

Proposta de modelo analítico de gêneros musicais na perspectiva bakhtiniana da linguagem para o improvisador: o caso do frevo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Klesley Bueno Brandão

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – buenobrandao@trp@yahoo.com

Resumo: Este artigo propõe um modelo analítico de gêneros musicais a partir do referencial teórico da teoria enunciativa-discursiva de Bakhtin, tal modelo visa fornecer matérias para o estudo cujo foco é o desenvolvimento da habilidade de improvisar em gêneros musicais preestabelecidos (improvisação idiomática). Para demonstrar a aplicação do referido modelo, optou-se em analisar o gênero musical frevo. Trata-se de um recorte da dissertação de mestrado do autor financiada pela CAPES.

Palavras-chave: Gêneros musicais. Improvisação idiomática. Frevo. Enunciado bakhtiniano.

Proposal of an Analytical Model of Musical Genres in the Bakhtinian Perspective of Language for the Improviser: The Case of Frevo

Abstract: This paper proposes an analytical model of musical genres based on Bakhtin's enunciative-discursive theory. This model aims to provide material for the study whose focus is the development of the ability to improvise in pre-established musical genres (idiomatic improvisation). In order to demonstrate the application of this model, it was opted to analyze the frevo musical genre. This paper is a part of the author's dissertation funded by CAPES.

Keywords: Musical genres. Idiomatic improvisation. Frevo. Bakhtinian utterance.

1. Introdução

Essa comunicação apresenta uma proposta metodológica para análise de gêneros musicais visando fornecer materiais para o estudo da improvisação idiomática, essa última que, segundo Derek Bailey (1930-2005), é uma forma de improvisações musical pautadas em (e que visa configuração de) um determinado gênero musical preestabelecido (BAILEY, 1993, p. xii).

A partir de Acácio Piedade (2003, p. 52), é possível pensar que um gênero musical pode ser visto como esferas que reúnem produções musicais relativamente semelhantes em um dado recorte histórico, o qual está frequentemente sujeito a transformações. Portanto, pode-se pensar um determinado gênero musical como:

[...] uma categorização que se refere a um tipo específico de música com uma distintiva rede cultural de produção, circulação e significação. Dito isto, gênero não é somente o que está “na música”, mas o que vai nas mentes e corpos de particulares grupos de pessoas que compartilham certas convenções. (HOLT *apud* CONSTANTINO 2017, p. 33)

Assim posto, torna-se latente uma abordagem metodológica que forneça ferramentas analíticas que auxiliem na busca dos elementos musicais (e extramusicais) que são indispensáveis na configuração de determinado gênero musical.

Para tal, buscou-se um aporte teórico na teoria enunciativa-discursiva dos proponentes do Círculo de Bakhtin, em especial nas reflexões acerca dos gêneros de discurso encontradas nas obras dos autores Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1885-1975), Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936). Acerca dos gêneros discursivos afirma Bakhtin:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelo integrante desse ou daquele campo de atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos os três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros de discurso*. (BAKHTIN, 2016, p. 11, 12).

Nesse sentido, optou-se por entender a música como uma forma de enunciação, sendo um *enunciado* compreendido como o produto do ato de enunciar no qual se expressa algo, passível de significação, através de algum sistema simbólico. Segundo Silvia Cordeiro Nassif:

A música, enquanto uma forma simbólica que produz sentidos, o faz a partir de relações e convenções sociais, as quais permanecem nas significações que lhe atribuímos, quer olhemos para o seu interior, quer olhemos para o seu exterior. Por mais formal que seja o nosso olhar, a significação musical nunca é unívoca e muito menos autônoma em relação à história. Ao contrário, a música é essencialmente polissêmica e seus sentidos totalmente ligados às condições históricas de sua produção e/ou recepção (2015, p. 114).

A partir de tal compreensão acerca da música tornou-se possível a apropriação de reflexões bakhtinianas para análises no campo da música.

2. Gêneros musicais a partir de aproximações com Bakhtin

Ao se conceber a música enquanto uma forma de enunciação, afere-se que essa é constituída das esferas: conteúdos temáticos, construções composicionais e estilo. E que produções musicais, nas quais se averiguam uma certa permanência de uma relativa estabilidade nessas três esferas, podem ser entendidas como gêneros musicais.

O conteúdo (temático) pode ser pensado como aquelas possíveis informações extramusicais que podem ser inferidas por intermédio de uma escuta analítica ou da análise de uma partitura de determinada música, levando-se em consideração o contexto situacional dessa música.

As construções composicionais relacionam-se à forma como ocorre a estruturação dos diversos materiais sonoros constituintes de determinada música, ou seja, os motivos rítmicos/melódicos, as escalas, os arpejos, os acordes, as cadências harmônicas etc.

O estilo pode ser pensado a partir de duas perspectivas: atrelado ao enunciado enquanto parte constitutiva desse, entendido como a forma característica de como esse é pronunciado, ou seja, o sotaque típico desse; e como determinadas características e especificidades de um dado sujeito enunciador.

A esse respeito pontua Bakhtin que, “todo estilo está indissolavelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciado [...] Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante [...], isto é, pode ter estilo individual” (2016, p. 17).

Dessa forma, acredita-se que produções musicais que partilham de semelhantes conteúdos temáticos, construções composicionais e estilo, podem ser entendidas como pertencentes à um mesmo gênero musical.

A luz desse referencial, propõe-se reflexões acerca dos elementos responsáveis pela caracterização dessa relativa estabilidade que permite ao ouvinte reconhecer e associar certas sonoridades à determinado gênero musical.

Segundo Marina Beraldo Bastos e Acácio Tadeu Piedade (2007, p. 2), “O principal problema dos métodos de análise em geral, no caso de sua aplicação para os estudos de música popular, tem sido a tendência ao formalismo”.

O formalismo musical tende a ignorar que, ao longo do processo de desenvolvimento histórico musical, certas maneiras de se fazer música, passaram a remeter e a ser associadas a conteúdos extramusicais, ou seja, refrataram em suas estruturas conteúdos que são sempre relacionais.

Ao entender do autor, um dos problemas de metodologias de cunho formalista empregadas em análises de música popular, cujo foco é a elaboração de estudos voltados para prática de improvisação idiomática, diz respeito à se entender a música enquanto apenas materiais sonoros organizados. Ou seja, atenta-se apenas para as construções composicionais da música, e, portanto, exclui de suas reflexões tanto os possíveis conteúdos temáticos, quanto as questões do âmbito estilístico.

Para Volóchinov (2013, p. 170), “cada enunciação [...] contém um significado, um conteúdo. Privada desse conteúdo, a enunciação torna-se um encadeamento de sons sem sentido”.

Para acessar tais conteúdos (temáticos), propôs-se o uso do dialogismo bakhtiniano como ferramenta, sendo o dialogismo entendido como um comportamento de quaisquer enunciados, os quais funcionam sempre como resposta a outrem enunciado e suscitam respostas, independentemente do sistema simbólico utilizado.

Portanto, apresenta-se a seguir uma proposta de análise a partir do gênero musical frevo, no qual se aponta questões relacionadas à conteúdos temáticos, de construções composicionais e estilo.

3. Conteúdos (temáticos) refratados¹ no gênero frevo

Surgido em Pernambuco no final do século XIX, o frevo pode ser tido como um amálgama de outros gêneros que faziam parte do cotidiano do Recife naquele período, tais como maxixe, polca, dobrado, modinha e quadrilha (TELES, 2012, p. 39).

Segundo Benck Filho (2008, p. 5), “para entender o frevo é impossível ignorar o contexto social em que foi forjado, o que esse gênero ajudou a criar, qual a sua força significativa, o que ele representa”. Assim, apresenta-se a seguir parte do referido contexto.

José Teles (2012, p. 37) afirma que o regente da banda do 40º batalhão de infantaria do Recife, conhecido como Capitão Zuzinha foi o genitor do frevo. De acordo com Mário Melo, “foi ele [Zuzinha] quem estabeleceu a linha divisória entre o que, depois, passou a chamar-se frevo e marcha-polca, com uma composição que fez época” (MELO *apud* TELES, 2012, p. 37). Nesse sentido, pode-se refletir sobre a influência das bandas militares na constituição do frevo.

Vale ressaltar que, além das instituições militares tais como Exército, Guarda Nacional e Polícia Militar, que tinham suas bandas de música, também foram importantes para a consolidação do frevo os grêmios musicais (VALENTE, 2014, p. 46).

A esse respeito, Teles (2012, p. 35) aponta que os primeiros criadores do frevo são provenientes das classes populares menos favorecidas, como o Clube Mixto Vassourinhas, fundado pelos Garis (varredores de rua) de Pernambuco.

Dessa maneira, afere-se o impacto social do frevo, que propiciou a visibilidade dessas classes sociais menos abastadas de Pernambuco. Assim, ao ter tido um impacto direto na vida das pessoas que perfazem essas classes sociais, o frevo passou a cristalizar certos sentidos e valorações para essas pessoas.

Sobre o nome frevo, Teles afirma que “há unanimidade entre os historiadores do frevo de que seu nome vem da corruptela do verbo ferver, muito usada em Pernambuco para agitação, confusão, rebuliço. Entre o populacho, "ferver" sempre foi frever”. (2012, p. 42)

Logo, o frevo tende a ser constantemente associado à festividade e alvoroço, tais adjetivos que podem ser utilizados para descrever uma das mais populares festas do Brasil. Trata-se do Carnaval. Segundo Benck Filho (2008, p. 8): “é impossível ignorar o fenômeno do carnaval quando se estuda o frevo”. Sobre o carnaval, pontua o referido autor:

No carnaval, um período de constante troca, são unidas as contradições: a brincadeira rude transforma-se em diversão sadia; a festa, em princípio de origem religiosa, transforma-se em exemplo pagão onde o “diabo está solto”; é o momento do caos, onde tudo pode, mas é ordenado, já que todo bloco e desfile possuem suas regras definidas; a reivindicação, a sátira demonstra que há uma guerra, mas a igualação do período momesco [período carnavalesco] demonstra uma esperança, talvez utópica, de que os opostos podem se unir; o “passo” do frevo é livre, improvisado, mas a música é uma marcha, estrita com sua marcação rítmica rígida. No carnaval ocorre uma aproximação. As pessoas se tocam, aconchegam-se. (BENCK FILHO, 2008, p. 12-13)

Dessa forma, coexistem tanto a apropriação de elementos religiosos e do uso de uma música que é uma refração da marcha (fatos que apontam para uma valorização tanto do sacro quanto da disciplina que o exército representa), quanto também uma celebração da carnalidade e da algazarra. Tal questão pode ser averiguada na constatação de Benck Filho:

O carnaval é, portanto, múltiplo, plural, transformador, mediação entre contrários. É uma necessidade, um desabafo, uma crítica, uma explosão através da alegria, é efervescência, ginga, liberdade, folia, zombaria, brincadeira, utopia, esperança, competição, luta, resistência, aproximação, identificação e identidade. E tudo isso é também o frevo. (2008, p. 14).

Logo, o frevo, pela sua relação dialógica com o carnaval, tende a refratar em sua constituição, de forma jocosa, a cristalização das referidas contradições descritas anteriormente. Portanto, entende-se como característica fundante do frevo essa festividade e “ebulição”.

Outro fator importante para compreensão desse gênero é a dança a ele associada: o *passo*. Essa forma de dança típica do frevo descreve em suas coreografias a exuberância e extravagância do referido gênero. Segundo Teles (2012, p. 39), o *passo* “surgiu de capoeiristas que acompanhavam as bandas de música pelas ruas do Recife, fazendo suas evoluções diante delas”.

Teles aponta que uma prática corrente dos grupos de capoeiristas, no final do século XIX, era a disputa de quem teria a honra de perfurar a pele do bombo da banda. Para

tal, os capoeiristas iam para os desfiles munidos de espetos (TELES, 2012, p. 39). Assim, pode-se inferir que essa prática gerava relações dialógicas por parte dos músicos da banda.

Dessa maneira, aponta-se que os andamentos rápidos e, também, a questão interpretativa que se relaciona ao comportamento cristalizado do músico de frevo (o qual tende a tocar sempre um pouco para frente do *beat*), ambos colaboram para o caráter estilístico típico do frevo-de-rua, podem ter suas origens nas tentativas de se conseguir evitar os capoeiristas, e assim terminarem o desfile no ponto de chegada (bairro Recife) com o bombo “intacto”.

Vale ressaltar que existem três principais tipos de frevo: o frevo-de-rua, o frevo-canção e o frevo-de-bloco, sendo cada qual mais apropriado a depender de um determinado local, momento, ou forma de festejo carnavalesco. Para essa comunicação, optou-se por se realizar uma descrição dos aspectos composicionais do frevo-de-rua por se acreditar que essa categoria é mais adequada para os fins aqui almejados, pois, como aponta Valente (2014, p. 38), “o caráter melódico mais típico do frevo encontra-se no frevo-de-rua”.

4. Construções composicionais típicas do frevo-de-rua

Sobre elementos melódicos, é notório no frevo o constante uso de arpejos (vide circulado na Figura 1).

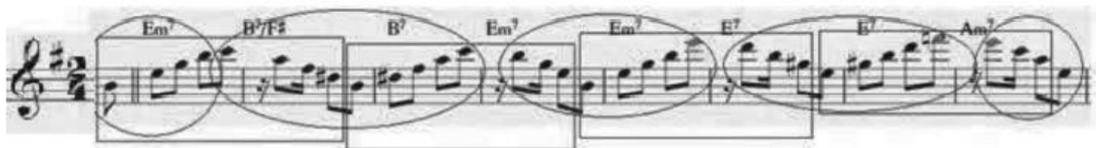


Figura 1: Parte do saxofone alto 1 no início da parte B da música “Nino, o Pernambuquinho”

Nota-se também, como mostra a Figura 2, a presença de gestos melódicos em grau conjunto (escalas), (sinalizado com retângulo) e de cromatismos (sinalizado com losângulo).

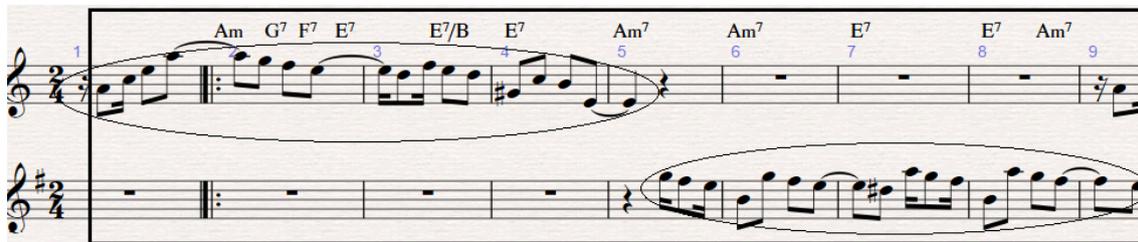


Figura 2: Parte do trompete 1 do início da parte A do frevo “Freio a Óleo” (partitura em Bb)

Acerca do trato motivico, percebe-se o constante uso de repetições de motivos rítmicos/melódicos, os quais no decorrer da música, passam por alterações de notas para que

se enquadrem nos acordes aos quais estão inseridas, como aponta a Figura 1 (sinalizado com retângulos). Destaca-se também o uso recorrente de síncopas e de garfinhos.

No que tange à esfera fraseológica, a primeira frase de grande parte dos frevos tende a ser acéfala ou anacrústica (circulado na Figura 2). As frases geralmente são estruturadas em quadraturas com períodos de oito (Figura 3, sinalizado com retângulo), dezesseis, ou vinte e quatro compassos (BENCK FILHO, 2008, p. 74), que podem ser estruturados em antecedente e consequente (circulado na Figura 3), os quais propiciam a sensação de “pergunta e resposta” típica do frevo, que é reforçada através dos diálogos propostos entre os naipes de saxofone e metais. Se faz notória também a presença de frases estruturadas em sentenças cujos números de compassos são múltiplos de 4 (Figura 1, sinalizado com retângulos).



The image shows a musical score for the beginning of the piece "Nino, o Pernambuquinho". It consists of two staves: the upper staff is for the first trumpet and the lower staff is for the alto saxophone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The upper staff begins with a circled first measure. Above the staff, a series of chords are indicated: Am, G7, F7, E7, E7/B, E7, Am7, Am7, E7, E7, Am7. The first nine measures are grouped together with a large bracket above them. The lower staff has a circled measure at the end of the first phrase, which corresponds to the final measure of the upper staff's circled phrase.

Figura 3: Início da música “Nino, o Pernambuquinho” (pauta superior trompete 1 e inferior saxofone alto 1)

No que tange à estrutura formal, muito amiúde o frevo é composto em forma **AA BB A**. Geralmente são utilizadas pontes curtas nas mudanças da seção **A** para **B**. Sobre a ponte que conecta a parte **A** com a parte **B** (BENCK FILHO, 2008, p. 75). Às vezes o tema **B** já se inicia na passagem (circulado na Figura 4).



The image shows a musical score for a bridge from section A to section B. It is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The bridge is marked with a box and the number '2.'. The bridge consists of four measures. The first measure is a whole rest. The second measure contains a circled eighth-note figure, which is the beginning of section B. The third measure contains a quarter note, and the fourth measure contains a quarter rest.

Figura 4: Ponte da parte **A** para a parte **B** executada pelo trompete 1 do frevo “Cabelo de fogo”, sendo a parte **B** iniciada no final da ponte (partitura em Bb)

Uma característica marcante do frevo encontra-se na percussão. De acordo com Benck Filho (2008, p. 75), “a conjunção dos desenhos rítmicos da percussão, em especial do

surdo, do bandeiro e da caixa-clara com suas variações, dá caráter praticamente exclusivo ao gênero”, como apresenta-se na Figura 5.

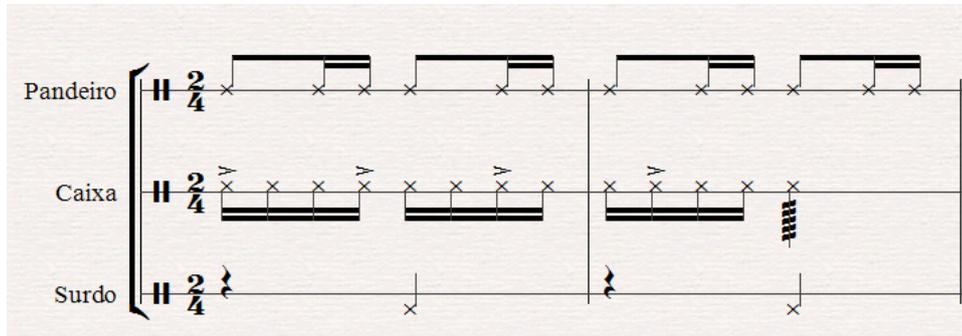


Figura 5: Estrutura rítmica característica da levada do frevo

Acerca da estrutura harmônica, o frevo é estruturado nos moldes da música tonal, sem utilizar comumente, em suas composições, modulações para tonalidades distantes ou harmonias complexas. Geralmente as progressões harmônicas giram em torno dos graus I-IV-V-I ou de acordes substitutos/tons vizinhos. Apresenta-se na Figura 6 um exemplo desse tipo de estrutura harmônica. Vale apontar também a relação melódico-harmônica comum do frevo, na qual nota-se na melodia, nos tempos fortes, a predominância do uso de notas das tríades e tétrades da base harmonias em que repousam, sendo possível a presença de inflexões melódicas (ALMADA, 2009, p. 92-95), tais como *apogiaturas* (circulado), *antecipações* (destacado com retângulo), *notas de passagem* (destacado com losângulo) e *escapadas* (destacado com pentagrama), como se vê na Figura 6.



Figura 6: Parte A do frevo “Cabelo de Fogo” (mescla do trompete 1 com saxofone alto 1)

5. Estilo em frevo-de-rua

Benck Filho (2008, p. 89) pontua que as características prático-interpretativas variam a depender da função desempenhada pela música em dado momento, e, como já apresentado, o frevo, por sua forte relação com o carnaval, cristalizou em suas estruturas um comportamento festivo que deve ser trazido à tona para a configuração estilística desse gênero.

Dessa forma, do ponto de vista estilístico, vale frisar que, partindo-se da ideia que que o referido gênero possa ser uma representação musical, ao modo pernambucano, do carnaval, torna-se imprescindível ao improvisador que queira soar frevo levar em conta o seu caráter festivo de ebulição.

Assim posto, uma estratégia interpretativa seria a execução de fraseados a partir das características composicionais acima apresentadas, no qual se procura tocar sempre um pouco para frente do *beat*, ou seja, essa forma de interpretação vai na contramão daquela típica daquela explorada nas (e que é característica do *suingue* das) improvisações dos variados estilos jazzísticos. Portanto, deve-se privilegiar a escolha de articulações que propiciem tais efeitos.

6. Considerações finais

A partir das reflexões aqui desenvolvida, pode-se apontar que os possíveis conteúdos temáticos são cruciais para a análise/compreensão dos elementos constitutivos de um gênero musical para o sujeito que queira se desenvolver na prática da improvisação idiomática. Pois tais conteúdos fornecem informações cruciais para a configuração de imaginários acerca de determinado gênero musical, o que pode influenciar diretamente a elaboração da atmosfera sonora a ser evocada na performance de dado gênero.

Também se faz imprescindível se levar em consideração as estruturas musicais típicas de um dado gênero, ou seja, motivos rítmicos/melódicos, constituições fraseológicas, estruturas harmônicas e rítmicas, etc... para a configuração sonora de um dado gênero. Tal fato pode contribuir para a realização de uma performance musical estilisticamente apropriada em determinado gênero musical.

Referências:

- ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Os Gêneros Do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

- BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.
- BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: características sócio-históricomusicais e um esboço estilístico-interpretativo*. Salvador, 2008. 116f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- CONSTANTINO, Paulo Roberto Prado. *Apreciação de gêneros musicais: práticas e percursos para a educação básica*. Marília, 2017. 157f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2017.
- NASSIF, Sílvia Cordeiro. *Algumas questões sobre a significação musical e suas implicações para o ensino da música*. Revista Música Hodie, Goiânia, v.15 n.2, p.106-121, 2015.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities*. Jazz Planet, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41- 58, 2003.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; BASTOS, Marina Beraldo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.11 p. s/n, 2007.
- TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*, São Paulo: Editora. 34, 2012.
- VALENTE, Francesco. *Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico*. Lisboa, 2014, 109f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2014.
- VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. A construção da enunciação. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos, Pedro & João Editores, 2013, p. 157- 188.

Notas

¹ Refração diz respeito a um reflexo distorcido de alguma coisa. Optou-se pelo uso desse conceito pelo fato de se compreender que tais conteúdos inferidos a partir do delineamento histórico/situacional no qual determinado gênero se desenvolveu, são interpretações de um sujeito historicamente e socialmente situado.