# Transformações do frevo pernambucano: notas preliminares sobre a inclusão de instrumentos elétricos nas orquestras do gênero

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Ítalo Guerra Sales*[i]
*Universidade Federal de Pernambuco – italosales@gmail.com*

*Eduardo de Lima Visconti*
*Universidade Federal de Pernambuco – eduvisconti@yahoo.com.br*

**Resumo**: Esta pesquisa em curso procura compreender uma das principais transformações estético-musicais ocorridas no frevo pernambucano durante o século XX: a inserção de instrumentos elétricos na configuração de uma nova seção rítmico-harmônica nas orquestras que se dedicaram a esse repertório. Através de entrevistas e análises de fontes (documentais e fonogramas), presume-se que novas práticas de escuta podem ter moldado um novo *ouvido social* que legitimou, no decorrer dos anos, a aceitação dos instrumentos elétricos. Portanto, buscam-se correspondências entre o contexto social e procedimentos técnico-musicais de algumas orquestras de frevo pernambucano que atuaram no período de 1960 a 1980.

**Palavras-chave:** Música popular. Pernambuco. Frevo. Instrumentos elétricos.

**Transformatios of the Frevo from Pernambuco: Preliminary Notes on the Inclusion of Electric Instruments in Orchestras of the Genre**

**Abstract**: This current research seeks to understand one of the main aesthetic-musical transformations that occurred in the frevo from Pernambuco during the 20th century: the insertion of electric instruments in the configuration of a new rhythmic-harmonic section in the orchestras dedicated to this repertoire. Through interviews and analysis of sources (documents and phonograms), it is assumed that new listening practices may have shaped a new *social ear* that legitimized, over the years, the acceptance of electric instruments. Therefore, we search for correspondences between the social context and technical-musical procedures of some frevo orchestras from Pernambuco that worked in the period from 1960 to 1980.

**Keywords:** Popular Music. Pernambuco. Frevo. Electric Instruments.

## 1. Introdução

Por atuar como guitarrista profissional em Recife desde 2008, justifico o objeto de pesquisa aqui apresentado por retratar parte relevante de minha trajetória, ora integrando orquestras de frevo, ora acompanhando diversos artistas locais que se relacionavam de alguma forma com o gênero. Anualmente tenho realizado apresentações durante a temporada carnavalesca, em orquestras de frevo e grupos de menor porte, na capital e no interior do estado, acompanhando cantores ou apenas em formação instrumental. Da mesma forma, durante o ano diversas ocasiões não relacionadas ao período adotam em seu repertório o ritmo pernambucano. Entretanto, nem sempre a guitarra e outros instrumentos elétricos estiveram presentes como seção rítmico-harmônica de uma orquestra de frevo. Em Recife, supõe-se que

esta transformação tenha ocorrido sob forte influência dos pequenos grupos musicais de clubes e boates que já adotavam instrumentos elétricos em sua formação por meados dos anos de 1950. Nestes conviviam músicos de madeiras, metais, instrumentos elétricos e percussão. O recorrente uso da classe de instrumentos elétricos nos arranjos introduziu novas texturas e timbres na música popular produzida no período, configurando novas possibilidades e práticas de escuta; ou, no conceito de Rodrigo Vicente, articulava-se um novo *ouvido social*[ii]. Neste trabalho, nota-se que o frevo se transformou de acordo com as tendências desse cenário auditivo, através de um diálogo conflituoso entre produtores, músicos, compositores e arranjadores, participantes de uma geração que se inseriu no mercado a partir do início da década de 1960.

## 2. A guitarra, o frevo, e novas experiências

Pelo fim da década de 1950, guitarristas estavam presentes em bailes noturnos dos clubes da cidade do Recife, executando repertórios diversificados que por vezes incluíam o frevo. No entanto, enfrentavam a falta de trabalho durante o período carnavalesco, dada a preferência popular pelas orquestras de frevo – cuja configuração ainda excluía tal tipo de instrumento. Assim sendo, julga-se importante observar brevemente a história da guitarra elétrica no país para melhor compreender esta exclusão. Este instrumento norte-americano, cujo surgimento data do início do séc. XX, produzido em escala industrial a partir de meados dos anos de 1930 (Cook *apud* Visconti, 2010, p. 8), representa, ao lado de outros instrumentos de sua geração, uma era de inovação timbrística na música popular ocidental, onde os instrumentos elétricos passaram a ser usados para atender maiores públicos e com isso trouxeram também novos caminhos para atores do mercado do entretenimento. Durante a década de 1960, a guitarra elétrica tornou-se ícone de polêmica no Brasil, por representar uma suposta "contaminação" da música brasileira pela música norte-americana, gerando a Passeata Contra a Guitarra Elétrica[iii] em São Paulo, a 17 de Julho de 1967, liderada por Elis Regina, com o apoio de músicos como Gilberto Gil e Edu Lobo. Fica evidente, portanto, a significativa utilização da guitarra e dos instrumentos elétricos na música popular brasileira do período, a ponto de gerar resistência por parte de alguns artistas e críticos musicais que possuíam evidente preferência pelo uso e apreciação de instrumentos acústicos – afinal estes representavam a paleta de timbres característicos da produção musical brasileira durante a primeira metade do séc. XX. Torna-se logo dedutível a hipótese de que um gênero urbano criado na cidade do Recife como o frevo, com origem nas bandas marciais militares, de fanfarra, nas marchas e dobrados, não adotaria a guitarra e outros instrumentos elétricos sem

alguma resistência. O jornalista José Teles comentou em seu livro *Do Frevo Ao Manguebeat* uma fala do célebre jornalista pernambucano Mário Melo, acerca da origem do gênero:

> "É o frevo genuinamente pernambucano. Assisti-lhe ao nascimento. Conheço-o, portanto, muito de perto". Conforme Mário Melo […] o genitor do Frevo foi o regente da banda do 40° Batalhão de Infantaria do Recife, José Lourenço da Silva, o Capitão Zuzinha […]: "Foi ele quem estabeleceu a linha divisória entre o que depois passsou a chamar-se frevo e marcha-polca, com uma composição que fez época […]. Melo não cita o nome deste frevo seminal, mas soube da boca do próprio Zuzinha que este o havia composto: "Proclamo assim, o Zuzinha pai do Frevo". Mais tarde, Nelson Ferreira batizou este frevo apropriadamente de "Divisor de Águas", e o gravou com sua orquestra. (MELO, 1938 apud TELES, 2000, p. 37).

Sobre sua estrutura técnica, José Teles diz que "o frevo é uma amálgama dos gêneros musicais ouvidos no Recife no final do século XIX e início do XX", e que somados aos ritmos praticados pelas bandas militares estariam elementos mais populares como o "maxixe, a polca, [...] a modinha" e "a quadrilha" (TELES, 2012, p. 39). Apesar disso, a instrumentação adotada por orquestras de frevo do início do séc. XX era praticamente a mesma das bandas de fanfarra, com variações posteriores, a depender do local de apresentação, que poderia incluir outros instrumentos acústicos como o contrabaixo e o piano. Foi aparentemente após meio século de vida que o frevo interagiu pela primeira vez com instrumentos elétricos, na cidade de Salvador, Bahia. Após experiências bem-sucedidas na construção de um cavaquinho e um violão elétrico, sem as respectivas caixas de ressonância (por serem o motivo da microfonia que estes instrumentos causavam quando eletrificados), Adolfo Antônio Nascimento (Dodô) e Osmar Álvares Macedo decidiram sair no carnaval de 1951 em cima de um automóvel com um sistema de som construído sobre sua estrutura (que ganhou o nome de Fobica). A atitude foi resultado da admiração da dupla ao ver o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas pelas ruas da cidade de Salvador na semana anterior ao carnaval, vindos de Recife a caminho do Rio de Janeiro. Por sugestão de Osmar – cujos pais eram pernambucanos –, o repertório tocado durante o desfile da Fobica naquele carnaval foi o mesmo executado pelo clube recifense na semana anterior: frevos de Capiba, Nelson Ferreira, entre outros (LACERDA, 2013, p. 86-91). O sucesso do projeto de Dodô e Osmar foi descomunal, sendo o trio elétrico até o presente momento um dos maiores ícones do carnaval baiano, com instrumentistas intimamente ligados à sua história e linguagem, como Armandinho e Pepeu Gomes. Com isso, fez-se necessário entrevistar maestros do frevo que encontravam-se em atividade profissional na década de 1950, a fim de obter esclarecimento sobre as primeiras interações entre instrumentos elétricos e as orquestras de frevo no estado de Pernambuco, sobretudo na cidade do Recife.

## 3. Conversando com maestros

Orquestras de frevo são lideradas pela figura de um regente, que pode exercer também a função de músico, frequentemente ganhando a titulação de maestro como sinal de respeito pela comunidade. Cada maestro possui uma forma particular de reger e arranjar os frevos do seu repertório. No decorrer desta pesquisa, alguns nomes surgiram por estarem ativos durante o período em que instrumentos elétricos começaram a obter destaque na produção musical do país, ou por haver registros de apresentações com estes instrumentos em suas orquestras. O jornalista José Teles, através de pesquisa para produção do livro *O Frevo Gravado: De Borboleta não é Ave a Passo de Anjo*, concluiu que "o maestro Mário Mateus, sem muito alarde, foi o primeiro a incluir órgão, guitarra e baixo elétricos (instrumentos identificados com o iê-iê-iê) numa orquestra de frevos" (TELES, 2015, p. 176). Apesar da afirmativa, esta é a única passagem no livro que trata deste assunto. Fez-se imprescindível, portanto, o diálogo com o próprio maestro. Mário Mateus de Oliveira estava em plena atividade musical a partir de 1950. Em entrevista concedida para este trabalho, o maestro faz relatos da época em que trabalhava nos bailes noturnos dos clubes sociais de Recife. Tocou por anos nas noites de sábado do Clube Internacional – ainda em funcionamento, embora adotando outro tipo de programação, na Rua Benfica. O Internacional era um "clube de elite", por ser ponto de encontro de membros da alta sociedade recifense. Tocar no Clube Internacional, para os músicos da época, significava alcançar um alto grau de excelência. A maior parte do repertório das orquestras era constituída por boleros, foxes, sambas-canção e rumbas. O grupo do qual o maestro Mário Mateus fazia parte era constituído por trompete (o próprio), sax tenor, contrabaixo acústico, piano e voz masculina. O contrabaixo, inicialmente acústico, foi por vezes substituído pelo elétrico a partir da década de 1960, muitas vezes tocado por Bandeira, segundo o maestro, que também recorda-se de diversas apresentações ao lado do guitarrista Milton (ou Birinho). Um dado relevante é que os frevos não faziam parte do repertório; eram tocados apenas ao final de algumas noites durante o ano. Sobre a participação destes instrumentistas elétricos nas orquestras de frevo, Mário Mateus afirma que estes músicos teriam passado a integrá-las por convite solidário dos músicos de madeiras, metais e outros instrumentos que trabalhavam durante o carnaval recifense, percebendo a falta de trabalho dos colegas de instrumentos elétricos durante o período. Embora bastante curiosa, esta resposta evidentemente não engloba todas as implicações presentes no ato de se convidar músicos (logo, a singularidade de seus timbres e interpretações) para integrar grupos que visam a performance musical, em contextos tão diversos quanto específicos. Mesmo trompetista, oriundo da prática musical de bandas do interior do estado, mais precisamente de

Goiana – na banda Curica – o maestro não demonstra ter sido resistente à inserção de instrumentos elétricos em grupos que tocavam o frevo. Durante sua narrativa, fica clara sua visão de que tais instrumentos eram novas (e interessantes) possibilidades que chegavam ao mercado, e portanto não haviam motivos para privar-se desta interação nas performances do frevo em orquestras durante o carnaval – embora o maestro assuma a existência no período de opiniões contrárias, puristas do gênero, que abominavam tal inclusão. Com a mesma visão otimista, o maestro Duda – por quem Mário Mateus cultiva profunda admiração – também se encontrava em plena atividade durante o mesmo período, e gravou o primeiro fonograma encontrado por este trabalho a incluir uma orquestra de frevo e a guitarra elétrica tocando juntas (guitarra gravada pelo músico Nilton Rangel), no LP "Duda Orquestra – Frevo", datando do início da década de 1970. José Ursicino da Silva, ou maestro Duda, nascido a 23 de dezembro de 1935 em Goiana, foi amigo de infância do maestro Mário Mateus. Ambos tocavam em bandas rivais da cidade – Duda na Saboeira e Mário Mateus na Curica – mas tal fato nunca os incomodou. Maestro Duda relata que sua primeira experiência com um contrabaixista usando um tipo eletrificado do instrumento teria sido com "Boneca", instrumentista residente em São Paulo naquele período. Entretanto, lembra-se de ter adotado esta classe de instrumentos em sua orquestra apenas no início da década de 1970, ao fundar a Orquestra Popular do Recife (O.P.R.), juntamente à sua esposa Cremilda e ao então secretário de cultura, Ariano Suassuna. O maestro recorda-se de ter trabalhado na O.P.R. ao lado de Luiz Diniz (Luizinho) na guitarra elétrica e do contrabaixista elétrico que atendia pelo apelido de Lula, além de apresentações em clubes durante o ano com os guitarristas Milton (o já mencionado Birinho), Erotides, e seu antecessor no grupo, Heraldo do Monte.

Os dois maestros entrevistados revelam um momento aproximado entre suas primeiras experiências com instrumentos elétricos em orquestras de frevo. Integrado a este viés da pesquisa, cabe-nos investigar o contexto social vivido pelos pernambucanos através de narrativas relacionadas ao período e à sua produção cultural. A busca documental por fichas técnicas das gravações também tem sido de fundamental importância, a fim de obter mais nomes para possíveis entrevistas e auxiliar na organização de uma linha do tempo entre músicos, compositores, arranjadores e fonogramas selecionados.

## 4. O ouvido social e a estética das sonoridades no frevo

A inclusão de instrumentos elétricos nas orquestras de frevo acontece durante um período de intensas transformações na indústria fonográfica. A tecnologia hi-fi presente desde

a década de 1950 nos LP's vendidos no país, aliada à crescente produção musical influenciada pelos gêneros estrangeiros, caminhava lado a lado com um novo interesse popular pelos instrumentos eletrificados. A produção de discos de frevo começava a contar com novos produtores em Recife, como Tovinho, citado pelo maestro Duda como autor dos arranjos de base para várias de suas composições. Pode-se destacar aqui a primeira gravação encontrada de uma orquestra de frevo a receber uma faixa de guitarra, "Relembrando o Norte", presente no LP já citado da Duda Orquestra, intitulado *Frevo*, que data da década de 1970. A gravação foi feita já após concluídos os trabalhos em estúdio com a orquestra. O músico chamado foi Nilton Rangel, e, segundo o maestro Duda, a guitarra serviu para "reforçar os agudos dos metais", pois aparece apenas em partes específicas do tema, executando acordes contínuos (sem levada rítmica, com um único ataque e sustentação do bloco seguindo o mesmo padrão dos metais) e utilizando-se de uma espécie de *flanger* como efeito modulador. A sonoridade proporcionada pelos instrumentos elétricos no frevo poderia então ser vista como um campo de novas experimentações timbrísticas, de novos recursos composicionais e de arranjo, fatores intrínsecos à elaboração da obra. Ou, como afirma Didier Guigue ao introduzir seu artigo sobre a Estética das Sonoridades: é principalmente a partir do século XX que "a imagem sonora (segundo a expressão de JAROCINSKY, 1970) se torna conceito, material incorporável ao planejamento da obra em todas as suas etapas" (GUIGUE, 2007, p. 37). Os instrumentos elétricos gradativamente se tornam parte funcional de uma nova estética de frevos produzidos no estado, como pode-se perceber em gravações de orquestras pernambucanas realizadas a partir da década de 1980. Com isso, tudo corrobora a ocorrência de mudanças na escuta musical, o que resultaria na possibilidade de uma nova sensibilidade auditiva (ouvido social) mais favorável a estes instrumentos nas orquestras pernambucanas de frevo, iniciada na década de 1960.

## 5. Considerações finais

Acredita-se ser possível pesar as implicações sonoras e sociais estabelecidas a partir do novo panorama instrumental que se consolida na música popular brasileira durante a segunda metade do século XX – neste caso, estudando efeitos resultantes especificamente sobre o ritmo do frevo. A gradual inserção dos instrumentos elétricos e da bateria nas orquestras de frevo poderá ser tomada como reflexo do surgimento de uma nova estética, construída a partir de novas práticas de escuta, continuamente moldadas durante os anos e alavancadas no século passado pelo surgimento de novas tecnologias de áudio anteriores à década de 1950. Instrumentos e gêneros estrangeiros passaram a ocupar os espaços de

convivência das classes média e alta nas primeiras décadas do século XX, dando margem a experimentações de sonoridade realizadas por uma sociedade em crise de identidade, envolta em "um processo de americanização destinado a atribuir a tudo o que parecesse 'regional' ou 'nacional' o caráter de coisa ultrapassada" (TINHORÃO, 2010, p. 323). A inclusão de instrumentos elétricos nas orquestras de frevo alcançou grande longevidade e proliferação, sendo configuração recorrente nos dias atuais, e contribuiu para o desenvolvimento de novas práticas interpretativas do gênero, espelhando a interação entre elementos diversos de forma simultânea no âmbito musical pernambucano.

**Referências:**

BAXANDALL, M. *O Olhar Renascente*: Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BORDIEU, P. Compreender o Compreender. In: *As Regras da Arte*: Génese e Estrutura do Campo Literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996. p. 323-366.

COOK, Richard. *Master of Rhythm*. ALEXANDER, Charles (org.). In: Masters of Jazz Guitar. London: Outline Press, 1999.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, João Pessoa, n. 4, p. 37-65.

LACERDA, Ayêska Paulafreitas de. Atrás do trio elétrico – evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador. *Interin*, Curitiba, v. 16, n. 2, p. 85-101, jul./dez. 2013.

ROMANELLI, C. *Yes, Nós temos Guitarra*. São Paulo: Revista de História, 2012. Disponível em http://pxhistoria.blogspot.com.br/2012/04/especial-guitarra-eletrica-yes-nos.html. Acesso em: 24 mar 2017.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

TELES, José. *O Frevo Gravado: De Borboleta Não é Ave a Passo de Anjo.*Recife: Bagaço, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

VICENTE, R.A. *Música em Surdina*: Sonoridade e Escutas Nos Anos 1950. Campinas, 2014. 232 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2014.

VISCONTI, Eduardo. *A guitarra elétrica na música popular brasileira*: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. Campinas, 2010. 292 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHkJ3IBvFLg>. Acesso em: 24 mar. 2017. *Marcha contra a guitarra elétrica e o Tropicalismo*.

SALES, Ítalo. Entrevista de Mário Mateus de Oliveira em 27 de novembro de 2016. Olinda. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/8f25y8xwhtltabg/Transcri%C3%A7%C3%A3o%20da%20Entrevista%20-%20Mario%20Mateus.pdf?dl=0>. Recife.

SALES, Ítalo. Entrevista de José Ursicino da Silva em 18 de Janeiro de 2017. Recife. Disponível em:

<https://www.dropbox.com/s/ss9u1pne6hqax74/Entrevista%20Maestro%20Duda%202.pdf?dl=0>. Recife.

---

[i] Agradeço à CAPES pelo auxílio concedido através da bolsa de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE.

[ii] Vicente utiliza o termo para indicar novas práticas de escuta que se formularam durante os anos de 1950 na cidade do Rio de Janeiro, e que teriam influência direta sobre a produção artística do Trio Surdina durante seu período de atividade. O autor entende por ouvido social como um senso estético-auditivo construído socialmente e compartilhado por uma parcela da sociedade, em determinado local e período temporal. A ideia é baseada no "olhar social", de Michael Baxandall (1991).

[iii] Mais detalhes sobre a passeata no blog "Impressões dos Anos 60", editado por Edi Cavalcante: https://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contra-a-guitarra-eletrica/. Acessado em 31 de março de 2017.