Saldanha (2008, p.195).

(c. 24)



The image shows a musical score for 'Durval no Frevo' in 2/4 time, starting at measure 24. The melody is in the treble clef and the bass line is in the bass clef. Six features are circled and labeled: (a) start in anacrusis, (b) descending syncopation, (c) accompaniment formula, (d) ascending semiquaver figures, (e) accentuation of off-beats, and (f) chromaticisms. The score includes a dynamic marking of mezzo-forte (mf) and a 'prato susp.' (suspended cymbal) instruction.

Fig. 6: Características de frevo no tema de Wellington Gomes: (a) início em anacruse, (b) sincopas descendentes, (c) fórmula de acompanhamento, (d) figuração ascendente em semicolcheias, (e) acentuação dos contratempos de colcheia e (f) cromatismos (redução nossa da grade orquestral).

Toda a segunda seção da peça se caracteriza pela ocorrência de uma textura que se aproxima da homofônica (BERRY, 1987; KOSTKA, 2006). Como pudemos observar na figura acima (Fig.6), o tema – descrito no pentagrama superior – é acompanhado pelo resto da orquestra – representados na pauta inferior. Nesse caso, a única diferença de uma homofonia tradicional seria a independência harmônica desse acompanhamento em relação à melodia. De toda forma, esta característica textural é mais um elemento que concede similaridade entre a peça pós-tonal e a atmosfera do frevo tradicional.

O tema de *Frevinho* pode ser fragmentado em pequenas partes, *a*, *b* e *c*, que são reiteradas à maneira de um frevo. A sucessão destas partes é: *a* (c.24-31), *a'* (c.31-39), *b*

(c.40-47), *b'* (48-55.1), *a''* (55.2-62), *c* (63-71). Esta última é uma espécie de *codeta* que prepara o encerramento da obra. Com exceção de *a'* e *c*, que possuem 9 compassos, as outras partes duram 8 compassos cada, o que é comparável às estruturas métricas comuns do frevo.

De maneira geral, as articulações, bem como a rítmica e a textura desta seção, são organizadas para simular, nos instrumentos da orquestra, as sonoridades características do gênero do frevo. Nesse sentido, os *non legatos*, *stacatos* e as acentuações rítmicas, por exemplo, são pensados similarmente à maneira com que aparecem na manifestação de rua, nos instrumentos de metal e nos saxofones. Porém, estas intenções musicais são transpostas para um meio orquestral, onde estes instrumentos não estão presentes.

Para finalizar as observações sobre as articulações, vale mencionar o papel expressivo e relevante que o uso dos trinados exerce na construção de adensamentos texturais. O compositor emprega este recurso em pontos específicos, como nos c.13-16, c. 42-54 e c. 69-70, preparando algumas transições importantes na peça, inclusive o seu final.

### 3. Conclusões

O compositor de *Frevinho* se apropria de características rítmicas e contornos melódicos da manifestação popular para criar seu tema jocoso, de caráter claramente pós-tonal. Dessa maneira, tal tema jamais poderia ser ouvido num bloco de frevo no carnaval de rua, por conta dos deslocamentos cromáticos da melodia e devido ao fato de nenhum centro tonal ser estabelecido, primordialmente. Embora haja pontos de centralidade em torno de notas estruturais – quase como uma cadência – bem perceptíveis, principalmente na seção dois, não se ouve o uso harmonias tradicionais. Ao invés disso, o autor faz uso dos acordes criados a partir de conjuntos com diferentes sonoridades.

Assim, podemos concluir que a obra tende a se distanciar, no âmbito das alturas, das práticas estabelecidas durante o período do nacionalismo musical em nosso país – de características predominantemente tonais ou mesmo modais e Neoclássicas (SALLES, 2005: 148). Isso ocorre através do privilégio na utilização de conjuntos específicos que interagem no trânsito entre *coleções referenciais* contrastantes. Porém, na concepção rítmica, a peça faz uso regular de *ostinatos* e de uma textura homofônica, principalmente na segunda seção, bastante comum na tradição musical modernista brasileira. Talvez, isso aconteça pelo aspecto didático da obra, que foi encomendada para uma orquestra de alunos de nível médio. Por outro lado, esta característica pode ser mesmo uma espécie de ressonância da influência deixada pelo nacionalismo, já que esta teria sido a corrente com o maior período de predominância no decorrer do século XX, como bem nos lembra Carlos Kater (2001).

Seja como for, os resultados obtidos nesta análise corroboram, em parte, com a hipótese de nossa pesquisa de doutorado. A referida obra de W. Gomes está inserida num contexto onde figuram diversos outros trabalhos – no Brasil e no mundo – que lidam com a questão da apropriação de elementos provenientes de manifestações culturais. Tais assimilações se articulam em diversos níveis e de diferentes maneiras em cada criador. Mas, de modo geral, as apropriações apontam para a superação das abordagens propostas pelo nacionalismo, através da absorção de processos composicionais desenvolvidos pelos movimentos de vanguarda musical da segunda metade do século XX e por artistas dos períodos subsequentes.

### Referências:

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
- GOMES, Wellington. Entrevista de XXXX XXXX em 07 out. 2013. Via E-mail.
- \_\_\_\_\_. *Frevinho*. Obra para orquestra de câmara. Salvador, 1995. Partitura editada pelo autor.
- KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- MENEZES, Potiguara. *Processos composicionais, usos e concepções de elementos da cultura brasileira em três peças do final do século XX: uma abordagem analítico-comparativa*. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.
- SALDANHA, Leonardo. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. 297f. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1970 – 1980)*. São Paulo: UNESP, 2005.
- STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. 3ª ed. São Paulo-Salvador Editora: UNESP-EDUFBA, 2013.

### Notas

- 
- <sup>1</sup> Tal interpretação está disponível no site YouTube, link: <http://www.youtube.com/watch?v=W6Y5uoxA4WA>
- <sup>2</sup> Adotaremos aqui as expressões “conj.”, como abreviação da palavra conjunto(s) e “c.” para compasso(s).
- <sup>3</sup> Por vezes, alguns dobramentos de oitava podem ter sido suprimidos para facilitar a visualização dos conjuntos, nas reduções.
- <sup>4</sup> Transcrição e editoração de Leonardo Saldanha (2008, p.75).
- <sup>5</sup> Música que, gravada em 1929 e lançada "em 1930 pela Victor, teve orquestração e regência de Pixinguinha, comandando a *Orquestra Victor Brasileira*" (SALDANHA, 2008, p.74).