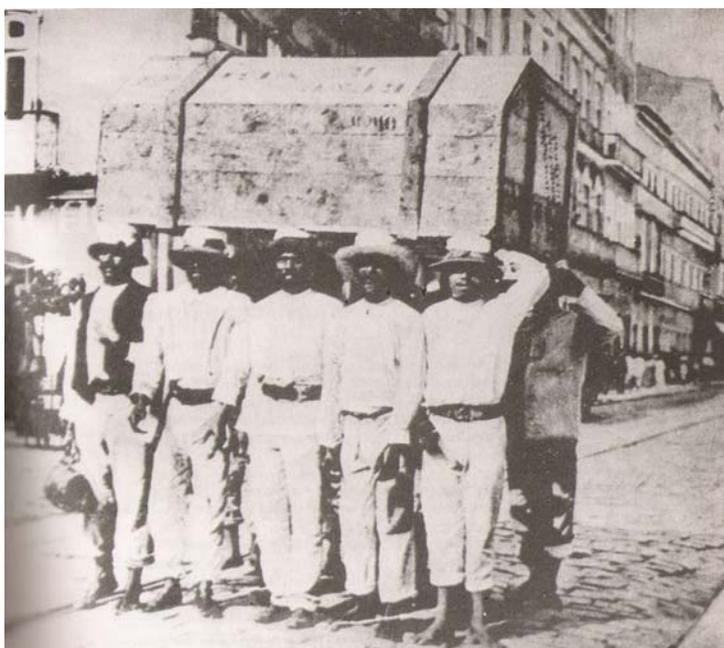


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES  
MESTRADO EM MÚSICA



O PIANO MESTIÇO: COMPOSIÇÕES  
PARA PIANO POPULAR COM  
ACOMPANHAMENTO A PARTIR DE  
MATRIZES PERNAMBUCANAS

SÉRGIO RICARDO DE GODOY LIMA

CAMPINAS – SP  
2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

O PIANO MESTIÇO: COMPOSIÇÕES  
PARA PIANO POPULAR COM  
ACOMPANHAMENTO A PARTIR DE  
MATRIZES PERNAMBUCANAS

SÉRGIO RICARDO DE GODOY LIMA

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

CAMPINAS – SP  
2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

L628p

Lima, Sérgio Ricardo de Godoy.

O piano mestiço: composições para piano popular com acompanhamento a partir de matrizes pernambucanas. / Sérgio Ricardo de Godoy Lima. – Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular-Brasil. 2. Música instrumental-Brasil.  
3. Composição(Música). 4. Música-Pernambuco. 5. Piano.  
I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

*Aos meus pais, Raimundo e Livia:  
Pelo apoio, pela força, pelo exemplo de liberdade e pela saudade.*

*Ao meu irmão Raimundinho e meu tio Sebastião (in memoriam):  
minhas primeiras influências musicais, por acreditarem em mim  
e por terem me alimentado de sons e portanto, de sonhos.*

*A Amanda, por ter enchido a minha vida de cores.*

*Aos mestres e brincantes da cultura popular porque com a dignidade  
e simplicidade mais profunda mostram o verdadeiro amor pelo que fazem.*

*A todos os artistas porque fazer arte é crer no intangível, no invisível,  
é tocar no que há de mais concreto em cada ser humano: sua própria alma.*

## AGRADECIMENTOS

### *A Deus, o único e verdadeiro Criador*

*Aos meus pais, irmão, cunhada e sobrinha,  
A Lindberg e família, pelo acolhimento, amor e muitas conversas,  
A Naty e família, pelo imenso amor, carinho, dedicação, amizade, inspiração etc., etc., etc.,  
A D. França, D. Laura e D. Angelina, minhas avós (in memoriam),  
A Rafael dos Santos e Shinobu Saito por todas as horas de dedicação e apoio,  
A Cláudio Moura “Negão” e Arthur Falcão, amigos-irmãos do fundo do coração,  
A Tom “Gibim”, D. Trude e família, muitas saudades,  
A Antúlio Madureira e família, por todos os ensinamentos e companhia de muitas estradas,  
A Fred Andrade, Paulo Barros e Sérgio Campelo, porque vivem música,  
A Marisa, William e a turma do NAM pelo apoio, amizade, carinho e companheirismo,  
Aos amigos da IPVP: Joni, Vini, Vitor, Rafa, Marcelo, Odirlei, Humberto, Gil, Aninha,  
D. Zefa e famílias, pela fé, pela força e pela amizade,  
A Fernando e Lucas, sem palavras, irmãos, muito som, muito som que vem lá de dentro,  
A Leo Saldanha, companheiro de Recife e Unicamp, pela amizade e apoio,  
Aos colegas e amigos da Unicamp: Thais e Andréa, Carla, Edu Visconti, Roberson e Dico,  
pelos sons, papos, companheirismo, tantas conversas inspiradoras, tanto que aprendemos...  
A Débora, Eliana, André e Gilson pela dedicação e apoio no término deste trabalho.*

*Aos professores do Dep. de Música da UNICAMP, Prof. Dr. Claudiney Carrasco, em sua disciplina fez-me abrir os ouvidos para a imagem e os olhos para os sons e ao Prof. Dr. José Roberto Zan, com quem poucos contatos me fizeram pensar muito.*

*A turma da cultura do CEU Rosa da China e dos outros CEU's porque se chamavam homens, portanto se chamavam sonhos e sonhos não envelhecem...*

*Jussara Albuquerque  
Elyanna Varejão  
José Gomes  
Fernando Rangel  
Rogério do Instituto Normal de Música*

*Ao Conservatório Pernambucano de Música  
A Universidade Estadual de Campinas  
Professores e funcionários do IA-UNICAMP  
Funcionários da Biblioteca do IA  
Ao Núcleo de Arte Musical,  
Ao Instituto Normal de Música,  
Ao Brasília Música e Dança,  
Aos demais colegas, amigos e colaboradores,*

## Sumário

Resumo	11
Abstract	13
Introdução	15
1. A Tradição: Essa Ciranda Quem Me Deu Foi Lia	19
1.1 O Maracatu	20
1.1.1 As Possíveis Origens do Termo	20
1.1.2 O Processo de Formação	22
1.1.3 Aspectos Sócio-Musicais	26
1.1.4 Aspectos Musicais	27
1.1.5 Os Instrumentos do Maracatu Nação	28
1.2 O Frevo	33
1.2.1 Origens	33
1.2.2 Aspectos Musicais	35
1.2.3 Os Instrumentos no Frevo	39
1.2.3.1 As Orquestras e os Frevos	39
1.2.3.2 O Uso do Teclado	42
1.3 A Ciranda	46
1.3.1 Aspectos Gerais	46
1.3.2 A Dança e o Canto	47
1.3.3 Os Instrumentos da Ciranda	48
1.4 O Piano e a Música Popular Pernambucana	50

2. A Criação: Na Pancada do Piano	59
2.1. Introdução aos Processos Criativos	59
2.2 As Composições	61
2.2.1 A Estrela (Maracatu Nação)	61
2.2.2 Caxangá (Maracatu Nação)	78
2.2.3 Demorou (Frevo de Rua)	85
2.2.4 Frevo Solto (Frevo de Bloco)	93
2.2.5 A Lua (Ciranda)	100
Conclusão	111
Bibliografia	113
Discografia	116
Meios Eletrônicos	118
Créditos das Imagens	119
ANEXO	121
Conteúdo do CD 1	123
Conteúdo do CD 2	125
Cópias de Transcrições de Maracatus Nação	127
Dois Modelos para Condução de Maracatu Nação ao Piano	131
Cópias de Partituras de Frevo	136

## **Resumo**

O estado de Pernambuco apresenta um grande número de manifestações da cultura popular que permanecem em atividade até hoje. O piano é instrumento que também tem história no panorama musical desse estado, mas não se evidencia, em sua linguagem, uma linha de desenvolvimento tendo como base as matrizes musicais pernambucanas.

Esse trabalho inicialmente discorre sobre aspectos históricos e estilísticos característicos de três dessas matrizes: o maracatu nação, o frevo e a ciranda. Em um segundo momento aborda a história da música pernambucana para piano, apresenta cinco novas composições de música popular instrumental para piano, baixo e bateria, realizadas sobre essas matrizes e finalmente discute os processos criativos envolvidos nessas obras por meio de registros em partitura e gravações de áudio.

## Abstract

Pernambuco's cultural life is strongly based on folk movements, and there is a large number of them in activity by now. The piano is part of the music history of that State, but there aren't evidences of a particular language developed on this instrument based on local musical sources.

First this work discusses about historical and stylistic aspects of three of these sources: the *maracatu nação*, the *frevo* and the *ciranda*; then it gives an historical overview of piano music in Pernambuco. Finally, it discusses the creative processes involved in the elaboration of five new compositions for piano with accompaniment, supported by the use of scores and audio recordings.

O apito tocou, o acorde soou, a orquestra vai tocar a

## **Introdução...**

Nesta dissertação apresento cinco obras inéditas de música popular para piano, baixo e bateria compostas sobre matrizes pernambucanas com partituras e gravações de áudio em anexo. Ela está dividida em duas partes:

A primeira apresenta o contexto em que se inserem minhas composições, concluindo com um breve histórico da música popular para piano composta no estado.

A segunda parte trata dos processos criativos envolvidos e partituras. Para essas, decidi pela adoção dos seguintes modelos: partitura simples com melodia e cifras originais, grade do arranjo para gravação e partitura guia com elementos característicos destacados.

As gravações de áudio estão divididas em dois CD's organizados da seguinte maneira: o primeiro apresenta exemplos dos gêneros-matrizes estudados segundo gravações de artistas tradicionais da cena pernambucana, o segundo CD trata especificamente da presença do piano nesse contexto cultural. Ele contém gravações de obras do início do século XX e mais as cinco composições originais de que trata este estudo. Há um índice das gravações dos dois CD's em anexo, todas as obras utilizadas nesse estudo estão listadas na discografia com exceção para minhas composições que foram gravadas em estúdios em momentos de ensaio, constituindo-se em obras inéditas.

Com o objetivo de melhor esclarecer o contexto em que se inserem minhas composições faz-se necessária uma rápida abordagem sobre o universo da cultura popular no estado de Pernambuco. O aprofundamento no assunto se dará no corpo do texto com uma descrição mais específica sobre cada um dos gêneros-matrizes escolhidos.

O estado de Pernambuco é rico em manifestações de cultura popular, cultura essa que apresenta elementos de origem indígena, africana e européia, principalmente de origem ibérica. Utilizarei alguns dos critérios lá adotados para a classificação de sua cultura popular e irei abordar esse mesmo universo com interesse principalmente em seus aspectos artísticos, e de forma mais específica, com interesse em descrever e refletir sobre aspectos musicais envolvidos nesse universo, visando sua utilização em processos de composição.

O estudo da cultura popular em Pernambuco é comumente feito a partir de agrupamentos com critérios específicos ou por ciclos temáticos. Os principais critérios adotados são: *a religião* (os ciclos do calendário católico, o ciclo afro), *o lugar* (o litoral e o sertão), *os meios de vida* (a pesca, a agricultura e pecuária), e ainda *as cantigas populares* (coco de embolada e desafios). Ao considerar as matrizes escolhidas para minhas composições, que foram: o maracatu nação, o frevo em duas modalidades e a ciranda, concluí que os dois primeiros critérios supracitados eram os mais adequados para esta abordagem.

Desta forma, a primeira classificação que irei tratar parte do critério da *religião* e baseia-se no calendário católico. Segundo esse calendário, os ciclos temáticos estão divididos em três: o ciclo carnavalesco, o junino e o natalino. Uma vez que as manifestações podem se apresentar durante o ano todo, vale mais aqui o período do ano em que têm uma presença mais marcante, segundo suas próprias tradições, o que vem ocorrer com o maracatu rural, o maracatu nação e o frevo em suas três modalidades (frevo de rua, frevo canção e frevo de bloco), pertencentes ao ciclo carnavalesco.

O segundo processo de classificação, associado a *aspectos geográficos do lugar*, define os grupos que ocorrem principalmente no litoral, chamadas de manifestações praieiras (no caso da ciranda associada a pesca e do coco associado a cultura do coco); e no interior: na zona da

mata (como o cavalo-marinho, o maracatu rural, o coco de engenho); no agreste (bandas de pífano) e no sertão (com as danças do xaxado, baião, xote e a quadrilha geralmente mais presentes no ciclo junino, além do coco).

Essas manifestações sofreram mudanças e não se apresentam mais como em seus estilos originais o que é absolutamente comum e normal num contexto de cultura popular. O processo de levantamento de dados para este trabalho incluiu pesquisas de campo indo a ensaios e apresentações de grupos, pesquisas bibliográficas e fonográficas e dados recolhidos da minha própria experiência como músico atuante na área há mais de dez anos.

Com relação às matrizes musicais pernambucanas neste trabalho, considero dois pontos de interesse: o aspecto histórico quando me refiro a fontes sonoras que datam desde o início do início do século XX e o artístico, quando me detenho no fazer musical contemporâneo dessas matrizes nos últimos dez anos. Esse período corresponde ao início da minha vivência nessa área. É, portanto, quando minha linguagem musical dialoga com elementos apresentados por intérpretes e grupos tradicionais e populares.

Por fim, fundamentei esse estudo em fontes originais; são gravações feitas pelos próprios autores ou intérpretes de reconhecida representatividade em cada um dos gêneros. Temos assim gravações de nações de maracatus de baque virado e cirandas tradicionais, orquestras e blocos de frevo e demais intérpretes e compositores cuja história se confunde com a das próprias manifestações.

# Capítulo 1

## A Tradição : Essa Ciranda Quem Me Deu Foi Lia...

Esta pesquisa aborda três gêneros musicais típicos de manifestações populares tradicionais de Pernambuco. Dois deles podem ser classificados como de origem folclórica, que são os maracatus de baque virado ou maracatu nação e a ciranda. O terceiro gênero, o frevo, sempre foi música de autor, composta, escrita e registrada, portanto não pode nunca ser classificada como folclórica.

O quadro a seguir mostra as manifestações e gêneros pesquisados juntamente com sua localização geográfica original e a época do ano em que costumam se apresentar atualmente:

<b>Manifestações</b>	<b>Localização Original</b>	<b>Período Principal</b>
Maracatu de Baque Virado	Grande Recife	Carnaval
Frevo	Grande Recife	Carnaval
Ciranda	Litoral	São João

Convém lembrar o caráter dinâmico dessas manifestações, e portanto, tais classificações não são auto-excludentes e nem tampouco rígidas. Migram de local, mudam de período, instrumentação, indumentária, muda-se o modo de fazer, a temática é sempre alimentada por novos assuntos, sintonizados com o mundo contemporâneo na proporção em que fazem contatos com suas novidades. A mudança de costumes se dá por necessidade ou mesmo por simples opção.

## **1.1 O Maracatu**

O termo “maracatu” é usado como denominação de duas manifestações distintas: O maracatu nação ou de baque virado e o maracatu rural, também chamado de orquestra ou de baque solto. Não há uma relação intrínseca entre esses dois gêneros, não tem a mesma origem, surgiram em épocas distintas, em locais também distintos, cumprem rituais e seguem preceitos religiosos também distintos.

O maracatu nação originou-se dentro do regime de escravidão e há indícios de que já existia pelo menos desde o início do século XIX, como manifestações provenientes das Coroações de Reis Negros em frente a igrejas católicas, como será explicado mais adiante. O maracatu rural, por sua vez, começou a ser chamado assim talvez por ter surgido a partir de grupos de bóias-frias oriundos da zona rural que se apresentam na capital, desde o início do séc. XX, posteriormente à Lei Áurea, segundo informações de integrantes desses grupos. A pesquisadora Katarina Real, em sua obra “O Folclore no Carnaval do Recife”<sup>1</sup>, apresenta informações mais detalhadas sobre as origens e relatos que tratam dessa manifestação.

Desde o início do século XX, portanto são duas as manifestações chamadas de maracatu. Porém, ainda hoje em Pernambuco, talvez por uma questão de antigüidade, o termo maracatu usado simplesmente, sem distinção, é mais empregado para se referir ao maracatu nação, e é assim que vamos proceder nesse estudo.

### **1.1.1 As Possíveis Origens do Termo**

Até hoje não existe uma explicação definitiva sobre a origem do nome Maracatu. Mário de Andrade, Guerra-Peixe, Luís da Câmara Cascudo,

---

<sup>1</sup> Real (1990), p.71 à 74.

Katarina Real e Ascenso Ferreira são alguns autores que escreveram sobre o maracatu e que apresentam algumas hipóteses para a origem desse termo. Mário de Andrade<sup>2</sup> apresentou várias possibilidades para o termo. Em suas pesquisas encontrou referências ao instrumento maracá, mas que não é usado no maracatu, e sim, na música indígena. Ele encontrou ainda referências a possibilidade da fusão de palavras no tupi *maracá-catu*, onde *catu* significa bonito. Ele também apontou para a existência da palavra *Marã* que quer dizer confusão, guerra, desordem e seria então “*guerra bonita, briga bonita, briga de enfeite, invocando o cortejo real festivo mas guerreiro*”<sup>3</sup>.

Sobre o uso de maracás, Guerra-Peixe apresenta em seu “Maracatus do Recife”<sup>4</sup> (1980), razões de discordância posto que a orquestra do maracatu não utiliza esse instrumento. O mais perto disso é o uso de *ganzás*, utilizados pela orquestra do Nação Estrela Brilhante. Há ainda uma vertente que faz alusão a palavra “maracatu” como sendo de origem não ameríndia mas africana e o próprio Guerra-Peixe apresenta um registro do pesquisador Gonçalves Fernandes em sua obra “Xangôs do Nordeste”<sup>5</sup>, que data de 1938 e cita o emprego da palavra entendida como “batuque”. Nesse sentido “maracatucá” significa debandar, espalhar-se. O próprio Gonçalves Fernandes relata que os dançadores ao deixarem a porta da Igreja do Rosário, despediam-se dizendo “muracatucá” ou “maracatucá”. Esses termos teriam se derivado para maracatu. E para terminar neste registro de Guerra-Peixe ainda há o uso do termo maracatu como palavra africana que significa Batuque. Ele aponta que foi recolhido entre populares do folguedo e apresenta uma nota de rodapé em seu “Maracatus do Recife” (1980), que relata:

*“Esta obra (Maracatus do Recife), já se encontrava no prelo quando recebemos respostas a consultas formuladas ao Museu do Dundo, da*

---

<sup>2</sup> Andrade, Mário de – Danças Dramáticas do Brasil, 2º v., 1982, p.137ss

<sup>3</sup> Andrade, Mário de (1982), op. Cit.

<sup>4</sup> Op. Cit.

<sup>5</sup> FERNANDES, Gonçalves, Xangôs do Nordeste, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S/A, (1938)

*Companhia de Diamantes de Angola. O signatário esclarece-nos haver sabido, por informações de crédito, que “maracatu” designa uma dança ainda hoje praticada pela tribo dos Bondos, estabelecida, atualmente, na área compreendida entre o rio Cuango e os seus afluentes, Lui e Camba, ao Sul e ao Norte, respectivamente. Os Bondos, segundo indicação de antigos viajantes e historiógrafos, viviam, à data da ocupação portuguesa, no território da foz do rio Dande – cerca de cinquenta quilômetros ao norte de Luanda – retirando-se depois para as margens do Cuango, em fins do século XVIII.”<sup>6</sup>*

### **1.1.2 O Processo de Formação**

O contexto geográfico onde veio surgir os maracatus nação era associado ao plantio da cana, nas senzalas dos engenhos e na época havia engenhos por todo o litoral pernambucano e bem próximos ao centro do Recife. É sabido hoje de estratégias usadas pelos portugueses para promover uma desarticulação dentre os escravos. Desde a África, estimulava-se o comércio de escravos entre os povos africanos e promovia-se a separação entre membros de uma mesma família ou de um mesmo povo. Portanto, desde o início houve o contato entre indivíduos escravos de diferentes origens. Quando o maracatu vem surgir, em Pernambuco, se dá não pela transferência de uma única cultura de um povo, que desembarca inteira no Recife. Junto a esta fusão de escravos oriundos de várias regiões, houve também o forte impacto da cultura dominante, a dos portugueses.

Daí que vamos encontrar caixas, que são instrumentos de origem européia, as loas (toadas) cantadas em português e principalmente o sincretismo religioso. Dentro desse processo, o maracatu vem se tornar, com o

---

<sup>6</sup> Op. Cit. p. 25-28

passar dos anos, um escape cultural para os escravos, diante das estratégias de controle sobre esta população. Foi uma tentativa de amansamento dos ânimos, mas sem dúvida uma ação com intuito de controle sobre a população negra, inclusive pela imposição da religião Católica.

Não vamos entrar aqui na discussão sobre os interesses religiosos e políticos envolvidos e os embates decorrentes de todo o processo mas é notório que ocorreram acomodações em ambos os lados. Hoje verifica-se uma associação entre os santos católicos e as divindades das religiões africanas. Eram realizadas as Coroações de Reis de Congo e Angola, ou as chamadas Coroação de Reis Negros, nas igrejas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito no Recife.

Os modelos de cortejos de maracatus que hoje mostram-se assemelhados aos da religião católica são mais um indício desse processo. Como e porque houve essa assimilação do modelo de cortejo? O pesquisador Roberto Benjamin<sup>7</sup> aponta :

*Poder-se-iam estabelecer três hipóteses confluentes e não-excludentes para a origem dos cortejos carnavalescos. A primeira delas fiel à licença do período carnavalesco, é a da aglutinação, neste festejo de manifestações populares ocorrentes em outras datas festivas e que foram proibidas ou perderam a sua função em razão das mudanças sociais. A segunda hipótese é a da cópia do modelo, de natureza hegemônica, imposto para as procissões e outros cortejos cívicos que, por imitação, foram apropriados e introduzidos no carnaval ou também impostos pelo Poder Público às agremiações carnavalescas. A terceira é a da caricatura, ou seja, no espírito do mundo pelo avesso, nos dias da licença carnavalesca, o povo pode caricaturar o modelo solene das elites ... (Benjamin, 2002, p.45)*

---

<sup>7</sup> Roberto Benjamin é Presidente da Comissão Nacional do Folclore e da Comissão Pernambucana de Folclore.



As disposições dos cortejos são semelhantes: os músicos (chamados batuqueiros nos maracatus), vêm atrás, as figuras mais importantes como a corte real do maracatu e as autoridades eclesiásticas vão no centro junto com as imagens, todos seguem ladeados por baianas e homens no maracatu e por irmãos no caso da procissão católica. O guarda-sol, também chamado de guarda-chuva, umbela ou pálio, dá proteção e um caráter de importância ao rei e a rainha no maracatu assim como o pálio sobre as autoridades da procissão.



Fig. 3 Rei e Rainha de Maracatus protegidos sob o pálio em desfile no carnaval de Recife.

Desde cerca de 2001, o percussionista Naná Vasconcelos tem reunido durante o carnaval para tocarem juntas, várias dessas nações de maracatu. Este momento mais festivo, digamos assim, segue o rastro de um outro encontro que ocorre há décadas. É a Noite dos Tambores Silenciosos, à meia-noite da segunda para a terça-feira de carnaval no Pátio do Terço, no centro da cidade de Recife. Nesse momento há uma reunião de maracatus de nação tradicionais, só desfilam esses grupos tradicionais, e todos apresentam seus cortejos para homenagear os antepassados negros escravos mortos na escravidão.

As origens dessa cerimônia vão ser encontradas nas Instituições dos Reis de Congo e Angola, algumas registradas na Igreja de Nossa Senhora Do Rosário dos Homens Pretos, no Recife, desde o séc. XVII.

Quadro 2. Histórico comparativo entre Instituições dos Reis de Congo e Angola e Maracatus em Pernambuco do séc. XVII ao XX.

<b>Manifestação</b> <b>Data</b>	<b>Instituições de reis de Congo e Angola</b>	<b>Maracatus Nação</b>
<b>Séc XVI</b>	Surgimento da coroação de Reis Negros em Portugal, fazendo alusão aos Reis Magos.	
<b>1666</b>	Antigos documentos relatam essa cerimônia na Igreja de N. Sra. Do Rosário dos Pretos no Recife.	
<b>1800</b>	Fundação do Maracatu Elefante (segundo sua rainha, D. Santa)	
<b>1854</b>		DP noticia que mascarados se fantasiam de Reis Negros no carnaval
<b>1863</b>		Ano provável da fundação do Maracatu Nação Leão Coroado
<b>1872</b>		Referências no DP a saída do Nação Velha de Cambinda
<b>1888</b>	Abolição da Escravatura, fim da Instituição de Reis de Congo	

Obs: O Diário de Pernambuco está indicado com a sigla DP

### 1.1.3 Aspectos Sócio-Musicais

Segundo explicação do percussionista e membro do Maracatu Nação Estrela Brilhante, Éder “O” Rocha<sup>8</sup>:

*“...originalmente, as loas eram puxadas pela rainha (mãe-de-santo) ou pelo rei (pai-de-santo) e respondidas pelas catirinas (filhas-de-santo); os*

<sup>8</sup> Percussionista, ex-integrante da Orquestra Sinfônica do Recife, integrante do Maracatu Nação Estrela Brilhante, fundador do grupo Mestre Ambrósio, escreve regularmente para o site oficial do Maracatu Nação Leão Coroado e em revistas especializadas de bateria e percussão.

*tocadores seriam os ogans. Hoje em dia, no entanto, essa tradição desapareceu de todos os maracatus nação.*”<sup>9</sup>

Mais uma vez vemos aqui a mudança de costumes dentro do universo da cultura popular tradicional. A dimensão religiosa foi sendo posta de lado e hoje mais importa se o grupo precisa do “tocador”, se ele toca bem, do que qual é sua devoção religiosa. Hoje admite-se sem problema algum a participação de integrantes de fora do maracatu tradicional, oriundos de outras religiões, ou mesmo ateus.

Outros artistas também usam maracatus como matrizes para suas composições e hoje em dia existem vários grupos denominados maracatus no Recife, mas que não tem nenhuma relação religiosa com a tradição. Esses, chamados maracatus não tradicionais, se organizam como um grupo popular qualquer e misturam instrumentos, composições, arranjos e temáticas de acordo com suas opções estéticas. Partem das características musicais juntamente com figurinos e adereços e constroem-se novas experiências como é o caso do Maracatu Nação Pernambuco, que hoje trabalha com naipe de metais com trompete, trombone e sax mas que já contava com baixo e teclado em sua formação, já há algum tempo. Nesse caso foi criado um grupo popular com vozes, percussão de maracatu e instrumentos melódicos e harmônicos da cultura popular.

#### **1.1.4 Aspectos Musicais**

O ciclo rítmico propõe compasso quase sempre quaternário, com possibilidade de variação nas introduções. O andamento é *andante*, com possibilidades de ser acelerado durante a execução. Quanto à forma, por ser música vocal obedece a construção estrófica das toadas, que costumam, hoje, ser puxadas pelos mestres (faixa 3, CD1) e não mais pelas rainhas. A toada

---

<sup>9</sup> Rocha (2003), in <[www.leacoroado.org.br](http://www.leacoroado.org.br)>, site oficial do grupo

pode ser de seção única, com ou sem introdução, ou binária AB com *ritornello* em cada seção. Na melodia são usadas escalas maiores, menores ou de uso de características modais (mixolídia ou eólia).

A razão da outra denominação do maracatu nação – como maracatu de baque virado – deve-se ao toque executado pelos tambores menores: os repiques ou viradores. É importante observar que no maracatu os tambores são chamados de alfaias<sup>10</sup>. Esses alfaias menores, os viradores, geralmente executam um ritmo mais frenético e subdividido que em conjunto com os demais ritmos dos meios e dos marcantes geram a textura polirrítmica característica de um maracatu. Esse recurso musical de execução rítmica com uso da polirritmia e subdivisão é chamado de “virada” e é usado de maneira bem específica por um maracatu. A virada de um maracatu caracteriza-se como um dos elementos idiomáticos que vem compor a identidade musical de uma nação.

Fig.4 Exemplo de toque virado, executado pelos alfaias viradores.



### 1.1.5 Os Instrumentos do Maracatu Nação :

Na faixa 1, CD 1 os instrumentos vão sendo mostrados por solos, na ordem: primeiro os ganzás e abês, depois a caixa, os gonguês e por último entram os alfaias.

Ganzá – Dentre os maracatus tradicionais só era utilizado pelo Nação Estrela Brilhante; Guerra-Peixe associa isto ao fato deste maracatu ter um baque mais rápido do que os outros (Guerra-Peixe, 1984). Hoje esse instrumento está bem mais difundido, e é utilizado para executar as subdivisões repetidas, geralmente acentuando o último quarto de cada tempo.

<sup>10</sup> É encontrado o uso da palavra “alfaia”, tanto no masculino como no feminino.

Abê ou xequerê – Executa ritmos com subdivisões de quarto de tempo porém acentuando os dois últimos quartos de tempo, e atua junto aos ganzás. Dentre os maracatus tradicionais de nação, inicialmente, apenas o Maracatu Estrela Brilhante usa abês e ganzás.

Gonguê – Dona Santa, descendente de escravos, rainha do Nação Elefante, dizia que o gonguê está para o maracatu assim como a requinta para a banda<sup>11</sup>. Segundo Guerra-Peixe, o gonguê é chamado assim no maracatu, no xangô é chamado de agogô. O agogô, por ser menor, é também de timbre mais agudo. Com base nestas informações podemos entender que havia um uso confuso da denominação destes instrumentos. A diferença básica entre eles está no fato de que o gonguê é de maiores dimensões, e possui uma única campânula, enquanto o agogô possui duas ou mais. Porém, o gonguê é o instrumento integrante dos maracatus tradicionais. O ritmo mais difundido do maracatu é popularmente associado ao agogô, que também é um instrumento mais difundido que o gonguê. Mas na verdade é o gonguê quem faz essa marcação e não o agogô, que não é comum dentre os maracatus tradicionais.

No maracatu, o gonguê é tocado explorando-se suas sonoridades agudas e graves, tocando-se mais próximo da boca da campânula (som grave), ou próximo à haste (som agudo). O gonguê tem um toque fixo para cada toada, geralmente não se deve modificar o ritmo iniciado. Este toque é como a clave na música cubana, e é mantido pelo instrumento durante todo o tempo de cada toada, só variando de uma música para outra, se for o caso. O gonguê, dentro do maracatu, tem o papel fundamental de manter a marcação para as variações dos baques e virações também, como um toque de um metrônomo.

Tarol/Caixa-de-Guerra – O tarol também é chamado de caixa mas há uma tendência de se chamar assim somente ao tarol industrializado. A caixa-de-guerra é um pouco maior, na sua altura, e tem menos esteira, o que resulta

---

11

num timbre menos metálico. Ambos são usados mantendo um toque continuamente, mas existe um certo espaço para variações rítmicas, sem contudo quebrar o baque. Devido ao timbre médio/agudo, fazem a ligação entre o gonguê e os instrumentos graves preenchendo bem o espaço com marcações rítmicas subdivididas.

Alfaias –Também chamadas de zabumbas, as alfaias são organizadas segundo sua afinação, em tambores graves, médios e agudos. O toque mais característico de um maracatu nação é o chamado baque de marcação. As alfaias responsáveis continuamente por essa pulsação são chamadas de marcantes, e são as mais graves. São consideradas as mais importantes e basta dizer que tradicionalmente são as únicas que são batizadas, assim como o tocador desse tambor precisa ser também homem de boa reputação, “homem de bem”. Isto acontece devido a essência religiosa do maracatu. A tradição diz que antes da primeira vez este instrumentista tem de passar por um ritual de iniciação em terreiro de confiança. As demais alfaias são o meio (médio) e o repique ou virador, o mais agudo do grupo.

O naipe de tambores fica assim constituído: grave com o marcante fazendo o baque básico quase imutável, o meio com som médio que preenche as convenções determinadas e o virador que vira<sup>12</sup> ou sola, que dá o nome de maracatu de baque virado ao maracatu nação. O mestre do maracatu rege o grupo com um apito.

Os baques e toques característicos do maracatu variam muito de nome e de interpretação de um grupo para outro, o “baque de marcação” por exemplo está representado com uma variação opcional no seu quarto compasso, mas

---

<sup>12</sup> O termo “virada” é usado por bateristas para designar uma pequena frase, variante do padrão de condução e marcação executado em uma música ou em parte dela. Esta variação funciona como introdução, como ligação entre duas partes de uma música ou ainda como uma frase para terminar a música. Geralmente é curta durando um ou dois compassos no máximo, dependendo do andamento e da métrica da música. No caso do maracatu nação ou de baque virado, essa “virada”, ou “viração” dos repiques representa um momento em que esses instrumentos ficam executando livremente as virações até quando o mestre der o sinal com o apito, para que voltem a marcar os baques ou passem para outro momento na música.

este é conhecido também por baque de Luanda, aqui procurei seguir denominações com as quais me deparei no meu cotidiano. Não se constitui interesse desse trabalho um maior aprofundamento sobre essa diversidade de denominações.

Fig.5 Exemplos de baques e toques de maracatu nação

Baque de Marcação (alfaias)

Baque de Arrasto (alfaias)

Baque de Impulso (alfaias)

Toque de Meião

Toque de Gonguê I

Toque de Gonguê II

The figure displays six musical staves, each representing a different rhythmic pattern. The first three are 'Baque' patterns for 'alfaias' (alfaias), and the last three are 'Toque' patterns for 'Gonguê' (Gonguê). Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with an accent (>) to indicate emphasis. The notation is in a single system with a treble clef and a 4/4 time signature.

Concluo esta breve explanação apontando três últimas informações:

- a) Existem toadas que são tradicionais e executadas por todos eles com algumas modificações, como é o caso da “Costa Velha”, em homenagem a um antigo escravo chamado Costa Velha, até hoje lembrado e respeitado por todas as nações.

- b) Cada maracatu tem sua identidade musical demarcada pela orquestração, sua formação instrumental, seus padrões de baques, a escolha de andamentos, aspectos de dinâmica, divisões rítmicas, estilos de execução das toadas e dos baques tradicionais e como foi dito, suas formas de viradas. Por outro lado a denominação e execução dos baques tradicionais e dos característicos de uma nação é algo absolutamente particular do grupo e exige um estudo bastante específico.<sup>13</sup>
- c) Quanto a interpretação sobre toadas tradicionais, percebe-se um pouco de mudança de letra e da melodia mas o baque de determinada toada tradicional em geral mantém-se o mesmo em nações distintas. Sobre o “Costa Velha”, a que me referi no item anterior, eu particularmente, presenciei integrantes de dois maracatus tradicionais executa-lo com o mesmo baque básico e ligeiras mudanças de andamento, de dinâmica, divisões rítmicas, melodia que não descaracterizavam a toada original, mas indicavam elementos próprios de cada um dos grupos.

Alguns dos baques apresentados neste trabalho são tradicionais, como o Baque de Marcação (faixa 6, CD 1, com viradas no meio da música), o Baque Martelo (faixa 4, CD 1), o Baque Parada e o Trovão executados pelo Nação Estrela Brilhante (faixa 2, CD 1) e um baque que me foi informado por um batuqueiro como baque de arrasto (faixa 5, CD 1), que apresentei no quadro acima mas não obtive confirmação dessa denominação por outras fontes.

---

<sup>13</sup> Durante a conclusão deste trabalho, o professor Climério de Oliveira, do Conservatório Pernambucano Música juntamente com o percussionista Tarcísio Soares, do grupo Sá Grama, estavam desenvolvendo um estudo sobre esse assunto, o que deverá resultar em um livro com CD, a serem lançados em 2005.

## 1.2 O Frevo

### 1.2.1 Origens

Os pesquisadores apontam algumas versões para quando teria sido o primeiro registro na imprensa do termo frevo. A primeira vez, segundo o pesquisador Evandro Rabello teria sido na edição de 9 de fevereiro de 1907<sup>1</sup> do Jornal Pequeno, citando a marcha “O Frevo” como integrante do repertório do Clube Empalhadores do Feitosa. Um outro registro ocorre no mesmo jornal em 12 de fevereiro de 1908, que foi atribuído ao cronista Oswaldo de Almeida<sup>2</sup>, daquele jornal. Em 12 de fevereiro de 1909 esse mesmo jornal apresenta uma charge que contém a frase “Olha o Frevo” anunciando o carnaval daquele ano. A estas alturas a designação de frevo ao gênero musical originário do repertório das marchas-dobrados das bandas marciais do Recife da virada do séc. XIX para o séc. XX, já estava em uso<sup>3</sup>. Conta-se que tais bandas disputavam entre si a supremacia na execução musical, o que provocou, com o passar do tempo, a busca pelo virtuosismo. Buscou-se tocar cada vez mais rápido e de maneira mais frenética, passou-se a compor mais peças que estimulassem essa destreza musical.

Estudiosos do gênero pernambucano apontam José Lourenço da Silva, conhecido como Maestro Zuzinha, como sendo o primeiro compositor do que seria chamado de frevo, um passo mais efetivo na demarcação entre o dobrado, a polca e a marcha que teriam dado origem a esse gênero. O pesquisador Renato Phaelante da Fundação Joaquim Nabuco escreveu no encarte do Cd “Velhos Carnavais”<sup>4</sup> da coleção História do Carnaval lançado pela Polydisc em 1999, que esse processo teria ocorrido através de

---

<sup>1</sup> Souto Maior (1991), pág. 197.

<sup>2</sup> Real (1990), pág.12 e Souto Maior(1991), pág. 199

<sup>3</sup> Souto Maior(1991), pág. 198 e 199.

<sup>4</sup> Há exemplos de algumas dessas gravações no CD 1, anexado desta dissertação.

uma relação de simbiose entre música e dança e teria se consolidado no início do século XX, identificando a figura do compositor Maestro Zuzinha, como o pioneiro do novo gênero. Neste encarte vem escrito:

*“Uma marcha de introdução em estilo de polca-marcha com parte lenta para o canto, puxava os cordões dos grandes clubes pelas ruas centrais do velho Recife.”*

A associação entre música e dança é comentada logo em seguida no mesmo encarte:

*“Quando um clube com seus milhares de acompanhantes, penetrava na Ponte da Boa Vista, se comprimiam e eram levados de roldão. Findo o canto e voltando à fanfarra, à introdução, entravam numa espécie de dança com trejeitos de capoeiras, sem uniformidade nos passos.”*

A partir deste relato pode-se inferir que o frevo de rua, instrumental, pode ter surgido diretamente dos dobrados, polcas e marchas tocados pelas bandas marciais do Quarto e do Espanha ou de particulares. Mas ao mesmo tempo em que era tocado este repertório instrumental, já no final do século XIX, pouco depois da abolição dos escravos, os músicos dos clubes de alegorias, troças e blocos executavam as marchas e hinos destas agremiações. Ainda, neste relato fica clara, através da informação sobre a forma da música tocada com introdução instrumental e estrofe, a existência de uma marcha carnavalesca pernambucana cantada. O embrião do frevo canção (faixa 9, CD 1), então, também teria surgido na rua.

Como surgiram por um processo anônimo e espontâneo de criação não há como se saber quem surge primeiro, o frevo ou o passo. O fato é que na década de 30 convencionou-se dividir o frevo em frevo de rua para os instrumentais executados por orquestras, frevo-canção aos que possuíam

letra e frevo-de-bloco<sup>5</sup>. Este último (faixa 10, CD 1), eram as antigas marchas carnavalescas dos blocos. Ainda sobre a gênese da música e da dança do frevo concluiu Renato Phaelante :

*“Por essa época, surge uma composição do músico Maestro Zuzinha, modificando a primeira parte, mais precisamente a introdução, além de incluir floreios instrumentais que davam margem a improviso e nova criatividade nos passos já existentes de dança. Era a hora do que vieram a denominar de frevo.”*

Ainda não nos foi possível identificar com certeza qual teria sido esta composição do Maestro Zuzinha. Sabe-se que esse músico nasceu em 1889<sup>6</sup>, no interior do estado e só em 1916 mudou-se para a capital, logo ingressando na Polícia Militar tornando-se mestre da banda até os 32 anos de idade, portanto 8 anos após o vocábulo Frevo já ter sido difundido através do Jornal Pequeno. Então a partir daí poderíamos propor que o gênero Frevo nas suas origens, do Jornal Pequeno teria sido outro mais próximo da sonoridade mais marcial um pouco menos floreada dos dobrados. Através desta informação de Phaelante, de que o frevo de maior elaboração instrumental teria surgido com o Maestro Zuzinha, o frevo, então tal como é conhecido hoje data de 1916 e não do período de 1907 a 1909, época em que o termo foi difundido no Jornal Pequeno. O que seria aquela marcha então de 1907 do Empalhadores do Feitosa? Não foi possível ainda localizar esta partitura.

### **1.2.2 Aspectos Musicais**

No CD “Os Velhos Carnavais”, há uma gravação da Fanfarra Clube dos Lenhadores, chamada “A Província” (faixa 7, CD 1), com data de 1905, e uma outra da Troça Empalhadores do Feitosa chamada “Durval no

---

<sup>5</sup> Souto Maior (1991), pág. 201, trata detalhadamente desse assunto.

<sup>6</sup> Câmara (1997), pág. 138.

Frevo” (faixa 8, CD 1) com data de 1935, segundo ficha técnica do disco, que representam dois exemplos de música da época. A primeira mostra-se claramente como uma marcha-dobrado típica de uma banda marcial, com respeito à instrumentação com uso exclusivo de instrumentos de sopro e percussão, o andamento de marcha, a linguagem rítmica, sem muitas sincopas mas com o uso de tercinas e o emprego de harmonização tonal em tríades, típica da linguagem desses grupos marciais. A segunda conserva o conjunto instrumental mas apresenta maior desenvoltura no aspecto rítmico e na construção melódica com o diálogo entre os naipes mais delineados.

O frevo foi sofrendo processos de mudanças em seu estilo, mas continua como música essencialmente de orquestra. No frevo de rua, hoje, o andamento está mais acelerado, as divisões rítmicas mais variadas com síncopas e contratempos, usa-se instrumentos elétricos e eletrônicos, acrescentou-se bateria. A harmonia não faz mais o uso exclusivo de tríades ou acordes do tipo V7. Quanto ao acorde final característico do frevo, convém salientar que, *“esse acorde apresenta-se dentro dos padrões característicos de terminações que foram adotadas para o frevo, após os anos 50 do século XX, onde se tornou usual terminar com o primeiro grau maior com nona.”*<sup>7</sup>

É muito importante enxergar entre todos os textos e pesquisadores citados uma nota comum, o fato de a música do frevo inspirar a dança e vice-versa. Esta é uma característica essencial desse gênero, a troca de informação, de saberes entre o movimento, o visual, a dança, os trejeitos e o som. Hoje vemos que o frevo é tocado mais durante o período carnavalesco, do que em outras épocas do ano. E no início, como era o ouvir música no Recife do séc. XIX para o séc. XX? Esta pergunta faz-se importante a partir do momento que identificamos que o frevo, desde as

---

<sup>7</sup> Saldanha (2001)

suas origens, influencia e sofre influências do passo (como é chamada a dança dos capoeiras que dançavam ao som do frevo). Então isto se dava apenas de ano a ano? Como era o compor, o tocar nas fanfarras durante o resto do ano? Ocorria, durante o resto do ano, uma participação dos partidários, torcedores das fanfarras, nem que fosse por brincadeira, “pulando” frevo, ou dobrados, marchas, durante apresentações dessas fanfarras? Ou a troca inspirada só se daria de carnavais em carnavais? O pesquisador Leonardo Dantas Silva informa que :

*“O Diário de Pernambuco, em sua edição de 5 de maio de 1860, chama a atenção da polícia para os bandos de capoeiras que acompanhavam os desfiles das bandas de música. O mesmo jornal, em 15 de dezembro de 1864, transcreve ofício enviado pelo coronel comandante das armas, no qual se lia: “Pelo reprovado costume adotado pelos escravos nesta cidade, de acompanharem as músicas militares, dando a uma ou a outra vivas e morras, apareceram desagradáveis conflitos e isto há muito...”*<sup>8</sup>

O frevo mais conhecido, o “Vassourinhas” data do início do século XX, ficou registrado como sendo de autoria de Mathias da Rocha apesar de já existirem outras versões para isso. Fala-se hoje que poderia ter sido comprado pelo clube, havendo até recibo da compra desse serviço de composição. Em gravações podemos encontrá-lo com o título de hino dos Vassourinhas, Marcha nº1 do Clube Vassourinhas (faixa 11, CD 1) ou simplesmente Vassourinhas. O que é importante aqui, de um ponto de vista histórico, é que sua primeira gravação vai ser realizada quase cinquenta anos depois e que raramente ele é cantado. Possui letra, mas hoje é hábito tocá-lo só instrumental como um frevo de rua.

---

<sup>8</sup> Silva (1991)

Do ponto de vista musical, é importante apontarmos que esse frevo, datado de (1889), é na verdade um hino, é a marcha nº1 de um clube carnavalesco, foi feito para se cantar, e carrega características de uma época já distante (1889). As semínimas e colcheias em andamento de 120, por exemplo, não traduzem o espírito dos frevos que quase sempre alternam frases fortes e estridentes dos metais com passagens rápidas com muitas subdivisões, sincopadas muitas vezes, executadas pelas madeiras geralmente em andamento ainda mais acelerado no meio da rua.

Assim é o chamado frevo de rua, que segundo artigo<sup>9</sup> de Edson Rodrigues<sup>10</sup>, possui três variantes (abafo, ventania e coqueiro), de acordo como se desenvolvem suas linhas melódicas.

- O frevo de abafo: Também chamado de frevo de encontro, pois era usado no encontro entre clubes de frevo, é de melodia simples com notas longas, geralmente agudo, para trombones. A intenção seria mesmo de tocar agudo e forte para encobrir o som da orquestra adversária. O frevo “Fogão”, de Sérgio Lisboa, e “Três da Tarde”, de Lídio Macacão, são bons exemplos desse tipo de frevo.
- O frevo coqueiro: Edson Rodrigues o apresenta como uma variação do frevo de abafo por também ser indicado para rua, muito embora se caracterize por uma execução muito mais difícil e ágil, com muitas notas curtas e agudas, daí o nome de “coqueiro”. O efeito pretendido também é o de superar a orquestra rival.
- O frevo ventania: Como o nome já sugere também explora a habilidade dos músicos. Dois bons exemplos seriam “Relembrando o Norte”, de Severino Araújo e “Freio à Óleo” de José Menezes. Esse tipo de frevo

---

<sup>9</sup> Souto Maior (1991), pág.12

<sup>10</sup> Compositor, instrumentista e maestro recifense foi regente da Banda Municipal do Recife e atualmente é professor do Conservatório Pernambucano de Música.

tem uma sonoridade menos forte com predomínio das palhetas. Edson Rodrigues termina seu texto citando que *“uma ala de compositores jovens, trabalha num tipo de frevo que seria um misto dos três já citados e o denominam “frevo de salão”. São composições de nítidas influências de melodias e harmonias alienígenas, como o jazz norte-americano.”*<sup>11</sup>

### **1.2.3 Os Instrumentos no Frevo**

A música do frevo surgiu do universo das bandas marciais e agremiações carnavalescas. Esse universo compreende a formação tradicional de bandas para o frevo de rua, essa formação mais o canto para os chamados frevos-canção e uma formação típica baseada em cordas e madeiras e coro para os blocos carnavalescos. Irei me deter na explanação sobre os conjuntos instrumentais dos frevos, as orquestras, assim, excluo o canto e o coro do escopo deste trabalho, devido a abordagem instrumental que faço nas composições. No último subitem estarei tratando da problemática dos instrumentos harmônicos, especialmente quanto ao uso do teclado no Frevo.

#### **1.2.3.1 As Orquestras e os Frevos**

Segundo Katarina Real (Real, 1990), a orquestra do frevo em sua formação original é uma fanfarra, conforme determina a Federação Carnavalesca Pernambucana, entidade criada em 1935. O conjunto original, então, é composto de sopros e percussão, como é possível também constatar na gravação supracitada da Troça Empalhadores do Feitosa. Deve-se observar a ausência de instrumentos de corda (baixo, guitarra ou violão), o baixo é realizado tradicionalmente pelo tuba, no tipo mais comum o “souzafone”. Só mais tarde por volta da década de 60 é que se

---

<sup>11</sup> Rodrigues in Souto Maior (1991), pág, 72,

começou a introduzir no frevo de rua, o baixo elétrico no lugar da tuba e instrumentos harmônicos como a guitarra e posteriormente na década de 80, o teclado. Tais instrumentos por necessitarem de amplificação não são usados em desfiles nas ruas, apenas em palcos. Nas ruas são usados apenas em trios elétricos particulares e nas Freviocas, que são ônibus com carrocerias adaptadas pela prefeitura do Recife para parecerem com formato de bonde antigo. Os trios, como se vêem em Salvador-BA, não gozam de popularidade na região metropolitana do Recife. Existem, mas até hoje não foram incorporados ao fazer cultural pernambucano. Sempre há muitas controvérsias sobre sua autorização ou não durante o carnaval.

Os blocos, por sua vez, ao desfilarem pelas ruas, executam suas marchas, conhecidas também por frevos de bloco, com uma orquestra típica, própria, que difere de uma fanfarra. Não costumam utilizar instrumentos eletrônicos, até porque ao desfilarem pelas ruas preferem a sonoridade acústica à amplificada. O teclado já foi utilizado em CD's de blocos, com o sentido de “acrescentar corpo” ao aspecto timbrístico, geralmente com som de naípe de cordas de orquestra. O baixo elétrico é bem aceito, tanto em gravações, quanto em apresentações em palcos onde há amplificação, mas a guitarra elétrica, não tenho conhecimento sobre seu uso em blocos. A formação comum da orquestra de bloco é trompete, naípe de saxes, flautas, clarinete, bandolim, banjo, violão de sete cordas e de seis, caixa, surdo e pandeiro. O canto é assegurado de maneira invariável pela presença de um coro, às vezes utiliza-se de um solista.

Quanto ao Frevo Canção e o Frevo de Rua, esses são compostos e executados por orquestras maiores, mas quando normalmente por razões econômicas não é possível para os clubes de frevo, saírem com um grupo de porte, então fazem uma adaptação para um grupo menor. Vê-se que hoje, além das dificuldades de ordem financeira o aprimoramento

tecnológico (aperfeiçoamento da potência, da qualidade de captação, da microfonação e dos recursos de mixagem) tende a diminuir ainda mais o número efetivo de músicos em uma orquestra. Apesar de que por motivos estético-musicais, tem-se mantido um quadro mínimo de músicos por naipe, até porque a própria interpretação de cada membro do naipe já garante no todo, uma diversidade de dinâmica, articulação e timbres que, a rigor, um único tecladista não executa a contento, como resultado foi comum, se diminuir o naipe e se acrescentar um tecladista para “somar” os timbres. Veja o quadro a seguir sobre a formação das orquestras:

<b>Orquestra de Frevo Original (Fanfarra)</b>	<b>Orquestra Adaptada (razões econômicas)</b>	<b>Orquestra Registrada em gravações de CD (Maestro Duda, 2002 e Spokfrevo Orquestra, 2004)</b>
1 requinta	1 requinta	
3 clarinetes		
3 saxofones	5 saxofones	4 saxofones (2 alto, 2 ten.)
3 trompetes	4 trompetes	4 trompetes
8 trombones	4 trombones	3 trombones
2 trompas		
3 tubas	1 tuba	1 Baixo
2 taróis	2 taróis	1 Bateria
1 surdo	1 surdo	1 surdo
		1 pandeiro
		1 teclado (apenas em Duda)
26 músicos	18 músicos	16 músicos (Duda), 15 músicos (Spokfrevo)

No quadro acima, o pandeiro e o teclado foram deixados por último propositadamente, para destacá-los das formações originais da orquestra. Assim como o baixo tendo substituído a tuba, aparece lado a lado com ela. A bateria também se encontra ao lado dos taróis. A bateria e o baixo tem participações bem definidas nos grupos, hoje. Quanto ao pandeiro, é importante observar que hoje em dia comum nas gravações e desfiles dos clubes na rua não tem sua entrada bem documentada na orquestra do frevo. É possível que esse instrumento tenha entrado na orquestra a partir do surgimento dos blocos com suas orquestras de pau e corda. O que ocorreu, segundo estudiosos, por volta dos anos 20.<sup>12</sup>

### **1.2.3.2 O Uso do Teclado**

A história dos instrumentos eletro-eletrônicos no frevo começou juntamente com a sua introdução na música brasileira. O teclado e a guitarra complementaram o som da orquestra com um corpo sonoro rítmico-harmônico, com possibilidades de executarem solos audíveis em meio a orquestra, o que a princípio não substituiu os naipes. Pouco depois, durante a década de 80, iniciou uma crise no mercado pernambucano com a chegada dos sintetizadores, juntamente com fatores econômicos como a possibilidade da redução do custo com cachês de orquestras, ou ainda a mera concorrência dessas com grupos menores, com formação pop que fazem música de carnaval. Alguns fatores contribuem para esse problema:

- Em Pernambuco, a música de carnaval é de época, sendo quase toda só tocada nas proximidades do carnaval. Ainda é comum a prática de lançamento de discos apenas para o período carnavalesco e junino e durante o resto do ano, saem os discos de autor. Porém, hoje em dia já começam a acontecer lançamentos de discos durante o ano que contem

---

<sup>12</sup> Sobre este assunto há um texto de Apolônio Gonçalves de Melo in Souto Maior (1921), pág. 21.

repertório resultado de fusões entre gêneros locais, nacionais e estrangeiros.

- A falta de preparação do mercado de músicos tecladistas para desenvolverem tecnicamente uma linguagem nova para acompanhamento desse gênero. Talvez acentuado por três fatores:

a) A rapidez relativa do período carnavalesco, e portanto da duração do mercado típico. Talvez por isso se toque até hoje antigos frevos como se tocam os *standards* no jazz, e aqui me refiro a escolha do repertório e não a linguagem técnica instrumental, o povo na rua consome como se fosse o último sucesso do momento. Na verdade seria como um permanente movimento de música antiga, na história do carnaval pernambucano. Assim temos os frevos de Levino Ferreira (1890-1970), Nelson Ferreira, (1902-1976), Capiba (1904-1997), José Menezes (1923- ), Lourival Oliveira (s.d.), Duda (1935- ) e outros, sendo executados por décadas e décadas.

b) A inadequação do instrumental (teclados sintetizadores) juntamente com a formação técnica dos instrumentistas. No princípio o uso comercial desse instrumento limitava-se a imitar da melhor maneira possível os timbres e linguagens dos instrumentos de sopro acústicos. Talvez esse tenha sido o grande equívoco cometido que fez com que se criasse o estigma desse instrumento.

c) A formação técnica dos instrumentistas. O uso do instrumento dentro do mercado de frevo ainda é muito próxima ao uso do piano na música erudita ou jazz. Talvez porque essa ainda seja a formação do tecladista, ou melhor do músico popular. Sobre os outros instrumentistas, não são poucos os músicos da orquestra sinfônica que tocam no carnaval. Não se trata aqui de juízo de valor sobre a questão, mas apenas de caracterizar o músico que toca o frevo, sua formação e o mercado.

Não houve ainda, portanto, nesse mercado, um desenvolvimento na linguagem do teclado que não fosse possível de se executar com um piano, criou-se uma certa distância entre a formação tradicional dos músicos desses instrumentos harmônicos e a linguagem original do frevo de rua.

Isto envolve mais um aspecto a ser considerado: a realidade da educação musical em Pernambuco. O frevo, em nenhuma de suas variantes faz parte do currículo comum de nenhuma das cinco maiores escolas de música do Recife e Olinda. Todas são instituições públicas, a saber: o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, o Conservatório Pernambucano de Música, o Centro de Criatividade Musical do Recife, a Escola João Pernambuco (municipal do Recife), o Centro de Educação Musical de Olinda. À guisa de rigor científico, deveremos abrir a possibilidade para a existência de alguma escola de bairro, menos conhecida, adotar o frevo como repertório essencial em algum de seus cursos. Tudo concorre então para que o teclado seja um piano elétrico marcando o ritmo como o violão ou o banjo nos frevos de bloco. Por outros caminhos verifica-se então, o mesmo resultado: não se construiu até hoje uma linguagem de frevo para esses instrumentos.

Analisando gravações recentes de 2000 a 2004, encontrei dois tipos de situação :

- Um processo de adição de timbres, quando o teclado entra como instrumento com exclusiva função rítmico-harmônica, mas isso não implica em nenhuma mudança da composição ou do arranjo original. (faixa 12, CD 1)
- Um processo que envolve a mudança nos padrões de composição e arranjos para os frevos. (faixa 13, CD 1)

Observo hoje uma tentativa de equilíbrio timbrístico entre o acústico e o eletrônico, assim como surgem novas orquestras com guitarra, baixo e teclado, mas na forma como são apresentadas e ensaiadas as partes da seção harmônica, esses instrumentos de harmonia, ainda não gozam de um lugar de atenção dentro das orquestras. Por exemplo, recentemente têm-se produzidos CD's com gravações de frevos de rua, às vezes com orquestra completa, outras vezes não, mas que demonstram uma certa movimentação sobre o desenvolvimento desta linguagem ainda com forte presença da tradição sob o aspecto instrumental.

## 1.3 A Ciranda



### 1.3.1 Aspectos Gerais

Dos gêneros abordados neste trabalho, a ciranda é o de popularidade mais recente. Teria suas origens em Portugal, e em Pernambuco tem seus focos a partir do litoral norte do estado, em torno das cidades de Goiana, Itapissuma e na ilha de Itamaracá. Sua popularização teria advindo de um encontro fortuito entre a cantora Teca Calazans e Lia de Itamaracá, na época empregada doméstica de uma casa de veraneio na ilha. Isso se deu em 1961.

Além da Ciranda de Lia em Itamaracá, temos outras igualmente famosas na região, a Ciranda de Dona Duda na praia do Janga, município de Paulista; a Imperial e a de Baracho em Olinda, as duas gravaram Lp's produzidos por Nelson Ferreira. A manifestação da ciranda é mais comum no litoral norte, (municípios citados), mas também ocorrem na capital e têm-se registros mesmo no interior, na zona da mata norte, em torno de 70 a 100 km da capital a exemplo dos municípios de Tracunhaém, Nazaré da Mata, Aliança e Vicência.

### **1.3.2 A Dança e o Canto**

A ciranda é dança de roda e canto com acompanhamento instrumental de formação singular: um trompete, trombone ou saxofone como instrumento melódico principal para fazer as introduções e interlúdios, às vezes ajudados por saxofones e clarinete, e percussão (bumbo, caixa e ganzá). O Mestre da ciranda é quem “tira”, entoa, as melodias inicialmente e logo seguido das respostas, (estribilhos) cantadas pelos demais participantes. Sua temática é a mais diversa possível podendo se cantar sobre qualquer assunto.

Sempre em roda, os dançarinos dançam também sempre de mãos dadas, o que lhe confere absoluta igualdade na participação de todos. Não há solos, nem filas ou pares, com os dançarinos da frente ou de trás. A única maneira de vermos o tempo todo todos os seus integrantes é estando na roda. Não no seu interior mas de mãos dadas dançando. É comum que os músicos se posicionem no centro dessa roda.

Os movimentos e passos da dança são catalogados em dezenas mas sempre apresentam uma movimentação de vai-e-vem no sentido das laterais dos dançarinos ou para dentro e para fora da roda. Esta constância alude ao movimento da quebra das ondas do mar na praia e ao constante vai-e-vem dessas águas.

Assim como as correntezas e o quebrar das ondas do mar de Pernambuco, a levada da ciranda é de caráter mais leve e contínuo. Esta correlação entre o movimento da ciranda e das ondas do mar é lugar comum em qualquer descrição desta dança. Não há modulações, não há variações de compasso, tudo ocorrendo de uma forma monótona no sentido mais puro do termo, isto é, sem variações. Não se trata de ser enfadonho. Até

porque a ciranda é dança e música, os passos variam, as letras também, e o que considero mais importante: não é manifestação para ser assistida, mas para se participar. Nos espetáculos onde tem ciranda é absolutamente comum que o público de maneira espontânea dê as mãos e se ponha a dançar.

### **1.3.3 Os Instrumentos da Ciranda:**

Trompete – Instrumento característico que dá as introduções e repete o tema como um solo de interlúdio após cada passada completa de cada ciranda antes de se voltar a melodia cantada principal. O trompete pode fazer também pequenas frases durante a melodia vocal. Como toca-se muitas cirandas encadeadas como um grande pout-pourri, o trompete faz junto com a voz esse eixo melódico contínuo de ligação dentre todas as músicas. Ao comando do mestre para mudar a ciranda, o trompete irá concluir a ciranda em execução apresentando a introdução da próxima.

Ganzás – Assim como nas demais manifestações apresentadas os ganzás sustentam um ritmo com subdivisões do tempo e com acentos idênticos aos da caixa.

Os tambores – A caixa e o surdo (de tamanho menor que o do frevo) mantêm uma rítmica e sonoridades constantes que vem como uma contribuição para a uniformidade do movimento circular da ciranda. A figura a seguir apresenta duas levadas características do surdo na ciranda, a primeira com toques exatamente no começo de cada tempo, com mais força no primeiro tempo e uma outra que reforça as acentuações da caixa em um padrão característico de três em três quartos de tempo. O terceiro toque do surdo que aparece na figura a seguir, é indicativo da mudança de ciranda, usado não como levada mas como elemento de ligação entre estrofes seguidas ou entre cirandas quando se executa uma seqüência de maneira

ininterrupta, o que é tradição nos grupos. Nesse momento esse compasso é executado como sendo o último da ciranda em execução. No compasso seguinte o surdo já entra no próximo toque sem interrupções enquanto o trompete inicia a nova introdução.

A caixa, por sua vez, quase sempre vem com subdivisões de quarto de tempo, que podem ser acentuadas de diversas formas mas nunca se afasta muito do ritmo original:

Fig.1 Exemplos de ritmos de ciranda

Toque de surdo I

Toque de surdo II

Toque de surdo III (característico para mudar de ciranda) um único compasso

Toque caixa I

Toque de caixa II

Toque de caixa III

## 1.4 O Piano e a Música Popular Pernambucana



Fig. 1 O texto diz: “Uma sinhazinha recifense mostra seus dotes ao piano, em bico de pena de Percy Lau”, extraído de “O Piano em Pernambuco”, op. Cit.

Todo instrumento musical é naturalmente fruto da tecnologia de sua época. Mas, o que fazer com um piano em meio a uma casa grande de um engenho de cana? Como instrumento predileto da classe social dominante, o piano, instrumento pesado, não-portátil, tem sobrevivido incrivelmente popular no Brasil e, em Pernambuco, em meio a um clima quente e úmido durante todo o ano. Toda casa dita de família tinha um piano; o poderio sócio-econômico falava mais alto: sim ao piano, europeu, não aos tambores, rabecas, gaitas de caboclinho, instrumentos das classes ditas inferiores.

O piano chegou em Pernambuco por volta de 1808 a 1810, período subsequente à abertura dos portos brasileiros a nações amigas determinada pelo príncipe regente D. João. O registro mais antigo é de autoria de Henry

Koster, viajante que em seu “Viagens ao Nordeste do Brasil”<sup>1</sup> conta que em agosto de 1810, esteve em festa na casa de um seminarista em Olinda, embalada por um professor de música que tocou um piano noite adentro que só foi interrompido a pedidos dos dançarinos cansados.

O pesquisador Leonardo Dantas Silva em seu “O Piano em Pernambuco”<sup>2</sup> narra a história do piano em Pernambuco desde esse relato de Henry Koster até fins da década de 1980. Segundo Leonardo a edição de músicas para piano já funcionava em meados do séc. XIX, no Recife. Desde 1850 quando foi inaugurado o principal teatro de Pernambuco, o Teatro de Santa Isabel, em Recife, fez-se o grande cenário do piano em Pernambuco, que sempre foi associado a bons hábitos e costumes das boas famílias de Pernambuco. Cada casa nobre tinha de possuir esse instrumento e mesmo templos e igrejas católicas também passaram a possuir um.

Desde então começam a surgir compositores para esse instrumento tais como Mestre Joaquim Tomás da Cunha Lima Cantuária, Francisco Libânio Colás, Euclides de Aquino Fonseca, Victor Augusto Nepomuceno e seu filho Alberto Nepomuceno que morou no Recife de 1872 a 1884, voltando ao seu estado de origem, o Ceará, após a morte de seu pai e depois seguindo viagem para se estabelecer no Rio de Janeiro onde veio a falecer em 1920.

Nas duas primeiras décadas do século XX, funcionaram muitos cine-teatros no Recife, onde o piano aparecia junto a pequenas orquestras. Este período áureo perdurou até o declínio do cinema mudo quando, em um primeiro momento, cedeu lugar ao rádio e a radiola nas residências. No

---

<sup>1</sup> O título original dessa obra de Henry Koster era “Viagens ao Brasil”, mas Luiz da Câmara Cascudo traduziu e a editou com o título alterado, uma vez que o Brasil que Henry Koster conhecia tratava-se do Nordeste brasileiro. Essa tradução foi lançada pela FUNDARPE, como volume nº17, integrante da Coleção Pernambucana, 1ª fase, impressa pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).

<sup>2</sup> Op. Cit.

entanto, com o advento do rádio, principalmente a partir da década de 1930, tem início uma nova fase para o piano: nesta época começam a surgir orquestras nas rádios, onde ele era incluído. Nomes como Guerra-Peixe, Nelson Ferreira, Hermeto Pascoal, Clóvis Pereira, dentre outros, fizeram parte dessa história como instrumentistas, compositores, arranjadores ou regentes de orquestras. Com a chegada da televisão na década de 1960, o piano permaneceu ainda em atividade como integrante da orquestra, mas só até meados da década de 1970 quando houve o declínio da TV em Pernambuco. De todo esse movimento só restaram, a partir da década de 1980, a participação de pianistas isolados em bares, casas noturnas e restaurantes.

Em 1980 foi realizado o I Ciclo de Música Pernambucana para Piano, idéia original do musicólogo e compositor Padre Jaime Diniz, e foram realizados quatro concertos em maio desse mesmo ano no Teatro de Santa Isabel apresentando música popular, de teatro e de salão para piano.

Na ocasião, foi realizada uma pesquisa envolvendo mais de 100 anos de história desse instrumento em Pernambuco. Foram encontradas antigas composições editadas pela Casa Préalles, de antigos compositores que se juntaram às novas obras de Capiba, Nelson Ferreira e Marlos Nobre. O sucesso desse empreendimento levou à realização de mais duas edições desse evento. Recentemente foram lançadas em CD duplo as gravações dessas noites de concerto.

É interessante observar neste CD<sup>3</sup> a presença dos mais variados estilos: valsa, noturno, serenata, *gavota*, polca, tango, *pas de quatre*, *one-step*, *fox-trot*, *fox-blue*, choro, quadrilha, maxixe, *shimmy*, marcha carnavalesca (faixa 3, CD 2), mas poucos de matrizes pernambucanas como o frevo canção e o

---

<sup>3</sup> O CD Piano em Pernambuco é uma regravação realizada em 2000, de parte do repertório dessas noites, com a participação de dois dos pianistas que participaram dos Ciclos: Elyanna Caldas e Marco Caneca.

maracatu nação<sup>4</sup> (faixa 4, CD 2). O Padre Jaime Diniz comenta sobre a chegada dos estilos estrangeiros no início do século XX no estado, e da adoção desses estilos por parte dos compositores:<sup>5</sup>

*“Gilberto Freyre, em páginas de sua mocidade (1932), dava a impressão de um tanto desolado em face a quase ausência de música no Recife. De um Recife que aos visitantes parecia ser uma cidade sem música, numa impressão primeira. Ressaltava a importância da música, da nossa música. Referia-se à chamada Jazz Music que acompanha as danças modernas. Acreditava, o então jovem ensaísta, que a verdadeira música ‘refina’, mas a jazzística ‘deve embrutecer’. Era a década de vinte, aberta às importações musicais dos States. O piano tem a sua culpa na descaracterização da nossa música e das nossas danças. Acredito que muita importação musical americana entrou, em Pernambuco, pelo piano, ou com sua colaboração. Na década de 20, e depois da de 30, já se conhecia One-step, Shimmy, Fox-trot, ritmos e danças norte-americanos. (E) até pernambucanos, como Alfredo gama, Argentina Maciel, Sérgio Sobreira, Nelson ferreira, Valdemar de Oliveira, entre muitíssimos outros, deixaram-se rodopiar nas novas ondas das danças estrangeiras. Uma inundação de foxes – de shimmys, e sei lá mais o quê.”*<sup>6</sup>

Não vamos discutir aqui o tom de indignação do depoimento acima, até porque evidentemente não só o piano mas toda a cultura européia ou afro-descendente que havia chegado a Pernambuco vinha na condição de estrangeira e aqui foram postas em contato e confronto o que é normal em um

---

<sup>4</sup> No CD e no livro “O Piano em Pernambuco), não consta a informação do gênero de maracatu, mas com base em elementos estilísticos como andamento, uso de certos tipos de divisões rítmicas além de referências históricas a esta música e seu compositor apontam inequivocamente para o gênero nação.

<sup>5</sup> In Silva (1987), pág. 80.

<sup>6</sup> Pe. Jaime C. Diniz, Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco; Recife: Coro Guararapes, 1980; p.13) In Silva (1987), op. Cit.

contexto de colonização. As valsas, as *polkas*, as mazurcas, os *schottisch* também não eram de origem brasileira. É importante observar que apenas três dos estilos registrados nas pesquisas do Padre Jaime Diniz, incorporam matrizes pernambucanas em seu processo de formação: a quadrilha, o frevo canção e o maracatu.

Com respeito ao objeto desse estudo, não abordaremos os ritmos da quadrilha. Quanto à marcha carnavalesca, ela tem suas origens nas festas do entrudo, porém ainda por algum tempo (até meados da década de 30), ainda conviveram várias denominações para composições de estilos muito assemelhados a marcha. Assim encontra-se marcha *one-step* (1923), marcha carnavalesca, marcha carnavalesca pernambucana, marcha-canção carnavalesca (1932) e marcha-canção (1933) e por fim o frevo canção. São todos exemplos de repertório editado para piano, tocado em piano, mas na verdade são adaptações de música vocal.

O frevo que teve suas origens na polca (faixa 1, CD 2) e no dobrado (faixa 2, CD 2), era, em seu início, era uma marcha, por exemplo a Marcha nº1 do Vassourinhas (1889). O caráter instrumental na introdução dos frevos-canção como o “Quero ver quebrar” (faixa 7, CD 2), por exemplo. O frevo canção evidentemente é com letra mas é comum nas edições da época que esses repertórios viessem com a letra à parte, após a partitura, que se estruturava em sistemas de dois pentagramas de piano com a melodia completa para a mão direita<sup>7</sup>.

Esses dados adicionados aos estudos sobre o piano em Pernambuco realizada por Padre Jaime Diniz e Leonardo Dantas Silva, pode indicar

---

<sup>7</sup> Há uma reprodução de uma adaptação para piano, de um frevo-canção, no anexo deste trabalho.

realmente a predominância de uma escrita para piano apoiada sobre a linguagem de música vocal, no gênero frevo.

Os maracatus encontrados mais se assemelham ao maracatu nação porém em compasso binário com um pouco de sugestão rítmica de maracatu na linha melódica. O acompanhamento em quase nada se mostra como um maracatu nação. Capiba possui um chamado “É de Tororó” que guarda semelhanças estilísticas do ponto de vista melódico, que na gravação da pianista Elyanna Caldas (faixa 6, CD II) foram mais ressaltadas com o apoio de um tambor e um agogô. A pianista Josefina Aguiar também tem uma gravação desta música ao vivo no Teatro de Santa Isabel (faixa 3, CD II), em que podemos sentir o peso dos acordes com uma sonoridade que faz lembrar os tambores.

Contudo mais uma vez a principal figuração rítmica se dá na melodia e não nos baixos, o que eu considero curioso uma vez que a levada dos tambores parece fundamental nessa manifestação, seria algo como se colocassem um baixo de polca em um samba, no lugar da marcação do surdo. Pode ser interessante mas não é característico. Claro que existe a liberdade da composição mas me chama a atenção no repertório encontrado, a ausência do fato original pernambucano e a onipresença de versões interpretadas, adaptadas.

Estão postas algumas questões de ordem musical: Por que esta condução dos graves, a essência da marcação rítmica de um maracatu de baque virado, não costumava ser apresentada? Imediatamente imaginei três hipóteses: Seria por implicar em uma maior dificuldade técnica de execução, seria por uma opção estética, um privilégio da linha melódica sobre as demais nuances da composição ou seria ainda pelo fato de o maracatu ser

manifestação de negros no início do século, e portanto estaria em outro ambiente social, em outra realidade, aparte da classe abastada que adquiria os pianos. Quando ressalto aqui que o maracatu era exclusivo de comunidades negras no início do século é importante dizer que não era meramente uma questão deles não serem grupos abertos, tão forte quanto isto é o fato de que eram ainda perseguidos, inclusive pela polícia, nas primeiras décadas do séc. XX. São resultados ainda evidentes de um passado recente, reflexos do regime de escravidão negra.

O pesquisador Renato Phaelante, no livro “Capiba é Frevo Meu Bem”<sup>8</sup> cita um depoimento de Guerra-Peixe sobre Capiba a respeito da estilização dos maracatus por parte deste compositor apresenta uma opinião do próprio autor:

*“Eu sempre acompanhei de perto os festejos dos maracatus pelas ruas do Recife. E passei a fazer música dentro das características do maracatu. Acreditei que fosse possível lançar o maracatu nos salões, mas não pegou. De início, até que teve aceitação, depois foi caindo. Creio que tenha alguma culpa, porque eu usava mais o lamento do que a parte do batuque. E como as coisas foram se modificando, acredito que o povo foi fugindo desse sentimentalismo negro, e o maracatu terminou expulso dos salões, embora eu tenha composto alguns mais ritmados. Foi uma pena, porque é um ritmo muito bonito e muito nosso.”*<sup>9</sup>

O fato é que hoje não existe uma história de desenvolvimento da linguagem instrumental a partir de qualquer das matrizes pernambucanas. Assim como já foi comentada a ausência de linguagem de teclado ou dos instrumentos harmônicos.

---

<sup>8</sup> Op. citada

<sup>9</sup> Câmara (1986), pág.65.

Vamos encontrar essa dificuldade também no frevo ou nos demais estilos. As partituras e gravações mostram uma linguagem em que se busca ressaltar o essencial: baixo movido como um *walking bass* da música americana, acompanhamento e melodia em oitavas. Normalmente se trata de arranjos que se assemelham a reduções para piano da sonoridade de uma orquestra de frevo ou uma escrita como de antigas marchas. Aparentemente não houve um desprendimento do fazer típico, original, então sempre encontramos as características originais como o início anacrústico e os ataques dos acordes inicial e final geralmente com sexta e nona. No caso da marcha de bloco temos também como característica a modulação do tom menor na parte A para o homônimo maior na parte B. São aspectos artístico-musicais como esses que juntos irão compor a identidade de um estilo e no caso das matrizes pernambucanas esses estilos mudaram muito pouco. Alguns dos frevos mais executados até hoje, são bastante antigos.

Existe então, do ponto de vista do mercado de música instrumental, uma lacuna quanto a compositores pernambucanos compondo para piano solo ou para grupo com piano com elementos de matrizes pernambucanas. Em primeiro lugar, não é fácil encontrar no mercado nacional músicos pernambucanos lidando com música instrumental a partir de matrizes musicais pernambucanas. Em segundo lugar, o uso do piano no mercado de música popular pernambucana ou com pianistas pernambucanos é ainda mais raro. Pode-se encontrar exemplos das matrizes pernambucanas em obras de Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, Benjamim Taubkin, Jovino Santos Neto e Sérgio Santos e muitos outros, geralmente com alusões ao frevo, ao baião e ao maracatu, esses músicos têm explorado o repertório brasileiro, mas nenhum deles é pernambucano. Verifica-se então que até hoje se mantém essa distância entre os gêneros tradicionais e a linguagem instrumental com piano

em Pernambuco é fato então que o uso dessas matrizes para a música instrumental ainda não se dá de maneira extensa.

No presente trabalho de composição optei por utilizar uma formação tradicional em música popular instrumental que é o trio piano, baixo e bateria. Esta opção se deu por razões artísticas de identificação do autor desta pesquisa para com esta formação. Por outro lado devido à imensa popularidade deste agrupamento instrumental é possível encontrar inúmeras referências que podem dar suporte a este trabalho.

## Capítulo 2

### A Criação: Na Pancada do Piano

#### 2.1 Introdução aos Processos Criativos

Em meu processo de criação tanto me vêm melodias ou fragmentos à mente e então elaboro um aparato harmônico para esse material, quanto parto de acordes ou grupos de acorde como um cesto sonoro de possibilidades. O ritmo é sempre uma entidade interior a tudo isso. Não me recordo de ter partido de algum grupo rítmico ou tabela de células rítmicas para seu uso direto na melodia. Ainda que seja nítido o uso de grupos rítmicos tradicionais do maracatu nação, ciranda ou frevo, eles foram usados não como fontes objetivas ou raízes mas como células expressivas de algo que eu considero mais essencial : a sonoridade específica e expressiva de um maracatu por exemplo, que por acaso surgiu nesse trabalho a partir da leitura dos poemas. Isto porque para mim, tocar esses ritmos constitui-se em uma prática profissional e não um exercício ou a procura de algo exótico.

A minha leitura do poema gera um conjunto rítmico específico, é a minha interpretação, é o meu sotaque, o meu timbre, minha entonação, minha pontuação dentre outros possíveis elementos que vão fornecer uma matéria prima geradora dessa minha composição. Há uma relação interna forte entre o que leio e como leio com o que está composto. Assim como na salsa a estrutura melódica tem uma relação intrínseca com as duas variações de claves (3:2 e 2:3). Em “A Estrela”, por exemplo, desde o primeiro momento ou(vi) um maracatu, as baianas dançando, a umbrela (guarda-sol) no sobe e desce durante o cortejo. São elementos que estimulam imagens em minha mente.

A apresentação das peças segue o padrão a seguir, com umas poucas variações julgadas pertinentes para a melhor compreensão de cada uma das obras :

- Texto sobre o processo criativo, os aspectos musicais mais importantes e comentários sobre a versão gravada
- Breve ficha descritiva
- Partituras no formato de : melodia e cifras, transcrição parcial da versão gravada e guia com comentários.
- Gravações de áudio de ensaios com trio.

Nota: Foi seguido o modelo proposto por Almir Chediak<sup>1</sup> (1984) para a classificação dos acordes e sistema de cifragens. Uma tabela resumida está apresentada logo abaixo com todos os tipos de acordes usados nas composições, tomando o Dó Maior (C), como referência:

C	C7(#5)
Cm	C7(9)
C°	C7(b9)
C6(9)	C7(#9)
C7M	C7(#11)
C7M(#11)	C7(b13)
Cm(7M)	C7(13)
Cm7(b5)	C7(sus4)
Cm7(11)	C7(alt)

---

<sup>1</sup> Op. Cit., p. 34ss.

## 2.2 As Composições

### 2.2.1 A Estrela (faixa 08, CD 2)

Gênero Matriz: Maracatu Nação

“A Estrela”

(Manuel Bandeira)

*Vi uma estrela tão alta !  
Vi uma estrela tão fria !  
Vi uma estrela luzindo  
Na minha vida vazia*

*Era uma estrela tão alta !  
Era uma estrela tão fria !  
Era uma estrela sozinha  
Luzindo no fim do dia*

*Por que da sua distância  
Para a minha companhia  
Não baixava aquela estrela ?  
Por que tão alta luzia ?*

*E ouvi-a na sombra funda  
Responder que assim fazia  
Para dar uma esperança  
Mais triste ao fim do meu dia*

Processos Criativos:

Fig.1 Início da melodia de “A Estrela”



“Vi uma estrela tão alta”

Quando li este verso com meu sotaque, comecei a investigar a sonoridade do que eu estava lendo e a analisá-la observando-a com relação a aspectos rítmicos musicais. Tais como duração, dinâmica e agógica. As inflexões melódicas denotam uma relação interna com as inflexões das frequências da minha própria fala, com meu sotaque.

Ao emitir o som da primeira palavra, “Vi”, percebo a importância que dou a este verbo a ponto de uni-lo por elisão ao artigo “uma”: “Viuma”. Caso a acentuação recaísse sobre “estrela” poderíamos levantar a hipótese de que o objeto de admiração seria o centro de sentido do verso. Aliás pode ser até o interesse do poeta mas a melodia como foi composta não favorece a isso. Ao compositor é significativo o fato de ter visto uma estrela. Assume-se como centro da atenção. A palavra “estrela” passa em meio a um motivo melódico descendente e sua sílaba mais forte “tre” fica com a nota mais grave do fragmento ainda que seja em parte forte do tempo. Acontece que em um maracatu é característico o acento no segundo quarto de tempo, dos terceiro e quarto tempos e às vezes do segundo tempo também. O resultado é que tão

logo canta-se “tre” segue-se a sílaba “la” arremessando a atenção e percepção para adiante, para o advérbio “tão”.

A sílaba “tão” passa rápido mas de maneira marcante pelo último quarto de tempo do compasso. A própria característica explosiva da consoante “t” auxilia sua dicção e por conseguinte sua percepção da sílaba.

O verso termina com o adjetivo “alta” que cai na primeira parte do primeiro tempo do compasso seguinte. Aqui se encontra um aspecto importante sobre a questão da percepção e representação em partitura do toque do maracatu nação.

O conceito de acento métrico, na teoria tradicional, refere-se a tempos fortes e fracos. Segundo essa classificação o primeiro tempo de qualquer compasso é classificado como forte. No entanto, esse sentido de forte se refere a uma sensação de apoio que é renovada a cada início de compasso e não é uma indicação de dinâmica para que seja tocado forte ou suave. No maracatu, assim como no frevo e no samba, por exemplo, o toque mais forte não ocorre no primeiro tempo. No maracatu a sensação de forte é encontrada nos geralmente no terceiro e quarto tempos. No frevo e no samba a marcação mais forte encontra-se no segundo tempo. Considero importante chamar a atenção sobre esse aspecto pois é comum encontrarmos músicos darem exemplo de uma baque de marcação a partir do terceiro tempo, desprezando o primeiro toque mais suave do primeiro tempo. É como se a sensação de início estivesse a partir do terceiro tempo (onde se toca mais forte) e não no primeiro onde se toca um pouco mais suave. Há ainda o caso de representações em compasso binário, em vez de quaternário. O que também não me pareceu adequado ao analisar os ciclos rítmicos do maracatu e a construção das frases em suas leas. Este conjunto sempre me sugere um padrão de quatro tempos. Na

verdade há uma sensação de anacruze do terceiro e quarto tempos em direção ao primeiro e é a análise conjunta desses aspectos rítmicos e melódicos que irá esclarecer onde devem estar localizados esses pontos de apoio com no sentido métrico (de classificação forte).

Fig.2 Comparação entre escritas do mesmo baque (início com unidade de tempo) e sua representação invertida (iniciando com os grupos rítmicos).

a) Representação adequada



b) Representação invertida, não adequada



Guerra-Peixe relatou as dificuldades com a percepção dos baques, quando morou no Recife na década de 50:

*“Só depois de quatro ou cinco meses ouvindo o “baque virado” é que conseguimos entendê-lo (dizemos entendê-lo) para depois anotá-lo...Infelizmente, arranjadores recifenses (salvo Clóvis Pereira) ainda não conseguiram ajustar o toque às melodias de compositores que se inspiraram no Maracatu...No entanto, em setembro de 1980,...verificamos sua execução perfeitamente natural.”*<sup>1</sup> (Guerra-Peixe, 1980)

Isto se dá devido a confusão entre os conceitos de forte (acentuação dinâmica) e de repouso (acentuação métrica). Costumo esclarecer essa situação correlacionando com a percepção do movimento de subida e descida do guarda-sol do maracatu. Ele é feito com duplo forro de cetim com alguns

---

<sup>1</sup> Guerra Peixe (1980)

enfeites pendurados. É grande o suficiente para cobrir o rei e a rainha durante seu desfile. Durante a dança é movimentado para cima e para baixo.

Fig.3 Rei e rainha do Maracatu Piaba de Ouro com o guarda-sol ao fundo.



Ocorre que ao subir a haste, o pano de cetim costurado à armação, também por dentro como um forro interno que fica ensacado, sobe atrasado em relação a haste, quando a haste paira no ar o cetim continua seu movimento interno e toca no teto (interno) do guarda-sol. Esse movimento apresenta uma sensação de atraso. Seria como um retardo do movimento. Esta sensação de retardo também pode ser sentida quando toca-se um ganzá ou instrumento semelhante. O som chega atrasado, depois do movimento articulado porque, a areia, sementes ou o quer que seja demora a bater na parede interna do instrumento.

Associo a percepção desses retardos, visual e tátil, ao tocar do baque de marcação no terceiro e quarto tempos. Num maracatu, a execução de sua célula rítmica deve se dar como se o primeiro quarto de tempo fosse o impulso de movimento para produzir o som que só viria ocorrer no segundo quarto de tempo, as notas do primeiro quarto de tempo seriam como notas fantasmas. Por outro lado vemos que os instrumentos de percussão agudos tem pouca variação, os médios tem um pouco mais, mas o destaque fica para os graves. É mais ou menos o oposto do samba e do frevo por exemplo, então no piano optei em fazer um baixo movido com a melodia e na região central uma atividade rítmica mais regular.

A linha melódica é tonal no que diz respeito a existência de centro tonal mas se estabelece sobre a escala menor natural, em nenhum momento fazendo uso da sensível mas sempre cadenciando pela sétima um tom abaixo o que lhe confere uma certa sonoridade modal.

#### Aspecto Melódico:

A linha melódica é tonal no que diz respeito a existência de centro tonal mas se estabelece sobre a escala menor natural, em nenhum momento fazendo uso da sensível mas sempre cadenciando pela sétima um tom abaixo.

Para a mão esquerda optei por fazer um movimento de marcação como os alfaias graves e na região central entre o baixo e a melodia alternei entre um contracanto melódico como os meios num maracatu ou com acordes de apoio como no jazz, mantendo uma atividade rítmica mais regular, como o papel de um gonguê.

Para analisar esse aspecto utilizei estudos do musicólogo Gerhard Kubik, citados pela pesquisadora Ermelinda de Azevedo Paz, “*em muitas etnias africanas, o ducto melódico é descendente, em especial nas escalas heptatônicas, enquanto que o movimento ascendente provém em grande parte das escalas pentatônicas. Afirma ainda ser o movimento melódico descendente uma característica de quase toda a música africana, tal e qual na música grega. Nos países latino-americanos encontramos também farto material modal, especialmente com base na escala pentatônica.*”<sup>2</sup>

De forma intuitiva desenvolvi essa melodia com forte direcionamento descendente no primeiro tema na seção A. Duas outras características são relevantes para análise da melodia:

I - O caráter cíclico do ritmo da melodia: Sobre este primeiro aspecto cito estudos do etnomusicólogo Kazadi wa Mukuna, que afirma que “*a presença de ciclos que se repetem constitui-se inegável herança africana (cultura Bantu), embutida na forma musical do samba*”<sup>3</sup>. No maracatu tradicional e neste em análise, este conceito também me pareceu adequado como parâmetro analítico.

II – A segunda característica diz respeito ao sentido de forte e fraco com relação às notas e suas alturas (frequências) mais do que com uma acentuação dinâmica que ocorre com os instrumentos de percussão de um maracatu. O uso da diferença de alturas como recurso de acentuação foi largamente explorado na música barroca, por exemplo, em peças para cravo, uma vez que este instrumento não dispunha de ação mecânica que respondesse ao toque do instrumentista no que diz respeito a dinâmica. Por outro lado, quando a

---

<sup>2</sup> Paz (1994)

<sup>3</sup> Mukuna (2000)

terminação de uma frase cai na terça ou na quinta do acorde, em lugar da tônica, o sentido de resolução pode ser um pouco relaxado o que Mário de Andrade havia chamado de “fraqueza tonal”.<sup>4</sup> (Paz, 1994).

Essa última característica juntamente com o ritmo de “A Estrela” contribui para que a sensação de repouso, no primeiro tempo de cada compasso, se assemelhe a um acento métrico fraco. O que origina ou pelo menos sugere uma percepção invertida da acentuação métrica tradicional do compasso quaternário no maracatu nação.

A melodia surgiu dessa maneira. No caso do baixo na mão esquerda e no acompanhamento harmônico digamos que considero a atuação do piano como numa seção rítmico-harmônica no jazz. Armação de acordes, construções harmônicas foram buscadas inicialmente na linguagem do piano popular, como sempre tentando traduzir a linguagem dos demais instrumentos para o piano. Assim como a redução de orquestra para piano na música chamada erudita. Tudo, no entanto, está o tempo inteiro sujeito a uma avaliação posterior constante dos aspectos rítmicos envolvidos (acento, métrica, duração, ritmo harmônico, fraseado, etc.), exceto a criação melódica, que neste caso surgiu no primeiro momento isento de avaliações críticas rítmicas, a partir do ritmo da fala.

A definição de que seria um maracatu, veio depois desse momento, relacionada ao andamento, à cadência da fala, no sentido de uma condução agógica. Esse conjunto de elementos rítmicos que no jargão popular é chamado de “levada”. No caso dessa composição foi a levada de maracatu que pareceu mais adequada. Logo poderíamos ter um Coco de Roda, uma

---

<sup>4</sup> A pesquisadora Ermelinda Paz, na obra citada, aborda esse aspecto presente mesmo em estruturas modais brasileiras.

Ciranda, um Afoxé, enfim, se levássemos em conta apenas o aspecto duracional das figuras e células e desprezásssemos o sentido de forma, frases, a rítmica das frases, a cadência rítmica, a levada do maracatu e não dos demais gêneros. A professora e pesquisadora em Linguística Fernanda Teixeira de Medeiros<sup>5</sup>, apresenta cinco aspectos importantes sobre o estudo da relação canção-poema: a compartimentação possível dos elementos da canção (texto, música e interpretação), a possibilidade de repetir canções sem seu esgotamento, a incorporação de conceitos musicais a serem utilizados na análise da poesia, a aquisição do prazer com o poema da mesma maneira que ocorre com a canção e a questão do intérprete (a interpretação pessoal). Esse último aspecto revela-se importante para análise deste processo de composição.

*“A questão do intérprete: ...A vocalização é uma espécie de prova dos nove da singularidade do leitor, que ao ganhar uma voz, pode de fato expressar mais integralmente a sua “leitura”: agora não mais entidade abstrata, mas manifestação concreta.”*<sup>6</sup>

Nesta composição, a melodia surgiu assim, como uma resultante subjetiva da pronúncia, do meu próprio sotaque, como já me referi anteriormente, ao ler o poema, portanto de uma interpretação, de uma versão sobre o som da leitura. Acaso eu tivesse estudado dicção, pronúncia, declamação ou qualquer outro aspecto que afetasse meu modo de falar, a minha interpretação (performance) teria sofrido interferências e portanto a melodia resultante seria outra.

---

<sup>5</sup> Ver “*Pipoca Moderna*”: Uma lição – Estudando Canções e Devolvendo a Voz ao Poema, artigo desta autora in (Matos, 2001).

<sup>6</sup> Op. Cit.

## Aspectos Estruturais :

Em A, a melodia é composta por três pequenas frases descendentes de mesma construção rítmica. Essas frases foram construídas sobre um motivo se repete durante toda a seção A. O ritmo é mantido mas há variação com a mudança dos graus nas três primeiras frases. A quarta frase é quase do mesmo tamanho das anteriores, mas apresenta variação no sentido do movimento melódico. do início da frase. Agora este movimento é ascendente e o ritmo de tercina, aliado ao término na nota si, a 11<sup>a</sup> do acorde, promove um relaxamento de tensão.

Em B, a tessitura<sup>7</sup> é expandida, o movimento permanece descendente nas três primeiras frases com inversão, também, apenas no início da quarta frase. A estrutura rítmica é bastante semelhante entre as duas primeiras frases. A terceira frase possui um compasso completo com ritmo característico do toque do gonguê (ver cap.1, p.28), mas sobre a escala de sol dórico, apesar de a sexta não aparecer claramente. A quarta frase guarda uma semelhança com a última frase de A, quanto a aspectos de divisão rítmica e movimentação inicial ascendente, contudo termina no sétimo grau da escala menor natural de si. A diferença é que nesse momento, o lá é a nona aumentada do acorde de dominante, que em si gera uma tensão de preparação.

Por fim, em C, há mudanças com o uso de notas repetidas, com pouca variação de alturas na primeira frase em contraste com o maior movimento na segunda frase que apresenta como uma resposta a primeira. O ritmo básico adotado para a melodia em C é baseado no baque de martelo.

---

<sup>7</sup> Tessitura, termo que indica uma gama de notas empregada numa melodia ou executável por um instrumento.

Fig.4 Toque usado na melodia da parte C de “A Estrela”, variante do toque de Martelo



A Coda, por fim, apresenta intervalos melódicos fragmentados que devem ser tocados sobre o baque de marcação com comentários rítmicos como toques de meia na região abaixo do dó central. No último compasso há o ataque como acorde anacrústico que funciona como uma ligação para o começo e como final em suspensão.

## **Ficha Descritiva**

**A Estrela (conforme versão original, o arranjo gravado apresenta algumas mudanças: o acréscimo de uma introdução e passagens de improvisação sobre a forma básica da composição)**

Tonalidade – Si menor

Divisão – Quaternária Simples

Forma – Ternária ABC

Seção A – compassos 1 a 16

Seção B – compassos 17 a 24

Seção C – compassos 25 a 32

Coda – compassos 33 a 40

# A Estrela

## Maracatu Nação - (Melodia com Cifras)

(Sérgio Godoy)

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves of music. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, often beamed together. Chords are indicated above the staff, and some measures include a slash (/) indicating a change in the bass line. The score includes two first endings, with the second ending leading to a different section of the piece.

**Staff 1:** Chords: Bm7(11), F#7sus4/A#

**Staff 2:** Measure 4: G6, Em7(11), A9sus4. First ending: 1. F#7sus4

**Staff 3:** Measure 8: F#7(b9), C7M(#11). Second ending: 2. F#7sus4, F#7(b9), C7M(#11), Bm7(9)

**Staff 4:** Measure 12: Bb7M(13), Gm13, Bm7(b5)/A, F#7(#9)

**Staff 5:** Measure 15: Bm7(b5)/A, F#7(#9), G6/9, D7M(13)

**Staff 6:** Measure 19: G6/9, D7M(13)

**Staff 7:** Measure 24: G6/9, C#m7(b5), G6/9, F#7sus4, C7M(#11)

## A Estrela - Comentários sobre a versão gravada

Este maracatu nação inicia com alguns acordes atacados em região médio grave do piano imitando toques de alfaias isolados. Em seguida entram alguns toques sincopados, na região inferior ao dó central, que são improvisados sobre ritmos de virações de alfaia mas que também soam como uma voz médio grave mais movimentada. No compasso 17 entram o baixo e a bateria com toques variados nos pratos ainda com ritmos improvisados sobre células e grupos típicos do maracatu nação. Em seguida, alguns toques na região média aguda do piano sugerem um terceiro plano sonoro, onde vai se desenvolver a melodia.

Todo essa introdução se dá em uma seqüência harmônica que é repetida algumas vezes enquanto sua textura vai se tornando pouco a pouco mais denso. Tal como num maracatu tradicional, as mudanças rítmicas de condução e viradas são recursos para se apresentar mudanças de textura.

No baixo e na bateria, os ritmos adotados são baseados em baques de maracatu nação; são os baques de marcação, de impulso, de martelo e o de parada. No entanto há uma liberdade para variações nas linhas do baixo e nos toques de bateria. A entrada do tema é conduzida com uma linha de baque de marcação pelo baixo e pelo bumbo. Em B, usa-se o baque de impulso. Nos primeiros oito compassos de C, o trio se divide em uma rítmica que tem o baque de martelo como base, mas com algumas alterações. Nos oito últimos compassos volta-se ao baque de marcação.

Depois, no terceiro tempo do compasso 24 inicia-se o tema. O piano realiza um acompanhamento ora com acordes ora com frases de caráter rítmico em sua maioria como comentários de alfaias. O uso dos três planos sonoros de altura, em um ambiente de acompanhamento mais polifônico do que harmônico remete diretamente à textura de um maracatu nação com alfaias marcantes, meiões e viradores ou repiques.

A improvisação segue livre em uma linguagem de piano tradicional com atenção ao ritmo quanto aos aspectos duracionais e de acentuação das subdivisões. Aqui, é importante frisar o ataque mais forte da segunda nota do grupo semicolcheia-colcheia-semicolcheia no maracatu nação.

O piano sola a partir da região mais aguda, a terceira região explorada na introdução, e se desenvolve até retomar o tema com alguma variação em B, e após o C entra o solo do baixo. O solo improvisado do baixo também é livre dentro da linguagem do instrumento.

A intenção é utilizar as características originais dos gêneros e dos instrumentos sem o estabelecimento de limites, uma obra aberta para a criatividade do músico. O final é súbito, com o ataque do acorde como o impacto do toque de um tambor diminuindo o volume naturalmente.

# A Estrela

## Maracatu Nação - (Guia Simplificado da Versão Gravada)

(Sérgio Godoy)

Piano

Baixo

7

12

18

22

Tema

A

Bm<sup>7(11)</sup> F<sup>#7sus<sup>4</sup>A<sup>#</sup></sup> G<sup>6/9</sup> Em<sup>7(11)</sup> A<sup>9sus<sup>4</sup></sup>

F<sup>#7sus<sup>4</sup></sup> C<sup>7M<sup>(#11)</sup></sup> Bm<sup>7(11)</sup> G<sup>6/9</sup> F<sup>#7sus<sup>4</sup>A<sup>#</sup></sup>

G<sup>6/9</sup> Em<sup>7(11)</sup> A<sup>9sus<sup>4</sup></sup> F<sup>#7sus<sup>4</sup></sup> C<sup>7M<sup>(#11)</sup></sup> Bm<sup>7(11)</sup>

F<sup>#7sus<sup>4</sup>A<sup>#</sup></sup> G<sup>6/9</sup>

Em<sup>7(11)</sup> A<sup>9sus<sup>4</sup></sup> F<sup>#7sus<sup>4</sup></sup> C<sup>7M<sup>(#11)</sup></sup> Tema

Bm<sup>7(11)</sup>

Baixo segue em condução livre sobre harmonia

Piano segue com acompanhamento e melodia

Baixo segue condução de maracatu sobre harmonia

27 F#7sus4/A# G6 Em11 A9sus4

1. F#7sus4 F#7(b9) C7M(#11)

2. F#7sus4

34 F#7(b9) C7M(#11) Bm7(9) Bb7M(13) Gm13

B

38 1. Bm7(b5)/A F#7(#9) 2. Bm7(b5)/A F#7(#9) G6/9

C

42 Dmaj13 G6/9 Dmaj13

47 G6/9 C#m7(b5) G6/9 F#7sus4 F#7(b9) C7M(#11)G

D.S.

Volta com repetições, improvisos e Fine

## 2.2.2 Caxangá (faixa 09, CD 2)

Gênero matriz: Maracatu Nação

*Ô Caxangá, ô Caxangá ô  
Deixa o menino dormir  
Caxangá, ô Caxangá ô  
Menino não vai mais sair*

*Caxangá, ô Caxangá, ô  
Deixa o menino sonhar  
Caxangá, ô Caxangá, ô  
Menino só canta e dança*

Processo Criativo:

Caxangá era o nome de um antigo engenho do Recife, que já não existe mais, mas em suas terras existe hoje a avenida Caxangá, uma das mais extensas da cidade e foi neste bairro que eu nasci. No início, compus este maracatu como um acalanto com toques curtos na introdução como os toques do gonguê, que se ouve de longe sozinho em meio aos baques surdos dos alfaias num maracatu que se aproxima.

Este maracatu também tem sua origem relacionada a versos. Desta vez, a melodia surgiu inteira de uma só vez junto com os versos ainda incompletos. Este trecho foi aproveitado como primeiro tema da composição.

#### Aspectos Rítmico-melódicos:

A linha rítmica é inspirada no repertório de maracatu nação mas não é um uso direto destes ritmos. Assim, em certos momentos fiz uso de células características do maracatu em outros adotei variações destas células e em outros recorri a células incomuns a este gênero. Na introdução e na seção A, a melodia se desenvolve quase inteiramente sobre a escala pentatônica menor de lá e as frases são compostas por frases curtas, com motivos repetidos. Em B, o ambiente é cromático, e as frases ficam mais extensas e com notas bem mais longas. A intenção em B é de provocar contraste com A.

#### Aspectos Harmônicos:

A introdução e a seção A apresentam quatro acordes que seguem uma linha de baixo em sentido descendente (de A – F – D – Bb), por terças. É uma estrutura harmônica simples para uma linha melódica e rítmica também simples.

Em um segundo momento, em B, decidi utilizar um encadeamento mais diversificado que mantém um padrão de movimento descendente dos baixos por intervalos de segunda com acordes de sétima com notas alteradas em quase todos eles. A melodia segue quase sempre pelos graus alterados desses acordes, mas preferi deixá-la em caráter aberto, apenas como uma sugestão. O uso de ritmo com levada de salsa na volta de B, foi sugerida em ensaio como arranjo do grupo convidado para a gravação e vi que apesar de não ter nada que ver com a tradição do maracatu, a condução da salsa combinava com a composição e vale lembrar que nas origens dos gêneros cubanos a música de origem afro também está absolutamente presente.

## **Ficha Descritiva**

### **Caxangá (versão aberta para arranjo e gravação)**

Tonalidade – Lá menor

Divisão – Quaternária simples

Forma – Ternária ABC

Introdução – compassos 1 a 8

Seção A – compassos 9 a 16

Seção B – compassos 17 a 24

Seção B1 – improviso sobre B, compassos 25 a 40

Seção C – compassos 41 a 55

Seção B2 – segundo improviso sobre B, compassos 56 a 71

Seção C1 – improviso sobre C, compassos 72 a 86

Seção D – improviso da bateria com harmonia *tacet*, extensão livre

Coda – Piano e baixo voltam à Introdução em uníssono com todos repetindo o acorde final *ad libitum*.



23: F7M Dm7 Bb7(13) C F#m7

26: G7(#11) F7(#11) E13(#11)

29: D7M(#11) Db7M(13) C7sus4

32: Bdim7 F#m7 G7(#11)

35: F7(#11) E13(#11) D7M(#11) Db7M(13)

38: C7sus4 Bdim7 Bb7

## Caxangá - Comentários sobre a versão gravada

O início deste maracatu apresenta fragmentos melódicos isolados com maior movimentação rítmica na região aguda. Os fragmentos são derivados de ritmos de gonguê, por isso a escolha da região aguda. A introdução começa com melodia também em região aguda, na oitava acima do dó central, e logo desce para o grave. O tema é apoiado por acordes distribuídos em duas oitavas, intermediados por fragmentos melódicos de escalas.

Após o tema, sem ritornello, tem início o solo do piano. Este solo apresenta fragmentos de ritmos de maracatu com uso de escalas pentatônica, menor, dórica, e algumas passagens cromáticas.

Logo após o solo improvisado do piano entra a parte B com mais variação harmônica. Na execução optei por apresentar variações livres sobre o tema proposto originalmente. Utilizei seqüências de acordes de sétima da dominante, inicialmente por movimento ascendente e logo depois descendente, até chegar em Bm7(b5) e Bb7(#11), quando retorna-se ao B na primeira vez e na segunda volta-se ao A com solo improvisado de baixo. Logo em seguida vem o solo da bateria e o final da música com introdução e ataques de bateria repetindo uma célula rítmica típica do maracatu, a semicolcheia com colcheia pontuada, várias vezes até concluindo com o acorde final e notas dispersas dos três instrumentos.

Caxangá é o nome do bairro e da avenida onde eu nasci. A partir de imagens de minha infância tentei passar um ambiente de brinquedo sonoro. Esta música está repleta de ritmos subdivididos do maracatu, nos toques de gonguê, caixa, ganzás e alfaias repiques. Usei pausas, toques stacatto, notas curtas, a colagem de uma levada de salsa, no ritornello de B, sugerida pelo baterista e que por acaso havia sido citada em minha dissertação quando me referi a clave da salsa.



### 2.2.3 Demorou (faixa 10, CD 2)

Gênero matriz: Frevo de Rua

Processo Criativo:

Este frevo foi composto em homenagem a uma amiga que estava para visitar o carnaval do Recife, e eu a esperá-la mas ela nunca tomava a decisão de maneira definitiva. As constantes idas e vindas de suas decisões fez com que ela chegasse apenas para os dois últimos dias de carnaval. O subtítulo “Flor no Último Dia” vem em referência, e deferência, ao frevo “Último Dia” (faixa 12, CD1) do compositor Levino Ferreira, um dos maiores nomes da história do frevo. Esta associação de idéias fez-me decidir pela dupla homenagem à musa e ao histórico frevo “Último Dia” e seu compositor. Com esse intuito alternei entre estruturas rítmicas com pouco uso de repetições dos motivos melódicos, e a livre citação de elementos característicos desse frevo de Levino.

Aspectos rítmicos:

A introdução do “Demorou” é uma seqüência de ataques de acordes em bloco em ritmo de colcheias sincopadas, que compõem uma anacruze<sup>1</sup> com três tempos aproximadamente. No “Último Dia”, o arpejo que introduz dura um tempo e meio e os ataques são em uníssono com colcheias seguidas sem sincopas. Em ambos os frevos é comum o uso de notas de quarto de tempo com ou sem sincopas e contratempos. No “Demorou” usei tercinas de colcheias no compasso 9, para quebrar a continuidade do movimento melódico. No mesmo compasso 9 do “Último Dia”, Levino fez uso de tercinas de semínima em movimento ascendente

---

<sup>1</sup> É extremamente comum começar um frevo com anacruze. É quase uma regra geral..

em arpejo que se tornaram marcas desse frevo. Esse mesmo ritmo de tercina com semínimas estão no “Demorou”, como abertura da seção B.

O ritmo típico do pandeiro no frevo, o toque na terceira e quarta semicolcheias de cada tempo, com o apoio no início do tempo seguinte foi amplamente utilizado em “Demorou”. Outro elemento típico presente na melodia é o uso das divisões com metades de tempo para os metais e quartos de tempo para os saxes, predominantemente. O baixo e a bateria atuam juntos sobre a pulsação e os ataques. Em B, há dois rápidos momentos de pergunta do baixo e resposta do piano junto com a bateria. A superposição dos ataques de caixa com picos da melodia é outro elemento característico da linguagem instrumental do frevo.

## **Ficha Descritiva**

### **Demorou (versão original e gravada)**

Tonalidade – Sol menor

Divisão – Binária simples

Forma – AABBAABBA

Seção A – compassos 1 a 35

Seção B – compassos 36 a 58

Coda – 59 e 60

# Demorou

## Frevo de Rua - (Redução para Piano)

(Sérgio Godoy)

Am7(11) D<sup>9</sup>sus<sup>4</sup> A<sup>b</sup>7(#11) Gm<sup>6/9</sup> Am7(♭5) D7(♭13)

5 Gm7 Am7(♭5) D7 Gm7 E<sup>b</sup>7M(♯11)

10 G7alt Cm7 F7 E<sup>b</sup>7M E<sup>b</sup>7M Am7(♭5)

15 D7(♭9) D7(11) D7(♭9) To Coda Gm

20 E<sup>b</sup>7M Cm7(♯11) F7 Cm7(13) Am7(♭5) D7

25 D7 D7sus4

29 D7(b5) D7(b9) D7(b13) D/C Am7(b5) D7(b9)

34 Gm7 Gm7/Bb Cm7(#11) Bb7M(13) Bb7sus4 Am7(b5) D7

38 Am7(b5) D7 Gm7(13) Am7(11) D9sus4

43 D.S. al Coda Ab7(#11) Coda Gm7(13)

## Demorou - Comentários sobre a versão gravada

Este frevo surgiu como um estudo de composição sobre o frevo “Último Dia” de Levino Ferreira. Sua tonalidade é de Sol menor assim como a do “Último Dia”.

A melodia se encontra quase toda apresentada pelo piano, com uso de acordes na mão esquerda, em alguns momentos como apoio rítmico e em outros como notas de ataque similares aos metais. Tal como tornou-se comum na linguagem do frevo, não fizemos uso de improvisação e repetimos o frevo inteiro por duas vezes e mais uma última passagem pelo A para concluir, ficando a versão gravada com a forma AA BB AA BB A.

A bateria seguiu um princípio básico do frevo de reforçar os ataques da melodia com toques na caixa e o preenchimento com ritmos e levadas características do frevo tradicional. O baixo por sua vez realizou algumas convenções determinadas na composição e no restante da composição executou uma linha de marcação com notas de valor igual ao pulso sobre a harmonia original, de um ponto de vista rítmico próximo ao estilo de um *walking bass*.

Demorou  
Frevo de Rua (Transcrição Parcial da Versão Gravada)

(Sérgio Godo)

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a piano part (Piano) and a bass part (Baixo). The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the bass part is a single staff. The second system continues the piano part with two staves. The third system includes the piano part (two staves) and the bass part (one staff). The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and includes measures 5, 9, and 14. Measure 9 features triplets in both the piano and bass parts. The piece concludes with a Coda section starting at measure 14, marked 'Ao Coda'.

19

2.

3

3

Baixo segue em walking bass

3

27

33

Ao  $\text{Coda}$  ,  
na segunda vez, ao  $\text{Coda}$  e Coda  $\text{Coda}$

38

## 2.2.4 Frevo Solto (faixa 11, CD 2)

Gênero matriz: Frevo de Bloco ou Marcha de Bloco

Processo criativo:

A introdução deste frevo surgiu a partir de uma ‘brincadeira’ sobre o intervalo de quinta diminuta descendente dó-fá# como motivo melódico. A intenção desde o início foi de fazer um frevo nos moldes de uma marcha de bloco, que tivesse a introdução em caráter de música instrumental, com notas curtas e bastante uso de pausas e contratempos e em seguida passasse para um estilo com rítmica menos subdividida como de um hino de bloco.

Em uma marcha de bloco, a seção cantada tem sempre uma rítmica menos entrecortada provavelmente para facilitar o canto por parte da multidão, nos desfiles na rua, ou nos salões dos clubes.

O título de Frevo Solto vem do fato de que este frevo, ao contrário do que é comum em frevos de bloco, não tem Seções A e B definidas com cadência e repetições. Sua melodia se desenvolve até haver a mudança de caráter em uma segunda parte de A mas segue continuamente (solta) até a ponte, um *turn around*<sup>1</sup> que leva de volta ao começo de A.

A intenção de soltar o frevo está na melodia que não apresenta demarcações bem definidas: de início com o apito, acorde e toque de surdo como nas marchas de bloco tradicionais. Este frevo não apresenta demarcações de seções A e B com repetições e nem apresenta o ataque acentuado do acorde final com fermata.

---

<sup>1</sup> Termo do jazz que indica um encadeamento de acordes inserido no final de uma música ou de uma seção dela com o propósito de encaminhar de volta ao início da música ou da seção.

### Aspectos rítmico-melódicos:

Na introdução foram utilizados motivos rítmicos com divisões típicas dos frevos, com espaços de contratempos e frase não muito longas. O acorde final da introdução é de dó maior com sexta e uma seqüência melódica sobre Láb Maior com sétima conduz ao primeiro tema de A, em Dó menor. Nesta primeira parte da seção A, a melodia vem mais *cantabile*, de ritmo mais suave, com poucas síncopas e contratempos, relembrando marchas de bloco antigas. O ambiente harmônico é absolutamente tradicional construído sobre encadeamentos típicos do sistema tonal.

Também está caracterizada na introdução a tonalidade de Dó M, mas na entrada do tema, vê-se que este se encontra em Dó m. O resto da música confirma esta tonalidade. A introdução é repetida antes do término e o acorde final de Dó m, é pianíssimo em contraste, e deve ser seco.

A linha do baixo e da bateria seguem a do frevo tradicional mas na introdução o baixo não precisa fazer exatamente a condução típica por semínimas do frevo tradicional. Este tipo de condução deve ser levado na entrada do tema com colcheias do piano.

## **Ficha Descritiva**

### **Frevo Solto (versão original)**

Tonalidade – Dó Menor

Divisão – Binário simples

Forma – Intro A1A2 Intro

Introdução – compassos 1 a 24

Seção A – compassos 25 a 64

Ponte – compassos 65 a 80

Introdução, com final no compasso 25

# Frevo Solto

## Marcha de Bloco - (Melodia com Cifras)

(Sérgio Godoy)

F#m7(b5) F6/9 Am7/E  
 7 A7(b9) F#m7(b5) F6/9  
 13 Am7/E A7(b9) Dm7  
 19 G9sus4 G7(b9) C6/9 Ab7(#11)  
 Fine (Cm) **A** Cm9 Cm9/Bb Ab7M(13) Fm7  
 Aqui começa a linha de baixo de frevo  
 31 Fm/Eb Dm7(b5) G7(b9) Cm7(9) Cm9/Bb G°  
 37 C7(11) F7M F#° D7(11) Gm7(9)  
 43 Ab° G7(b9) Cm7(9) Cm9/Bb

49  $A\flat 6/9$   $Gm 7(\flat 5)$   $C 7(\flat 9)$   $Fm 7(9)$

55  $Fm/E\flat$   $Dm 7(\flat 5)$   $A\flat 7$   $G 7(\flat 9)$

61  $Cm 7$   $Fm 7$   $B\flat 7sus^4$

68  $E\flat 7M$   $A\flat 7M$   $Dm 7(\flat 5)$   $G 7(\flat 9)$   $Cm 7(9)$  1.  $Gm 7(\flat 5)$   $C 7(\flat 9)$

Ao  $\text{2x}$  e Da Capo al Fine

74 2.  $G 7(\flat 9)$

## Frevo Solto - Comentários sobre a versão gravada

Este frevo apresenta linha melódica, harmonia e forma bastante simples. A intenção nos solos foi procurar uma sonoridade que desse continuidade e complemento ao que já tinha sido exposto na melodia e em um segundo momento quebrar a sua linearidade melódica com o emprego de ataques de acordes em bloco.

No início ele estava com o ritmo arrastado de uma marchinha, foi então experimentada uma aceleração do andamento para dar-lhe mais desenvoltura. Por esse caminho, foi possível se trilhar em busca de um andamento bem mais rápido, tal como num *bebop* e assim conseguirmos uma sonoridade mais solta, daí o nome deste frevo. A forma no arranjo gravado é basicamente a mesma da partitura original, sofreu mudanças apenas pelo retorno duas vezes seguidas sobre a seção A, antes de ir para a introdução e *Fine*.

## Frevo Solto

### Marcha de Bloco (Guia da Versão Gravada)

(Sérgio Godoy)

INTRODUÇÃO: Uso de linha melódica com bastante atividade rítmica, característico das introduções do gênero



Measures 1-12: F#m7(b5) F6/9 Am7/E A7(b9) F#m7(b5) F6/9  
 13 Am7/E Bb7 A7(b9) Dm7 G7sus4 G7(b9) C6/9 Ab7(#11)

Seção A : Apresentação do tema em modo menor com ritmica menos intensa, como melodia para ser cantada pelo bloco



Measures 13-32: Cm9 Cm9/Bb Ab13 Fm7 Fm/Eb Dm7(b5) G7(b9) Cm9 Cm9/Bb Gdim7 C7(11) Fmaj7  
 26 F#dim7 D7(11) Gm9 Abdim7 G7(b9) Cm9 Cm9/Bb Ab6/9  
 39 Gm7(b5) C7(b9) Fm9 Fm/Eb Dm7(b5) G7(b9) Cm7 Gm7(b5) C7(b9)  
 52

CODA: Uma ponte que conduz de volta ao A com solos e após a segunda exposição, uma volta a introdução e Fim



Measures 66-74: Fm7 Bb7sus4 Ebmaj7 Abmaj7 Dm7(b5) G7(b9) Cm9  
 66 1. Gm7(b5) C7(b9) 2. G7(b9)

Seção A: Com Improvisação



Measures 75-104: Cm9 Cm9/Bb Ab13 Fm7 Fm/Eb Dm7(b5) G7(b9) Cm9 Cm9/Bb Gdim7 C7(11)  
 75 Fmaj7 F#dim7 D7(11) Gm9 Abdim7 G7(b9) Cm9 Cm9/Bb Ab6/9  
 87 Gm7(b5) C7(b9) Fm9 Fm/Eb Dm7(b5) G7(b9) Cm7 Gm7(b5) C7(b9)  
 101

CODA:



Measures 115-129: Fm7 Bb7sus4 Ebmaj7 Abmaj7 Dm7(b5) G7(b9) Cm9 Gm7(b5) C7(b9) Fm7 Bb7sus4 Ebmaj7 Abmaj7 Dm7(b5) G7(b9) Cm9  
 115

INTRODUÇÃO: Reexposição e acorde final



Measures 130-142: F#m7(b5) F6/9 Am7/E A7(b9) F#m7(b5) F6/9  
 130 Am7/E Bb7 A7(b9) Dm7 G7sus4 G7(b9) C6/9 Ab7(#11) C6/9  
 142

## 2.2.5 A Lua (faixa 12, CD 2)

Gênero Matriz: Ciranda

### A Lua

(Manuel Bandeira)

*A proa reta abre no oceano  
Um tumulto de espumas pampas.  
Delas nascer parece a esteira  
Do luar sobre as águas mansas.*

*O mar jaz como um céu tombado.  
Ora é o céu que é um mar, onde a lua  
A só, silente louca, emerge  
Das ondas-nuvens, toda nua*

Processo criativo :

A leitura deste poema me inspirou uma ciranda, porém neste caso foi a temática da poesia o fator de maior influência na determinação do gênero. Por outro lado, a terminação de cada verso com palavras de sonoridade mais nasais com menos vogais abertas e as consoantes de impacto: oceano, pampas, esteira e mansas; tombado, lua, emerge e nua; fez-me sentir uma sonoridade branda com alguns impactos como o mar quebrando na beira da praia. Esta ciranda carrega um certo ar de mansidão e temperatura morna como a beira-mar à tarde, as temperaturas quentes do ar e da água no mar do Recife.

A melodia surgiu como que completa de uma vez só. A cadência uniforme da ciranda que em sua rítmica praticamente não apresenta alterações sobre o ritmo básico, fica ressaltada nesta música pela condução da bateria e do baixo bastante econômicos e “retilíneos”. O solo em improvisação do baixo vem como uma contradição para o instrumento solista tradicional da ciranda que é o trompete. A escolha do baixo tem a ver com o timbre e a tessitura do instrumento que dá a esta ciranda propositalmente uma sonoridade mais velada. Para o piano também destinei uma participação mais econômica, um pouco livre de acompanhamento harmônico com a presença de uns poucos acordes.

A idéia é manter toda a ciranda em um sentido constante de vai-e-vem, de sobe e desce das ondas no mar, tanto na beira como em alto-mar. Não foram ressaltados nesta ciranda a introdução do trompete e o canto do mestre como duas partes que dialogam. A ciranda toda tem um caráter único de uma única melodia que se desenvolve continuamente. Do gênero original busquei captar o espírito de simplicidade profunda, com o suporte de sua estrutura rítmica, um pouco dos seus aspectos melódicos e praticamente nada de sua forma.

#### Aspectos melódicos e estrutura :

A variação melódica não é muita e o tempo todo mantém pequenos trechos ascendentes e descendentes. A melodia se desenvolve assim por uma tessitura não muito extensa, a harmonia fica em torno da tônica (Ré M) e a rítmica empregada na melodia, se destaca pelo uso direto de toques de ciranda. O baixo caminha em complemento com a mão direita do piano, marcando o tempo quando a melodia for sincopada, ou sincopando quando a melodia

estiver com ritmo mais uniforme. Assim sempre se tem um movimento de alternância entre os modos de acompanhamento de uma ciranda.

Ela está dividida em três seções com introdução e coda final. Após a introdução com alguns fragmentos melódicos a melodia se desenvolve durante as duas seções seguintes. Após a apresentação inteira da peça, há um solo de baixo sobre A, seguido de solo de piano sobre uma terceira parte C, que surge interpolada entre A e B, com harmonia diferente das outras partes. A forma ficou assim:

Intro AABAACB Coda

## **Ficha Descritiva**

### **A Lua (versão original)**

Tonalidade –Ré maior

Divisão – Quaternária simples

Forma – Ternária ABC

Introdução – compassos 1 a 8

Seção A – compassos 9 a 16

Seção B – compassos 17 a 28

A Lua  
 Ciranda - (Melodia com Cifras)

(Sérgio Godoy)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a  $D6^9$  chord. The second staff has a measure 5 marker and a boxed 'A' section. The third staff has measure 9 markers and chords  $G6^9$ ,  $Asus^4$ , and  $Bm^7$ . The fourth staff has measure 13 markers and chords  $G6^9$ ,  $Asus^4$ , and  $Bm^7$ , with the instruction 'Após solo de baixo, salta para C'. The fifth staff has measure 17 markers and chords  $D7M^{(13)}$ ,  $G7M^{(9)D}$ ,  $Em^7(11)$ ,  $Em^7(11)$ , and  $A7^{(13)}$ . The sixth staff has measure 21 markers and chords  $Bm^7(9)$ ,  $A7^{(13)}$ ,  $G7M/D$ , and  $G7M^{(9)}$ . The seventh staff has measure 25 markers and chords  $D7M^{(9)}/F\#$ ,  $G7M/D$ ,  $G/B$ ,  $A/C\#$ ,  $G/D$ ,  $D7M/A/D$ , and  $D7M$ . The eighth staff has measure 31 markers, the instruction 'To Coda', a boxed 'C' section, and chords  $G6^9$  and  $Asus^4$ , with the instruction 'Solo de baixo, improviso livre, ao final entra em D com solo de piano'. The ninth staff has measure 34 markers, a boxed 'D' section, and the instruction 'Bm<sup>7</sup> solo de piano, improviso livre'. The final staff has measure 38 markers, a boxed 'Coda' section, and the instruction 'Ao final do solo de piano, retorno ao B e Coda' and 'Volta a introdução, fade out e os instrumentos vão saindo até ficar só o surdo da bateria'.

## A Lua - Comentários sobre a versão gravada

Comecei esta ciranda com um toque grave do surdo da bateria junto ao Ré grave (três oitavas abaixo do dó central) no piano pra dar um sentido de marcação enquanto a caixa mantém as subdivisões. Durante toda a ciranda a caixa irá manter esta marcação. Vem em seguida, alguns compassos com notas repetidas (ré) em subdivisões, como as da caixa e logo após alguns fragmentos melódicos em região mais aguda do piano que chamam a entrada da melodia. Esta começa na região mediana do piano como uma voz grave do mestre puxando a melodia. Às vezes, vem uma resposta em região mais aguda. Logo após apresentar toda a melodia com AAB, o toque repetido seguido em unidades de tempo do bumbo e do baixo é interrompido por um outro toque tradicional da ciranda enquanto a melodia conclui em movimentos descendentes com sol, fá#, mi, ré. A partir daí começa o solo do baixo.

Normalmente os solos no meio das cirandas são do trompete, foi de propósito que escolhi o baixo como instrumento principal solista nesta ciranda, para fugir do contexto tradicional das sonoridades agudas do gênero. A bateria mantém o ritmo de maneira intermitente, com intenção de não alterar muito a curva de dinâmica da composição, tal qual numa ciranda. Apenas nos momentos dos solos há alguma alteração provocada pela mudança de condução do baixo.

O piano permanece com a melodia principal em movimentos ondulatórios e acordes suaves sem nenhum ataque forte. A música termina como começou com o ré grave no piano e o bumbo da bateria, a caixa sai e fica só o bumbo. A intenção geral foi manter uma sonoridade mais uniforme para expressar uma sensação de calma.

## A Lua Ciranda - (Guia da Versão Gravada)

ABERTURA : Seção rítmica com baixo pedal em ritmo de ciranda, vários compassos

INTRODUÇÃO: Piano sobre base de ciranda, baixo continua com pedal em Ré e bateria permanece com a mesma condução

(Sérgio Godoy)

Musical notation for the introduction, featuring a bass line with a steady eighth-note pattern and a piano melody in the treble clef. Chords  $D7M^{(13)}$  are indicated above the bass line.

**A** Seção A: Melodia no piano, baixo inicia condução tipo "walking bass"

Musical notation for Section A, showing a piano melody in the treble clef and a walking bass line in the bass clef. Chords  $G^{6/9}$ ,  $Asus^4$ ,  $Bm^7$ ,  $G^{6/9}$ ,  $Asus^4$ , and  $Bm^7$  are indicated above the staff.

Musical notation for Section B, showing a piano melody in the treble clef and a walking bass line in the bass clef. Chords  $D7M^{(13)}$ ,  $G7M^{(9)}/D$ ,  $Em^7(11)$ ,  $Em^{11} A^7(13)$ ,  $Bm^7(9)$ ,  $A^7(13)$ ,  $G7M/D$ , and  $G7M^{(9)}$  are indicated above the staff.

Musical notation for the repetition section, showing a piano melody in the treble clef and a walking bass line in the bass clef. Chords  $D7M^{(9)}/F^\#$ ,  $G7M/D$ ,  $G/B$ ,  $A/C^\#$ ,  $G/DD^7M$ , and  $A/DD^7M$  are indicated above the staff. The section ends with "To Coda".

SOLO : Baixo sola sobre harmonia de A com duração livre

SOLO: Solo do piano de livre duração sobre harmonia de C no final volta ao B e Coda  
 $Bm$   $G^7M$   $Bm^7$   $G^7M$

Musical notation for the solo section, showing a piano melody in the treble clef and a walking bass line in the bass clef. Chords  $Bm$ ,  $G^7M$ ,  $Bm^7$ , and  $G^7M$  are indicated above the staff.

**Coda** Seção rítmica com baixo pedal em ritmo de ciranda com os instrumentos saindo aos poucos, até ficar apenas o surdo da bateria

Musical notation for the Coda section, showing a piano melody in the treble clef and a walking bass line in the bass clef. Chord  $D7M^{(13)}$  is indicated above the staff.

A Lua  
Ciranda - (Grade Simplificada da Versão Gravada)

(Sérgio Godoy)

Piano

Baixo

Bateria  
caixa  
surdo  
bumbo

5

similar a mão esquerda do piano

9 D7M(13)

**A**

17 G<sup>6/9</sup> Asus<sup>4</sup> Bm<sup>7</sup> G<sup>6/9</sup> Asus<sup>4</sup>

Baixo segue como "walking bass" sobre a harmonia

(Mudança de acento)

**B**

23 Bm<sup>7</sup> Após solo de baixo, salta para C D<sup>7</sup>M<sup>(13)</sup> G<sup>7</sup>M<sup>(9)D</sup>

27 Em<sup>7(11)</sup> A<sup>7(13)</sup> Bm<sup>7(9)</sup> A<sup>7(13)</sup> Gmaj<sup>7/D</sup>

Baixo segue com a linha marcando o tempo

31 G7M(9) / D7M(9)/F# Gmaj7/D G/B A/C#

1x volta ao A com solo de baixo e salta pra C

36 G/D Dmaj7 A/D Dmaj7 To Coda

€

40 Bm7 G7M(13)

solo de piano, improviso livre, na gravação foram seis vezes

Ao final do solo de piano, retorno ao B e Coda

44 2.

Musical score for measures 44-47. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand (treble clef) has whole rests in all four measures. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The first and third measures have a slur over the eighth notes, with a fermata over the final G3 note. The second and fourth measures have a fermata over the final G3 note. The bottom two staves are empty.

48

Musical score for measures 48-51. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand (treble clef) has whole rests in all four measures. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The first and second measures have a slur over the eighth notes, with a fermata over the final G3 note. The third and fourth measures have a slur over the eighth notes, with a fermata over the final G3 note. The bottom two staves are empty.

## Conclusão

O interesse pela Tradição tem crescido na história recente da música popular pernambucana. É possível se verificar uma presença mais constante de artistas e grupos tradicionais na mídia local e por outro lado constata-se a presença desta cultura tradicional como um dos elementos formadores da música popular feita hoje no estado. Os outros elementos formadores dessa música, seriam a música pop estrangeira e nacional e a música popular brasileira. De forma mais notória, há por exemplo, por meio do movimento “Mangue Beat” na década de 90, uma busca por processos de fusão entre a linguagem do pop/rock e a da chamada cultura de raiz.

Esse movimento vem na esteira de um processo anterior que data da década de 70 e 80 de pesquisa e desenvolvimento de uma linguagem em música e dança popular no Recife. Tal processo veio dar origem ao Balé Popular do Recife, que detinha pesquisas também na área de música popular nordestina e mais especificamente pernambucana, através de nomes como os integrantes da família Madureira, (Antônio, Antúlio e Antero). Este grupo, que tem André Madureira como um dos fundadores e que o lidera até hoje, surgiu a partir do Movimento Armorial<sup>1</sup> que foi idealizado por Ariano Suassuna<sup>2</sup> na década de 60 e que trabalha na perspectiva da criação de uma arte brasileira erudita com fundamentação na cultura popular. Em Pernambuco, vamos encontrar maior representatividade na cultura indígena, de afro-descendentes e ibérica, que compreende Portugal e Espanha, com destaque as influências dos mouros nesta península, e portanto, esse interesse, essa busca por um fazer

---

<sup>1</sup> O Movimento Armorial abrange a Literatura, Teatro, Dança, Música e Artes Plásticas. Encontra-se em atividade ainda hoje por meio de grupos e artistas da época e alguns.

<sup>2</sup> Importante criador e pensador da Cultura popular. É escritor...

sobre a cultura popular viria a ser retomado fortemente a partir do Movimento Armorial no final da década de 60.

Atravessei este cenário cultural, nos últimos dez anos de atividade na região, e foi a partir nele e a partir dele que começaram minhas reflexões sobre que rumos gostaria de trilhar, às vezes procurando conhecer e seguir tendências de mercado outras vezes não. Experimentei áreas musicais distintas, ao estudar e trabalhar com piano erudito e popular, cravo, teclado e percussão. Pude desta forma passar de uma maneira transversal por linguagens bastante distintas que evidentemente vem a formar a minha própria identidade musical.

Enfim, como resultado deste trabalho, apresento aqui algumas composições que lidam com essas vertentes, acrescentando-se a minha formação também acadêmica. Não tenho, evidentemente, a pretensão de ditar novos rumos para a música para piano em Pernambuco, mas procuro revelar por meio dessa obra o meu interesse em conversar através de minha música, sobre os sons do meu universo cotidiano. Esses sons são uma mescla do que ainda ecoa pelas ruas, desde, pelo menos, o início do século XX, perpetuados por discípulos dos antigos mestres locais, em conjunto com a música dos mestres eruditos, com a música pernambucana para piano, com a música popular de origem inglesa, norte-americana e principalmente com a música popular brasileira, onde venho enquadrar este meu trabalho.

## Bibliografia

- ANDRADE, M. de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991, vol.11, Obras Completas de M. de Andrade.
- \_\_\_\_\_. *Os Cocos*. (Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga), São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. vol.18b, Obras Completas de M. de Andrade.
- AUSTERMANN, Jurandy – *O Coco*. In: *Ciclo Junino*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1987.
- CÂMARA, Renato Phaelante da; BARRETO, Aldo Paes – *Capiba: É Frevo Meu Bem*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1986.
- \_\_\_\_\_. *MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea bio-músico-fonográfica 1920-1995*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1997.
- CHEDIAK, Almir – *Dicionário de Acordes Cifrados*. 2a. edição. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1984.
- DINIZ, Jaime Cavalcanti, - *Notas sobre o Piano e seus Compositores em Pernambuco*. Recife: Ed. Coro Guararapes do Recife, 1980.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de – *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo: UNESP, 1995.

- GUERRA-PEIXE, César – *Maracatus do Recife*. – Co-edição Irmãos Vitale/Prefeitura da Cidade do Recife/Secretaria de Educação e Cultura/Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1980.
- LIMA, Rossini Tavares de, *Abecê do Folclore*. São Paulo, Ricordi, 1957.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras) – *Ao Encontro da Palavra Cantada*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2001.
- MEDEIROS, João Bosco; ANDRADE, Maria Margarida de. *Manual de Elaboração de referências Bibliográficas: a nova NBR 6023:2000 da ABNT: exemplos e comentários*. São Paulo: Atlas, 2001.
- MUKUNA, Kazadi wa – *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- OLIVEIRA, Walter de – *Nelson Ferreira*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes do Governo do Estado de Pernambuco, 1985.
- PAZ, Ermelinda Azevedo – *Estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira*. Cadernos Didáticos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- REAL, Katarina - *Folclore no Carnaval do Recife*, Recife: Massangana, 1990.
- SÁ, Luís Guimarães Gomes de, - *Songbook de Frevos*. (Org.). Recife: LG Produções Artísticas, 1998.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça – *Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na “suíte pernambucana de bolso” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda)* – Dissertação de Mestrado – Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2001.

- SALEK, Eliane Corrêa – *A Flexibilidade rítmico-melódica na Interpretação do Choro* – Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1999.
- SCHOENBERG, Arnold – *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: USP, 1991.
- SILVA, Leonardo Dantas – *A Corte dos Reis do Congo e os Maracatus do Recife*. Em Revista Ciência & Trópico. Recife: Massangana, v.27, nº2. P.363-384, jul/dez.1999.
- SILVA, Leonardo Dantas – Nelson Ferreira - O maestro que não sabia compor frevo. *Continente Multicultural*, Recife, ano 2, nº13, p. 72-79, jan. 2002.
- SILVA, Leonardo Dantas – *O Piano em Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1987.
- SOARES, Karina de Melo – *Espetáculos Populares de Pernambuco*. 2ª ed. Recife: Cepe, 1998.
- SOUTO MAIOR, Mário, 1981 II. Silva, Leonardo Dantas, 1990. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.
- TATIT, Luís. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- TINHORÃO, José Ramos – *Música Popular: Um Tema em Debate*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

## Discografia

*ALCEU VALENÇA – Alceu Valença - Coleção RCA 100 Anos de Música.*

Barueri: BMG, 2001, CD.

*ANTÚLIO MADUREIRA – Perré-Bumbá. Recife: Artes Madureira, 1997,*

CD.

*ANTÚLIO MADUREIRA – Mourama. Recife: Artes Madureira, 1998,CD.*

*AURINHA DO COCO E GRUPO RALA COCO – Em: Pernambuco em*

Concerto. Recife: África Produções, 2000, CD.

*BANDA DA POLÍCIA MILITAR DE PERNAMBUCO – Hinos e Dobrados –*

Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2001, CD.

*BANDA MUNICIPAL DO RECIFE – S. Excelência O Frevo de Rua –*

Recife: Mocambo, s.d., CD.

*COCO RAÍZES DE ARCOVERDE – (dir. musical: Tony Dias). Recife:*

África Produções, 2000, CD.

*DUDA E ORQUESTRA -- Frevos de Rua – Os Melhores do Século (reg.*

Maestro Duda; apres. Raul Henry). Recife: LG Produções, 1999,

vol.1, CD.

*DUDA E ORQUESTRA -- Frevos de Rua – Os Melhores do Século (reg.*

Maestro Duda; apres. José Mário Austregésilo). Recife: LG

Produções, 2000, vol.2, CD.

*DUDA E ORQUESTRA -- Frevos de Rua – Os Melhores do Século (reg.*

Maestro Duda; apres. Maestro José Menezes). Recife: LG

Produções, 2000, vol.3, CD.

*DUDA E ORQUESTRA -- Frevos de Rua – Os Melhores do Século* (reg. Maestro Duda; apres. Luiz Guimarães Gomes de Sá). Recife: LG Produções, 2002, vol.4, CD.

*ELYANNA CALDAS – Simplesmente Capiba*. Recife: LG Produções, s.d., CD.

*HISTÓRIA DO CARNAVAL – Frevo de Bloco* (dir. Nelson Ferreira, Clóvis Pereira e Duda). Rio de Janeiro: Polydisc / Sony Music, s.d., CD.

*HISTÓRIA DO CARNAVAL – Velhos Carnavais* (dir. Nelson Ferreira, pesq. José Bartolomeu, apres. Renato Phaelante). Rio de Janeiro: Polydisc / Sony Music, s.d., CD.

*JOSEFINA AGUIAR – O Piano de Josefina Aguiar*. Recife: Seletto, s.d. , CD.

*LIA DE ITAMARACÁ, Eu Sou Lia*. (dir. Lia). França: Ciranda Récord, 2000, CD.

*MARACATU NAÇÃO PERNAMBUCO – Nação Pernambuco* (dir. Bernardino José). Recife: Velas, 1993, CD.

*NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE – Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife*. (dir. Mestre Walter França). Recife: ed. independente , 2000, CD.

*NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE – In: Amazônica* (dir. Mestre Walter França). Recife: Sony Classical, 1997, CD.

*NAÇÃO LEÃO COROADO – In: Maracatu Atômico* (dir. Afonso Filho). Recife: Cavalo Marinho, 2000, CD.

*NAÇÃO DO MARACATU PORTO RICO – No Baque das Ondas* (dir. Mestre Shacon Viana). Recife: Independente, 2002, CD.

*NAÇÃO DO MARACATU PORTO RICO* – In: *Espetáculos Populares de Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco/Secretaria de Cultura de Pernambuco, 1998, CD.

*O PIANO EM PERNAMBUCO* – *Elyanna Caldas e Marco Caneca*. Recife: LG Produções, 2000, CD.

*SPOKFREVO ORQUESTRA – Passo de Anjo* (dir. Spok). Recife: Via Som, 2004, CD.

### **Meios Eletrônicos**

BRINCANTES - CD-ROM CULTURAL. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife / Secretaria de Cultura e Esportes, [2000?], 1 CD-ROM. Windows 95/98.

MARACATU LEÃO COROADO. Desenvolvido pelo CESAR, 1. Apresenta histórico do Maracatu, artigos de vários autores, imagens e gravações. Disponível em: <[www.leaocoroado.org.br](http://www.leaocoroado.org.br)> . Acessado em: 12 out. 2004.

## Créditos das Imagens

Capa – *Carregadores de pianos no Recife*. (19\_\_). Museu da Cidade do Recife, in: Leonardo Dantas Silva, *O Piano em Pernambuco*, Recife: Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco, 1987

### Capítulo 1

- p.24 – *Esquema do Cortejo do Maracatu Leão Coroado (em 2001)*. (2002) In: Roberto Benjamin, *Cortejos*, p.51 in: *Carnaval: Cortejos e Improvisos*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
- *Esquema do Cortejo da Procissão dos Passos (em 2001)*. (2002) In: Roberto Benjamin, *Cortejos*, p.42 in: *Carnaval: Cortejos e Improvisos*, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
- p.25 – Rei e Rainha do Maracatu Piaba de Ouro (s.d)
- p.46 – *Ciranda*. (19\_\_) In: Karina Soares de Melo – *Espetáculos Populares de Pernambuco*. 2ª ed. Recife: Cepe, 1998. p.133.
- p.50 – *Uma sinhazinha recifense mostra seus dotes ao piano, em bico de pena de Percy Lau*. (s.d) In: Leonardo Dantas Silva – *O Piano em Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1987. p.19.

### Capítulo 2

- p.65 – *Rei e rainha do maracatu*. (199\_) In: Karina Soares de Melo – *Espetáculos Populares de Pernambuco*. 2ªed. Recife:Cepe, 1998. p.26.

## ANEXO

Conteúdo do CD 1 - Maracatu Nação, Frevo e Ciranda

Conteúdo do CD 2 - Música Pernambucana para Piano

Cópias de Transcrições de Maracatus:

“Negrada Olha a Linha”, cópia do site do Nação Leão Coroado, vide p.115

“Segue Embaixadô”, cópia da p.76 do “Maracatus do Recife” (Guerra Peixe, 1980)

“Vamo Vê Luanda”, cópia da p.78 “do Maracatus do Recife” (Guerra Peixe, 1980)

Dois Modelos para Condução de Maracatu Nação ao Piano

Cópias de Partituras de Frevo

“Último Dia”, cópia do “Songbook de Frevo” (Sá, 1998)

“O Frevo é Assim”, cópia das p.310 à 313 do “Nelson Ferreira” (Oliveira, 1985)

“Evocação nº4”, cópia das p.308 e 309 do “Nelson Ferreira” (Oliveira, 1985)

## ANEXO

### Conteúdo do CD 1 - Maracatu Nação, Frevo e Ciranda

#### Maracatu Nação

CD Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife (1999?)

01 - Evolução da Bateria – (Walter França) - 02:06

02 - Levante a Bandeira – (Walter França/Éder “O” Rocha) - 02:27

Intérprete : Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife

CD Amazônica (1997)

03 - Toada de Maracatu: “Vovó Falou” & “Baque de Parada” – (Walter França) – 02:05

04 - Maracatu, Toada de Martelo, “Somos de Água Fria Lelê” – (Walter França) – 01:22

Intérprete : Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife

CD Maracatu Atômico (2000)

05 - Coroação Coroado – (Sandro Leão) - 04:07

Intérprete : Maracatu Nação Leão Coroado

CD Espetáculos Populares de Pernambuco (1998)

06 - Maracatu Porto Rico (Baque Virado) - 03:06

Intérprete : Nação do Maracatu Porto Rico

#### Frevo

CD Velhos Carnavais – Coleção História do Carnaval (1999?)

07 - A Província – (Juvenal Brasil) - 02:40

Intérprete : Fanfarra Clube dos Lenhadores (grav. 1905)

08 - Durval no Frevo – (Edgard de Moraes) - 02:29

Intérprete : Fanfarra da Troça Empalhadores do Feitosa (grav. 1935)

CD Frevo Canção – Coleção História do Carnaval (199?)

09 – Trombone de Prata – (Capiba) – 2:02

Intérprete : Exedito Baracho

CD Espetáculos Populares de Pernambuco (1998)

10 - Evocação nº1 (Frevo de Bloco) – (Nelson Ferreira) - 03:05

Intérprete : Bloco Carnavalesco Batutas de São José (grav. 1957)

11 - Marcha nº1 do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas (Frevo de Rua) – (Matias da Rocha) - 03:16.22  
Intérprete : ? (grav. 1961)

CD Frevos de Rua – Os Melhores do Século v.1 (199?)

12 – Último Dia (Frevo de Rua) – (Levino Ferreira) – 02:04  
Intérprete: Orquestra do Maestro Duda

CD Spokfrevo Orquestra (2004)

13 - Passo de Anjo (Frevo de Rua) – (João Lyra/Spok) - 02:54  
Intérprete : Spokfrevo Orquestra

### **Ciranda**

CD Espetáculos Populares de Pernambuco (1998)

14 - Pout-pourri : Esta Ciranda quem me deu foi Lia (Lia de Itamaracá/Teça Calazans), Morena vem Ver (Baracho) - 03:31  
Intérprete : Ciranda do Baracho

CD Lia de Itamaracá (2000)

15 - Pout-pourri :  
“Eu Sou Lia” (Paulinho da Viola), “Minha Ciranda” (Capiba) e “Preta Cirandeira” (Neres e Saúde) - 04:31  
Intérprete : Lia de Itamaracá

## CD 2 - Música Pernambucana para Piano

Coletânea de fonogramas de música para piano com registro de todos os gêneros abordados nesse estudo com exceção para a ciranda por não termos encontrado exemplo instrumental desse gênero com uso do piano.

CD O Piano de Josefina Aguiar (s.d.)

01 - Doux Souvenirs (Polca) – (Misael Domingues) - 02:45

02 - José da Guia (Dobrado) – (Zuzinha) - 03:15

03 – É de Tororó (Maracatu) – (Capiba) – 02:52

Intérprete : Josefina Aguiar

CD Simplesmente Capiba (1995 ?)

04 - É de Tororó (Maracatu) – (Capiba) - 03:02

Intérprete : Elyanna Caldas (piano), Ewerton “Bozó” (percussão)

CD O Piano em Pernambuco (duplo), disco 2 (2000)

05 - Minha Loa (Maracatu) – (“Marambá” José Mariano Barbosa) – 01:48

06 - O Mandarim (Marcha Carnavalesca) – (Irmãos Valença: João Vitor e Raul) – 02:03

07 – Quero ver quebrar (Frevo Canção) – (“Marambá” José Mariano Barbosa) – 01:57

Intérprete : Marco Caneca

## Composições

Gravação de ensaios das composições com trio instrumental teclado, baixo e bateria. A dificuldade de recursos foi a razão pela qual foram utilizados teclados com timbres de piano em lugar desse instrumento. É importante ressaltar que essas composições são para piano acústico, baixo e bateria.

Seqüência das composições

08 - A Estrela (maracatu nação) - 6'30''

09 - Caxangá (maracatu nação) - 4'40''

10 - Demorou (frevo de rua) - 2'46''

11 - Frevo Solto (frevo de bloco) - 3'22''

12 - A Lua (ciranda) - 5'10''

Ficha técnica

Músicos:

Sérgio Godoy (teclados), Lucas Rogério (baixo) e Fernando Augusto (bateria)

Gravado no Estúdio VR (8 canais, analógico), São Paulo - SP

Técnicos de Som:

Fábio e Roberto

## **Cópias de Transcrições de Maracatus Nação**

1- Negrada Olha a Linha

2 - Segue Embaixadô

3 - Vamo Vê Luanda



# ANEXO - Transcrição de Maracatu Nação - "Segue Embaixadô"

Guerra Peixe (1980), p.76

**SEQUE EMBaixadô**

*MARACATU*

**MELODIA**

**GONGUÊ**

**TAROL**

**CS-DE-6**

**MARCANTE**

**MEIÃO E REPIQUES**

**DOBLE VIABDO**

*PERCUSSÃO*

**BAINHA**

**ANEXO - Transcrição de Maracatu Nação – “Vamo Vê Luanda”**  
 Guerra Peixe (1980), p. 78

VAMO VÊ LUANDA

MELÓDIA

GONGUÊ

TAROL

C.S. DE-G

MARCANIL

MEIÃO E REPIQUES

TOQUE VIRADO

BALANAS

BAINHA

The musical score is arranged in two main systems. The first system includes the Melodia (Melody) and five percussion parts: Gonguê, Tarol, C.S. de-G, Marcanel, and Meião e Repiques. The second system includes the Toque Virado, Balanas, and Bainha. The notation uses various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *sfz* (sforzando) and *acc.* (accent) are used throughout. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

## **Dois Modelos para Condução de Maracatu Nação ao Piano**

**A Estrela – Modelo 1**

**A Estrela – Modelo 2**

# A Estrela

(Modelo 1)

(Sérgio Godoy)

$\text{Bm}^{7(11)}$

3  $\text{F}\sharp^{7}\text{sus}^4/\text{A}\sharp$   $\text{G}^6$

6  $\text{E}^{\flat 7(11)}$   $\text{A}^{\flat 9}\text{sus}^4$  1.  $\text{F}\sharp^{7}\text{sus}^4$   $\text{F}\sharp^{7(9)}$   $\text{C}^7\text{M}(\sharp 11)$

9 2.  $\text{F}\sharp^{7}\text{sus}^4$   $\text{F}\sharp^{7(9)}$   $\text{C}^7\text{M}(\sharp 11)$   $\text{Bm}^{7(9)}$

12  $\text{B}\flat^7\text{M}(13)$   $\text{Gm}^7$   $\text{Bm}^{7(\flat 5)}/\text{A}$   $\text{F}\sharp^{7(9)}$   $\text{Bm}^{7(\flat 5)}/\text{A}$   $\text{F}\sharp^{7(9)}$

16 G<sup>6/9</sup> D<sup>7M(13)</sup>

20 G<sup>6/9</sup> D<sup>7M(13)</sup>

24 G<sup>6/9</sup> C<sup>#m7(b5)</sup>

28 G<sup>6/9</sup> F<sup>#7sus4</sup> C<sup>7M(#11)</sup> D.S.

# A Estrela (Modelo 2)

(Sérgio Godoy)

Chord symbols:  $Bm7^{(11)}$ ,  $F\#7/A\#$ ,  $G^{6/9}$ ,  $Em7^{(11)}$ ,  $A^9sus^4$ ,  $F\#7sus^4$ ,  $F\#7^{(9)}$ ,  $C7M^{(11)}$ ,  $F\#7sus^4$ ,  $F\#7^{(9)}$ ,  $C7M^{(11)}$ ,  $Bm7^{(9)}$ ,  $Bb7M^{(13)}$ ,  $Gm^{6/9}$ ,  $Bm7^{(b5)/A}$ ,  $F\#7^{(9)}$ ,  $Bm7^{(b5)/A}$ ,  $F\#7^{(9)}$ ,  $G^{6/9}$ ,  $D7M^{(13)}$ .

20 G<sup>6/9</sup> D<sup>7</sup>M<sup>(13)</sup>

24 G<sup>6/9</sup> C<sup>#</sup>m<sup>7(b5)</sup>

28 G<sup>6/9</sup> F<sup>#</sup>7sus<sup>4</sup> C<sup>7</sup>M<sup>(#11)</sup> D.S.

## **Cópias de Partituras de Frevo**

1 - Último Dia (Frevo de Rua)

2 - O Frevo é Assim (Frevo Canção)

3 - Evocação nº4 (Frevo de Bloco)

# Último dia

frevo de rua

LEVINO FERREIRA

Chords: Gm, Am<sup>(b5)</sup>, D7, Gm, Am<sup>7(b5)</sup>, D7, Gm, Cm, Gm, Gm, Gm, Gm, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, Cm<sup>7</sup>, Gm, D7, Gm, D7, Gm, Gm, E<sup>b</sup>, Gm, E<sup>b</sup>, Cm<sup>7</sup>, Gm, D7, Gm, NC, Gm, Gm, D7, D7, Gm, G<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, D7, D7, D7, D7, Gm, Gm, Cm<sup>7</sup>, Gm, D7, Gm, 1. NC, 2. Gm, Gm<sup>6</sup>, Ao.

# O Frêvo é assim!

## FRÊVO-CANÇÃO

Orq. de Nelson A. Ferreira

Nelson A. Ferreira e Nestor de Holanda

PIANO



1. 2. *Eu danso tan-go danso conga e danso*



Copyright 1946 by IRMÃOS VITALE-Editores-São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil.  
Todos os direitos internacionais reservados - All rights reserved.  
Todos os direitos de execução, tradução e arranjos, reservados para todos os países.

samba

dan-so Boogie-Woogie-dan-so - té na cor-da bam-ba

Mas o tal - fre-vo-ri-gi - nal de Per-nam-bu-co

Fui ten-tar dan -

-sar e fi - quei ma-lu - co

1

Eu dan-so

2

Eu-ma dan-sa bem

quente oi! que reme-xe coma gente oi!

E faz a cin-

-tu - ra gi - rar

Jo-ga as pernas pra frente oi!

Me - xe fei-to ser-

I. 7967<sup>b</sup>. V.

3  
pente *oil* E a ca-be-ça fi-ca fo-ra do lu-gar. *(PARA APITO)* Eu dan-so

(Côro)

Do & Ao \*

*Come 26*

gar.

*ff*

ritmo a vontade

I. 7987<sup>b</sup> v.



*Eu danso tango, danso conga e danso samba,  
Danço Boogie-Woogie e danso até na corda bamba...  
Mas o tal frêvo original de Pernambuco  
Fui tentar dansar e fiquei maluco...*

*É uma dança bem quente, - Oi!  
que remexe com a gente - Oi!  
e faz a cintura girar...  
Joga as pernas pra frente, - Oi!  
mexe feito serpente - Oi!  
e a cabeça fica fóra do lugar.*



# EVOCAÇÃO Nº 4 (VITALINO e DONA SANTA)

Frevo de Bloco

NELSON FERREIRA

*ff* *Surdo Solo*

VOZ

1. 2.

1. 2.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes and eighth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes and eighth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes and eighth notes.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes and eighth notes.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes and eighth notes, ending with three 'V' markings below the notes.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes and eighth notes. A circled cross symbol is positioned above the first measure of the upper staff.