

## **Vassourinha elétrica: apontamentos acerca da inserção e prática de instrumentos elétricos nas orquestras de frevo pernambucanas**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Ítalo Guerra Sales<sup>i</sup>*

*Universidade Federal de Pernambuco – italosales@gmail.com*

*Eduardo de Lima Visconti<sup>ii</sup>*

*Universidade Federal de Pernambuco – eduisconti@yahoo.com.br*

**Resumo:** O artigo aborda resultados parciais de uma pesquisa de mestrado sobre o tema em fase de conclusão. São apresentados diferentes discursos acerca das transformações do frevo pernambucano e sua relação com o surgimento do Trio Elétrico na Bahia. Também são realizados apontamentos sobre os primeiros fonogramas encontrados de orquestras de frevo com instrumentos elétricos em sua configuração, e sobre o processo da integração desses instrumentos (e instrumentistas) à linguagem do frevo.

**Palavras-chave:** Frevo. Orquestra de frevo. Trio elétrico. Instrumentos elétricos.

**Electric Vassourinha: Notes About the Insertion and Practice of Electric Instruments in Frevo Orchestras from Pernambuco**

**Abstract:** This article approaches partial results from this research, in the stage of completion. Different discourses are here presented concerning the transformations of the frevo music from Pernambuco and its relation to the beginning of the group Trio Elétrico, in Bahia. Notes are also made about the first phonograms of frevo orchestras with electric instruments in their configuration, and on the process of integrating this class of instruments (and instrumentalists) to frevo language.

**Keywords:** Frevo. Frevo Orchestra. Trio Elétrico. Electric Instruments.

### **1. Introdução**

Como guitarrista atuante há anos no carnaval pernambucano, tive como questão preliminar de pesquisa compreender os processos que envolvem a inserção da guitarra elétrica nas orquestras de frevo do Estado. Decidimos ainda ampliar o foco e atentar para outros instrumentos elétricos que vieram a ser incluídos em orquestras de frevo ao longo dos anos, como o teclado (sintetizador) e o baixo elétrico, por representarem também este processo de eletrificação de um formato outrora consolidado numa instrumentação exclusivamente acústica. Neste artigo serão apresentados diferentes discursos a respeito da transformação do frevo pernambucano após a popularização do Trio Elétrico na Bahia. Também são realizados comentários sobre os primeiros fonogramas encontrados de orquestras de frevo contendo instrumentos elétricos em sua configuração, e sobre a maneira de como esses instrumentos se adaptaram e contribuíram para mudanças no gênero.

## 2. O frevo no Trio Elétrico

No ano de 1951, um famoso clube carnavalesco da cidade do Recife foi tocar com sua orquestra na cidade do Rio de Janeiro: o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas. O jornal carioca *O Cruzeiro* publicou, no dia 3 de fevereiro daquele ano, uma matéria sobre a festa de despedida do clube recifense:

Sábado, dia 20 de janeiro, o Estádio do Náutico Capibaribe, aqui em Recife, serviu de palco à despedida. Milhares e milhares de pessoas compraram ingressos para ir dar o seu adeus ao Vassourinhas e ter uma ideia acerca da figura que ele poderá fazer lá fora. [...] Os 65 músicos que a formam, sob a regência de João Cícero, estão "no fio" [...]. E dos 50 frevos do repertório [...] estes farão sucesso: "Frevo n. 1" [...], "Recordação de Matias" [...], "Frevo n. 6" [...], "Vassourinhas no Rio" [...], "Canhão 75" [...], "Fogão" [...], "Recordação de Ciciliano" [...], "Revoltosa" [...]. (CARNEIRO, Luciano. Frevo no carnaval carioca. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1951)<sup>iii</sup>

De navio, os Vassourinhas percorreram o litoral brasileiro até a capital carioca. O mecânico e músico baiano Osmar Macêdo (que ainda fundaria, ao lado do amigo Dodô, o Trio Elétrico) esteve presente no desfile da agremiação recifense pelas ruas de Salvador, uma das paradas da viagem, e assim narrou o episódio:

[...] 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. [...] Mediante o ocorrido, a orquestra parou de tocar [...]. Os músicos foram acolhidos no Palácio do Governo, [...] e a massa dispersada por motivo de segurança. (GÓES, Fred de. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982, p.17, 18)

Os foliões Dodô e Osmar residiam na capital baiana e, em 1951, já eram músicos conhecidos das rodas de choro, também interessados pela eletrificação de instrumentos há pelo menos dez anos<sup>iv</sup>. Segundo o jornalista Fred de Góes, foi por influência do desfile dos Vassourinhas em 1951 que os dois músicos baianos decidiram desfilar naquele mesmo carnaval. Entretanto, o fizeram em cima de um automóvel – a “fobica”. Num palco sobre rodas, os dois empunhavam seus instrumentos eletrificados, denominados *paus elétricos*<sup>v</sup>. O repertório ensaiado pela dupla teria sido o mesmo que fora executado pelo clube recifense: frevos pernambucanos (GÓES, 1982, p. 18). Presume-se este episódio como a primeira interação pública relevante entre o gênero musical do frevo e o timbre de instrumentos elétricos.

Como objeto do contraste entre a produção musical do gênero desencadeada nos estados da Bahia e de Pernambuco após o Trio Elétrico, diversos discursos são gerados acerca do que distinguiria os (então denominados) “frevos baianos” dos “frevos pernambucanos”.

### 3. Frevo Baiano vs. Frevo Pernambucano

Coletamos alguns depoimentos publicados de atores do meio musical pernambucano que podem iluminar o que se entendia por “frevo baiano” durante os anos de 1970 e 1980 (ápice de popularidade do formato).

Segundo o cantor e compositor Alceu Valença:

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, enquanto os baianos se preocupam com a letra, quase sempre em linguagem atual. (VALENÇA, Alceu *apud* Autor Desconhecido. Compositores debatem a fuga do frevo para a Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de fev. De 1974)

Segundo o pianista, regente e compositor Nelson Ferreira:

Não há frevo baiano, como não há frevo cearense, nem rumba carioca, nem bolero paraibano. Agora, tentaram umas certas inovações no frevo. Esse frevo ligeiro ninguém pode dançar. Eles ignoram que o frevo a gente começa a cantar no sábado às 11 da noite e vai cantando e dançando até o sol sair na quarta-feira ingrata<sup>vi</sup> (FERREIRA, Nelson *apud* MIRANDA, Renam. 50 anos de frevo. *Veja*, São Paulo, 7 de mar. de 1973, p. 68)<sup>vii</sup>

Segundo o pianista e compositor Capiba:

Eu vejo com muita simpatia o frevo que os compositores baianos estão fazendo e é bobagem chamar de "frevo baiano", "frevo pernambucano", o frevo é único. O frevo feito em Pernambuco tem mais bases nos metais. Eu mesmo já fiz frevos com andamentos menos rápidos [...]. Mas é bom que se diga que o frevo é de Pernambuco, nascido e criado aqui. (BARBOSA *apud* CÂMARA & BARRETO, 1986, p. 112)

Entre os três discursos de músicos pernambucanos apresentados pudemos observar três distintos parâmetros de diferenciação entre os frevos produzidos na Bahia e em Pernambuco. O primeiro, na letra; o segundo, no andamento; o terceiro, no foco da sonoridade em instrumentos diferentes dos metais e madeiras, bastante utilizados pelas orquestras de frevo pernambucanas.

Ao falar da letra, o compositor Alceu Valença remete aos gêneros de frevo-canção ou frevo-de-bloco. Tais categorias do frevo pernambucano são as únicas cantadas, pois o frevo-de-rua tem caráter exclusivamente instrumental. Nestas categorias também vocais, pode-se observar a recorrente temática da saudade de outros carnavais, além de versos elaborados para homenagear blocos carnavalescos específicos, deixando o conteúdo textual, de fato, bastante ligado a uma áurea saudosista e romântica. Nas letras dos frevos baianos do período pode-se observar uma temática mais lúdica, focada no brincar do período carnavalesco, como no frevo-canção *Atrás do Trio Elétrico*, de Caetano Veloso<sup>viii</sup>. Sobre o andamento, o maestro Nelson Ferreira menciona que o “frevo ligeiro ninguém pode dançar”. Tal preocupação revela uma das nuances na atividade do compositor de frevos, que imagina o passo da dança sendo realizado pelo folião durante a execução da obra. Aqui também Nelson Ferreira deixa claro que os frevos com “certas inovações” (não afirma claramente que seriam os da Bahia) seriam executados geralmente em andamento mais rápido que os mais antigos. O último ponto – citado por Capiba – trata do timbre. Segundo o compositor pernambucano, os frevos produzidos no estado de Pernambuco teriam, em sua maioria, mais destaque para os naipes de metais. As orquestras de frevo que se apresentam na cidade do Recife anualmente são compostas por esta mesma instrumentação, com naipe percussivo e destaque para os metais e madeiras, adotando outros instrumentos apenas para performances em palcos, privados ou montados pela prefeitura. Formações de outra natureza instrumental, mesmo que executem o mesmo repertório, não são vistas sob o rótulo de “típicas” orquestras de frevo.

Nenhum dos depoimentos, porém, cita especificamente a instrumentação elétrica como ponto diferenciador, restando-nos inferir que esta não era uma questão primordial no período para os artistas citados. Demos voz então a outros atores do meio musical recifense, sendo estes apontados como protagonistas na inserção dos instrumentos elétricos nas orquestras de frevo de Pernambuco.

#### **4. Conversando com Maestros**

No estado de Pernambuco, as orquestras de frevo são lideradas pela figura de um regente, que pode exercer também a função de músico, frequentemente ganhando o título de maestro como sinal de respeito pela comunidade. Coletamos, portanto, nomes que estivessem ligados ao processo de inserção dos instrumentos elétricos nas orquestras de frevo pernambucanas.

O jornalista José Teles afirmou 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). Esta, contudo, é a única passagem encontrada no livro que trata do assunto. Fez-se imprescindível, portanto, o diálogo com o próprio maestro.

Mário Mateus de Oliveira estava em plena atividade musical na cidade do Recife a partir da década de 1950. Durante o ano, se apresentava em clubes sociais, sendo a maior parte do repertório constituída por boleros, foxes, sambas-canção e rumbas. Fora do período carnavalesco, os frevos não faziam parte do repertório fixo; 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, tendo apenas um álbum solo, feito de forma independente. Foi então através de outro maestro entrevistado que chegamos ao primeiro registro fonográfico de uma orquestra de frevo com instrumentos elétricos:

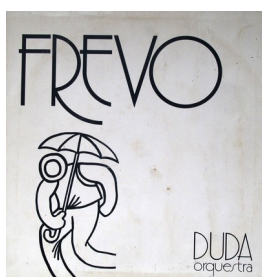


Figura 1: Capa do primeiro LP duplo da Duda Orquestra, lançado na década de 1970 pela gravadora Tapeçar.

O maestro Duda realizou o primeiro trabalho fonográfico a unir uma orquestra de frevo a instrumentos elétricos (até o presente momento desta pesquisa). Não se sabe ao certo o ano de lançamento deste disco, mas sabe-se que a gravadora responsável esteve ativa apenas durante alguns anos na década de 1970. O disco conta com um baixo elétrico em todas as faixas, sendo executado pelo músico Thales Silveira, exercendo o mesmo papel que a tuba.

Entretanto, a performance não pode ser considerada mera substituição, pois conta com nuances próprias ao instrumento de corda elétrica no que se refere ao timbre, sustentação, e a articulação das frases referentes às linhas de baixo. Além disso, a pressão sonora proporcionada pela amplificação de um contrabaixo de corpo sólido gera uma sensação de escuta muito distinta da audição de uma tuba. Entre as doze faixas que compõem o LP, em apenas uma pode-se ouvir acordes de uma guitarra elétrica sob os ataques mais agudos dos metais na primeira parte do tema. O timbre escolhido conta com efeitos de *overdrive*<sup>x</sup> e o que parece ser um *phaser*<sup>x</sup>, remetendo à sonoridade rock. O responsável pela execução foi o guitarrista Nilton Rangel. Segundo o maestro Duda, Nilton foi convidado a gravar apenas após a conclusão da gravação de toda a orquestra, para “ajudar no efeito dos agudos”<sup>xi</sup>. Percebe-se, através deste episódio, que ainda levaria algum tempo até que arranjadores pernambucanos do período compreendessem melhor as nuances do instrumental elétrico, e, além disso, de uma seção rítmico-harmônica funcional com tais instrumentos e a bateria. Por este motivo, conversamos com o tecladista, produtor e arranjador Antônio Mariano de Barros Neto, o Tovinho.

Tovinho atualmente assume o cargo de tecladista na banda do cantor pernambucano Alceu Valença, além de ser produtor musical nos estúdios Somax em Recife e assinar a produção de diversos discos da música pernambucana há mais de trinta anos. Apesar de ter iniciado ao piano, sua graduação em música na Berklee (Boston, EUA) entre os anos de 1979 e 1981 o levou a estudar sintetizadores. Ao retornar à capital pernambucana, Tovinho foi convidado pelo compositor Carlos Fernando para dirigir musicalmente o projeto *Asas da América*<sup>xiii</sup>. Foi durante este trabalho que Tovinho passou a arranjar exclusivamente para uma seção rítmico-harmônica, pois o músico afirma ter observado a falta de intimidade dos maestros com os instrumentos elétricos (sendo eles responsáveis, a partir deste ponto, apenas pelos arranjos para metais e madeiras). O produtor afirma ter retirado diversos elementos que antes “atrapalhavam” os arranjos, como o bumbo da bateria no primeiro tempo, deixando-o apenas no segundo (imitando o surdo da orquestra), e as recorrentes antecipações da harmonia e da linha do baixo que imitavam trechos da melodia principal. Tais práticas continuam a ser realizadas nas orquestras de frevo da cidade do Recife, embora não possamos atribuir unicamente ao músico Tovinho tal feito. Cabe-nos, todavia, considerar Tovinho como um dos músicos responsáveis pela reorganização da seção rítmico-harmônica do frevo praticado na cidade do Recife.

## 5. Considerações Finais

Podemos perceber que, no início do emprego de instrumentos elétricos nas orquestras de frevo pernambucanas, várias questões se apresentaram aos maestros, que procuraram resolvê-las sem perder a “base nos metais”, como disse Capiba. Ao mesmo tempo, em vez de uma mera concorrência com o que era produzido no estado da Bahia, a entrada dos instrumentos elétricos parece ter sido mais influenciada pela popularidade de outros gêneros, como *rock'n roll*, no Brasil. Na performance, algumas práticas foram observadas: o baixo elétrico foi imediatamente empregado como substituto da tuba da fanfarra; os teclados reforçavam os blocos harmônicos produzidos pelo conjunto de metais e madeiras; a guitarra elétrica também teve, primeiramente, um papel exclusivamente acompanhador, mas ainda assim um tanto flexível acerca de que lugar ocuparia no arranjo (e como o faria). Em orquestras da atualidade, como a Spok Frevo, adotam, por exemplo, linhas de guitarra semelhantes ao estilo das linhas das Big Bands de jazz norte-americanas. São usadas guitarras *archtop*<sup>xiii</sup> ou semiacústicas, com timbre *clean*<sup>xiv</sup> e blocos de acordes mais densos, numa rítmica que opta mais pela discricção e sustentação da harmonia, com oportunas convenções *tutti* e reforçando antecipações da linha do baixo.

O que queremos dizer é que: havia a intenção de utilizá-lo, porém, não havia intimidade suficiente com o instrumental elétrico por parte dos arranjadores mais requisitados do período para trabalhar com tais recursos. Ao longo dos anos, o cenário de músicos e arranjadores se renovou, e o uso do instrumental elétrico passou a ser melhor direcionado, com práticas cada vez mais amadurecidas e específicas para a seção rítmico-harmônica das orquestras de frevo do estado de Pernambuco.

### Bibliografia

CÂMARA, Renato Phaelante da. BARRETO, Aldo Paes. *Capiba: É Frevo Meu Bem*. Coleção MPB, 20. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1986.

GÓES, Fred de. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982.

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

### Entrevistas

BARROS NETO, Antônio Mariano de. *Entrevista com Tovinho* (19 de setembro de 2017). Entrevistador: Ítalo Guerra Sales. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (49 min.).

MATEUS, Mário. *Entrevista com Mário Mateus* (27 de novembro de 2016). Entrevistador: Ítalo Guerra Sales. Olinda, 2016. 1 arquivo .mp3 (45 min.).

SILVA, José Ursicino da. *Entrevista com Maestro Duda* (18 de janeiro de 2017). Entrevistador: Ítalo Guerra Sales. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (55 min.).



- <sup>i</sup> Guitarrista, compositor e aluno do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Agradecemos ao auxílio obtido para esta pesquisa, concedido através de bolsa de estudos provida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).
- <sup>ii</sup> Professor efetivo de Guitarra Elétrica na graduação em música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e de disciplinas teóricas no Mestrado em música da mesma universidade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4699380237879942>.
- <sup>iii</sup> Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/Tematico/11260>. Acesso em 23 de mai. de 2017.
- <sup>iv</sup> O interesse da dupla pela construção de instrumentos elétricos se intensificou após assistirem uma apresentação do violonista Benedito Chaves em Salvador, com um violão elétrico, já no início dos anos de 1940. Em 1946, Osmar teria ido a São Paulo ter aulas de guitarra havaiana e violão tenor com o multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido pelo apelido “Garoto”. Fonte: GÓES, Fred de. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982, p.27.
- <sup>v</sup> Os *paus elétricos* na verdade eram um cavaquinho e um violão sem os corpos acústicos, com apenas os braços colados em pedaços sólidos de madeira – para evitar o fenômeno da microfonia. Fonte: GÓES, Fred de. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982, p. 28, 29.
- <sup>vi</sup> Importante destacar neste trecho a referência do maestro Nelson Ferreira a um tipo específico de frevo: o frevo-de-bloco, cantado em coro (geralmente feminino) e acompanhado por orquestra de pau e corda, em andamento mais lento que os frevos-de-rua (instrumentais, executados por orquestras de frevo, com instrumentos de percussão, metais e madeiras).
- <sup>vii</sup> Disponível em: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/235?page=68&section=1&word=Nelson%20Ferreira%20orquestra%20de%20frevo>. Acesso em 23 de mai. de 2017.
- <sup>viii</sup> “Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu / Quem já botou pra rachar / Aprendeu, que é do outro lado / Do lado de Lá do Lado / Que é Lá do Lado de Lá”. O áudio da música, lançada em 1969, pode ser ouvido no endereço: <https://youtu.be/sd99slI8Jzk>. Acesso em 28 de mar. de 2018.
- <sup>ix</sup> Efeito que simula a saturação de amplificadores em altíssimo volume, bastante utilizado por guitarristas de rock. Embora semelhante, soa menos “agressivo” que os efeitos de distorção e fuzz. Fonte: <http://www.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/effects-explained-overdrive-di.aspx>. Acesso em 12 de jun. de 2018.
- <sup>x</sup> Efeito que combina o sinal original com uma cópia, sendo esta levemente fora de fase com o sinal original – ou seja, os picos altos e baixos de amplitude de onda ocorrem em tempos distintos, embora muito próximos. Fonte: Logic Studio Effects. Disponível no endereço: <https://tinyurl.com/y9ct6loe>. Acesso em 12 de jun. de 2018.
- <sup>xi</sup> A faixa “Relembrando o Norte”, de Severino Araújo, pode ser ouvida no link: [https://www.youtube.com/edit?o=U&video\\_id=Lbh\\_rWzdnE](https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=Lbh_rWzdnE). Acesso em 27 de mar. de 2018.
- <sup>xii</sup> Deve-se mencionar que grande parte da produção do projeto Asas da América se enquadra no formato de frevo-canção (intérprete vocal acompanhado(a) por orquestra de frevo).
- <sup>xiii</sup> Primeiro modelo de guitarras elétricas, onde o corpo do instrumento é oco, diferentemente do que ocorre nas guitarras de corpo sólido e semiacústicas, onde respectivamente todo ou apenas parte do corpo é sólido. Um exemplo de guitarra *archtop* pode ser visualizado no endereço: <https://youtu.be/f82ER21XoYY>. Acesso em 12 de jun. de 2018.
- <sup>xiv</sup> Timbre “limpo” designa, em geral, um timbre livre de efeitos. Porém, o termo costuma ser usado por guitarristas para também designar sonoridades onde existem efeitos de ambiência (como o *reverb*), compressão, *chorus*, entre outros, sendo determinante apenas a ausência de efeitos de distorção (como *overdrive*, *distortion* e o *fuzz*) para encaixar-se em tal classificação.