UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

DOUTORADO EM MÚSICA

Foto de Katarina Real – Acervo Fundação Joaquim Nabuco

FREVENDO NO RECIFE

A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio

LEONARDO VILAÇA SALDANHA

CAMPINAS – SP

2008

LEONARDO VILAÇA SALDANHA

FREVENDO NO RECIFE

A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio

Tese apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Apoio: CNPQ

CAMPINAS – SP

2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Saldanha, Leonardo Vilaça.
Sa31f Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio / Leonardo Vilaça Saldanha. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Frevo. 2. Música popular urbana – Pernambuco. 3. Rádio. 4. Nelson Ferreira. 5. Capiba. 6. Compositores – Pernambuco. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: **"**Frevendo in Recife: The Urban Popular Music of Recife and its consolidation through the Radio"

Palavras-chave em inglês (Keywords): 1. Frevo – Carnival music. 2. urban popular music. – from Pernambuco. 3. radio. 4. Nelson Ferreira. 5. Capiba. 6. Composers from Pernambuco.

Titulação: Doutorado em Música

Banca examinadora:
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco – UNICAMP.
Prof. Dr. Rafael Carvalho dos Santos – UNICAMP.
Prof. Dr. José Roberto Zan – UNICAMP.
Prof. Dr. Amílcar Zani Neto - USP.
Profa. Drª. Heloísa Helena Fortes Zani – USP.
Profa. Drª. Ana Beatriz Linardi – FACAMP.
Profa. Drª. Adriana Giarola Kayama – UNICAMP (suplente).

Data da defesa: 28-01-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Leonardo Vilaça Saldanha - RA 990121 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Membro Titular

Prof. Dr. José Roberto Zan
Membro Titular

Prof. Dr. Amilcar Zani Netto
Membro Titular

Profa. Dra. Heloísa Helena Fortes Zani
Membro Titular

Profa. Dra. Ana Beatriz Linard
Membro Titular

DEDICATÓRIA

Aos meus queridos pais, Sebastião e Maria Helena: Pelo apoio de sempre e pela vida.

A minha querida filha Gabriela: Pela compreensão, colaboração e incentivo.

Aos grandes mestres do frevo pernambucano, em especial, as figuras de Nelson Ferreira e Capiba: Pela contribuição e enriquecimento da cultura musical brasileira.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, filha, irmãos e sobrinhos.

Ao meu orientador Claudiney Rodrigues Carrasco

Aos que contribuíram na realização deste trabalho:

Antonio Barreto

Edson Rodrigues

Evaldo Donato

João Eduardo da Fonte Queiroz

José Batista Alves

José Roberto Zan

Jussiara Albuquerque

Luciana Gonçalves Teixeira

Maria José da Silva

Maviael Fonseca Tenório

Rafael Carvalho dos Santos

Renato Phaelante

Rosália Albuquerque

Sérgio Campelo

Sérgio Godoy

Sidor Hulak

Zilmar Rodrigues

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq

Ao Conservatório Pernambucano de Música – CPM

A Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ

A Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

A todos os demais amigos e colaboradores.

SUMÁRIO

Resumo..... 15
Abstract..... 17

Introdução..... 19

Capítulo I – O FREVO..... 25
O Contexto..... 30
As Bandas de Música em Pernambuco..... 33
Os capoeiras, a Marcha-Carnavalesca e o Passo..... 36
O Frevedouro..... 40
O Nascimento..... 43
Banha Cheirosa – (Dobrado)..... 45
Águia da Mantiqueira – (Dobrado)..... 47
No Bico da Chaleira – (Polca-Marcha)..... 50
Depoimento de Mário Mello sobre Zuzinha, a polca-marcha e o frevo.....54
Divisor de Águas – (Marcha-Frevo)..... 55

Capítulo II – O FREVO NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA..... 57
O RÁDIO – PRA-8 – RÁDIO CLUBE DE PERNAMBUCO..... 58
O Cenário..... 58
Pernambuco, O Pioneiro..... 60
A Fundação..... 60
A Vanguarda Pernambucana..... 61
A Estabilidade..... 62
O ADVENTO DA MÚSICA POPULAR NO DISCO E NO RÁDIO..... 65
Música Popular..... 65

A Música no Rádio..... 66
Não Puxa, Maroca!... – (Marcha Carnavalesca Pernambucana)..... 75
O Frevo no Disco e no Rádio..... 89
A Província – (Marcha)..... 92
Frevos – Sucessos da Era do Rádio, gravados em 78 rpm no Rio de Janeiro..... 94

Capítulo III – DOIS GRANDES NOMES DO RÁDIO E DO FREVO PERNAMBUCANO: NELSON FERREIRA & CAPIBA.....101
Nelson Ferreira, "O Moreno Bom".....104
Borboleta não é Ave – (Marchinha Carnavalesca)..... 110
Borboleta não é Ave – (Frevo-Canção)..... 112
Cavallo do Cão não é "Rioplano" – (Marchinha Carnavalesca)..... 114
A Canoa Virou (Marcha-Canção)..... 121
Veneza Americana – (Frevo-Canção)..... 128
Evocação – (Frevo-de-Bloco)..... 132
Capiba e a Jazz-Band Acadêmica, "Um Capítulo à Parte"..... 137
Vela Branca no Frevo – Manuscrito original..... 142
Vela Branca no Frevo – (Marcha Carnavalesca)..... 144
Pia Pá Cara!!! – Manuscrito original..... 145
Pia Pra Cara! – (Marcha Carnavalesca)..... 147
Tenho Uma coisa Para Lhe Dizer – (Frevo-Canção)..... 157
É de Amargar – (Marcha-Pernambucana)..... 165

Capítulo IV – A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO *FREVO* E AS SUAS SUBDIVISÕES..... 175
Pilão Deitado – (Frevo-de-Rua)..... 177
Vassourinhas – Manuscrito original..... 181
Vassourinhas – (Marcha-Frevo)..... 182
Frevo – Base da seção rítmica..... 184
Frevo – Tabela de subdivisões do gênero..... 186
Frevo – Grades Orquestrais, descrição das subdivisões e exemplos..... 187
Frevo-de-Rua – Grade Orquestral básica..... 187

Frevo-de-Rua – Grade Orquestral básica II..... 188
Frevo-de-Rua – Definição e exemplos..... 188
Frevo Tradicional – (Frevo-de-Rua)..... 190
Frevo de Abafo – Definição e exemplos..... 192
Fogão – (Frevo-de-Rua)..... 193
Frevo Coqueiro – Definição e exemplos..... 194
Durval no Frevo – (Frevo-de-Rua)..... 195
Frevo Ventania – Definição e exemplos..... 196
Freio a Óleo – (Frevo-de-Rua)..... 197
Frevo Abafo Ventania – Definição e exemplos..... 198
Gostosão – (Frevo-de-Rua)..... 198
Frevo Abafo Coqueiro – Definição e exemplos..... 199
Qual é o Tom? – (Frevo-de-Rua)..... 199
Frevo-Canção – Grade Orquestral básica..... 201
Frevo-Canção – Definição e exemplos..... 201
Oh! Bela – (Frevo-Canção)..... 203
Frevo-de-Bloco – Grande Orquestral básica..... 204
Frevo-de-Bloco – Definição e exemplos..... 204
Madeira que Cupim não Rói – (Frevo-de-Bloco)..... 207

Capítulo V – INFLUÊNCIAS ADQUIRIDAS..... 209
One–Step – Definição e exemplos..... 210
Variações..... 213
Variações sobre o tema de Vassourinhas..... 214
Divisor de Águas – Cifras..... 219
Vassourinhas – Cifras..... 220
Vassourinhas, Embaixador do Frevo..... 222
Vassourinhas Está no Rio – (Frevo-de-Rua)..... 223
Vassourinhas no Rio – (Frevo-de-Rua)..... 224
Um Pernambucano no Rio – (Frevo-de-Rua)..... 226
Bloco da Vitória – (Frevo-de-Bloco)..... 230
Frevo – de – Salão – Definição e exemplos..... 233

Duas Épocas – (Frevo-de-Rua)..... 234
Frevo – de – Sala de Concerto – Definição e exemplos..... 236
Palhaço Embriagado – (Frevo-de-Rua)..... 240
Bachiando no Frevo – (Frevo-Fuga)..... 243

Conclusão..... 249

Bibliografia..... 255

Anexos da Tese..... 261
Anexo I – Grandes Nomes do Rádio Clube..... 261
Anexo II – Antes do Rádio..... 264
Anexo III – Primeiros Registros Fonográficos no Brasil..... 266
Anexo IV – A Discografia de Pernambuco – Do Princípio à Década de 1950... 273
Anexo V – Música Popular Pernambucana, Produto Industrial de Massa..... 282
Anexo VI – Discografia de Nelson Ferreira..... 286
Anexo VII – Discografia de Capiba..... 292
Anexo VIII – Índice do CD de Áudio Ilustrativo da Tese..... 296

RESUMO

O *frevo* tem uma longa trajetória como música popular urbana do Recife. Este trabalho faz retrospectos dos tempos da sua formação, consolidação e chega aos dias atuais demonstrando como o gênero continua vivo e em plena transformação.

O estudo ratifica que o *frevo* se tornou um dos principais produtos da indústria fonográfica no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, na chamada "*Era do Rádio*". Apresenta o *Rádio Clube de Pernambuco* como seu principal meio difusor durante esse período. Menciona os principais compositores e interpretes do gênero, elege as figuras de *Nelson Ferreira* e *Capiba* como expoentes e maiores propagandistas do *frevo* em seu momento áureo, fazendo uma pequena biografia da trajetória de vida e profissional de ambos.

ABSTRACT

The *frevo* carnival music has a long path as an urban popular music of Recife. This work goes back to the time of its formation and consolidation to current days showing how this musical gender is still alive and in permanent transformation.

The study ratifies that the *frevo* became one of the main products of the Brazilian fonografic industry between the decades of 1930 and 1950, in the so called "E*ra of the Radio* (*Era do Rádio*)". This work presents the *Rádio Clube de Pernambuco* as the main propagating medium of the carnival music during that period. It points the main composers and performers of the style, selecting *Nelson Ferreira* and *Capiba* as exponents and greatest propagandists of the *frevo* at the golden times. It includes a short biography of the two composers.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo apresentar a *marcha carnavalesca pernambucana* em sua longa trajetória como música popular urbana do Recife e procura resgatar um acervo musical de acesso restrito.

Para o desenvolvimento do estudo, serão abordados aspectos técnicos e históricos relevantes para o delineamento do perfil desse gênero musical[1], tais como: origens, influências, transformação, consolidação, mutação, estruturação, instrumentação, meios de difusão e principais compositores e intérpretes. Mais especificamente, o caso tratado é o do *frevo* e o de dois dos seus grandes compositores e intérpretes, *Nelson Ferreira* e *Capiba*. Sem dúvida, estes se tornaram expoentes da cultura musical popular urbana em Pernambuco e no Brasil. Contudo, o estudo não deixa de mencionar outros importantes fatores que permearam esse contexto, assim como, traz à luz outros diferentes e notáveis músicos que fizeram parte dessa história e contribuíram para afirmar, transformar e divulgar a música do Recife por excelência.

A realização do estudo do *frevo*, objeto dessa investigação, justifica-se pelo fato de ser este gênero um dos mais representativos da cultura musical do Recife, com repercussão em nível nacional. Por isso mesmo, durante o período de afirmação e consolidação dos gêneros musicais populares no Brasil, se revelou um dos principais produtos da indústria fonográfica e de comunicação de massa, tendo se tornado o principal estilo composicional adotado pelos nomes anteriormente citados.

[1] Este Trabalho não tem a pretensão de discutir o conceito de gênero em música popular. Contudo, FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA – In NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2ª edição, 20ª impressão – NOVA FRONTEIRA – 1986. Pg. 844. – diz que o gênero é um conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns convencionalmente estabelecidos. Qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, idéias que tenham características comuns: classe, casta, variedade, ordem, qualidade, modo e estilo. Nas obras de um artista, de uma escola, cada uma das categorias que, por tradição, se definem e classificam segundo o estilo, a natureza ou a técnica: os gêneros literários, *MUSICAIS* e pictóricos. Portanto, partindo-se dos pressupostos de FERREIRA, pode-se entender o *frevo* enquanto gênero musical, já que o mesmo é fruto de uma prática, escola ou tendência composicional que adota semelhantes padrões estéticos, estilísticos e estruturais (rítmicos, melódicos e formais) que produzem um resultado final com características bastante peculiares que o faz singular ante outras tendências musicais, tornando-o facilmente identificável.

O *frevo* foi, no caso de Pernambuco, o gênero que maior popularidade alcançou através do rádio durante o seu período áureo. Ao mesmo tempo, nos demais principais centros urbanos do Brasil obteve ao lado do *samba* e da *marchinha carioca*, uma das maiores audiências musicais durante o carnaval. Além disso, como produto da mídia, influenciou e foi influenciado, inserindo em suas vertentes características advindas por intermédio da mídia radiofônica, criando novas configurações para a *marcha carnavalesca pernambucana*.

O foco da averiguação está concentrado no período áureo do rádio, época de maior evidência do gênero musical popular urbano recifense, com grande exposição na mídia radiofônica através da *PRA-8 – Rádio Clube de Pernambuco*, certamente o veículo de maior influência na divulgação do *frevo*. Vamos demonstrar como esse veículo foi importante para a consolidação desse gênero musical popular e de compositores que então despontavam no cenário recifense da primeira metade do século XX.

Pretendemos mostrar também que o processo de consolidação se deu por mútua interferência, ou seja, assim como a música popular se beneficiou do rádio para ser divulgada e se estabelecer como produto acessível para as grandes massas, o rádio, por sua vez, foi um grande beneficiário da música popular, pois por meio dela trouxe para si a audiência do grande público e, com isso, se tornou atrativo de aporte financeiro por parte dos agentes patrocinadores, firmando-se comercialmente.

A pesquisa cobre o período de surgimento e domínio da *PRA-8*, época do início da radiodifusão em Pernambuco e no Brasil na década de 1920, momento de afirmação dos gêneros populares como produtos representativos da cultura nacional, indo até a década de 1950, período áureo do rádio e da divulgação do *frevo*. Naquele período teve inicio uma grande transformação no rádio, quando começou a sofrer a concorrência do novo veículo que então surgia, a televisão. No caso de Pernambuco, esse foi também o período em que o *Rádio Clube de Pernambuco*[2] passou a sofrer concorrência e cedeu a

[2] A expressão "*O Rádio Clube de Pernambuco*", no masculino, será aqui usada repetidas vezes. Isso se dá em decorrência de ter sido o mesmo – *Rádio Clube* –, como a expressão diz, um clube de rádio e, sendo assim chamado por muitos até os dias atuais.

audiência em favor de uma outra rádio, inaugurada em 1948, a *Rádio Jornal do Commércio*, que se tornou a principal emissora e absorveu boa parte da estrutura musical humana da concorrente.

A introdução à história da *marcha carnavalesca pernambucana* e o surgimento desta em seu Estado de origem, são feitos a partir de um retrospecto de acontecimentos que a precederam e que influenciaram direta ou indiretamente no advento da própria. Isso nos remete à raiz da tradição de bandas de música no Estado de Pernambuco, o que vem desde o período da dominação holandesa no século XVII. Do mesmo modo, a introdução à história da radiofonia, o surgimento desta em Pernambuco e os seus conseqüentes desdobramentos são feitos também a partir de um retrospecto de fatos que a antecederam – abordados em anexo – e que de uma forma mais direta ou indireta possibilitaram ao aparecimento da mesma. Nos remete ao final do século XIX, e coincide com o período em que começam a se delinear os gêneros musicais populares e surgem as primeiras referências ao termo *frevo*.

O trabalho apresenta o cenário da vida cultural recifense nas primeiras décadas do século XX, demonstra como esse ambiente foi importante para a consolidação da música popular urbana do Recife. Para tanto, contextualiza o início do rádio no Brasil no ano de 1919, ainda de forma amadorística e não muito pretensiosa. Contudo, ratifica que, já a partir da década de 1930, começa a nascer o que TINHORÃO[3] conceituou de "rádio moderno", profissional, provedor de entretenimento e voltado a uma aproximação maior para com o público.

O perfil dessa aproximação foi baseado em uma programação de cunho popular, que passou a evidenciar mais claramente o papel assumido pelo rádio. Como personagem central dessa ação, temos a música, introduzida em sua programação durante os anos 30 do século XX. Tidas então como de grande apelo popular, as *modinhas, baiões, canções, cocos, marchinhas, frevos* etc., foram inicialmente inseridas por questão de sobrevivência comercial. Entretanto, essa necessidade de sobrevivência e

[3] TINHORÃO – ÀTICA – 1981. Pg. 44.

profissionalização é que terminou por possibilitar ao rádio se tornar o mais popular dos meios de comunicação do período.

A pesquisa apresenta ainda, um estudo biográfico com diretrizes voltadas para a trajetória profissional de dois dos mais expressivos representantes da música carnavalesca pernambucana no período áureo do rádio, *Nelson Ferreira* e *Capiba*. Eles foram o que aqui convencionei chamar de "*frutos da mídia radiofônica*". Vivenciaram ao máximo todas as etapas, caminhos e benefícios proporcionados pelo rádio na chamada "*Era do Rádio*". Pode-se dizer que *Nelson*, como diretor artístico e homem do rádio, vivenciou todo esse período de dentro para fora do veículo. *Capiba*, artista convidado dos mais participativos, nunca fez parte do *cast* de nenhuma emissora e usufruiu a todos os benefícios de fora para dentro do rádio.

A trajetória de vida e musical de ambos em muito se parece: vieram de cidades do interior e se fixaram na capital. Pianistas, eles tiveram os primeiros ensinamentos musicais ainda em casa, participaram de bandas, grupos de bailes, jazz-bands, orquestras de cinema mudo e se consagraram como compositores através do disco e do rádio. Suas composições foram gravadas por alguns dos maiores nomes da música e da canção popular brasileira de então. Ambos possuem duas das maiores discografias pernambucanas de todos os tempos.

O desenvolvimento composicional de suas marchas acompanhou as transformações do gênero *frevo*. A representatividade e importância de ambos para a música popular urbana recifense são tamanhas que, até os dias de hoje, suas composições estão entre as mais executadas do Carnaval pernambucano.

Embora o foco da averiguação esteja concentrado entre as décadas de 1920 e 1950, para maior compreensão do contexto que permeia o surgimento e consolidação do *frevo*, o estudo fará retrospectos anteriores a esse período. Assim como, para compreender e demonstrar o processo de transformação e evolução do gênero ainda nos dias de hoje, é necessário, também, avançar os estudos até a maturidade dos seus cem anos.

Serão utilizados como material de suporte ao texto: fotografias de pessoas, de lugares, documentos impressos e fonográficos, assim como, a editoração de partituras[4]. Essa editoração procura resgatar um acervo musical de difícil acesso, já que a maioria das partituras que serão apresentadas encontrava-se em arquivos, bibliotecas e museus, ou mesmo, inexistiam. Importante observar que as composições editoradas aparecerão em formatos diversos, isso se dá em decorrência da disponibilidade encontrada no material pesquisado. Esse material se mostrava em diversos formatos: simples linha melódica, partitura para piano, redução para piano da grade orquestral, redução orquestral em pentagrama único, arranjo orquestral e, em alguns casos, se contou apenas com gravações de época das obras pesquisadas. Tal diversidade redundou, de acordo com as condições gráficas e fonográficas observadas, em: melodias simples, melodias cifradas, partituras para piano e reduções orquestrais.

Ainda sobre a questão editorial, o leitor observará que na margem central inferior da primeira página de cada obra editorada aparecera o nome deste autor, responsável pelas transcrições e editorações. A referência é feita em decorrência de se tratar em boa parte dos casos de obras raras e em alguns casos sem registros gráficos, tendo sido as mesmas, como já mencionado, recuperadas a partir de gravações de época. Esse registro fará com que futuros usuários e beneficiários, identifiquem o responsável pela recuperação, transcrição, editoração e divulgação do acervo.

Para melhor compreensão e contextualização do trabalho, foi encartado um CD ilustrativo com os exemplos fonográficos mencionados em suas respectivas gravações de época. As faixas estão ordenadas de acordo com a sua aparição no decorrer do texto, o que possibilitará ao leitor uma melhor apreensão do universo musical comentado em seus diferentes ciclos. O objetivo pretendido é permitir uma melhor compreensão das transformações sofridas ao longo do tempo pelo gênero aqui estudado, bem como perceber a constante mutação em que o mesmo ainda se encontra.

[4] Todas as imagens utilizadas neste trabalho passaram por processo de recuperação por parte deste autor. As fotos antigas foram re-fotografadas em processo digital e ampliadas. Em seguida, foram manipuladas através da ferramenta *Paint*, onde sofreram recuperação de cor, correção de arranhões e de falhas nas bordas. O mesmo processo se deu com as capas de partituras fotografadas. É importante observar que, de forma alguma foi alterado o conteúdo e a característica das imagens, tão somente, na medida do possível, se buscou recuperar os desgastes promovidos pelo tempo.

Como poderá ser observado, apesar de não mais ter o mesmo espaço na mídia, o *frevo* continua em permanente transformação musical e coreográfica, incorporando as mais diversas influências. Gênero vivo, o *frevo* é símbolo do carnaval pernambucano. Sua longa história teve início nas ruas, que ele nunca deixou. Mas, nas ondas da *PRA-8 – Rádio Clube de Pernambuco*, e nas obras de *Nelson Ferreira* e *Capiba*, ele ganhou o mundo.

CAPÍTULO I

O FREVO

Orquestra de Frevo em desfile de rua

Foto de Alexandre Bérzin – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

A expressão ou vocábulo *Frevo* se origina do verbo *ferver* e, designa *efervescência, fervorescência*. Em última instância, remete a um êxtase do movimento corpóreo em coreografia que o eleva a um certo grau de insanidade e delírio de animação. O que faz "pegar fogo", o que faz *ferver*.

O vocábulo é resultado da pronúncia usada pelas classes menos instruídas da população que, quando dos autos populares usava a expressão *frever*, para designar tal *efervescência*. Daí, como síntese do auge da ação, da *fervorescência*, o aparecimento do vocábulo *Frevo*[5].

O ambiente dessa *efervescência,* eram os desfiles das bandas do *4º Batalhão de Artilharia*, popularmente conhecida como *O Quarto*, e do *Corpo da Guarda Nacional*, popularmente conhecida como *Espanha*, em referência ao mestre da banda o espanhol *Pedro Francisco Garrido*. Posteriormente, passariam a ser os desfiles dos *clubes carnavalescos pedestres*[6] que, com seus cordões carnavalescos, bandas de música ou mesmo orquestra de pau-e-cordas, realizavam manobras[7] e tocavam aceleradas *marchas* e *polcas* que faziam ferver o povo.

A *fervorescência* vivida na atmosfera desses desfiles traz marcas de conflitos à história do *frevo*, representadas na forte rivalidade então existente entre os grupos simpatizantes das diferentes agremiações. Contudo, se poderá observar que tais marcas foram minimizadas através dos tempos e transformadas em saudável concorrência.

[5] PEREIRA DA COSTA comentando o aparecimento do vocábulo descreve e denomina as aplicações para o termo como usadas à época. In PEREIRA DA COSTA – SEC – 1976. Pg. 368.

[6] Semelhantes aos *clubes* existem as *troças*. A distinção entre uma agremiação e outra está no fato de que os *clubes* realizam os seus desfiles à noite e, as *troças*, o fazem no período da tarde. Mais luxuosos e bem estruturados, os *clubes* se inserem dentro do que poderíamos chamar de grupo de elite ou primeiro grupo. Mais simples, as *troças* se inserem dentro do que poderíamos chamar de segundo grupo. Em ambos, além das alegorias, se destaca a banda musical ou orquestra, como é chamada pelos integrantes das agremiações.

[7] Segundo CÁSSIA, no princípio do século XX, os *clubes carnavalescos pedestres* haviam desenvolvido uma forma bem característica – mas não única – de se apresentar, com a adoção dos cantos e manobras. "Substituíram os triângulos e violões pelas *marchas* vibrantes, executadas pelas bandas de música, intercalando-as com *árias*, *tangos*, *polcas*, *dobrados* e *valsas*". Algumas manobras eram bem sofisticadas e exigiam bastante ensaio. O *Jornal Pequeno* do Recife em sua edição do dia 12 de janeiro de 1909, pg. 03, no artigo intitulado O CARNAVAL, comenta que tais manobras representavam temas e, cita os exemplos dos clubes *Caiadores* e *Ferreiros* que, no carnaval daquele ano, realizaram manobras especiais cujo tema era "Defender Momo contra os Deuses de Bacho". In ARAÚJO – FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE – 1996. Pg. 338.

Clube carnavalesco pedestre com Banda de Música

Foto de Alexandre Bérzin – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

A maioria dos *Clubes*, em especial os de predominância de negros e mulatos, optavam por uma formação instrumental com base percussiva e fanfarra, banda musical.

Clube carnavalesco pedestre com Orquestra de Pau e Cordas

Foto de Alexandre Bérzin – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Alguns *clubes* como os formados por imigrantes europeus, notadamente portugueses e italianos optavam por uma formação instrumental com base percussiva e cordas dedilhadas, hoje chamada de pau-e-cordas.

O primeiro *clube carnavalesco pedestre* surgiu em 1869 e se chamava *Club dos Azucrins*, uma deferência às pessoas de espírito azucrinador, perturbador no sentido de diversão e brincadeira. O *clube* foi responsável pela publicação do primeiro jornal carnavalesco do Recife, *O Azucrin*[8].

A partir da década de 1880, os *clubes carnavalescos* passaram a integrar definitivamente as comemorações de rua do carnaval do Recife. Originários nas classes trabalhadoras e gente humilde da população apareceram em maior quantidade e fluência após a abolição da escravatura. Entre os *clubes pedestres*, *Os Caiadores* (1886) foi destaque no primeiro carnaval pós-abolição em 1889, com a *polca* "*Caiadora, pequeno arranjo de Pai Quilombó*". Esse clube parece ter sido o inspirador de outros também já existentes a época como: *Vassourinhas, Borboleta, Imigrantes Contractados* e *Canna Verde*[9].

Como música, *o frevo* remonta do repertório das bandas militares sediadas no Recife a partir da segunda metade do século XIX. É *marcha-carnavalesca* derivada das *árias*[10] cantadas nos clubes, bem como e principalmente das *polcas-marchas* e *dobrados*[11] tocados pelas bandas musicais de Pernambuco. Inicialmente sofre influências do *maxixe*, da *quadrilha* e do *galope*, posteriormente, se deixa influenciar por americanismos conhecidos através do disco e do rádio como o *one-step* e o *jazz*[12]. Surge como música popular urbana autoral e hoje conta com data de nascimento oficial[13]. Alcança grande destaque através do disco e do rádio em seu período áureo, se firmando comercialmente como produto e se consolidando como gênero.

---

[8] Recolhido pelo pesquisador EVANDRO RABELLO, na coluna "Gazetinha" do *Jornal do Recife*, edição de 06 de fevereiro de 1875 que, anunciava as comemorações do sexto aniversário do *Club dos Azucrins*. In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – MASSANGANA – 1991. Pg. XXX e XXXI.

[9] In ARAÚJO – Op. Cit.– 1996. Pg. 335 e 336.

[10] A *ária popular*, com melodias populares. Não se trata da *ária italiana*, encontrada na *ópera* e na *música de concerto*, muito embora, sofra influências desta, seja na divisão binária, ou na forma ternária A-B-A. Contudo, mais próxima da *ária* do século XVI, composições simples sobre poesia ligeira.

[11] Gênero de música de banda semelhante à *marcha*. Para alguns autores, o que os distingue é o fato de que no *dobrado* há dobramento de instrumentos, ou desdobramento das partes instrumentais, [com linhas melódicas desdobradas, com figuras de divisão rápida] o que justificaria o nome. In DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA – ZAHAR – 1994. Pg. 271.

[12] Detalhes no Capítulo – Influências Adquiridas.

[13] Detalhes no tópico – O nascimento.

Como produto da mídia, passa por um processo "civilizador", de adequação a grande exposição, divulgação e consumo obtidos através dos meios de comunicação. O *frevo* perde a rusticidade advinda dos primeiros momentos, assimila novos coloridos sonoros a sua estrutura instrumental e sofre um abrandamento no conteúdo jocoso de suas letras, se tornando mais romântico, saudosista e fortemente auto-referente.

Mutante, como os demais gêneros populares, continua em plena transformação musical e coreográfica.

Porém, o seu processo de constituição remete a um tempo muito mais remoto do que aquele que o viu oficialmente nascer e se firmar como fenômeno e produto cultural. Data do período do Brasil Colônia, muito embora, seja na República que ele se consagra e consolida. Portanto, para reconstruir a sua história e transformação, é necessário remetermo-nos ao contexto cultural em que se deu, bem como, às origens das bandas de música em Pernambuco, pois, foi nestas que se originou. Criação do carnaval do Recife, o *frevo* se tornou no período áureo do rádio e é ainda nos dias de hoje a mais importante música de Pernambuco e do Recife por excelência.

O contexto

Segundo relatos da antropóloga RITA DE CÁSSIA[14], as circunstâncias que fizeram surgir o *frevo* foram parte de uma ação prolongada e complexa, conseqüência de práticas e tradições culturais muito antigas que se transformaram vinculadas às várias formas de organização da vida social urbana e às mudanças em curso na sociedade.

O Estado Brasileiro, através dos tempos, atuou de forma variada e com intensidade desigual, como um dos agentes decisivos na descrição do perfil cultural do país. Desde o período colonial passando pelo império e chegando a república, as autoridades públicas estiveram cientes da importância política das manifestações populares como meio de coesão e integração social. Ora incentivando e tolerando, ora coibindo e reprimindo, procurando manipular simbolicamente seu significado e trazer

[14] ARAÚJO – Op. Cit. – 1996. Pg. 400.

essas manifestações dentro de parâmetros aceitáveis e não perturbadores da ordem pública instituída.

Essa complacência das autoridades para com a cultura popular se estendia às comemorações públicas e da Igreja Católica. Ainda segundo CÁSSIA, no Brasil "a Igreja orientava seus fiéis no sentido da expansão e demonstração pública da fé e inexistia, para a maioria do clero e dos leigos, a distinção entre o sagrado e o profano conforme os parâmetros por ela adotados [na Europa] após a Reforma[15]. As festas eram alegres, graciosas e burlescas, acompanhadas de músicas, máscaras, danças e representações teatrais, nas quais o público costumava intervir e participar ativamente[16]". Porém, com o aprofundamento da crise política do Império a partir de 1831[17], essa relativa tolerância sofreu graves alterações. Algumas práticas e hábitos populares foram proibidos e perseguidos, como os *Jogos de Entrudo*[18]. As manifestações

[15] ... "Além das condenações às falhas morais do clero e aos abusos na ministração dos sacramentos, a partir de 1560 a nova preocupação dos bispos reunidos em sessões do *Concílio de Trento* passou a ser a reforma das festas e as crenças do 'povo inculto'". "A legislação portuguesa dedicava atenção às festas religiosas. Nas chamadas Leis Extravagantes, que vigoraram de 1569 a 1603, encontra-se registrada uma lei que tem por título: '**Que se não fação representações nas igrejas, nem tragão máscaras nas procissões**'". In BURKE – COMPANHIA DAS LETRAS – 1989. Pg. 243 e 244; ARAÚJO – Op. Cit. – 1996. Pg. 82 e 83. Ver mais sobre In ARAÚJO – Op. Cit. – 1996, no capítulo de referência – Festas Públicas – no tópico – Festas Religiosas. Pg. 63 a 89.

[16] ARAÚJO – Op. Cit. – 1996. Pg. 402.

[17] Dom Pedro I, de "herói" da independência, passou a ser considerado figura indesejável por parte de alguns brasileiros a partir da segunda metade da década de 1820. Em seu favor estavam os integrantes do Partido Português. Do lado contrário, os integrantes do Partido Brasileiro, representantes dos proprietários de terras. Os brasileiros estavam descontentes com o autoritarismo das medidas do poder Moderador e a prevalência do Partido Português, bem como, todas as medidas do Imperador que se afastavam da Constituição por ele mesmo outorgada em 1824. Entre as medidas estava o acordo com a Inglaterra, feito à revelia do Legislativo, para a extinção do tráfico de escravos em 1830. Deflagrava-se a crise política e aprofundava-se a crise financeira. Enquanto aumentavam-se as importações, diminuía-se a exportações dos principais produtos brasileiros, entre eles a cana-de-açúcar. No dia 07 de abril de 1831, Dom Pedro abdicava do trono em favor de seu filho e retornava a Portugal. In ALENCAR, CARPI & RIBEIRO – AO LIVRO TÉCNICO – 1996. Pg. 129.

[18] O *Entrudo*, forma primitiva do carnaval, foi trazido para o Brasil através dos primeiros colonizadores portugueses. Segundo pesquisadores, datam do século XVI os registros das primeiras ocorrências deste em Pernambuco. A palavra vem do latim "Intróito" e quer dizer introdução, uma referência ao período que introduz a Quaresma. As brincadeiras ou *Jogos de Entrudo* aconteciam sempre nos três dias que imediatamente precediam a Quaresma, ou seja, domingo, segunda e terça-feira gordas. A brincadeira se desenvolvia com o arremesso de água e outros preciosos líquidos entre as pessoas, algo semelhante aos mais recentes *Corsos* ou "mela-mela" como também se tornaram conhecidos em Pernambuco. Contudo, nos *Jogos de Entrudo* como nos *Corsos* os preciosos líquidos, muitas vezes, eram trocados por outros menos nobres e fétidos, além de outros objetos de baixo quilate e, não raro, tudo terminava em pancadaria e até mortes. Ver sobre In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. XIV a XXX; ARAÚJO – Op. Cit. – 1996. Pg. 118 a 167.

religiosas também foram alteradas seguindo um padrão de comportamento que subtraiu alguns componentes considerados profanos e indecentes.

Assim, surgiu um período que foi até o princípio do século XX, de ascendência burguesa e embasada nos preceitos da sociedade européia, onde, a classe dominante, se distanciou dos valores e hábitos populares. Pois, esses passaram a representar sinônimo de atraso.

Nesse instante, as manifestações públicas do carnaval tornaram-se indesejáveis e não representativas do poder dominante, mas sim, características da reles e plebe das ruas, dos negros escravos e baixo-assalariados. No entanto, acontecimentos como a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, a Industrialização e a Formação da Classe Trabalhadora Urbana, trouxeram um novo frescor, uma nova modernidade às relações sociais, políticas, econômicas e culturais. Houve aí, um delineamento mais nitidamente perceptível na construção da idéia de brasilidade, com a resignificação de alguns valores, tais como: a mestiçagem, o local e o popular que se tornaram sinônimos da identidade nacional, representativos da singularidade do nosso povo ante outras culturas e povos.

É nesse contexto do nascimento da República que surge o *frevo*. Síntese da transformação e associação de várias culturas, sinônimo do ideário liberal republicano, do direito de ir e vir, reivindicar e se aglomerar publicamente. Resumo da *efervescência*[19] vivida no Recife nesses primeiros tempos de República, o *frevo* passou de manifestação condenável e atrasada a símbolo de identidade cultural.

Contudo, com o advento do rádio na década de 1920 e a sua popularização e consolidação na década de 1930, na chamada "*Era do Rádio*", através da divulgação da música popular por meio dos programas e revistas carnavalescas veiculados, é quando realmente o *frevo* se consagra em definitivo, adquire novas influências, passa por um

[19] A *efervescência* vivida no Recife nesse período, não se resumia aos deslumbres que a entrada do novo século e o dinheiro advindo com as exportações de cana de açúcar trouxeram a classe dominante. Ela era também, a expressão da classe trabalhadora, dos conflitos sociais e políticos que surgiam na vida recifense, tais como as greves da empresa Ferro Carril em 1908 e da Great Western em 1909 que, as vésperas do carnaval, provocaram conturbações públicas regadas a discussões e música, um verdadeiro "*frevo*" da classe trabalhadora. Ver sobre In ARAÚJO – Op. Cit. – 1996. Pg. 382 a 385.

processo de modernização, ganha suas subdivisões de gênero e é difundido em caráter nacional.

As Bandas de Música em Pernambuco

O período da Dominação Holandesa em Pernambuco, vai de 1630 a 1654. De acordo com relatos do frei *Manuel Calado do Salvador*[20], datam desta época as primeiras ocorrências de conjuntos marciais de formação militar em terras pernambucanas. Tais registros se dão por ocasião de recitais de música promovidos pelo Conde *João Maurício de Nassau*, em recepções oferecidas a seus convidados no Palácio de Friburgo, então sede do governo de domínio holandês na cidade do Recife.

Já no ensejo de suas despedidas de Pernambuco e do Brasil e conseqüente retorno aos Países Baixos em maio de 1644, o Conde *Maurício de Nassau* era festivamente homenageado pela população que se aglomerava nos lugares por onde a sua comitiva passava. Estas homenagens eram acompanhadas por bandas marciais, fanfarras que executavam a Ária Nacional (hino nacional do Reino dos Países Baixos) *Wilhelmus van Nassauwen* e, posteriormente seguidas por salvas de canhões como últimas honrarias militares. Desde esse período, há registros de bandas militares em Pernambuco, então chamadas de *Charamelas*[21], devido a sua formação instrumental.

Durante o governo de *D. Tomás José de Melo*, já na segunda metade do século XVIII (1787 – 1798), foram formadas e mantidas pelo poder público bandas musicais em todos os regimentos militares do Recife, Olinda e Goiana, estas tiveram como primeiro mestre o músico e compositor pernambucano *Francisco Januário Tenório*[22]. De concepção bastante simples, porém, já com maior refinamento instrumental e timbrístico ao das *Charamelas*, tais bandas eram estruturadas com dois *pífanos* (flauta

[20] FREI MANUEL CALADO, Apud LEONARDO DANTAS SILVA In BANDAS MUSICAIS DE PERNAMBUCO – ORIGENS E REPERTÓRIO – GOV. DO ESTADO – 1998. Pg. 10.

[21] Denominação antiga para o grupo de instrumentos a que pertencem o *chalumeau* dos franceses e as *bombardas*. As *charamelas* são antecessoras de instrumentos como o *oboé*, o *clarinete* e o *fagote*. Na Idade Média, possuíam timbre rude, quase assustador que, produzia grande efeito em solenidades públicas. In DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA – Op. Cit. – 1994. Pg. 187.

[22] DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1998. Pg. 18. – transcreve PEREIRA DA COSTA In ANAIS PERNAMBUCANOS que relata o assentamento em 27de maio de 1793 e passagem do mestre pelas referidas corporações.

transversa rústica, com seis orifícios), duas *clarinetas*, um *fagote*, duas *trompas*, *caixa*, *surdo* e *zabumba* (bumbo) [23]. Dado as suas condições timbrísticas e de volume sonoro, de um modo geral, o *zabumba* era o instrumento que mais se destacava entre os demais. Vem daí, a denominação popular para o conjunto à época como sendo o *Zabumba*.

Logo no princípio do século XIX, em janeiro de 1808, vindos de Portugal, para se fixar no Brasil, o Príncipe Regente *D. João* e a sua corte desembarcam na Bahia. Quase que de imediato, no dia 28 do mesmo mês de janeiro, abre os portos brasileiros ao comércio livre das "nações amigas". A exportação de algodão e açúcar torna o Recife o porto de maior movimento e intercâmbio comercial da colônia com a Europa e Estados Unidos, importando de contra-partida, mercadorias manufaturadas e objetos de luxo[24]. Com os altos preços alcançados pelo açúcar e o algodão começam a surgir na província grandes fortunas. Uma das conseqüências dessa maior movimentação financeira é o aparecimento nessa época dos primeiros pianos em Pernambuco.

Entretanto, as bandas militares, só usufruiriam maior prestígio e reconhecimento no Brasil após a chegada do *Príncipe D. João* com a corte portuguesa a cidade do Rio de Janeiro. Vindo de Salvador, o *Príncipe* desembarcou no Rio no dia 06 de março de 1808. Fato é que, até a chegada de *D. João*, a cidade era ainda desprovida de maior infra-estrutura e, por isso mesmo, no momento do desembarque e durante as demais solenidades comemorativas da chegada, não havia na cidade sequer uma única banda militar que se apresentasse à família real. Contudo, a partir desse momento, fixada a corte, o Rio passa a gozar desse e outros privilégios e se torna o principal centro do país.

Como observado nos expostos acima, fruto da influência holandesa e das favoráveis condições portuárias que possibilitaram bom desenvolvimento, em Pernambuco, desde a segunda metade do século XVIII, todos os regimentos militares sitiados no Recife, Olinda e Goiana já constavam com seus quadros de músicos.

[23] Nas bandas de música, militares ou não, o bumbo é chamado vulgarmente de zabumba e de *zabumbeiro* o instrumentista que o executa. In PEREIRA DA COSTA – Op. Cit. – 1976. Pg. 816.
[24] In KOSTER – MASSANGANA – 2002. Pg. 56 e 72.

No dia 30 de abril de 1824, o Governo da Província de Pernambuco baixou uma portaria ordenando à sua Junta da Fazenda a importação de dois instrumentais completos para bandas militares e, junto a estes, também, uma grande coleção de partituras, para constar nos referentes repertórios. Todo o material foi importado da França e, no mesmo período, foram instaladas nas oficinas do Arsenal de Guerra e do Trem Militar, as oficinas para manutenção do instrumental musical importado[25].

Criada por Lei Imperial em 18 de agosto de 1831, a *Guarda Nacional*, organização paramilitar com extensões por todo o território nacional, possibilitou uma nova fase de oportunidades para as bandas de música. Em seus regimentos foram aproveitados músicos das mais variadas formações e origens que, ali encontravam a oportunidade de viver de suas aptidões. Essa heterogeneidade criaria um novo status de valorização para as bandas musicais militares e paramilitares. Por isso mesmo, com maior diversidade e qualificação pessoal, passariam a contar com uma maior variedade de repertório e a utilizar em suas apresentações peças *eruditas* além das *marchas*, *hinos*, *dobrados* e *polcas-marcha*, sendo algumas bastante populares. Tal elasticidade é que possibilitou o aparecimento de novos ritmos como o *frevo* no Recife e o *maxixe* no Rio de Janeiro.

[25] DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1998. Pg. 20.

Os capoeiras, a Marcha-Carnavalesca e o Passo

Passistas & Capoeiras

Foto de Alexandre Bérzin – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Com o repertório de *marchas*, *dobrados* e *polcas-marchas* utilizado pelas bandas musicais, sediadas no Recife, a partir da segunda metade do século XIX, foi implantada a semente para o desenvolvimento da *marcha-carnavalesca pernambucana*, que culminou com o aparecimento do *frevo.* A sua dança o *passo*, originou-se dos golpes da capoeira angolana e do gingado[26] dos seus praticantes e aficionados à frente dos desfiles dos *clubes carnavalescos*.

No Recife, os aficionados da capoeiragem[27] encontraram nos desfiles das bandas do *Quarto* e do *Espanha* o ambiente adequado para o desenvolvimento da sua coreografia. Participantes de grupos rivais, simpatizantes de uma ou de outra das referidas corporações, os *capoeiras* eram figuras obrigatórias à frente dos desfiles, armados com cacetes e navalhas realizavam evoluções coreográficas com gingas e piruetas, supostamente para abrir caminho e proteger a orquestra[28]. No transcorrer das apresentações, o esquentamento do ritmo "*o frevo*" se dava com a execução acelerada das *marchas*, *dobrados* e *polcas-marcha* que, aguçavam a exaltação dos ânimos desses aficionados rivais, o que em muitos casos culminava com provocações mútuas que quase sempre terminavam em enfrentamentos e brigas, não raro com feridos e mortos.

Foram encontrados registros desses conflitos datados de 1856[29], período em que já se achava consolidada a rivalidade entre os simpatizantes dessas corporações. O passar dos tempos trouxe também o agravamento dessa rivalidade e, com isso, os reclames da sociedade às autoridades. Com intuito de conter tais refregas e tentar fazer acontecer os desfiles de forma pacífica, quando da saída das bandas, em alguns casos, era mobilizado um aparato policial à frente dos quartéis que se seguia acompanhando o desfile. Isso, nem sempre garantia o sucesso da operação, tanto que, nas edições de 05 de Maio de 1860 e 15 de Dezembro de 1864 o *Diário de Pernambuco* ainda chamava a

[26] No sentido de saracoteado, rebolado com flexibilidade e certa malevolência.
[27] Sistema de luta dos *capoeiras*. Vida de *capoeira*. In MINI DICIONÁRIO AURÉLIO – SÉCULO XXI – NOVA FRONTEIRA – 2001. Pg. 129.
[28] Cabe aqui um paralelo à figura do *Mestre-Sala* que, originalmente na *Escola de Samba*, vinha à frente com o intuito de defender o *bloco* ou *escola*.
[29] In PEREIRA DA COSTA – IMPRENSA NACIONAL – 1908. Pg. 240 a 242.

atenção da polícia para os bandos de *capoeiras* e arruaceiros que acompanhavam os desfiles das bandas de música no Recife[30].

Com o alastramento da prática e o agravamento da violência por parte dos *capoeiras* durante as manifestações públicas em alguns dos principais centros urbanos do país, o Código Penal do Império e o Código Penal de 1890 criminalizaram à prática da capoeira, sendo que, este último, em seu capítulo XIII, passou a condenar os infratores a cumprir penas no presídio da ilha de Fernando de Noronha. Em Pernambuco, esses praticantes foram proibidos de participar dos desfiles das bandas civis e militares no final do século XIX. Porém, com o surgimento dos clubes carnavalescos ainda no final do mesmo século, adotando uma estrutura de desfiles semelhante aos das bandas, acrescidos por elementos de caráter profano-religiosos, como por exemplo, a realização de paródias, o uso de fantasias e estandartes, os *capoeiras* logo transferiram o ambiente de suas rivalidades e contendas para os desfiles dos clubes carnavalescos.

Ressurgia assim, a figura do *capoeira*, antes presente nos desfiles das bandas musicais. Nesse novo instante, eles eram presença certa nos desfiles e encontros de *clubes*. É sabido que, por si só, os *clubes* já rivalizavam, tanto que, durante o percurso, o encontro de uma agremiação com outra despertava em ambas o desejo de execução das chamadas *marchas de abafo* (posteriormente *frevos de abafo*[31]), onde, tocando em dinâmica fortíssima, as orquestras tiravam notas agudíssimas dos metais com a finalidade de silenciar a fanfarra rival, sobrepondo-se à oponente e, desse modo, vangloriar-se vitoriosa ante a outra. Aproveitando-se desses momentos, os *capoeiras* e arruaceiros lançavam mão de seus golpes disfarçados em passos de dança.

Esses *brabos* e *valentões*, como também eram chamados, não eram bem vistos pela classe dominante e, tornaram a preocupar as autoridades policiais e os demais responsáveis pelas comissões organizadoras dos carnavais de rua do Recife, pois a presença dos mesmos em meio aos desfiles das agremiações carnavalescas transformara em violência a rivalidade entre os clubes, a ponto de tornar-se lugar comum, em seus

[30] DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1998. Pg. 26.
[31] Estes viriam a se consolidar como uma variante do *frevo-de-rua*.

encontros, o incitamento à agressão verbal e física. Isso se dava quando, os seguidores de um clube defrontavam-se com os simpatizantes do seu concorrente e rival. Ao som dos *abafos*, tudo terminava na maior pancadaria, uma exata repetição dos tempos dos desfiles das bandas do *Quarto* e *Espanha.*

Contudo, devido à proibição pública de sua prática, às reclamações por parte dos seguimentos economicamente privilegiados da sociedade e, conseqüentemente, as respectivas perseguições por parte dos Chefes de Polícia, os *capoeiras*, no intuito de esconder-se ou, ficar despercebidos, abrandaram os seus passos e atitudes, sem abandonar por completo a agressividade que, passaram a disfarçar mais organizadamente em coreografias que foram naturalmente se transformando em dança e, aos poucos, ganhando denominações próprias. Daí em diante mudariam também os objetos e adereços usados nas mãos. Sairiam os cacetes e entrariam os guarda-chuvas.

Assim como o *dobrado* e a *polca-marcha* foram os embriões da *marcha-carnavalesca pernambucana*, os *capoeiras* foram os antecessores dos *passistas*. Os *capoeiras* com paus e navalhas, os *passistas* com grandes guarda-chuvas pontiagudos que, em situações extremas de rivalidades, também eram usados como arma de defesa (ou ataque). Posteriormente, estes foram substituídos por pequenas sombrinhas coloridas, com cerca de 50 centímetros de comprimento e 60 centímetros de diâmetro, até hoje usadas como acessório complementar no equilíbrio do corpo. Além de comporem visualmente o resultado da coreografia.

O Frevedouro

O Frevedouro

Foto de Alexandre Bérzin – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

Logo após a abolição da escravatura em 1888, começaram a aparecer em maior número alguns dos primeiros *clubes carnavalescos* no Recife. A existência destes, veio demonstrar a influência que teve o teatro de revista, com as suas operetas, coreografias e canções, no carnaval de rua da cidade. No período que antecedia as apresentações, esses grupos carnavalescos ensaiavam exaustivamente os seus cânticos e coreografias, com o objetivo não só de se divertir e a seus seguidores, como também, mediante uma melhor preparação, sagrar-se vitoriosos nas disputas com os seus concorrentes. Esse ambiente "divertido", com caráter "lúdico" e até um tanto circense, trouxe à época, também,

momentos de grandes rivalidades que, em diversas situações culminaram com desfechos trágicos. No entanto, a própria descrição verbal dessas ocorrências – *o frevedouro* – empregadas pelos seus vivenciais, veio consagrar a expressão que se tornou síntese cultural.

Descrevendo um pouco esse ambiente, é citado o *Clube de Alegorias e Críticas dos Caraduras*. Criado em 1901, o clube agitava o Recife daquela época realizando animados *zé-pereiras* nas noites dos sábados que antecediam o carnaval. Formado por oficiais do Exército, do Corpo de Bombeiros, além de alguns civis, o clube liderado pelo *Tenente Chaves* e o *Comandante Passos*, respectivamente, vinha às ruas em carros alegóricos puxados por parelhas de cavalos e, com bastante desenvoltura, animava, provocando a maior agitação entre o público pedestre. A estrutura de desfile da agremiação se subdividia entre dois carros alegóricos: O primeiro carro funcionava como palco e, se prestava às apresentações, discursos e encenações. O segundo funcionava como coreto ambulante para a exibição musical de uma banda militar (um ancestral das *Freviocas* e *Trios Elétricos* atuais) que, executando aceleradas *marchas*, *dobrados* e *polcas* levava ao delírio a multidão de seguidores.

O percurso das apresentações era normalmente realizado por entre os bairros da região central da cidade, notadamente, entre os pátios dos bairros da Boa Vista, Santo Antônio e São José. Ao deslocar-se de um local para o outro, o *Clube dos Caraduras* arrastava junto aos seus carros alegóricos uma grande multidão em burburinho, frenética por novas exibições e novos divertimentos. Comentando a esse respeito e já observando para a aceleração do ritmo e do passo, *Capiba*, com a autoridade que lhe era de direito, disse que, "*evidentemente, a música já não poderia ter a cadência da ária, até então usada pelos cordões carnavalescos*", alertou chamando a atenção para a existência, já àquela época, de uma nova maneira de se executar as *marchas*, com o pulso acelerado e com emprego das síncopes, exibindo uma nova configuração para a música que se tocava.

Objetivando acabar com a violência entre os *clubes* e premiar aqueles que mais se destacassem, foi realizado em 1911, o *I Congresso Carnavalesco Pernambucano*, presidido por *Osvaldo da Silva Almeida*, então cronista do *Diário de Pernambuco*. As reuniões aconteceram nas sedes do *Clube Lenhadores*, na Praça Maciel Pinheiro, e do *Clube Dezoito de Março*, na antiga Rua Marcílio Dias (hoje Rua Direita), no bairro de São José. O *Clube Vassourinhas* foi o primeiro a aderir ao congresso e, demonstrando a sua condescendência, desfilou pelas ruas do centro da cidade exibindo em seu estandarte "uma fita branca bordada a ouro com a palavra paz".

Não obstante o empenho dos organizadores em tentar acalmar os ânimos e criar um ambiente mais ameno, a rixa continuou entre os adeptos e simpatizantes rivais das agremiações. Como dito, por ocasião dos encontros e execução de determinados *frevos de abafo*, exaltavam-se de tal modo os ânimos, chegando-se a comportamentos extremos. A refrega era quase sempre tão dada como certa que, visando esses acontecimentos, os próprios estandartes das agremiações – a vassourinha (*Clube Vassourinhas*); o machado (*Clube Lenhadores*); as pás cruzadas (*Clube das Pás*) etc. – eram confeccionados apoiados por hastes de madeiras bastante resistentes e duras – tais como: *quirí*; *pau-ferro*; *sucupira*; entre outras... – para que na hora da confusão, fossem transformados em armas de defesa e ataque, cacetes, bem à moda dos *capoeiras*.

No entender da gente mais simples da população, o vaivém insano de pessoas em direções opostas, a confusão, o burburinho, a movimentação acelerada do povo se comprimindo em multidão e, os *brabos* em prática de capoeiragem a acompanhar os desfiles, eram chamados de fervedouro, ou, *frevedouro*[32], no modo de dizer das pessoas menos letradas. Daí a expressão "*Olha o Frevo!!!*".

[32] Segundo PEREIRA DA COSTA – Op. Cit. – 1976, "Frevedouro" é a expressão popular para o termo fervedouro, ou seja, o que faz ferver.

O Nascimento

A música surge do repertório das bandas militares e agremiações carnavalescas sediadas no Recife a partir da segunda metade do século XIX, se consolidando em princípios do século XX.

O termo *frevo* já era encontrado nos *clubes carnavalescos* com data de 1907 e aparece impresso pela primeira vez quando o *Clube Carnavalesco Empalhadores do Feitosa* publica no *Jornal Pequeno* do Recife, em sua edição do sábado de carnaval, 09 de Fevereiro, em coluna da página 03, um aviso convocatório para o ensaio geral da agremiação. Na ocasião, o clube divulga o repertório a ser apresentado e destaca entre a *ária* "*José da Luz*" e o *tango* "*Pimentão*", as seguintes *marchas* a serem executadas pela orquestra: "*Priminha*", "*Empalhadores*", "*Delícias*", "*Amorosa*", "*O Frevo*", "*O Sol*", "*Dois Pensamentos e Luiz do Monte*", "*José de Lyra*" e "*Imprensa e Honorários*".

Consecutivamente, nos dois anos que se seguiram, esse mesmo jornal, voltaria a fazer referências ao termo que datam de 12 de Fevereiro de 1908 e 22 de Fevereiro de 1909. Porém, a data de 09 de fevereiro de 1907 se tornou oficial e, já a partir desse momento, música e dança se destacavam e se tornavam extremamente populares na sociedade de então. "*Olha o Frevo!*" Era a acalorada expressão de entusiasmo que se ouvia em meio ao burburinho do povo em marcha acompanhando os *clubes*.

O *frevo* já nasce como música cantada, com influências da *ária popular*, da *polca-marcha* e principalmente do *dobrado*. Mais remotamente da *modinha*. Em seguida com influências do *maxixe*. Porém, ficou inicialmente conhecido apenas como *marcha* e *marcha-polca*, posteriormente, se tornou conhecido como *marcha carnavalesca pernambucana*. No restante do país se tornou conhecido como *marcha-nortista* e *marcha-pernambucana* e, só muito tempo depois, no período áureo do rádio, como veremos a seguir, é que se tornou definitivamente conhecido com o nome de *frevo-canção*.

Banha Cheirosa (anônimo), o *dobrado* cantado pelos simpatizantes do *Quarto* (4º Batalhão), é considerado como o primeiro *frevo-canção*. Sua letra foi divulgada por *Pereira da Costa* em 1908 e, posteriormente, *Capiba*, de acordo com informes recolhido pelo próprio em Campina Grande – PB, reconstituiu a partitura de sua melodia[33].

Banha Cheirosa

Quem quiser
Comprar banha cheirosa,
Vá na casa
Do Neco Barbosa.

Quem quiser
Comprar banha cheirosa,
Vá na casa
Do Doutor Feitosa.

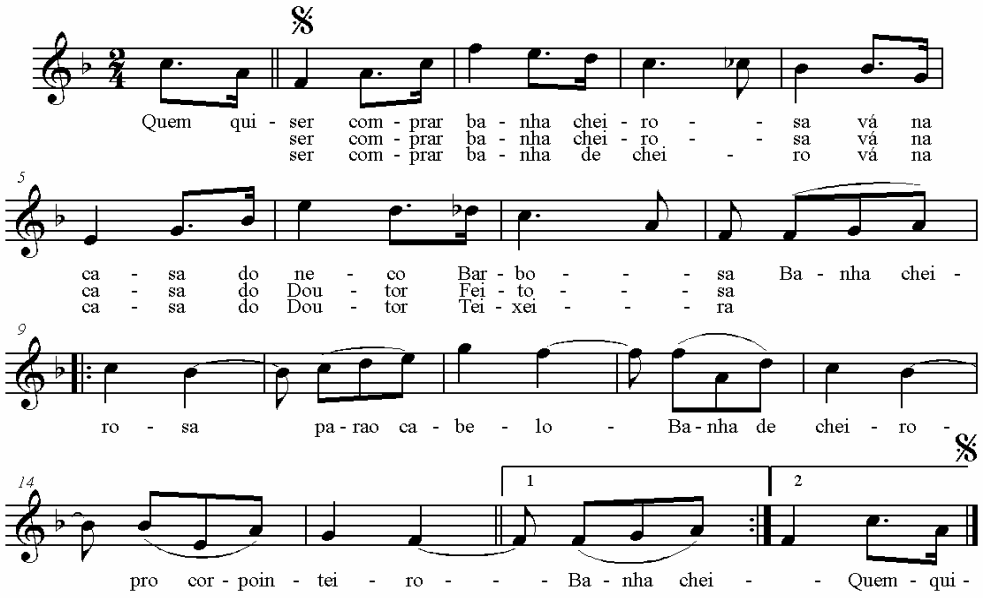
Quem quiser
Comprar banha de cheiro,
Vá na casa
Do Doutor Teixeira.

Banha cheirosa
Para o cabelo
Banha de cheiro
Pro corpo inteiro.

[33] In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. 195 e 196.

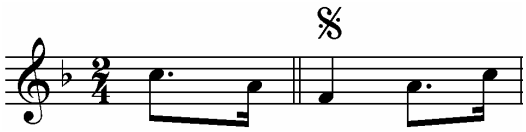
Banha Cheirosa - (Dobrado)

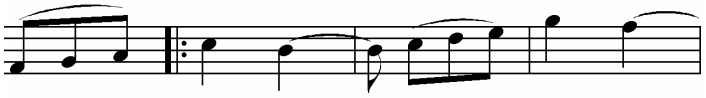
Anônimo



Editoração: Leo Saldanha

Observe-se que este *dobrado* já traz consigo elementos que se tornariam característicos no *frevo*, como por exemplo, introdução em anacruse e início de fraseado em movimento ascendente.

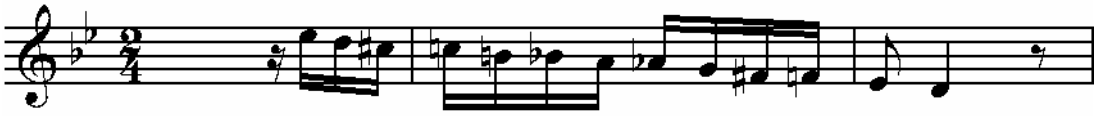
Introdução. 

Início de fraseado típico de *frevo*. 

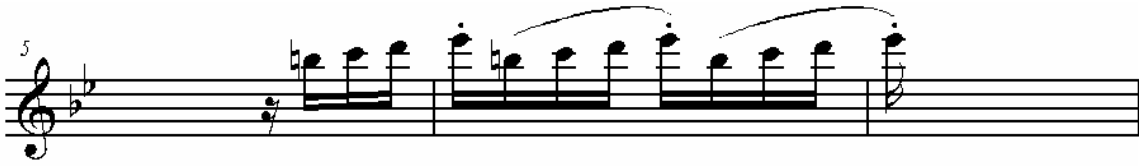
"*Águia da Mantiqueira*" de autoria de *M. Marinho* foi um *dobrado* que em 1906 fez grande sucesso no carnaval do Recife e do Rio de Janeiro. Sua composição foi uma homenagem dos *Leo Florestanos* ao Benemérito *Conselheiro Affonso Moreira Penna*.

Observa-se já no início da composição uma estrutura de fraseado que seria bastante utilizada na *marcha-frevo*, com o uso de cromatismos, linhas melódicas ascendentes e descendentes com subdivisão de semicolcheias e fraseados com início anacrústico.

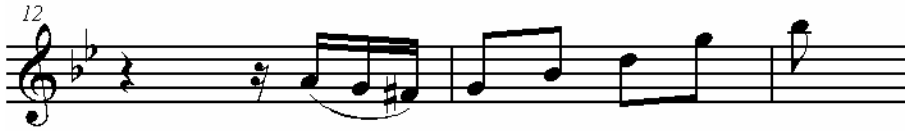
Início de fraseado em anacruse com cromatismos em movimento descendente. Anacruse do compasso 02 até o compasso 03.



Início de fraseado em anacruse com melodia ascendente em semicolcheias. Fraseado característico das palhetas. Anacruse do compasso 06 até o primeiro tempo do compasso 07.

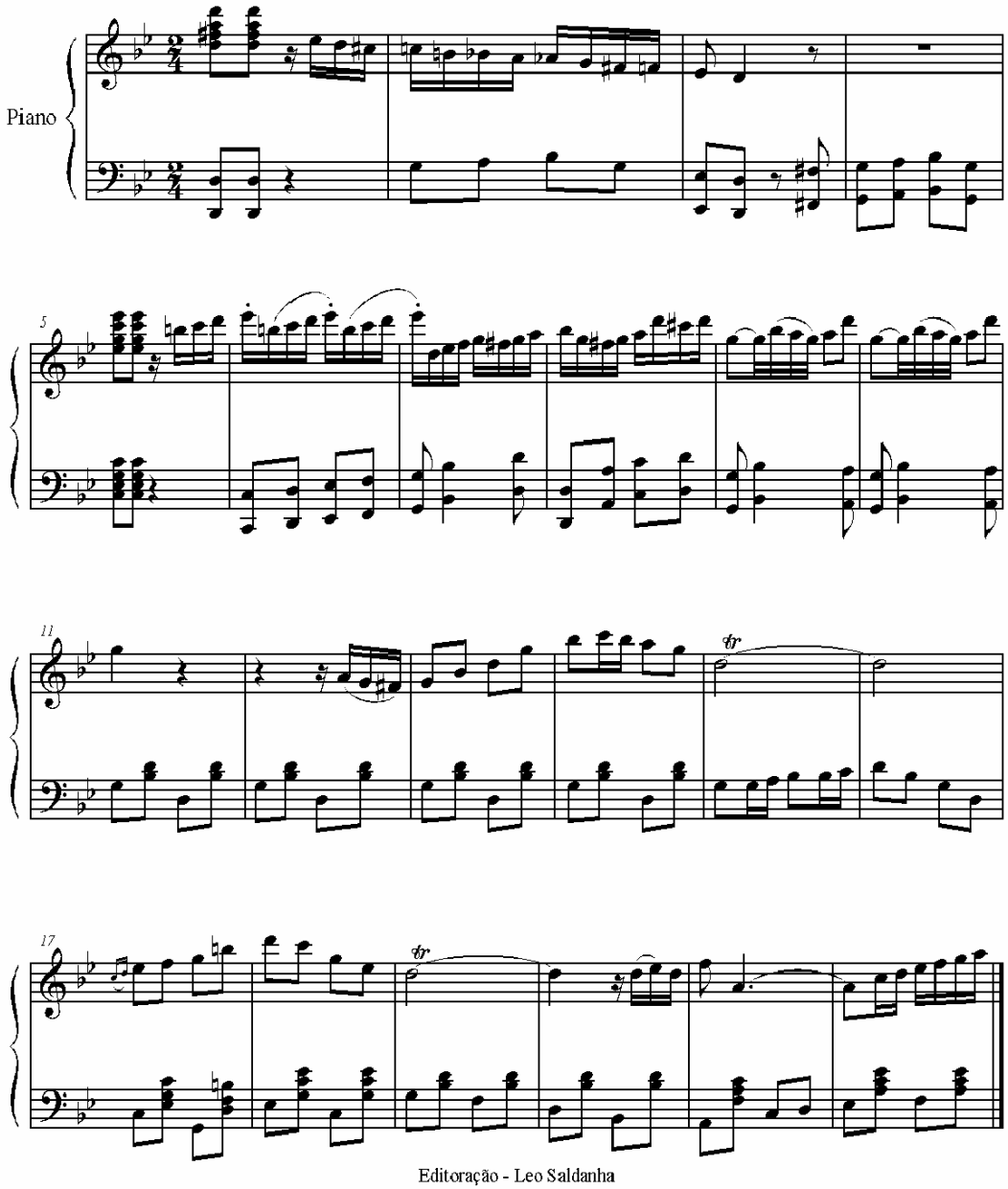


Início de fraseado em anacruse com semicolcheias em movimento descendente seguido de melodia ascendente com colcheias. Fraseado bastante característico dos metais. Anacruse do compasso 13 até o primeiro tempo do compasso 14.



Águia da Mantiqueira - (Dobrado)

M. Marinho
1906



Editoração - Leo Saldanha

A parte não será aqui inteiramente transcrita em função do seu tamanho extenso. Na primeira página exemplificada, já se observa alguns elementos – gênero, cromatismos, fraseados melódicos anacrústicos e em semicolcheias – influenciadores do *frevo*.

A *polca-marcha*, já em processo de frevização, porém, ainda não cognominada, era composta de uma introdução instrumental que se adequava à coreografia dos *passistas*, seguia-se a esta, uma segunda parte literal em andamento moderado, destinada ao canto da multidão. Um bom exemplo é a *polca* "*No Bico da Chaleira*", de *Eustórgio Wanderley*, lançada pelo selo Odeon para a Casa Edison, foi gravada pela dupla gaúcha *Os Geraldos* (*Geraldo Magalhães* e *Nina Teixeira*), se tornou o grande sucesso do carnaval de 1909 em Recife e no Rio. Recentemente foi remasterizada e relançada em CD pelo selo Revivendo, na série Carnaval Sua História, Sua Glória, vol. 31 – faixa 01.

Embora conste como *polca* na gravação e no catálogo, essa composição é a típica *polca-marcha* em processo de frevização. Adota a forma ternária A-BB-A, a seção "A" já conta com melodia própria e, neste caso, não há aparentes características de *dobrado*. A estrutura harmônica segue o padrão IIm – V7 – I, como poderá ser observado.

Devido à inexistência de partitura e as péssimas condições da gravação, optei por fazer na transcrição um arranjo, contudo, procurando respeitar o estilo de época e tentando me aproximar ao máximo ao que é perceptível na parte instrumental da gravação. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 01).

No Bico da Chaleira

Menina, eu quero só por brincadeira
Pegar no bico da sua chaleira
Ela está quente e se você segura
Fica com uma grande queimadura

É moda agora e eu justifico
Pegar no bico de uma chaleira
Muita senhora nos engrossando
Leva pegando a vida inteira

Se você vai apertar-me no bico
Não imagina como eu logo fico
Não, eu seguro assim desta maneira
Lá no biquinho da sua chaleira

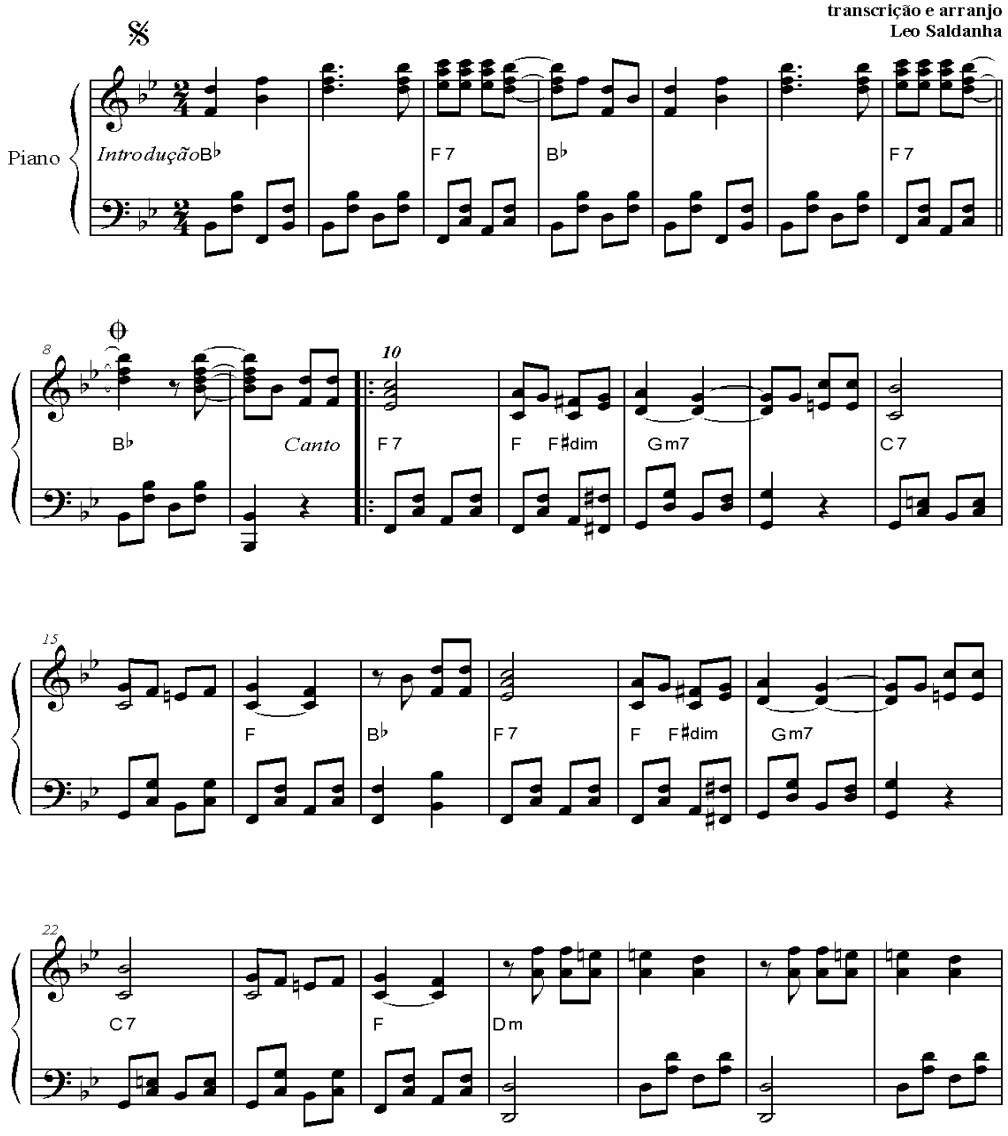
Agora é moda com que eu implico
Pegar no bico de uma chaleira
Moço da roda e gente fina
Tem esta sina a vida inteira

Ai, se eu consigo pegar de bom jeito
Você vai ver como eu pego direito!
Sem ser no bico, quer pegar na asa?
Talvez consiga, passa lá em casa

Vamos depressa tomar um chazinho
Enquanto esquenta mais do que um tempinho
Ela também está como eu fico
Quando um chazinho toma-se no bico.

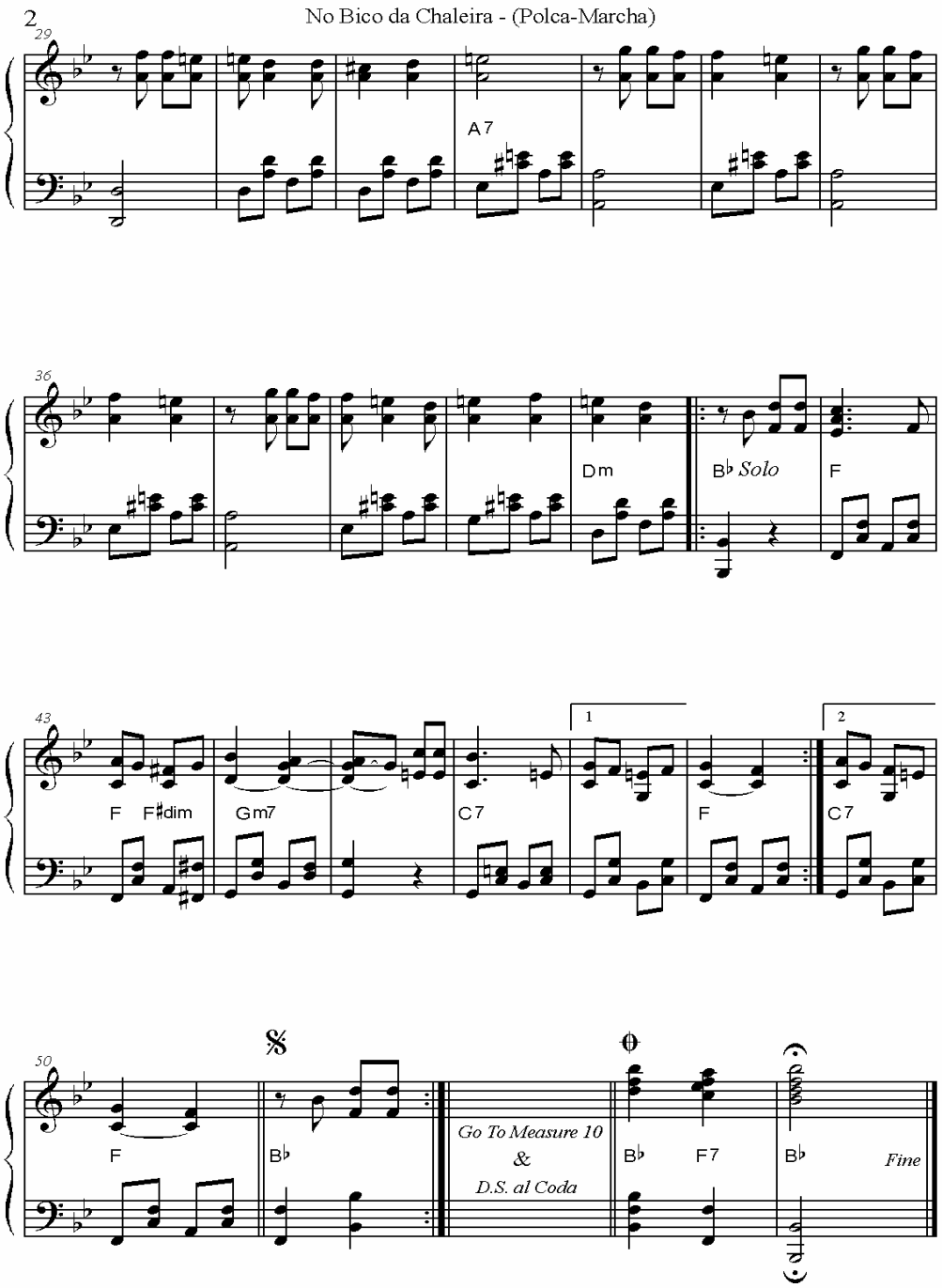
No Bico da Chaleira - (Polca-Marcha)

Eustórgio Wanderley
1909
transcrição e arranjo
Leo Saldanha



Editoração - Leo Saldanha

No Bico da Chaleira - (Polca-Marcha)



A música que surge com a denominação de *marcha-frevo*, era inicialmente referência única à versão de construção puramente instrumental, com influências diretas da *marcha-militar*, *dobrado*, *galope* e da *polca-marcha*.

A consolidação da *marcha-frevo* se deu através do maestro *José Lourenço da Silva* (1889 – 1952), regente da Banda da Polícia Militar de Pernambuco, que se tornou mais popularmente conhecido como *Capitão Zuzinha*. Aclamado como um dos "monstros sagrados" do *frevo* instrumental foi o responsável pela transformação da *polca-marcha* em *marcha-frevo* no princípio do século XX[34].

Capitão Zuzinha

Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Coleção Personalidades
Foto de autor não identificado pela fonte.

[34] In SALDANHA – UNICAMP – 2001. Pg. 62. Considerado por *Mário Mello* e reconhecido por todos como o pai do *frevo*, *Zuzinha* ficou também conhecido como o homem dos sete instrumentos, por sua reconhecida competência em vários deles.

Na *marcha-frevo*, escrita por *Zuzinha*, à introdução instrumental em 16 compassos seguia-se, no mesmo andamento, uma segunda parte, também instrumental, chamada de *resposta*, escrita normalmente para as palhetas, caracterizando um diálogo de perguntas e respostas, entre metais (trompetes, trombones e tubas) e palhetas (clarinetes, requinta e saxofones), se constituindo como uma das características básicas desse gênero de *frevo*, o qual se tornou posteriormente conhecido como *frevo-de-rua*.

O jornalista e escritor *Mário Mello* classificou essa composição de *Zuzinha* como sendo o "*Divisor de Águas*". *Nelson Ferreira,* incorporando tal denominação, mais tarde, batizou-a em disco com o mesmo título, "*Divisor de Águas*", integrando-a ao repertório do disco *Carnaval do Recife Antigo*, LP 10021, matrizes MR 050 e MR 051. Produzido pela Fábrica Rozenblit com o selo Mocambo, teve a capa ilustrada por *Lula Cardozo Ayres* e, com a orquestra de *Nelson Ferreira* executando os principais *frevos* das agremiações carnavalescas em atividade no início do século XX no Recife. Em 1999, a gravação foi remasterizada e relançada pela própria Rozenblit através do selo Polydisc, na série *20 Super Sucessos – História do Carnaval*, no CD 470.388 – *Velhos Carnavais*, faixa 04, matriz 68326916.

A referência ao título dado por *Mário Mello* e, "oficiosamente homologado" por *Nelson Ferreira* foi uma alusão clara a definição de estrutura e estilo do que se convencionou a chamar de *frevo*.

Para melhor elucidar essa definição e classificação, é importante observar o depoimento do próprio *Mário Mello* que, além de entusiasta era conhecedor do assunto. No artigo intitulado *Origem e Significado do Frevo*, publicado no *Anuário do Carnaval Pernambucano*, Recife – 1938.:

"É o frevo genuinamente pernambucano. Assisti-lhe ao nascimento. Conheço-o, portanto, muito de perto.

Antes do frevo era o Zé-pereira a música popularizada do carnaval de Pernambuco...

...Ao Zé-pereira substituiu o frevo. É, como disse, de meus dias. Começou a gatinhar no começo do século [XX], sem nome, como enjeitado, até que recebeu o batismo poucos anos depois, quando já estava taludinho.

Foi ao tempo das polcas. Não havia compositor que não escrevesse polca nem menina de salão que a não dançasse. Se esse pessoal que hoje [1938] dança fox-trote houvesse conhecido a polca!...

Havia as saltitantes e as de ritmo não muito violento. Às últimas davam o nome de marcha-polca ou de polca-marcha. Era como uma marcha mais acelerada, ou uma polca menos violenta.

E os clubes pedestres começaram a adotar a marcha-polca e esta foi-se tornando independente.

Por esse tempo, vindo do Paudalho [município da zona da mata pernambucana], onde era mestre da banda de música, estava aqui como regente da banda do 40º Batalhão de Infantaria aquartelado nas Cinco Pontas [Forte das Cinco Pontas] o Zuzinha, hoje capitão José Lourenço da Silva, ensaiador da Brigada Militar do Estado. Foi ele quem estabeleceu a linha divisória entre o que depois passou a se chamar (sic.) frevo e a marcha-polca, com uma composição que fez época e pertencia ao repertório da minha gaitinha dos tempos acadêmicos. Julgava que essa composição, ainda hoje nítida na minha memória, tivesse sido de autoria de Benedito Silva, outro afamado compositor. Mas uma vez, em conversa com o Zuzinha, solfejando essa música como o mais antigo frevo, confessou-me sua autoria. Proclamo, assim, o Zuzinha pai do frevo.

Apesar da evolução, guardam ainda alguns frevos de hoje [1938] reminiscências da marcha-polca na segunda parte. Não tinha a marcha-polca introdução e foi a introdução sincopada com quiálteras que começou a estabelecer a diferenciação para o frevo.

Passaram os compositores a aprimorar-se, com emulações, e logo surgiram três espécies de frevos, conhecidos na gíria por ventania, coqueiro e abafo:

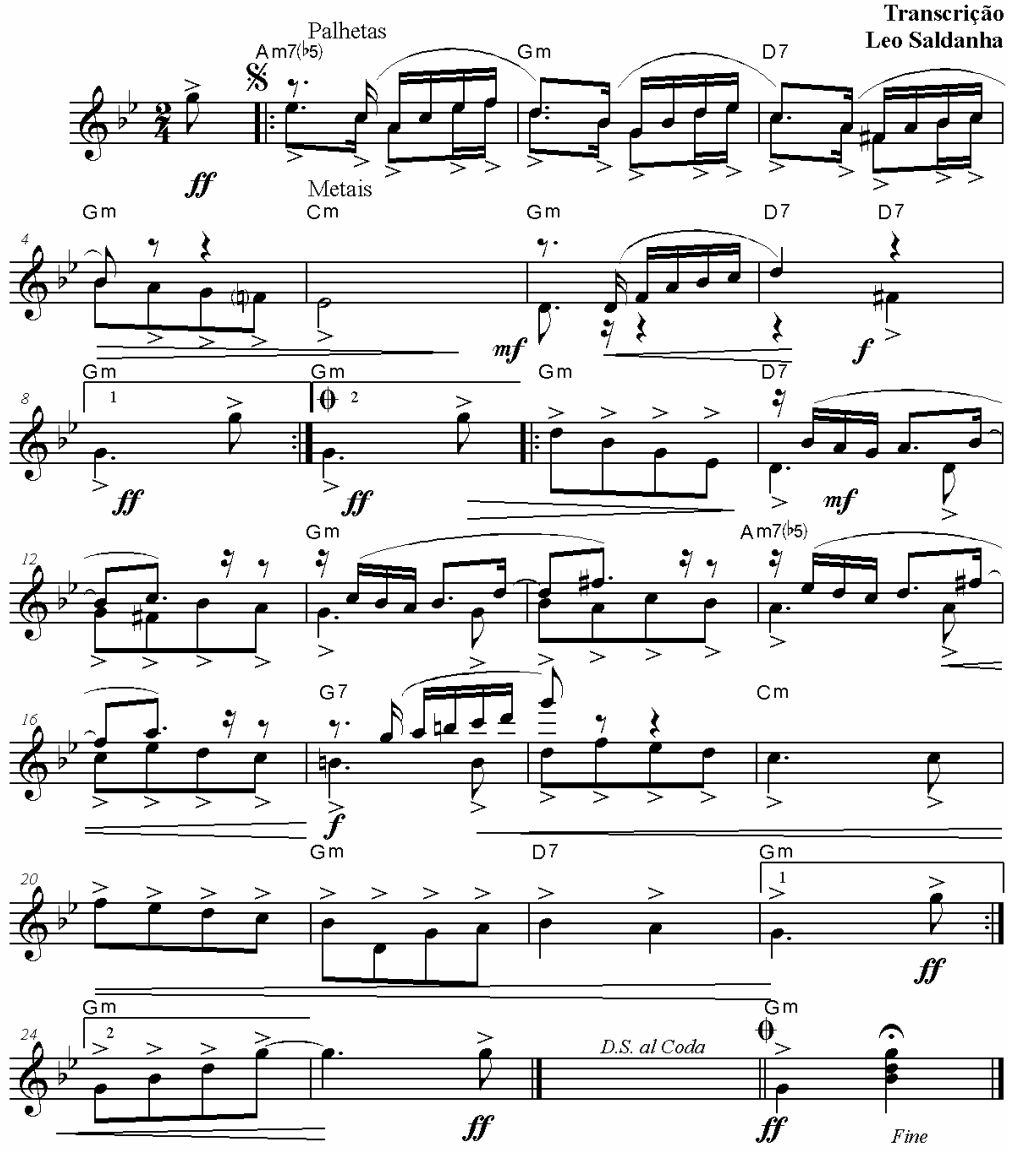
Ventania era o frevo constituído quase exclusivamente de semicolcheias. Coqueiro, o de elevada tessitura, notas além da pauta, ordinariamente para pistões. Abafo, o escrito para trombones, com o fim duma orquestra abafar a outra, por ocasião dum encontro de clubes[35]. E nesta última hipótese, quase sempre a faca-de-ponta resolvia o assunto. Felizmente isso passou. Quando dois clubes hoje se encontram, tocam as respectivas orquestras o Hino da Federação e todos o cantam dançando[36]".

(Ouvir CD ilustrativo – faixa 02).

[35] Ver o capítulo – A consolidação do gênero frevo e as suas subdivisões – Subdivisões do gênero *frevo*.
[36] Transcritos por SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. 255 e 256.

Divisor de Águas - (Marcha - Frevo)

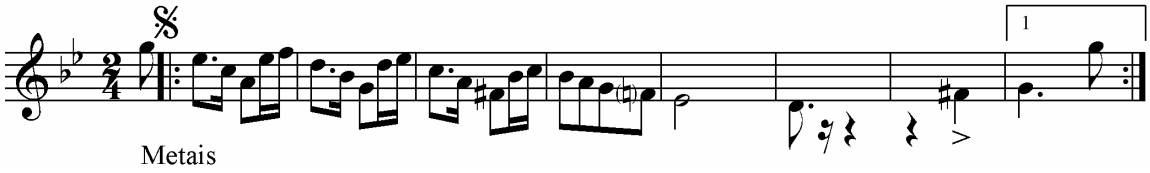
J. Lourenço da Silva - Zuzinha
Transcrição
Leo Saldanha



Editoração - Leo Saldanha

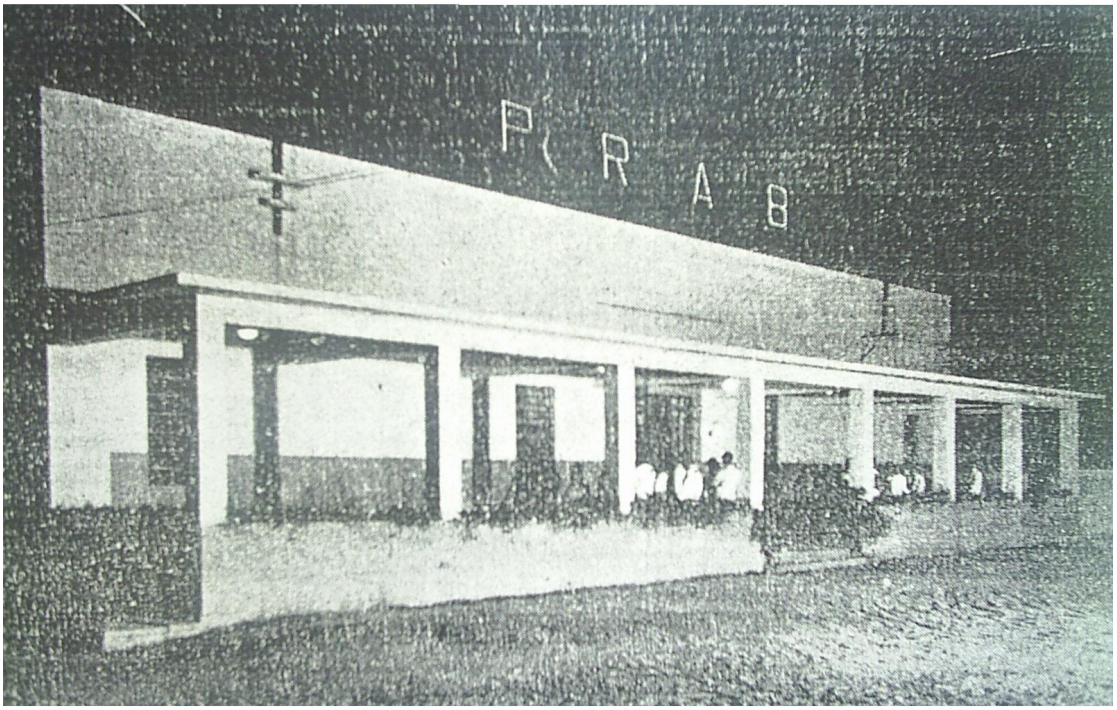
Contudo, apesar do padrão já estabelecido de estruturas formais, harmônicas e de diálogo entre os fraseados, ainda se observa no desenho melódico da linha dos metais, uma forte influência do dobrado.

Divisor de Águas – fraseado de *dobrado* na linha dos metais por toda a seção "A".



CAPÍTULO II

O FREVO NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA



PRA-8

Acervo Fundação Joaquim Nabuco

Foto do Rádio Clube de Pernambuco, tirada nos anos 30 e publicada pela revista Electron, provavelmente em 1932. Sede localizada na Avenida Cruz Cabugá, antes de ser reformada e ficar conhecida como o Palácio do Rádio.

O RÁDIO – PRA-8 – RÁDIO CLUBE DE PERNAMBUCO

O papel desempenhado pelo rádio, em especial o *Rádio Clube de Pernambuco*, foi de fundamental importância na divulgação do *frevo* e sua consolidação como gênero. Pode-se dizer que esse veículo foi o grande meio difusor do *frevo* em seu período de afirmação. Através de suas antenas, a música pernambucana ultrapassou fronteiras e virou moda.

O *Rádio Clube* foi por parte dos músicos pernambucanos o principal responsável pela assimilação de outras culturas musicais que terminaram por influenciar posteriormente *frevo*, exercendo importância no mesmo até o momento presente. Por intermédio desse veículo, alguns dos grandes nomes da *marcha pernambucana* ficaram conhecidos e se tornaram ícones da música popular brasileira.

O período de surgimento, consolidação e apogeu do rádio em Pernambuco, se confundem com o palco da consolidação, ampla divulgação e massificação do *frevo*, como gênero musical popular urbano representativo da cultura pernambucana. Portanto, vale aqui mencionar esse peculiar momento da vida recifense. Esse contexto favoreceu uma paisagem de fundamental importância para consolidação e grande popularização da música local.

O Cenário

O cenário recifense de 1919 era o de uma cidade com cerca de 240 mil habitantes. Recife era na época o principal centro cultural e econômico de todo o Norte e Nordeste. Naquele período, Pernambuco despontava como o primeiro produtor nacional de açúcar e o segundo de algodão, dentre outros.

Assim como nos demais centros urbanos, a influência européia era bastante significativa na sociedade e vivia-se um clima de bastante excitação com as possibilidades da modernidade que o novo século apresentava. Nas casas de famílias mais abastadas, o piano se destacava e era o instrumento requerido em audições e festas.

Na cidade, a população já dispunha dos serviços de bonde da Pernambuco Tramways e das composições da Great Western. Começavam a circular pelas ruas do Recife os primeiros automóveis Ford. Como serviços de infra-estrutura, a cidade já contava com abastecimento de água, luz elétrica e telefone e ainda se comunicava com as demais capitais e com o exterior através do serviço postal telegráfico.

Os grandes eventos artísticos aconteciam nos teatros *Santa Isabel, Parque* e *Moderno*. Além destes, funcionavam também os cineteatros *Helvética, Ideal, Politeama, Pathé, Torre* e *Feitosa*, onde aconteciam as sessões de cinema mudo, além de operetas, revistas musicais e de variedades. *Nelson Ferreira*, sobre o qual falaremos muito neste trabalho, já era pianista das salas de cinema. Cineastas pioneiros como *Jota Soares, Edison Chagas, Gentil Roriz, Ary Severo* e *Pedro Salgado*, eram destaques e se revelavam especialistas em documentários e dramas, o que fazia do Recife um grande e importante centro nacional de cinema mudo[37].

Como se pode notar, em 1919 o Recife já era uma cidade bastante cosmopolita e tinha uma imprensa bastante ativa. No período de carnaval o *frevo* já era notícia como *marcha carnavalesca* mais executada nos salões e ruas. Era também, responsável por contendas e refregas acontecidas entre os seus *passistas* em meio aos desfiles nas ruas. O *Diário de Pernambuco* fundado em 1825 por *Miranda Falcão* completava 94 anos de existência e o *Jornal do Commércio* havia sido fundado por *João Pessoa de Queiroz* no dia 03 de abril, portanto, três dias antes do *Rádio Clube*. A cidade contava ainda com os matutinos *Jornal do Recife*, *Diário do Estado*, *A Ordem* e *A Província,* esse último, desde 1905, homenageado pelo compositor *Juvenal Brasil*, havia se tornado título de uma *marcha carnavalesca*; existiam ainda, os vespertinos *A Rua*, *A Notícia*, *Jornal Pequeno* e *A Noite*; além destes, os semanários *A Tribuna* e *A Gazeta*; finalmente, as revistas ilustradas *Rua Nova* e *A Pilhéria.*

Nomes como os de *Mário Melo*, *Horácio Saldanha*, *Oliveira Lima*, o jornalista e empresário da comunicação *Assis Chateaubriand*, *Manuel Silva Lobato* e *Carlos Lira Filho*, entre outros, se destacavam na imprensa local daquele momento. Além deles, um

[37] Ver ALCIDES – FATORAMA – 1997. Pg. 44.

outro nome também chamava a atenção, era o sociólogo, escritor e jornalista *Gilberto Freyre* que havia iniciado as suas atividades profissionais em janeiro daquele ano no *Diário de Pernambuco*.

ALCIDES conta que nessa época, mesmo já existindo luz elétrica, eram os lampiões que davam charme e romantismo às noites recifenses. Tempo de madrugadas animadas no *Café Lafayette*, local de encontro da intelectualidade literária e musical da cidade. "Foi nesse cenário de sedutora belle-époque dominando o Recife de 1919 que surgiu o *Rádio Clube de Pernambuco* primeira emissora brasileira[38]".

Pernambuco, O Pioneiro

As atividades radiofônicas em Pernambuco tiveram início pouco antes do segundo surto industrial, período em que começava a expansão da sociedade de consumo. Surgiu como um "hobby" por parte dos amadores de comunicação à distância. Entre esses amadores, encontrava-se o Sr. *Augusto Joaquim Pereira*, empresário e contabilista de uma empresa exportadora de açúcar em Pernambuco. Nas horas vagas este senhor dedicava-se ao estudo e aprimoramento da radiotelegrafia, sendo ele o idealizador, articulador e criador da *Associação Rádio Club*[39], como era chamado quando da sua fundação, em 06 de abril de 1919, o *Rádio Clube de Pernambuco.*

A Fundação

O acontecimento foi registrado pelo *Jornal do Recife* em artigo com o título "*Rádio Clube*", em edição de 07 de abril de 1919, ou seja, edição do dia seguinte ao dia da solenidade de fundação e encontra-se nos dias de hoje guardado nos arquivos da FUNDAJ:

[38] In ALCIDES – Op. Cit. – 1997. Pg. 45.

[39] Segundo nos conta TINHORÃO, "do momento em que a notícia dessa fabulosa possibilidade de transmitir os sons pelo espaço espalhou-se pelo país, começaram a surgir dezenas de curiosos resolvidos a praticar a radiodifusão como mais uma diversão tecnológica. Esse espírito de brinquedo e curiosidade de amadores ia revelar-se, desde logo, na organização de tais experiências com caráter de clubes – os famosos radio clubes que acabariam dando nome a tantas emissoras de todo o Brasil". Continua ele no parágrafo seguinte, dizendo que "formado um grupo de *amadores da radiofonia*, como se costumava dizer então, a aparelhagem extremamente simples dos primeiros receptores era montada na sala da casa de um dos sócios, entregando-se todos, inicialmente, ao trabalho algo aleatório de captar transmissões geralmente de navios". In TINHORÃO – ÁTICA – 1981. Pg. 33.

> "Consoante convocação anterior, realizou-se ontem na Escola Superior de eletricidade, a fundação do Rádio Clube de Pernambuco, sob os auspícios de uma plêiade de moços que se dedicam ao estudo da eletricidade e da telegrafia sem fio".
>
> "Ninguém desconhece a utilidade e o proveito dessa agremiação, a primeira do gênero fundada no País. Foram tomadas diversas medidas, como sejam, designações de comissões para se entenderem com as autoridades do Estado[40]".

Na época a radiotelegrafia era de uso privativo do Governo Federal e, portanto, havia uma grande burocracia para tão somente se poder possuir um receptor de rádio. Era preciso solicitar licença especial à *Repartição Geral dos Telégrafos*. Conforme depoimento do próprio *Augusto Pereira*:

> "O pedido deveria ser acompanhado de atestado de idoneidade e seu solicitante aguardava o tempo, muitas vezes longo, para que seu requerimento percorresse os lentos e tortuosos trâmites burocráticos das repartições oficiais[41]".

O prefixo inicial do *Rádio Clube de Pernambuco* até o ano de 1930 foi SQI-C, em acordo com a referência da Confederação Sul-Americana de Radiodifusão. Depois que o controle das emissoras passou a ser feito no Brasil pelo Ministério de Viação e Obras em 1931, passou para PRA-P. Em 1936, mudou definitivamente para PRA-8. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, por regulamentação governamental, todas as rádios brasileiras passaram a serem identificadas pelo prefixo ZY. Desde então e chegando aos dias atuais, o *Rádio Clube* passou a ser identificado pelo ZYB-720 kHz AM. Também, além deste, há atualmente o prefixo 99.1 MHz FM.

A Vanguarda Pernambucana

O rádio foi o primeiro veículo de comunicação a quebrar as barreiras das fronteiras entre países. No Brasil, Pernambuco se fez vanguarda quando, através do *Rádio Clube de Pernambuco* (funcionando em Ondas Curtas e Médias) se fez ouvir na Europa, Estados Unidos, Américas Central e do Sul, levando para esses lugares a divulgação da música local.

[40] In ALCIDES – FATORAMA – 1997. Pg. 46; CÂMARA – CEPE 1998. Pg. 17.
[41] *Algusto Pereira* In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 27.

No dia 06 de julho do ano de 1936, um importantíssimo acontecimento, às 10h50m foi inaugurado o serviço de gravação de discos e acetatos do *Rádio Clube*. Com isso, tornou-se o primeiro em gravação de discos e acetatos no Nordeste, centralizando boa parte da produção dessa região[42].

A Estabilidade

Passados os primeiros momentos de novidade e euforia com o surgimento, veio o difícil período de afirmação da estabilidade, que marcou o início do rádio em Pernambuco.

Nessa época, o rádio ainda era caro, preferencialmente dirigido a um público de elite. Ainda não havia uma preocupação maior em atingir as grandes massas populares. Conseqüentemente, a programação tinha um caráter elitizado.

Após esse período inicial, começaram as primeiras permutas comerciais e tanto no início como no término de cada programa, o nome do patrocinador do horário era ouvido. Assim, empresas como Odeon, RCA Victor e Philips passaram a patrocinar os programas musicais. Mas, faltava ainda um maior profissionalismo comercial, que desse sustentabilidade financeira e permitisse a emissora caminhar por si só.

A música e a cultura popular passaram a ter espaço realmente dentro do rádio, só a partir do final da década de 1920, nesse período, começaram a surgir os artistas vindos do teatro e das mais variadas manifestações de origem popular. Porém, no *Rádio Clube*, estas ações no campo da música popular estavam restritas a execução de alguns discos, principalmente de artistas nordestinos, gravados no Rio de Janeiro.

Durante o início da década de 1930, devido a grande audiência comprovada, ser anunciante no *Rádio Clube* tornou-se um excelente negócio. Tanto que a RCA Victor patrocinava o programa "*Rádio Orquestra Victor*", apresentado por *Abílio de Castro*. A Philips patrocinava o "*Noites Philips*". Além destes, havia outros programas e outros foram surgindo e igualmente patrocinados.

[42] In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 61.

A cada ano que se passava a credibilidade do *Rádio Clube de Pernambuco* ia aumentando. Vários Estados brasileiros e cidades da Europa e dos Estados Unidos passaram a remeter correspondência para a emissora.

Um dos mais prestigiados programas do *Rádio Clube* nos anos 30, foi o "*Hora Azul das Senhorinhas*", comandado por *Nelson Ferreira*. Em princípio era um programa de estúdio, depois, foi adaptado para permitir a presença do público ao vivo.

Com a chegada dos anos 40, a *PRA-8*, passou a transmitir a sua programação desde o início da manhã até as 14 horas, momento em que se fazia uma pausa de duas horas na programação, reiniciando a transmissão a partir das 16 horas. Nessa época já se encontravam mais baratos os aparelhos de rádio, o que o tornou acessível a uma camada maior da população.

Nesse período surgiram os primeiros programas de auditório. Programas de vital importância para a revelação de novos talentos. Tais programas eram produzidos pelas agências de publicidade que começavam a aparecer, como a "Agência Norte" e a "Agência Guararapes".Também nesse mesmo período, o *Rádio Clube de Pernambuco* dando prova do seu engajamento no desenvolvimento sócio-cultural do Estado e em decorrência da Segunda Guerra Mundial, realizou uma série de eventos em parceria com importantes damas da sociedade e a *Cruz Vermelha*. Estes, com o intuito de propiciar entretenimento para os soldados da *FEB* sediados no Recife.

No transcorrer da década de 1940, novas agências de publicidade foram surgindo com o intuito de captar recursos para a emissora, aumentando o seu volume de capital. Com a publicidade tomando um espaço cada vez maior na programação, o poderio e importância da rádio foram aumentando e em igual proporção a sua audiência. Com isso, novos programas foram surgindo, assim como a capacidade do *Rádio Clube* em contratar artistas de renome nacional e internacional.

A presença na cidade de cantores, músicos e orquestras trazidas pelo rádio com o dinheiro captado, em muito influenciaram os músicos e a música local. A partir de então, não só os discos e a audição através do rádio eram referências, mas a performance ao

vivo e o seu modelo de estruturação, largamente copiados por artistas locais e as orquestras de *frevo*.

A emissora chegou a contar em sua folha de pagamentos no ano de 1948, com 175 funcionários entre, corretores, músicos, locutores[43], técnicos, cantores, radioatores, diretores e burocratas. Porém, em decorrência da guerra, o perfil financeiro da economia mudou e a emissora teve restrição de gastos. A direção da rádio buscando um maior aporte financeiro-comercial resolveu dar preferência a uma programação mais voltada para o gosto popular. Isso levou à descoberta do potencial de mercado existente para esse novo filão, o da arte popular e das manifestações folclóricas.

A prioridade na exploração comercial desse novo filão criou um grande espaço para a divulgação do carnaval de Pernambuco. O maestro *Nelson Ferreira*, visando divulgar o carnaval e o *frevo* através do rádio, reuniu um grupo de renomados músicos compositores tais como, *Levino Ferreira, Felinho, Zumba, Zuzinha, Lourival Oliveira*, entre outros, e formou a orquestra de *frevos* que se tornou conhecida e lançou os principais compositores e intérpretes dos grandes sucessos do carnaval do Recife e de Pernambuco.

O *Rádio Clube de Pernambuco* foi por muitos anos a única emissora pernambucana. Por lá passaram alguns dos grandes nomes do radiojornalismo, radioteatro e da música[44]. Até que, no dia 03 de julho de 1948 foi inaugurada a *Rádio Jornal do Commércio*, de propriedade do jornalista *Francisco Pessoa de Queiroz*[45], já proprietário do jornal de mesmo nome. Aos poucos, a *Jornal do Commércio* foi tomando para si o glamour e destaque até então pertencente ao *Rádio Clube*.

Em 1952, após longa batalha judicial iniciada desde o período da Segunda Guerra Mundial, o *Rádio Clube* passou a pertencer definitivamente ao grupo de

[43] A expressão "*Locutor*" surgiu no rádio em 1932. Foi criada por *Abílio de Castro*, então "*Speaker*" oficial do *Rádio Clube de Pernamçbuco*. Recusando-se o mesmo a ficar pronunciando tal expressão em inglês, resolveu criar uma nova expressão para substituir o termo até então empregado. Explicou que a expressão é vinda do latim "Aio Locutius", traduzida como "Deus da Palavra", e "Loquotor", do verbo "loquor", que significa narrar, falar, para designar "aquele que fala, que se comunica através da palavra". *Abílio de Castro* In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 51.
[44] Ver Anexo I – Grandes nomes do Rádio Clube
[45] Filho de *João Pessoa de Queiroz*, fundador do *Jornal do Commércio*.

emissoras dos *Diários Associados*, do empresário e jornalista *Assis Chateaubriand*. Para ele, o *Rádio Clube de Pernambuco* sempre fora uma obsessão, pelo que representava a emissora para a radiofonia nacional. Ele a chamava carinhosamente de "a Querida Voz do Norte, a Pioneira[46]".

O ADVENTO DA MÚSICA POPULAR NO DISCO E NO RÁDIO

Música Popular

A partir do final do século XIX, com o advento da industrialização e a conseqüente importação de *Bens de Consumo Duráveis*[47], começam a surgir os primeiros produtos difusores da música e, através destes, é que ela começa a se tornar um bem comercial e industrial[48]. A partir daí, começa a se estruturar a música popular nos moldes como a conhecemos hoje. Isto se dá, inicialmente, por meio do piano e de suas partituras, seguindo-se ao *fonógrafo* e os seus cilindros de música[49] e, posteriormente, ao *gramofone* e os discos[50].

Durante as décadas de 1920 e 1930, com o surgimento das emissoras de rádio, dá-se a consolidação da música como produto industrial de entretenimento e consumo. Enquanto produto industrial de massa[51], a música tornou-se e ainda é, até os dias de hoje, mobilizadora de grandes aparatos comerciais que, movimentando cifras astronômicas, fazem vender produtos, instituir modas e gerar ícones formadores de opinião. A temática da música popular não mudou muito. Esta continua a se prestar ao romantismo, às críticas políticas e sociais, seja de forma direta ou através de paródias e do deboche em sua mais ampla acepção. Sobretudo, ela se dedica, principalmente nos dias de hoje, ao lazer e ao entretenimento, constituindo-se em um dos principais produtos da indústria cultural contemporânea.

---

[46] In *Diário de Pernambuco* – 16/10/1977. Pg. A – 5.
[47] Bens de Consumo: Coisas e serviços úteis que satisfazem as necessidades diretas dos consumidores. Bens de Consumo Duráveis: aqueles que proporcionam conforto e satisfazem necessidades mais duradouras que os de uma só [ou breve] utilidade, como por exemplo: Veículos, móveis, aparelhos eletrodomésticos etc., [nos quais se inserem o piano e o fonógrafo]. In CHIESA – SULINA – 1981. Pg.32.
[48] Ver Anexo II – Antes do Rádio.
[49] Ver Anexo III – Primeiros Registros Fonográficos no Brasil.
[50] Ver Anexo IV – A Discografia de Pernambuco – Do Princípio à Década de 1950.
[51] Ver Anexo V – Música Popular Pernambucana, Produto Industrial de Massa.

A Música no Rádio

Passado o período de implantação do rádio, veio a estabilidade. Foi nesse momento que a música se tornou mais importante nesse veículo. Esse período inicial, bastante difícil, em que os sócios mantinham o clube e, posteriormente, sustentavam o funcionamento da emissora, ficou marcado também, pela forte influência exercida por seus membros na elaboração da programação musical.

Inicialmente essa programação era dirigida a uma elite social e intelectual, pois eram os próprios dirigentes, em princípio, os ouvintes principais desse nascente meio de comunicação. Até mesmo porque, pela dificuldade de aquisição e preço, havia ainda naquela época poucos aparelhos receptores. Assim, ainda não havia naquele tempo, uma maior preocupação em atingir o grande público. Como conseqüência, a programação possuía características mais eruditizadas, evidenciando aspectos culturais e educacionais. Os intelectuais da época viam o rádio como um veículo propício à difusão de idéias, pensamentos e cultura de um modo geral, realizando através deste, palestras e outras formas de propagação de intuições eruditas.

Vale aqui salientar que, essa prática inicial de programação não foi uma particularidade do rádio recifense, mas sim, uma constante em todo o rádio brasileiro.

Assim, em meados da década de 1920, segundo conta RENATO PHAELANTE DA CÂMARA [52] iniciaram-se os passos no sentido da profissionalização comercial. Começaram em forma de permuta os patrocínios da programação musical. Como os exemplos: "Discos Odeon oferecem Concerto Vivaldi", ou ainda: "Victor Discos apresentam a Música de Chopin". No entanto, a programação era ainda centrada no repertório erudito. As receitas eram insuficientes para sustentar comercialmente a emissora. Note-se que se tratava ainda de simples troca, não envolvendo lucros financeiros. Um patrocinador, interessado na divulgação de seus produtos, colaborava na manutenção da programação musical daquele horário.

[52] CÂMARA – CEPE – 1998. Pg. 42.

No *Rádio Clube*, ainda no final da década 1920, a busca por uma maior profissionalização começou mais precisamente com a contratação de *Raul Moraes* e, posteriormente, *Nelson Ferreira*. Quando *Oscar Moreira Pinto*, um dos dirigentes da emissora, convidou o compositor e pianista *Raul Moraes* para integrar o "*cast*" da emissora, *Raul* além de iniciar uma série de recitais de piano ao vivo pela rádio, passou a selecionar e ensaiar a todos os que por lá fossem se apresentar. Quem não houvesse passado pelo crivo do maestro não poderia participar da programação musical.

A necessidade de se firmar e se sustentar como veículo, fez com que o rádio logo buscasse de fato essa maior profissionalização. Isso fez com que ele logo fosse ao encontro de sua verdadeira vocação: a de meio de comunicação de massa. O *Rádio Clube de Pernambuco* se tornou um grande meio de comunicação popular – isso graças também a grande potência de sua antena que, na época era uma das mais fortes do País – com grande penetração junto às massas de todo o Nordeste.

Deste modo, a música divulgada por este meio, logo teria que ser, como de fato foi, uma música que se identificasse com as características e anseios dessa população. Mais uma vez ressalto que esse também não foi um fato isolado, mas, uma decorrência do processo de afirmação e consolidação do veículo. As transmissões radiofônicas com a execução de discos de música popular, logo se tornariam grandes sucessos de público. Cantar ou mesmo falar através do rádio exercia nas pessoas um tal fascínio que, para muitos, "ia além do interesse financeiro", mas, passava pelo enaltecimento do ego em se tornar célebre com a obtenção da popularidade[53].

O rádio deu identidade aos artistas: cantores, radioatores e locutores viam nesse veículo o seu meio de realização artística e profissional, a possibilidade de integrar um novo e seleto grupo, o dos "possuidores de boa voz[54]". Foi assim que o *Rádio Clube* com o passar do tempo se tornou uma espécie de termômetro da produção cultural no rádio nordestino. Ele criou, descobriu, produziu e projetou valores que se tornariam regionalmente e nacionalmente conhecidos.

[53] Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 41.
[54] In TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 41.

Portanto, só no final da década de 1920 houve de fato uma maior abertura de espaço para a cultura popular dentro do rádio. Desse modo, começaram a aparecer grandes talentos vindos do teatro, bem como artistas autodidatas, originários das mais diversas manifestações folclóricas e de origem popular. Contudo, o *Rádio Clube de Pernambuco* nessa época, segundo relato de CÂMARA, de popular só tocava alguns discos gravados no sudeste do país por artistas, em sua maioria nordestinos, que iniciavam carreira no Rio de Janeiro, como *João Pernambuco*, *João Miranda*, *Luperce Miranda*, *Minona Carneiro* e *Augusto Calheiros*. "Por essa época, divulgados pelo teatro, surgiam para o rádio os ritmos populares, destacando-se o *coco*, o *martelo*, as e*mboladas*[55], as *toadas*, como o que havia de mais autêntico e representativo do Nordeste brasileiro[56]".

Atentos à grande penetração alcançada pelo rádio, os artistas pernambucanos intensificavam a produção de discos populares, com as cores da cultura local. Por sua vez, o *Rádio Clube*, ao divulgar essas obras, se popularizava cada vez mais e seguia com proeminência a evolução da radiofonia nacional e mundial. No entanto, o *Rádio Clube* não abdicaria das gravações mais antigas, já que alguns desses então novos valores da música pernambucana, tais como *Nelson Ferreira*, *Valdemar de Oliveira*, *Eustórgio Wanderley*, *Abdon Lira* e *Capiba*, entraram para o disco praticamente desde os primeiros momentos da gravação no país. Haja visto *Eustórgio Wanderley* que, de 1904 a 1907, gravou na Odeon e, em 1908, na Victor Talking Machine Company[57]. Isto, sem deixar de mencionar o veterano *Manoel Evêncio da Costa Moreira*, o *Cadete*[58], que já aparecia no primeiro catálogo da *Casa Edison* em 1902.

[55] *Martelo* e *embolada*, são na verdade variantes do *coco*.
[56] In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 45.
[57] Ver CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 45.
[58] *Cadete* assinava artisticamente em suas gravações com as iniciais *K.D.T.* Mais detalhes sobre o mesmo e as primeiras gravações no Anexo III – Primeiros Registros Fonográficos no Brasil. Bem como, no Anexo IV – A Discografia de Pernambuco – Do Princípio à Década de 1950. E ainda, no Anexo V – Música Popular Pernambucana, Produto Industrial de Massa.

A partir da década de 1930, com o surgimento e crescimento da venda de aparelhos que funcionavam a válvula, o rádio recebe um grande impulso rumo à popularização. Começava a chamada "*Era do Rádio*". Isso obrigou a que se realizasse de forma mais dinâmica a radiodifusão. O rádio tornara-se o grande instrumento provedor e divulgador do divertimento e do lazer urbano e a sua profissionalização busca atender às exigências mais imediatas da classe média urbana, em detrimento da programação cultural-elitista da sua primeira fase. Surge o chamado "'rádio moderno', rádio comercial, destinado a atender por todas as formas ao gosto massificado dos ouvintes, para maior eficiência da venda das mensagens publicitárias dos intervalos[59]".

Tanto é que, no início da década de 1930, após o decreto lei n° 21.111, de 01 de março de 1932[60], assinado pelo então *Presidente Getúlio Vargas* que autorizava as emissoras de rádio a veicularem propaganda para produzirem receitas próprias e, devido já à grande audiência alcançada – com cerca de cem mil ouvintes, de acordo com CÂMARA [61] – os patrocínios dos programas musicais se tornaram uma excelente realidade dentro do *Rádio Clube*. Isso, tanto do ponto de vista dos anunciantes, que já conscientes da importância da divulgação por tal meio sabiam fazer chegar a um grande número de ouvintes a sua mensagem, quanto do ponto de vista da emissora que, pelo serviço prestado, tinha o ressarcimento financeiro necessário à sua manutenção.

Assim, empresas como a Tramways and Power Companny, que patrocinava os programas "Carlos Gomes" e "Hora Pertrapoco"; a RCA Victor, que patrocinava o programa "Rádio Orquestra Victor" apresentado por *Abílio de Castro*; ou a Philips, que patrocinava o "Noites Philips"; promoviam-se, vendiam seus produtos e viabilizavam financeiramente as produções radiofônicas.

[59] In TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 43.
[60] Esse decreto determinou o rádio como prestação de "serviço de interesse nacional e de finalidade educativa", regulamentou e autorizou o uso da publicidade no veículo, ocupando um espaço máximo de até 10% da programação de cada emissora. Deste modo, o rádio transformou-se em um empreendimento comercial educativo, de lazer e entretenimento.
[61] Ver CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 44.

Contudo, no caso do *Rádio Clube*, nesse princípio de década ainda não estava clara uma preocupação maior em atingir as grandes massas. Notem-se os títulos mencionados logo anteriormente, com uma programação que ainda tinha um certo caráter erudito, preferencialmente dirigido a um público de elite.

O rádio aos poucos, passa a adotar um tipo de programação que busca uma maior aproximação junto ao público-ouvinte, voltada acima de tudo, para a conquista de audiência. É assim que, adotando uma programação mais diversificada, surge o radioteatro ou teleteatro[62], como foi inicialmente conhecido; a participação de artistas populares em programas de estúdio, fato que culminaria com o surgimento dos programas de auditório e, finalmente, a participação direta do próprio povo com o surgimento dos programas de calouros.

É desta forma que, o ano de 1931 se tornaria um marco na história do *Rádio Clube de Pernambuco*, graças à contratação do compositor e pianista *Nelson Ferreira*, músico experiente que atuava com sucesso nas salas de cinemas e cafés noturnos do Recife. Como diretor musical, *Nelson Ferreira* criou e dirigiu programas, transformando-se em uma das principais figuras dentro do *Rádio Clube*. Foi ele o responsável pela inclusão das revistas carnavalescas na programação da emissora e com isso, tornando-se também o responsável pela grande divulgação da música e do carnaval de Pernambuco através do rádio[63].

[62] O termo teleteatro inicialmente não fazia qualquer alusão à televisão – já que essa ainda inexistia – como se suporia em uma referência mais atual. Porém, como em moda à época, referia-se a telegrafia sem fio.

[63] É de *Nelson Ferreira*, a primeira música de carnaval lançada no Brasil pela então recém-instalada Victor. Era um *frevo* ou, como chamado à época, *marcha-nortista*. "*Não Puxa Maroca*", gravado em 1929 e lançado em 1930 pela Victor, teve orquestração e regência de *Pixinguinha*, comandando a *Orquestra Victor Brasileira*. Segundo LEONARDO DANTAS, só foram localizados dois exemplares da obra que, foi lançada no quarto disco da série inaugural brasileira, a 32200, com o disco nº 32203. In SOUTO MAOR e DANTAS SILVA – MASSANGANA – 1991. Pg. LVII.

Ainda neste mesmo ano, por ocasião do baile de formatura dos concluintes da Escola de Medicina do Recife, a *Jazz-Band Acadêmica de Pernambuco*, orquestra formada por jovens universitários e liderada pelo músico *Lourenço da Fonseca Barbosa*, o *Capiba*, faria a sua estréia no dia 11 de novembro na sede da *A.P.A. – Associação Pernambucana de Atletismo*, um clube da elite recifense. Logo após o sucesso da estréia da *Jazz Acadêmica*, o *Rádio Clube de Pernambuco*, então *PRA-P*, sempre atento as novidades e acontecimentos do Recife, a convidaria a se apresentar diante dos seus microfones, para divulgar a sua "*Valsa Verde*"e outras composições.

Sobre esses dois importantes nomes, *Nelson Ferreira* e *Capiba*, falaremos detalhadamente no capítulo III.

Ao apagar das luzes do ano de 1931, um fato inusitado estaria por acontecer. As gravações especialmente feitas para o carnaval pernambucano já aconteciam desde o ano de 1923, com o lançamento de "*Borboleta não é ave*", que se seguiria a outras marchas igualmente compostas e cantadas nos salões e ruas (Ouvir CD ilustrativo – faixa 03). Porém, o fato das revistas e programas carnavalescos passarem a ser regularmente transmitidos pelo rádio, a partir de 1931, veio incentivar ainda mais a composição e gravação de músicas especialmente escritas para o carnaval de Pernambuco. Estas passariam a ser divulgadas ao vivo, durante as transmissões, e seriam executadas pelas orquestras e cantores do *cast* da emissora, ou através de fonogramas especialmente gravados no Rio de Janeiro, nas vozes de *cartazes*[64] de renome.

Sendo assim, vale rememorar o episódio ocorrido com os irmãos *João Victor* e *Raul do Rego Valença* que, com tal finalidade, compuseram e enviaram para a Victor no Rio de Janeiro a *marcha-pernambucana* "*Mulata*". Lá, esta recebeu uma nova adaptação, com instrumentação de *Pixinguinha* para o arranjo feito por *Lamartine Babo*, que concebeu uma nova introdução e inseriu novos versos, bem ao estilo da época. Contudo, como ponto forte da música, *Babo* manteve preservado o refrão.

[64] Por *Cartazes* é como também eram conhecidos os artistas, ídolos do rádio. Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 44 e Pg. 51 em nota de rodapé de número 50.

A música foi gravada no dia 21 de dezembro do ano de 1931 e teve seu lançamento em disco, já em janeiro de 1932, um mês depois. No entanto, sem fazer qualquer referência aos seus verdadeiros autores, a marcha foi lançada com um novo título, "*O teu cabelo não nega!...*", registrada em discos Victor Talking Machine nº 33514-A, matriz nº 65343, como "Motivos do Norte – arranjo de *Lamartine Babo*" e sendo seus intérpretes o cantor e posteriormente humorista *Castro Barbosa* com o *Grupo da Guarda Velha*. "*Mulata*" viria a se tornar um dos maiores sucessos dos carnavais de todos os tempos.

Não satisfeitos, os *Irmãos Valença* (*João Victor* e *Raul*) foram à justiça reivindicar seus direitos e denunciar o plágio. A Victor, por sua vez, foi condenada a incluir o nome dos verdadeiros autores nas edições seguintes da gravação. O disco, com selo já em versão RCA Victor Brasileira, passou a ser registrado sob os mesmos números, como "Adaptação de *Lamartine Babo*, da marcha '*Mulata*' dos *Irmãos Valença*". Contudo, a versão original de "*Mulata*", só viria a aparecer, e isto de forma parcial, no ano de 1976, no LP *Carnavalença*, sob o nº 90010, produzido por LEONARDO DANTAS para a Fábrica de Discos Rozenblit, tendo como intérpretes o cantor *Expedito Baracho* e a *Orquestra de Nélson Ferreira*.

Desta forma que, desde o lançamento da primeira gravação carnavalesca realizada pela Victor, ainda em 1930, com a *marcha* "*Não puxa Maroca*[65]" de *Nelson Ferreira*, e, com a intensificação dessas gravações, a partir de 1931, em virtude da ampla divulgação conseguida através da ainda *PRA-P*, e isso, mesmo após o referido episódio citado imediatamente acima que, a RCA Victor principalmente, assim como também outras gravadoras, descobrindo o mercado consumidor do Norte e Nordeste, não pararia mais de lançar os sucessos do Carnaval do Recife, então gravados no Rio de Janeiro[66]. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 04, Instrumental – faixa 05, Pot-Pourri cantado).

Não Puxa, Maroca!...

Maroca
O teu gato é um bicho gaiato
É um bicho bonito
É um bicho bonito.

(Não) Tu puxas Maroca no rabo
Mas olha o diabo
Que rabo de gato não é pirulito
Que rabo de gato não é pirulito.

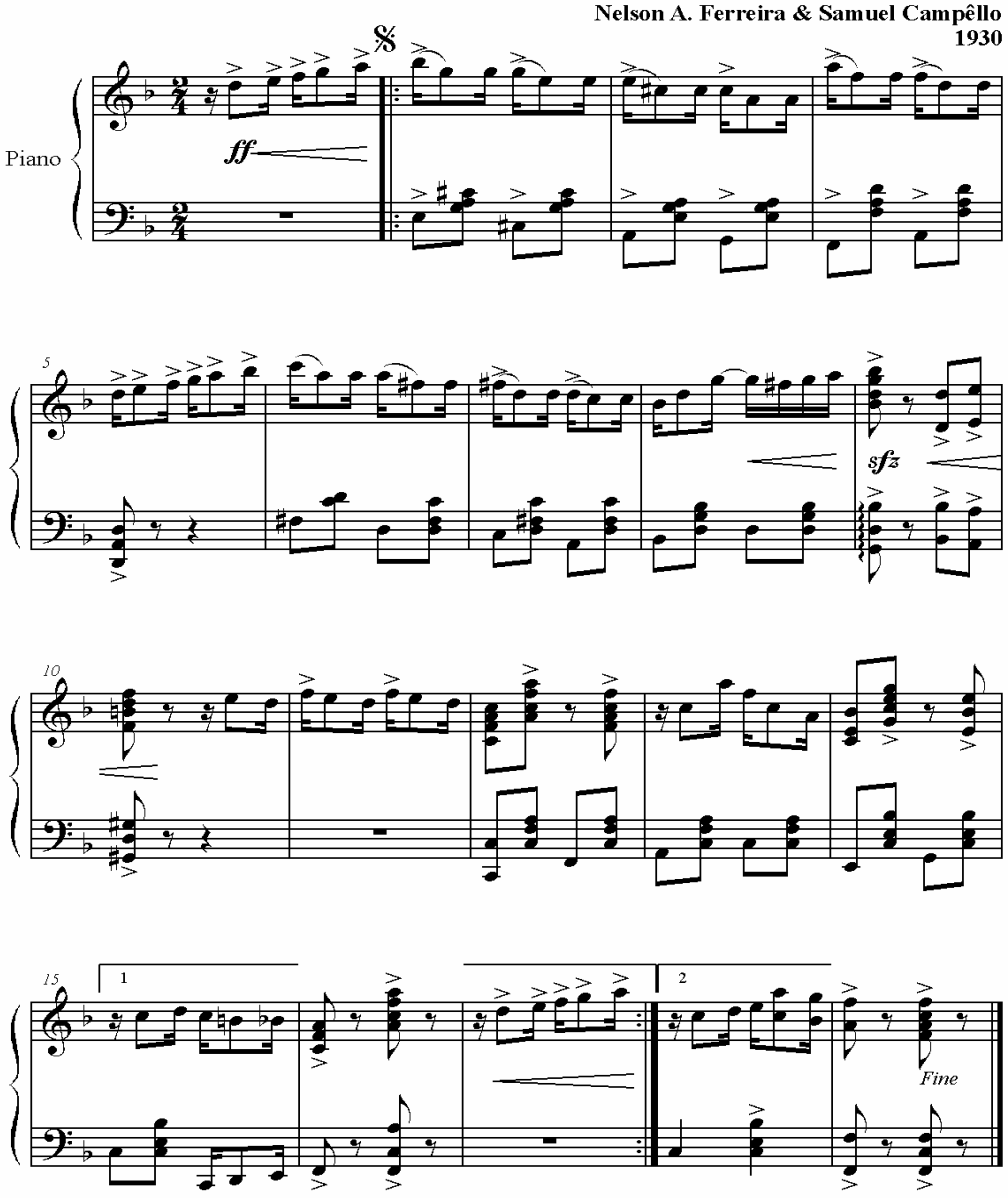
Maroca
O teu ganso é um bicho até manso
Que nunca estrebucha
Que nunca estrebucha

(Não) Tu puxas Maroca o pescoço
Mas mesmo sem osso
Pescoço de ganso não é puxa-puxa
Pescoço de ganso não é puxa-puxa.

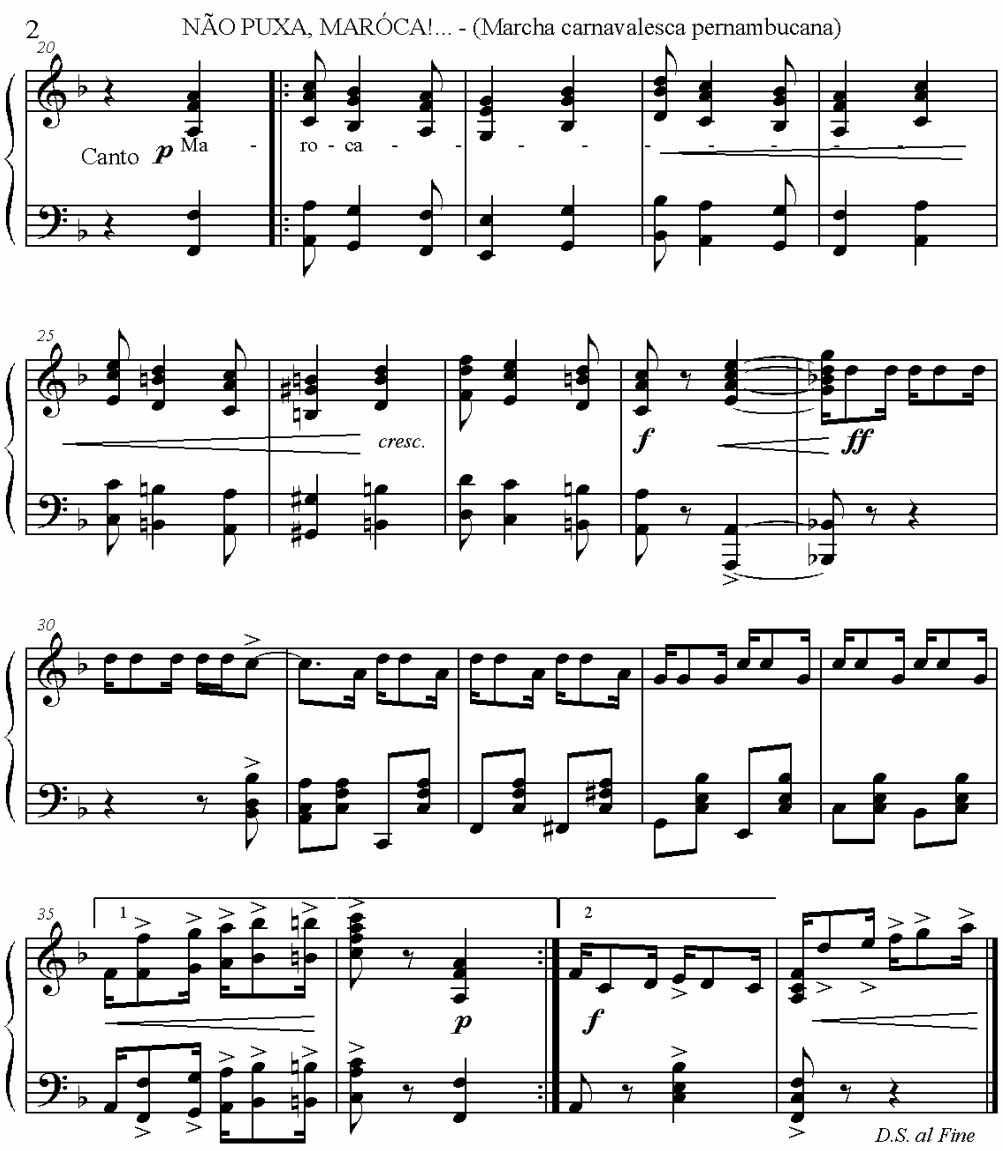
[65] A *marcha* foi gravada em versão instrumental pela *Orquestra Victor Brasileira.*
[66] Ver o tópico – O frevo no disco e no rádio.

NÃO PUXA, MARÓCA!...
(Marcha carnavalesca pernambucana)

Nelson A. Ferreira & Samuel Campêllo
1930



Editoração - Leo Saldanha



A década de 1930 foi um período de grande aproximação do público para com o rádio no Brasil. Isto, graças à quebra de formalidades, que ia desde o uso de expressões mais amenas no trato com o ouvinte, à adoção de um novo perfil musical na programação. Além destes, houve também, a introdução do radioteatro nos programas, o que atraiu ainda mais o público.

O emprego de expressões mais amenas, íntimas, como no uso da expressão "amigo ouvinte", dava um tom mais descontraído e sugeria uma aproximação familiar durante as transmissões. Também, o novo perfil musical adotado, com o emprego da música popular, se tornava muito mais perto da realidade e do cotidiano das pessoas, principalmente quando a música era executada ao vivo. Isso conferia um ar de contigüidade, de humanidade e despertava o interesse em saber mais, conhecer e ver de perto o seu interprete e ídolo. Aquele a quem se estava do outro lado das transmissões.

Bando Acadêmico do Recife

Acervo particular – Maria José da Silva – "Dona Zezita".

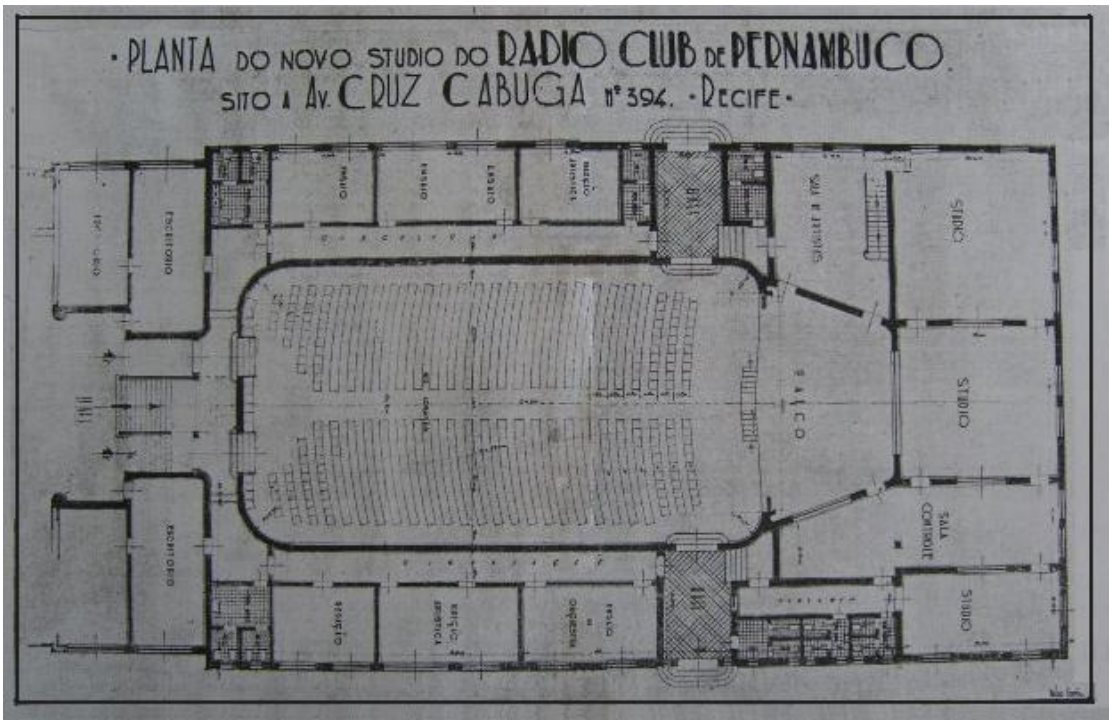
Envolvendo-se por sobre um rádio Philips valvulado, os músicos em uma cena típica de quem era sucesso nos anos 30. Capiba é o primeiro acima e a esquerda, de smoking. Foto de autor não identificado pela fonte.

Era o chamado "*tempo dos aquários*[67]", quando os estúdios se transformaram em uma espécie de "mini-auditórios", uma espécie de palco teatro forjado, onde locutores e artistas eram separados de um suposto e privilegiado público, por uma parede de vidro, o "*aquário*". De um lado os protagonistas, do outro, alguns presentes convidados postados em algumas cadeiras estrategicamente colocadas, para uma simulação de platéia.

Logo, esses "amigos ouvintes", anônimos despertados pela curiosidade e o desejo de uma aproximação cada vez maior, terminariam por não se contentar com o papel que até então lhes cabia, o de ouvintes distantes. Desta forma, cada vez mais, essas pessoas curiosas por ver e, não mais somente ouvir aos seus programas e ídolos, começam a se dirigir às emissoras para assistir *in loco* a realização das transmissões.

Esta nova reivindicação terminaria por provocar nas emissoras uma mudança na sua estrutura física. Pois, estas não poderiam mais se limitar aos pequenos estúdios em que funcionavam, onde mal cabiam os seus locutores e intérpretes. Desta feita, passariam por reformas e ampliações em suas sedes, ou mesmo por novas construções, o que permitiu uma evolução no perfil estrutural do rádio, do ponto de vista físico, tecnológico e de influência junto à sociedade.

[67] Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 47.



Auditório e Estúdios da PRA – 8

Acervo Particular do autor.

Foto da planta baixa da construção do auditório e dos então novos estúdios do Rádio Clube de Pernambuco. Projeto realizado e executado durante o período de expansão, próximo das comemorações dos 25 anos da emissora. Foto – Leo Saldanha

Começaria aí, o "*tempo dos auditórios*[68]", com um aumento considerável da participação popular, onde as pessoas superlotavam as dependências da emissora interagindo diretamente com os artistas, vibrando e cantando durante a apresentação dos programas. Em um momento seguinte, o próprio público se tornaria protagonista, com os chamados "*Programas de Calouros*[69]".

[68] Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 64.

[69] No Brasil, a idéia de promover concursos radiofônicos para lançar novos talentos surgiu em São Paulo, em janeiro de 1933, na Rádio Cruzeiro do Sul, então PRA-O, emissora do grupo Byington. Fora uma criação do locutor *Celso Guimarães*, inspirado no programa da rádio norte-americana WHN de Nova York. TINHORÃO lembra que *Guimarães* teria comunicado a idéia ao diretor artístico da rádio, o pianista *Gaó*, que o estimulou e, para tanto foi realizada uma reunião para a escolha do nome do programa. Ainda segundo relato de TINHORÃO, "o humorista e compositor *Ariovaldo Pires*, que mais tarde ficaria famoso no rádio sob o nome de *Capitão Furtado*, estava presente a essa reunião, e dele partiria o nome consagrado: lembrando-se dos trotes a que os veteranos do Grêmio XI de Agosto submetiam os alunos novatos da Faculdade de Direito de São Paulo, *Ariovaldo* ponderou que os candidatos ao rádio também não passavam de calouros. A observação do *Capitão Furtado* serviu para acabar com a discussão: ele tinha pronunciado a palavra que melhor definia a humilhação necessária do candidato à vida artística no rádio, e o programa foi intitulado *Os calouros do rádio*". Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 59.

Tais programas se mostrariam uma oportunidade ao cidadão comum, muitas vezes de poucas posses financeiras e baixa escolaridade, para que pudesse se mostrar e se fazer notado diante da sociedade, ou ainda, para aqueles que se julgavam com qualidades artísticas capazes de projetá-los no mundo do rádio. Fato que, em algumas ocasiões, conseguiam êxito. Porém, em sua maioria, transformava-se em uma patética experiência pessoal. Tal prática revelar-se-ia para muitos, o único meio de ascensão econômico-social.

Tendo surgido por volta de 1935, esses programas teriam o seu auge entre as décadas de 1940 e 1950, quando sofreriam um desgaste, abalados pelo surgimento da nova mídia, a televisão, que os copiaria largamente. No princípio a televisão não passava de um rádio filmado e, assim, terminaria por absorver toda a estrutura deste. Os tais "*Programas de Auditório*" e inserido nestes os "*Programas de Calouros*", terminariam por revelar muitos daqueles que seriam os futuros ídolos da canção popular brasileira[70]. No rádio, esses programas entrariam em declínio até desaparecer por completo na década de 1960, quando cederam lugar à música gravada dos *disc-jockeys*.

No caso de Pernambuco, um exemplo que bem representaria todo esse período de evolução e transformação seria dado por aquele que foi um dos mais famosos programas do *Rádio Clube* ainda na década 1930: o "*Hora Azul das Senhorinhas*", que era dirigido e apresentado pelo maestro *Nelson Ferreira*, um sábio conhecedor de fórmulas de sucesso. Com uma sensibilidade muito própria, dirigia o programa, embalando *canções*, *sambas*, *frevos-de-bloco* e *frevos-canções* com a dose necessária para envolver os corações das jovens românticas da época.

[70] Segundo TINHORÃO, vários foram os artistas e ídolos da canção brasileira revelados através dos programas de calouros e, entre eles, podemos citar: "Risadinha e Alzirinha Camargo, em São Paulo, e, no Rio de Janeiro, entre vários outros, Jorge Veiga, Ângela Maria, Jamelão, Carmélia Alves, Luís Gonzaga, Ivon Curi, Cauby Peixoto, Dóris Monteiro, Lúcio Alves, Claudete Soares, Helena de Lima, Agnaldo Rayol, Chico Anísio, Baden Powell, e, já no programa de calouros da televisão *A grande chance*, de Flávio Cavalcanti, em 1968, a cantora-compositora Leci Brandão". Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 61.

A música que abria o programa era "*Hora Perfumada e Sonora*", de autoria do próprio *Nelson*. Durante o programa desenvolviam-se esquetes teatrais, brincadeiras, liam-se poesias, canções eram apresentadas e acompanhadas ao piano, violino e quinteto de cordas, emboladores faziam os seus repentes e desafios. Tudo se desenvolvia e era executado por acompanhamentos feitos por artistas do *cast* da emissora.

Em princípio, esse era um programa de caráter amadorístico, pois os convidados que ali se apresentavam o faziam sem fins lucrativos. No entanto, com uma produção extremamente bem cuidada, oferecia o que de melhor existia em termos artísticos na época no Recife. O sucesso era tal, que o próprio Governador, o Dr. *Carlos de Lima Cavalcanti*, era um dos ouvintes mais assíduos e telefonava do Palácio pedindo bis para as suas interpretações preferidas. Segundo *Linda Ferreira*, irmã de *Nelson* e também membro do *cast*, o governador telefonava e dizia:

> _ " 'Olha, manda essas meninas repetirem esse samba gostoso que elas acabaram de cantar'.
>
> A gente bisava. Seu Oscar [Moreira Pinto] dizia:
>
> _ 'Eu não gosto de bisar, mas o Governador está pedindo...'.
>
> Então, nós repetíamos, felizes da vida. Muita gente, Gilberto Fontes, Paulo Lopes, uma boa equipe a que cantava nos programas da Rádio Clube[71]".

Inicialmente, esse era um programa de estúdio, sem a participação direta do público. Ia ao ar sempre às 16 horas das quintas-feiras e contava com uma hora de duração. Posteriormente, passou a contar com a presença do público ao vivo.

Portanto, do período final da década de 1930, para o início da década de 1940, foi quando o *Rádio Clube* passou pela experiência dos "*aquários*" e transformou os seus estúdios, permitindo a presença de um restrito e privilegiado público. Assim, com a intenção de experimentar a reação dos mesmos, tal como em um teatro, a emissora propiciava a essa claque privilegiada de convidados, presenciar a realização dos programas, em vez de tão somente escutá-los.

[71] *Linda Ferreira* In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 76 e 77.

Após terem sido feitas algumas modificações necessárias, o estúdio estava pronto para receber o restrito público. Para tal, algumas cadeiras foram disponibilizadas estrategicamente, no formato de um minúsculo teatro, onde a diferença para este, era a enorme vidraça que separava público e artistas. Desde modo, o programa "*Hora Azul das Senhorinhas*" passaria então a ser apresentado.

Segundo nos relata CÂMARA, vários foram os cantores, músicos, atores, emboladores, locutores e conjuntos que trabalharam para o sucesso do "*Hora Azul das Senhorinhas*", nomes que se apresentaram e fizeram parte do programa, tais como:

> "Mário Mariano, Fernando Barreto, Clóvis Paiva, Luiz Bandeira, Dorinha Peixoto, Aline Branco, Carlos Bastos, Mercedes Del Prado, Polyana, Telga de Araújo, Linda e Maria Parísio – Lady Ferreira, Calua, Luiz Bacelar, Eribaldo Alcoforado, as três Marias – que individualmente [atendiam] por Maria Tereza, Maria do Amparo e Maria Luiza – Rivaldo Lopes, Paulo Lopes, Ernani Silva, Flávio Moreira, Arnaldo Melo, Paulo Molin, o conjunto vocal Garotos da Lua, Ernani Reis, Inaldo Vilarim, José Rabelo, Djalma Torres, Ziul Matos, [de acordo com Linda Ferreira, alem da própria, também, Leda Baltar e Fernando Lobo] e o próprio Nelson Ferreira[72]".

Na década de 1940 surgiram os primeiros *programas de auditório*, programas estruturados para serem vistos e não somente escutados, incrementando uma nova e mais dinâmica filosofia de participação. Dessa forma, para proporcionar um entrosamento maior e mais direto entre público e artista, terminariam por cair, definitivamente, as enormes vidraças dos tais "*aquários*", fazendo surgir os "*palcos-auditórios*".

Com espírito de festa popular, com características bem brasileiras, esses programas radiofônicos misturavam teatro de variedades, show musical, circo etc... Muito diversificados e dinâmicos eram capazes de manter o público presente em clima de grande excitação por um longo período de tempo. Contavam com a presença de artistas de sucesso, orquestras, conjuntos regionais, vocais, músicos solistas, humoristas e mágicos entre outros. Esses programas foram de fundamental importância para a revelação de novos talentos e a afirmação dos que já se haviam iniciado artisticamente. Desse modo, apareceram no Recife nomes como *Emanuel Silva*, *Dulce Lima (Salomé Parísio), Rotílio Santos (Gildo Moreno), Ernani Dantas, Ubaldo Lima, Francisco*

[72] In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 77.

Phaelante [pai do ator, jornalista, compositor e pesquisador Renato Phaelante] e *Luiz Bandeira* entre outros.

A maioria desses programas era produzida pelas agências de publicidade que começavam a aparecer. No Recife, a primeira dessas agências foi a "Agência Norte", criada por *José Renato* que, desde os anos 30 no *Rádio Clube*, já havia se tornado um produtor de sucesso. Em seguida, "os locutores *Ziul Matos* e *Tavares Maciel*, este último atuando também como repórter, organizaram a 'Agência Guararapes', responsável pela criação do primeiro programa de auditório [no Recife], o 'Divertimentos Guararapes'[73]", que foi também, um dos que mais projetou talentos artísticos.

Segundo o próprio *Ziul Matos*[74], depondo à pesquisadora *Luiza Sanguinetti*, para a Fonoteca da *Fundação Joaquim Nabuco*, foi neste seu programa que *Sivuca* teria estreado no *Rádio Clube*. O sucesso do programa foi tamanho que, com uma excelente audiência e o auditório sempre superlotado, o maestro *Nelson Ferreira*, então diretor artístico da emissora, tendo que lidar com uma quantidade considerável de patrocinadores, resolveu estender a duração do programa, passando o mesmo, a ficar no ar das 13 até às 16 horas, cobrindo exatamente o momento em que anteriormente se fazia uma pausa nas transmissões da programação.

Ainda nessa mesma época, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, a *Rádio Clube*, junto à primeira-dama do Estado a Srª *Antonieta Magalhães*, a atriz *Diná de Oliveira* também fundadora do *Teatro de Amadores de Pernambuco*, bem como junto a outras damas da sociedade, desenvolveu uma espécie de parceria com a *Cruz Vermelha*, dando total apoio à mesma, principalmente no que tange a realização de entretenimento para os soldados da FEB sediados no Recife.

Os eventos eram realizados na "Cantina do Combatente", situada no Parque Treze de Maio, no centro do Recife. O *Rádio Clube de Pernambuco*, disponibilizava gratuitamente todo o seu *cast* e, além disso, contratava artistas do sul do país, que com regularidade se apresentavam na emissora. Os programas adentravam as madrugadas

[73] Ver CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 83.
[74] *Ziul Matos* In CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 84.

com a apresentação de cantores eruditos e populares, orquestras, conjuntos regionais, folclóricos, esquetes teatrais etc. proporcionando entretenimento e lazer, para os que iriam embarcar para o front na guerra.

No decorrer da década de 1940, já contando com cerca de quatorze corretores e cinco agências captando recursos e publicidade para a emissora, vários programas de auditório viriam a surgir. Logo, o maestro *Nelson Ferreira* deslocaria o programa "*Hora Azul das Senhorinhas*" do antigo "*aquário*", para uma sala bem mais espaçosa, sem as tais vidraças e este se transformaria em um verdadeiro programa de auditório. O maestro designou como apresentadores o locutor *Ziul Matos* e *Alci Medeiros*, primeira locutora de rádio em Pernambuco.

Neste período, também fariam sucesso como programas de auditório no *Rádio Clube de Pernambuco*, os programas "*Vitrine*", também apresentado por *Ziul Matos*, "*Valores Desconhecidos*", apresentado pelo também jornalista *Carlos Brasil* e finalmente, "*Miscelânea Sonora*", criado, produzido e apresentado por *José Edson*.

A publicidade foi cada vez mais tomando lugar na programação do *Rádio Clube de Pernambuco*. Isso possibilitou a contratação de grandes nomes do rádio, artistas nacionalmente consagrados, muitos dos quais, haviam gravado e incluíam em seus repertórios *frevos* de compositores pernambucanos. Pelo auditório e microfones da *PRA-8* passaram: *Ataulpho Alves, Carlos Galhardo, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Luiz Gonzaga, Orlando Silva, Aracy de Almeida, Linda e Dircinha Batista,* entre outros, além é claro, da prata da casa que contava com *Clóvis Paiva, Dorinha Peixoto, Maria Celeste, Esmeralda Ribeiro, Ernani Dantas, Aline Branco, Maria Parísio,* também entre outros.

O poderio e importância do *Rádio Clube de Pernambuco* na época era tamanho que pode ser comparado nos dias de hoje ao de grandes emissoras de televisão. Tanto que por lá também passaram grandes nomes do rádio, cinema, teatro e televisão. Nomes internacionais como, o pianista *José Iturbi* acompanhando *Maria Iturbi*, a cantora alemã *Erma Zack*, *Tito Guizar*, *Tommy Dorsey*, *Bing Crosby*, *Ortiz Tirado*, *Raul Roulien*, *Mercedita Garcia*, *Boulanges* e sua orquestra cigana, *Black Star* – orquestra negra de jazz e o frade *José Mojica* entre outros. O anuncio das apresentações desses artistas ao

vivo na *PRA-8*, causava sempre um grande alvoroço por parte do público que, superlotava as dependências externas da rádio, na tentativa de ver pessoalmente os seus ídolos. Em algumas ocasiões, o auditório tornava-se pequeno e o programa tinha que ser apresentado e transmitido do lado de fora, ou de um outro local maior escolhido[75].

Em conseqüência da guerra, o perfil financeiro da economia como um todo havia mudado e a emissora, passando por restrições orçamentárias, promoveu fortes cortes nos programas de pouca audiência e já quase sem patrocínios, como os eruditos, inclusive, diminuindo a produção de sua orquestra de concertos. Daí em diante, em busca de maior audiência e conseqüente entrada de capitais, a direção, buscando atingir aos mais variados gostos e categorias sociais, resolveu diversificar, intensificar e optar por uma programação mais voltada para o gosto popular, que também contava com maior aporte financeiro-comercial.

Essa mudança de rumo, através da intensificação da programação de cunho popular, levou à descoberta de um novo nicho de mercado, iniciava-se um movimento até então desconhecido no rádio brasileiro, o da arte popular, das manifestações regionais, da tradição e cultura de raiz. O espaço se abre para *emboladores*, *cantadores*, *violeiros*, *caboclinhos*, *maracatus*, *pastoris* e principalmente para o *frevo*. Tal movimento abriria espaço e faria surgir nomes como o dos intérpretes populares *Sebastião Lopes* e *Luiz de França* e, em um momento seguinte – isso já na *Rádio Jornal do Commércio* – nomes como o de *Jackson do Pandeiro*, por exemplo.

O delineamento desse novo caminho a ser seguido pelo rádio, abriu grande espaço para a divulgação do carnaval de Pernambuco e sua música. A atuação do maestro *Nelson Ferreira*, no comando da programação artística do *Rádio Clube*, foi de fundamental importância para o êxito na divulgação de novos autores, intérpretes e suas composições.

[75] Ver CÂMARA – Op. Cit. – 1998. Pg. 86 e 87.

A maioria das músicas era gravada em acetato no estúdio da própria emissora. A divulgação destas começava com bastante antecedência, sempre por volta dos meses de setembro e outubro, para que ao se aproximar o carnaval, a população já estivesse sabendo cantar a maioria dos *frevos-de-bloco* e *frevos-canção* que, interpretados nas vozes dos mais famosos cantores da época, fariam o sucesso do carnaval.

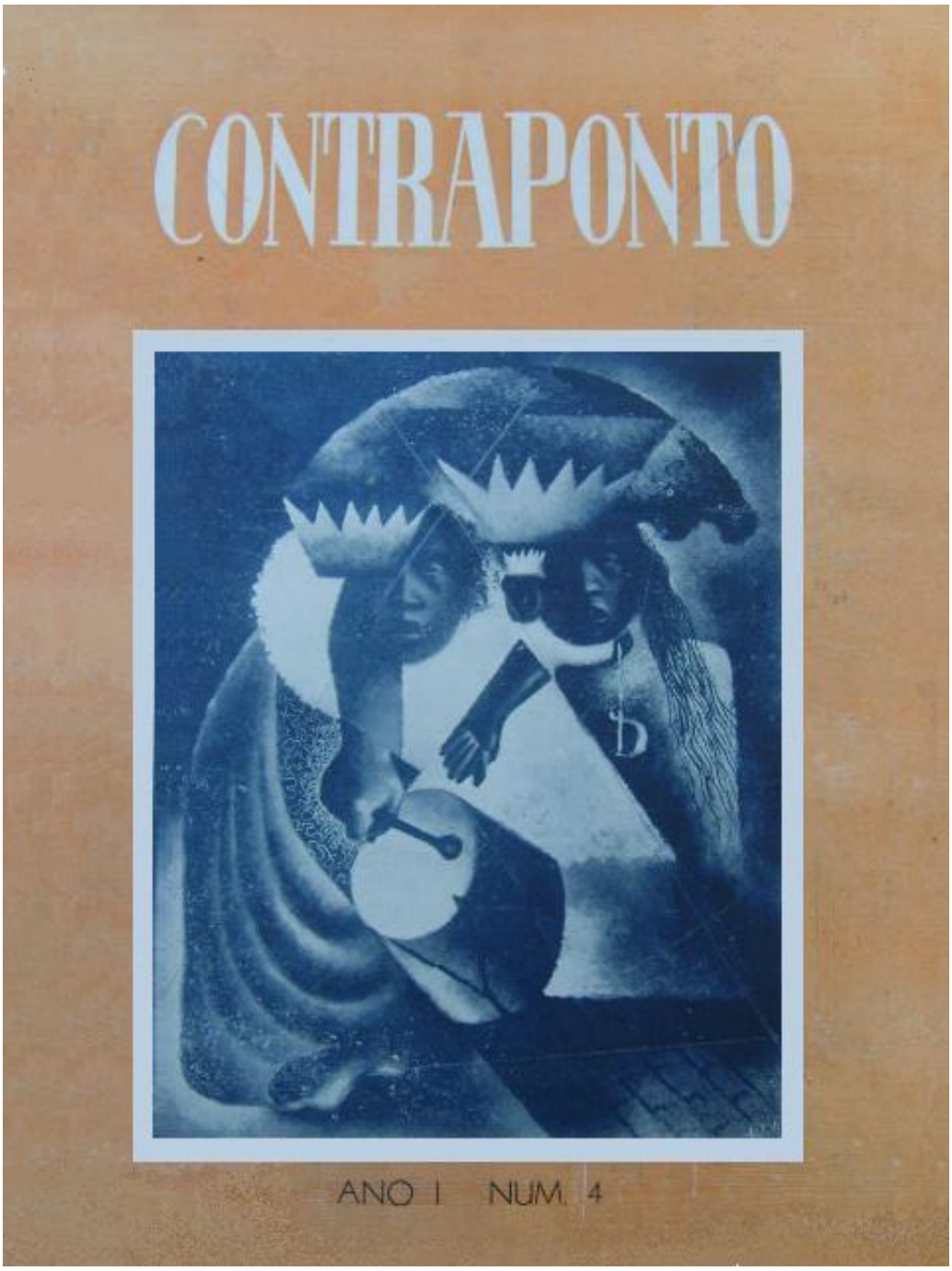
RADIO CLUBE DE PERNAMBUCO

A "P. R. A.-8" é a grande animadora do carnaval pernambucano -- Desde que o ano amanhece -- Portas abertas a todos os compositores populares -- Um precioso arquivo para estudos e pesquisas sôbre o frêvo e o maracatú -- Os "azes" comandados por Nelson Ferreira -- Os melhores autores de músicas carnavalescas -- Características do frêvo -- Fala a CONTRAPONTO o diretor artístico do Rádio Clube de Pernambuco.

Nelson Ferreira, diretor artístico da "P. R. A. 8" fala a "CONTRAPONTO"

Nelson Ferreira, diretor artístico da "PRA – 8" fala a "Contraponto".

Matéria comentando a importância do Rádio Clube e do maestro Nelson Ferreira para a divulgação do carnaval de Pernambuco. Encartada no quarto volume da revista Contraponto, em edição de 1947.



Contraponto. Ano I número 04 – 1947.

Acervo Particular do autor.

Capa da revista onde foi encartada a entrevista com Nelson Ferreira. Foto – Leo Saldanha

Nessa época, compositores que já gozavam de prestígio, tiveram suas composições apresentadas e divulgadas através do rádio e se firmaram definitivamente. Nomes como os de *Capiba, Carnera, Irmãos Valença, Raul e Edgard Moraes, Marambá,* compositores diretamente ligados à música do carnaval do Recife e de Pernambuco como um todo, vivenciaram e se beneficiaram desse que foi, sem dúvida, o momento áureo do *frevo* que o *Rádio Clube de Pernambuco* estimulou e promoveu, com a veiculação em sua mídia e através de concursos, associado a jornais e revistas da época, tendo como tema o slogan que passou a designar o carnaval do Recife, como sendo "*O Melhor Carnaval do Mundo*".

Compositores & Intérpretes

Lourival Oliveira, Sebastião Lopes, Zumba, Nelson Ferreira, Claudionor Germano e Carnera.

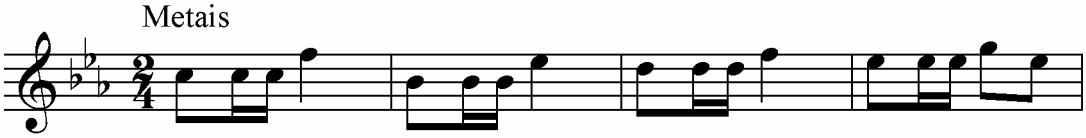
Acervo – Jornal do Commércio – Foto encartada no caderno especial comemorativo dos cem anos do *frevo*. Jornal do Commércio – "*Centenário Folião*" – 09/02/2007. Pg. 03.

O Frevo no Disco e no Rádio

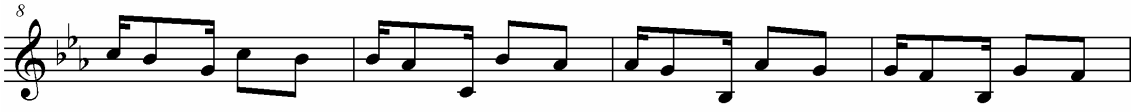
Desde o princípio das gravações no Brasil que a música e artistas pernambucanos se fizeram presentes. Em 1902, quando *Fred Figner* lançou o seu catálogo do ano, o primeiro já com o nome de *Casa Edison*, constando com as primeiras gravações comercialmente realizadas no país, lá aparecia como um dos intérpretes o pernambucano *Cadete*. Contudo, já a partir de 1904, com a introdução dos discos e os *gramofones* da *Victrola*, começaram a aparecer nos catálogos da *Casa Edison*, ainda com as suas denominações de época, *marcha-polca, marcha-nortista* e *marcha-pernambucana*, as primeiras gravações de *frevos* cantados[76].

Em 1905, aconteceu a primeira gravação de um *frevo* instrumental, a *marcha* "*A Província*" de *Juvenal Brasil*, composta em homenagem ao jornal de mesmo nome que circulava na época. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 06).

Este é na verdade, ainda, um *dobrado* em processo de frevização. A seção "A", começa em tempo forte, no primeiro tempo do compasso, uma característica típica do *dobrado* que, aliás, se mantêm nos primeiros quatro compassos, inclusive com divisão rítmica também característica do mesmo.

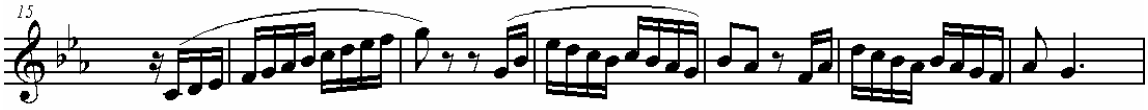


No decorrer da seção, aparece na melodia fraseado típico do *maxixe*, com o uso de síncopes regulares. A utilização desse tipo de fraseado no *dobrado* já revela que essa é uma composição em estado de transição para o *frevo*. Compassos, 08 a 11.

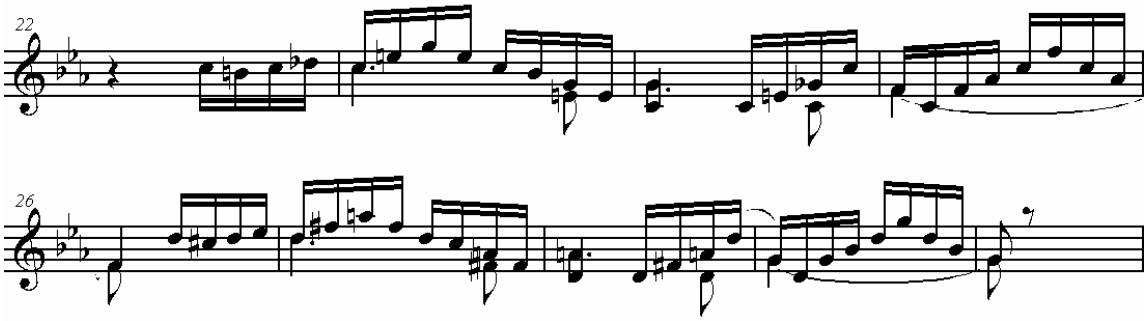


[76] Ver Anexo V – Música Popular Pernambucana, Produto Industrial de Massa.

Na seção “B”, fraseados com divisão rítmica em grupos de semicolcheias remetem à *polca* e ao *dobrado*. Contudo, temos já aí, fraseados com características de estilos mais diretamente relacionadas ao *frevo* propriamente dito, como por exemplo: início de fraseado com o uso de anacruse; movimentos melódicos ascendentes, o que por si só, não se revela uma obrigação, uma rigidez, mas, uma característica freqüente e reveladora do estilo; finalizações de fraseados com notas em alturas iguais ou mais agudas do que as que começaram o mesmo. Compassos, 15 a 21.

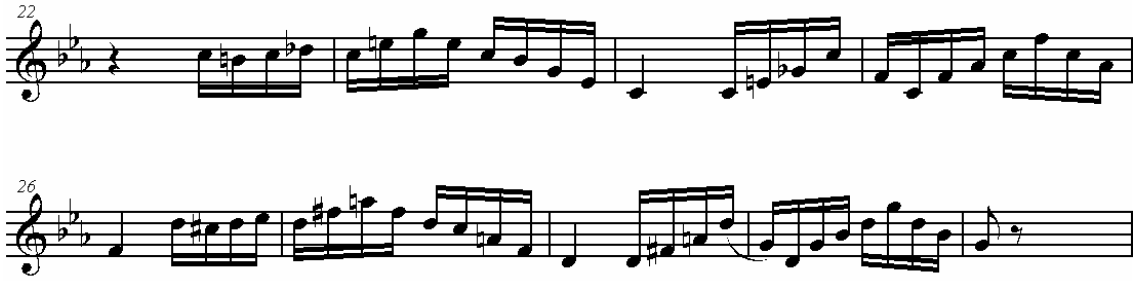


Mais adiante, no intervalo dos compassos 22 a 30, têm-se novamente características de *dobrado*, tanto na linha superior das palhetas, quanto na linha inferior dos metais. Na linha das palhetas, a predominância do uso das semicolcheias remete à divisão “dobrada” da *marcha*. Na linha dos metais, a semínima pontuada no primeiro tempo indica uma acentuação rítmica com tempo forte no primeiro tempo do compasso.

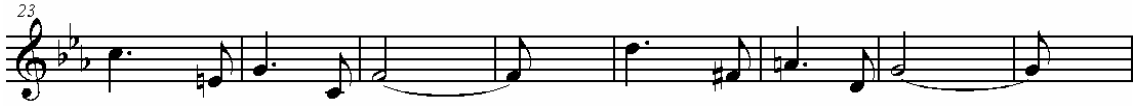


Observemos mais detalhadamente.

Palhetas: anacruse do compasso 23 ao primeiro tempo do compasso 30.

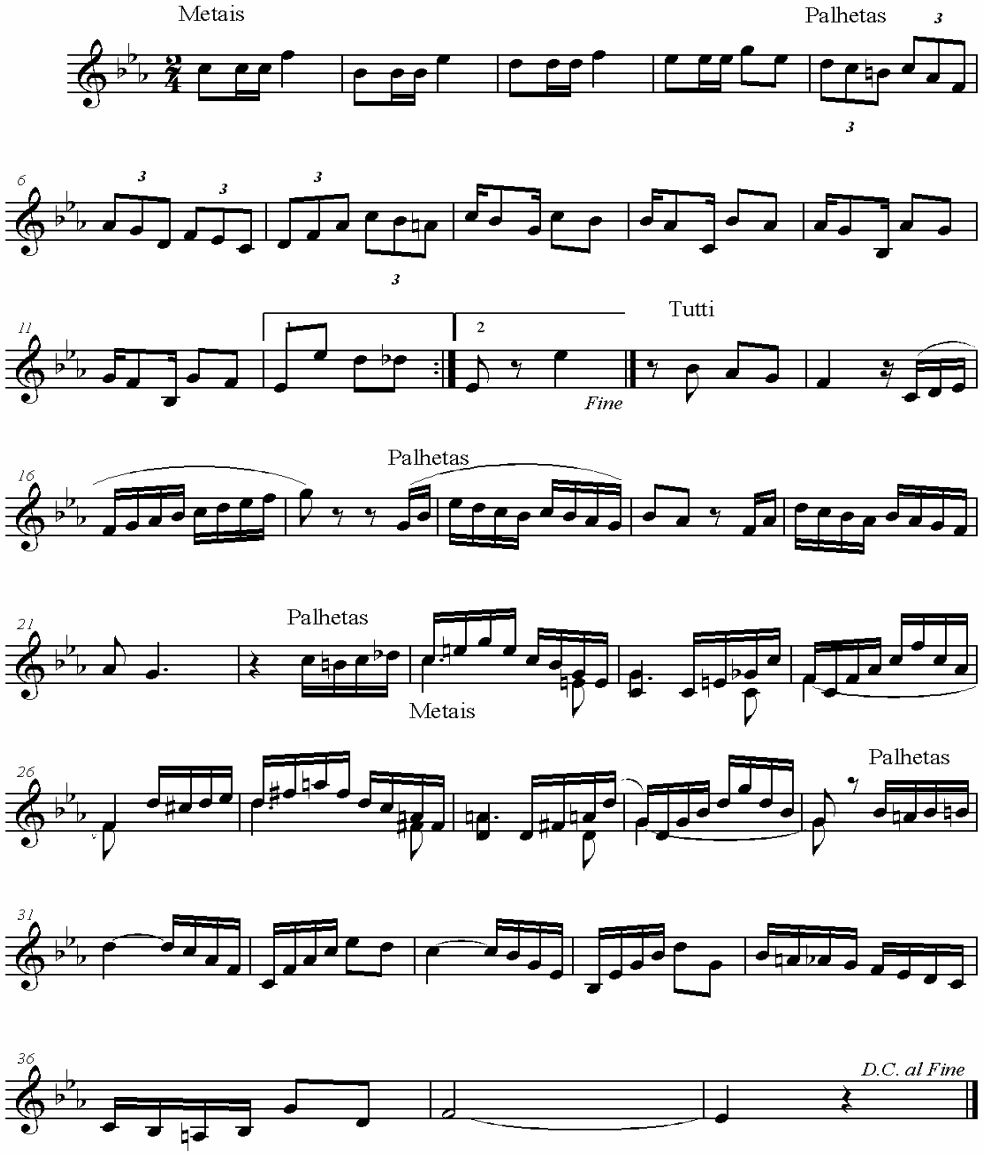


Metais: do compasso 23 ao primeiro tempo do compasso 30.



A Província - (Marcha)

Juvenal Brasil
1905



Editoração - Leo Saldanha

A *Victrola*, antecedendo o rádio, até que o mesmo surgisse, se tornou a grande divulgadora da música do carnaval de salão do Recife no início do século XX.

No começo da década de 1920, com o surgimento das emissoras de rádio, a *marcha-pernambucana* e a *marcha-frevo* passaram a ser divulgadas, também, através da mídia radiofônica, se mantendo em destaque na programação do veículo por toda a chamada *"Era do Rádio"*. Nesse período, atendendo a exigências mercadológicas, influenciadas através da mídia em exposição, adquiriram a nomenclatura definitiva, com as respectivas subdivisões de gênero[77].

As gravadoras do Rio de Janeiro, inicialmente *RCA Victor* e *Odeon*, depois, *Continental*, *Philips*, *Copacabana* e outras que se seguiram, vigilantes ao movimento musical da época, reconhecendo esse grande mercado consumidor que ia além dos limites da região Norte-Nordeste, passaram a incluir nos seus catálogos a música do carnaval do Recife. Essa prática foi efetivamente uma constante, pelo menos até a década de 1950, época em que se tornou atuante a gravadora Rozenblit que, por meio do Maestro *Nelson Ferreira* e do selo Mocambo, por todo o período de sua existência, veio a se tornar a maior divulgadora do carnaval pernambucano. Ainda assim, gravadoras cariocas continuaram a lançar de forma não sistemática os sucessos do carnaval de Pernambuco, até o ano de 1982, quando o foco passou a se restringir aos *sambas-enredo* da Liga de Escolas de Samba do Rio.

Gravados em 78 *rpm* e divulgados pelo *Rádio Clube*, vieram a fazer sucesso no Carnaval do Recife, bem como de outras importantes cidades, um grande número de *frevos*, aqui catalogados de acordo com informes recolhidos[78]:

[77] Ver capítulo – A consolidação do gênero *frevo* e as suas subdivisões.
[78] In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LVIII e LIX, bem como, In SANTOS e Outros – FUNARTE – 1982. 5v.

Frevos – Sucessos da Era do Rádio, gravados em 78 rpm no Rio de Janeiro

Título	Estilo	Autor (es)	Data de Gravação	Intérpretes	N° de Registro
"***Dédé***"	Marcha carnavalesca	Nelson Ferreira e Samuel Campelo	03/1930	Francisco Alves	N° 13109 B
"***Sá Zeferina ta de Vorta***"	Marcha carnavalesca	José Capibaribe (pseudônimo de) Valdemar de Oliveira	18/01/1931	Mário Pessoa Com Orquestra Victor	Nº 33260 A Matriz 50160
"***Você não gosta de mim***"	Marcha carnavalesca	Irmãos Valença	1933	Carlos Galhardo	Nº 33625 A
"***É de Amargar***"	Frevo-canção	Capiba (pseudônimo de) Lourenço da Fonseca Barbosa	15/12/1934	Mário Reis Com Os Diabos do Céu	Nº 33752 A
"***Você faz assim comigo***"	Frevo-canção	Irmãos Valença	15/12/1934	Mário Reis Com Os Diabos do Céu	N° 33752 B
"***Pare, olhe, escute... e goste!***"	Frevo-canção	Nelson Ferreira	06/12/1935	Fernando Lobo Com Jazz-Band Acadêmica de Pernambuco	Nº 34018 A Matriz 80029-1
"***Diabo solto***"	Marcha-frevo	Levino Ferreira	10/12/1936	Os Diabos do Céu	Nº 34142 B Matriz 80295-1
"***Diabinho de saia***"	Marcha-frevo	Levino Ferreira	10/01/1938	Os Diabos do Céu	Nº 34294 B Matriz 80679-1
"***Ui, que medo eu tive***"	Marcha pernambucana	Aníbal Portela e Marambá (pseudônimo de) José Mariano Barbosa	17/01/1938	Francisco Alves	Nº 11581 A
"***Júlia***"	Marcha pernambucana	Capiba	17/01/1938	Francisco Alves	Nº 11581 B
"***No frevo do amor***"	Marcha-frevo	Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago	1938		Nº 11557 B
"***O Mandarim***"	Frevo-canção	Irmãos Valença	25/01/1938	Odete Amaral Com Os Diabos do Céu	Nº 34294 A Matriz 80691-1
"***Vamos cair no frevo***"	Frevo-canção	Marambá	14/01/1943	Carlos Galhardo Com Passos e sua Orquestra	Nº 80-0056 A Matriz S-052696
"***Criado com vó***"	Frevo-canção	Marambá	02/10/1945	Linda Batista Com Zacarias e sua Orquestra	Nº 80-0354 Matriz S-078304

"*Quando é noite de lua*"	Frevo-canção	Capiba	02/10/1945	Nelson Gonçalves Com Zacarias e sua Orquestra	Nº 80-0352 A Matriz S-078300
"*Você faz que não sabe*"	Frevo-canção	Capiba	06/09/1950	Francisco Carlos Com Zacarias e sua Orquestra	Nº 80-0708 B Matriz S-092744
"*O teu lencinho*"	Frevo-canção	Irmãos Valença	06/09/1950	Carlos Galhardo Com Zacarias e sua Orquestra	Nº 80-0706 A Matriz S-092739
"*Pediram pra chover*"	Frevo-canção	Marambá	02/08/1951	Carlos Galhardo Com Zacarias e sua Orquestra	Nº 80-0831 A Matriz S-093006
"*Frevo na Rua Nova*"	Frevo-de-rua	Carnera (pseudônimo de) Felinto Nunes de Alencar	26/08/1952	Zacarias e sua Orquestra	Nº 80-1030 B Matriz SB-093429

Como podemos observar, não obstante a grande quantidade de títulos lançados por essas gravadoras para o carnaval de Pernambuco, para os pernambucanos a execução de suas músicas por intermédio desses fonogramas não soava natural e, até certo ponto, dissimulada mesmo, bastante diferente da execução dos *frevos* que se ouviam ao vivo nas ruas e salões do Recife.

Com o objetivo de contornar e prevenir tal "deficiência" de execução, sobretudo no que tange ao andamento e ao desempenho dos metais e da percussão, foi enviado ao Rio de Janeiro o maestro *Zuzinha*. A necessidade se fazia porque, na atuação das orquestras das gravadoras do Rio, as composições apresentavam um estilo mais voltado para *marchinha carioca* do que para o *frevo* pernambucano.

A esse respeito, vale apresentar o comentário feito por VALDEMAR DE OLIVEIRA, em seu livro *Frevo, Capoeira e passo*, no tópico *Sangue Pernambucano*:

> "Reclama, a execução do frevo, sangue pernambucano nas veias. Não é tarefa para quem nunca o ouviu, num terceiro dia de carnaval, no Recife. Nem valores individuais pesam, isoladamente, na balança, como, de resto, em nenhuma orquestra. Também não se trata de homogeneidade, afinação, justeza. É preciso um *cachet* especial, de cada músico em particular e do conjunto global, para emprestar ao frevo o seu corte rítmico inconfundível. Enquanto a Federação Carnavalesca Pernambucana não mandou ao Rio pessoa capaz – *Zuzinha* – para ensaiar as bandas encarregadas das gravações dos *frevos* premiados em seus concursos anuais, o que de lá nos mandavam era muito pobre, desse ponto de vista. As notas certinhas, sim, mas o andamento errado, o ritmo frouxo. Foi necessário reescrever as instrumentações, controlar a execução, encrespar [dinamizar, esquentar, tornar ágil] os músicos[79]".

Já afamado em terras pernambucanas por suas qualidades como compositor e arranjador, além de pai da *marcha-frevo*, o maestro *Zuzinha* viajou com a incumbência de orquestrar, ensaiar e dirigir as gravações das orquestras que executariam as músicas vencedoras do concurso promovido anualmente pela *Federação Carnavalesca Pernambucana*.

No ano de 1952, o Sr. *José Rozenblit* inaugurou a sua fábrica de discos na Estrada dos Remédios nº 855, no bairro de Afogados na cidade do Recife. Como já anteriormente acenado, o proprietário contratou *Nelson Ferreira* como diretor artístico da gravadora e fábrica, com isto, fez chegar ao auge a produção em disco e promoção através do rádio do *frevo* pernambucano.

A gravadora lançou o seu primeiro título para o carnaval de 1953, pelo selo Mocambo, com o registro de nº 15000. Trazia no lado "A", matriz R 500, o *frevo-de-rua Come e Dorme* de autoria do próprio *Nelson*, no lado "B", matriz R 501, o *frevo-canção Boneca* de *Aldemar Paiva* e *José Menezes*, interpretado pelo cantor *Claudionor Germano*, ambos, executados pela orquestra do maestro *Nelson Ferreira*. Contudo, a Rozenblit em seus dois primeiros anos de existência ainda não tinha inaugurado o estúdio de gravação, os primeiros títulos foram gravados nos estúdios da *PRA-8*, então situada na avenida Cruz Cabugá, no bairro de Santo Amaro. Só em 1954 a gravadora inaugurou na sede da Estrada dos Remédios o seu estúdio em dois canais.

[79] In OLIVEIRA, Valdemar de – COMPANHIA EDITORA DE PERNAMBUCO – 1971. Pg. 54.

Homem do rádio, excelente estrategista, *Nelson Ferreira* arregimentou compositores, intérpretes, músicos e bandas militares para as suas gravações. Tal prática foi mantida pela gravadora durante quase toda a sua existência, com uma utilização assídua, das bandas militares sediadas no Recife durante as gravações de *frevo*. Dentre as quais podemos citar a *Banda do 14º Regimento de Infantaria* (*Banda do 14 RI*), a *Banda da Polícia Militar*, a *Banda da Base Aérea do Recife* e a *Banda Municipal do Recife* que, embora não militar, foi das mais atuantes.

Assim, foram surgindo em discos de 78 *rpm*, por intermédio do selo Mocambo e divulgado pelo *Rádio Clube*, alguns dos maiores sucessos do carnaval pernambucano de todos os tempos, como por exemplo: "*Come e Dorme*" (hino do Clube Náutico Capibaribe), "*Casá*, *Casá*" (hino do Sport Clube do Recife), "*Evocação*" (a primeira da série) e "*Bloco da Vitória*", todos de *Nelson Ferreira*; "*Boneca*" de *Aldemar Paiva* e *José Menezes*; "*Segure o seu Homem*" e "*Madeira que Cupim não rói*" de *Capiba*; "*Marcha nº 1 dos Vassourinhas*" de *Mathias da Rocha* e *Joana Baptista*; entre outros.

O sucesso alcançado nas suas produções para o carnaval brasileiro, com conseqüente alta de vendas nos principais centros urbanos do território nacional, obrigou a Rozenblit a ampliar os seus domínios de área, relacionamento e marketing. A mesma, terminou por estabelecer escritórios no Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco nº 14, em São Paulo, na Praça da Bandeira nº 40 e em Porto Alegre, na Rua do Riachuelo nº 1252. Foi até a década de 1970, entre as grandes, a única gravadora brasileira que se manteve inteiramente de capital nacional. Foi também a maior fora do eixo Rio – São Paulo[80]. Encerrou as suas atividades no ano de 1983. A Mocambo, porém continuou como editora e relançou alguns dos seus sucessos. Em 1990, lançou *Capiba 86 anos*, pelo selo RBS, LP 804083 com interpretação de *Claudionor Germano*.

[80] Ver SANTOS e Outros – Op. Cit. – 1982. V5. Pg. 345.

Nos dias atuais, são raros os novos lançamentos de *frevos* através da mídia, casos isolados são registrados, na maioria das vezes, por intermédio dos chamados "*Selos Independentes*[81]", promovidos pelos próprios autores das obras, como nos casos: (CD – Gustavo Travassos – Canto Folião – selo do autor – 2007), *Gustavo* é conhecido cantor da noite recifense e o puxador oficial do *Trio Elétrico* abre alas do bloco *Galo da Madrugada*; (CD – Asas do Frevo – O Carnaval de J. Michiles – LG 000.058 – 2007), *Michiles* é reconhecido compositor de *frevos-canções* com obras gravadas por artistas como *Alceu Valença*, *Elba Ramalho*, *Geraldo Azevedo*, *Gal Costa*, *Maria Bethânia*, *Daniela Mercury*, entre outros. Ou ainda, através da remasterização e relançamento de gravações antigas, como nos casos registrados dos selos *Polydisc* e *Revivendo*, que têm reeditado clássicas gravações, algumas das quais mencionadas ao longo desse trabalho.

Vale salientar a iniciativa da Prefeitura da Cidade do Recife que, por gestões seguidas, tem reeditado o seu concurso anual de *frevos*, o chamado "*Recifrevo*" e lançado em CD, patrocinado pela Secretaria de Cultura do município, as obras vencedoras. Ainda, como lançamento novo, registrado em gravadora de médio porte, há o recente e mais badalado caso do selo *Biscoito Fino* que lançou em nível nacional (CD – 100Anos de Frevo – É de Perder o Sapato – bf 648 – 2007), com a *Spok Frevo Orquestra* e tendo como convidados vários artistas de renome regional e nacional atualmente em moda, tais como: *Gilberto Gil*, *Maria Bethânia*, *Lenine*, *Maria Rita*, *Alceu Valença*, *Vanessa da Mata*, *Geraldo Azevedo*, *Elba Ramalho*, *Ney Matogrosso*, *Luiz Melodia*, *Edu Lobo*, *Silvério Pessoa*, *Geraldo Maia*, *Nena Queiroga*, *Claudionor Germano*, *Antônio Nóbrega*, e finalmente, *Lígia Miranda*, *Rosana Simpson* e *Vanessa Oliveira*.

De um modo geral, o caminho hoje encontrado por artistas e bandas, tem sido o da veiculação e comercialização através do mercado da Internet que, a bem da verdade, tem sido o meio encontrado por artistas de diversos seguimentos[82].

[81] São Selos de pequenas gravadoras. Lançados e distribuídos de forma autônoma pelos próprios autores das obras, de um modo geral, não contam com o apoio das grandes empresas da mídia fonográfica.
[82] A veiculação é no momento intermediada em conhecidos "*sites*" – endereços de exposição, as chamadas *HomePages*, *MySpace* e o badalado *YouTube*.

Durante o período carnavalesco, o *frevo* ainda alcança considerável audiência em seu Estado de origem, sendo executado por praticamente todas as rádios, sofrendo resistência por parte de algumas emissoras pertencentes às grandes redes que, veiculam sua programação em nível nacional, transmitida via satélite e com padrão único de execução. Durante o período, a *marcha pernambucana* ainda conta com programas exclusivos do gênero, tanto no *Rádio Clube de Pernambuco* quanto na *Rádio Universitária do Recife FM* que, em 2007 dedicou boa parte da sua programação durante as comemorações do carnaval quase que exclusivamente ao tema, principalmente, na data comemorativa do seu centenário.

Também, durante o período momesco, continua bastante executado nos palcos, praças e ruas. Entretanto, essa veiculação praticamente restringe-se a essa ocasião. Salvo, o excepcional caso do radialista e pesquisador *Hugo Martins*, que desde o final da década de 1950, mantêm um programa diário e exclusivo, atualmente veiculado pela *Rádio Universitária FM*, com o sugestivo título "*O Tema é Frevo*".

CAPÍTULO III

DOIS GRANDES NOMES DO RÁDIO E DO FREVO PERNAMBUCANO: NELSON FERREIRA & CAPIBA

Capiba & Nelson Ferreira

Acervo particular – José Batista Alves

Foto: Abril Press – LP Nova História da Música Popular Brasileira – Abril Cultural. 1ª Edição: 1970. 2ª Edição revista e ampliada: 1978.

A opção por *Nelson Ferreira* e *Capiba*, entre os tantos nomes já citados nos capítulos anteriores e que se revelaram como importantes intérpretes e compositores do gênero *frevo*, que se projetaram através do rádio na primeira metade do século XX, se deu pelo papel desempenhado por ambos no cenário do rádio recifense de então e com repercussão nacional.

Músicos de formação mista, entre o autodidatismo empírico, através das *orelhadas*[83], da cópia por repetição, das escolas do baile, assim como, a dos conhecimentos adquiridos por meio de formação musical tradicional, com o estudo de regras e técnicas repassadas por seus mestres. Pianistas ou *pianeiros*[84] no entendimento de alguns, já que eram músicos da prática popular, compuseram ao piano a maioria de suas músicas e, posteriormente repassando-as para a *grade*[85] quando se fazia necessário o arranjo orquestral. Esse é o perfil da formação musical desses dois grandes compositores, aliás, é também, o perfil da maioria de outros grandes compositores que fizeram a história do *frevo*. Músicos que transitaram entre a formação popular e "erudita", como assim requeria e ainda requer as composições, arranjos e práticas interpretativas do gênero, principalmente no que tange ao gênero *frevo-de-rua*.

Nelson Ferreira, foi a partir da década de 1930, a figura mais importante do setor artístico dentro do *Rádio Clube*, lá, foi diretor artístico, produtor, animador de auditório, noticiarista, locutor, e eventualmente até rádio-ator, além é claro de pianista. *Capiba*, desde que surgiu no cenário recifense, foi um dos artistas mais atuantes na cidade, dos mais populares e, também, dos mais ouvidos no rádio àquela época. Multi-instrumentista tinha o piano como instrumento principal.

Nelson Ferreira, além de grande compositor, foi como diretor musical do *Rádio Clube de Pernambuco* o grande divulgador e propagador dos gêneros populares pernambucanos no auge da radiodifusão. Nesse período áureo do rádio, através dos programas e revistas carnavalescas criadas, apresentadas ou dirigidas por ele, lançou

[83] Prática de tocar de ouvido, sem leitura musical. Comum aos que não têm fluência na leitura musical.
[84] *Pianeiro(s)* é como eram pejorativamente chamados os pianistas de prática popular, sem formação acadêmica. In CONTIER – USP – 1988. Pg. 16 a 18.
[85] *Grade* é o mesmo que partitura para vários instrumentos ou partitura orquestral.

músicas, intérpretes e compositores. Mais tarde, também como diretor musical da gravadora Rozenblit, através do selo *Mocambo*, realizou inúmeras gravações que proporcionaram, por intermédio da indústria fonográfica, grande difusão para o *frevo*.

Muito embora sejam escassos os levantamentos biográficos e o estudo técnico praticamente inexistente da sua obra, provavelmente por sua atuação ter ficado mais restrita ao universo recifense, *Nelson* foi talvez a maior expressão local da cultura popular urbana em seu tempo, sendo ainda hoje um dos mais significativos. Bastante atuante, teve passagem por diversas orquestras, entre as quais: *Cine Royal, Cine-Teatro Moderno, Cine-Teatro Helvética, Cine-Teatro Central* no Rio de Janeiro, *Cine-Teatro do Parque, Rádio Clube de Pernambuco,* além é claro, da sua própria orquestra, onde atuou até os seus últimos dias. Deixou uma extensa obra nos estilos *valsas, foxes, canções, frevos-canções, frevos-de-bloco* e *frevos-de-rua*, ostentando em seu currículo até o presente momento, o título de maior discografia de Pernambuco.

Capiba, se não foi atuante como funcionário da *PRA-8*, pois sempre se manteve como funcionário fixo do Banco do Brasil até a sua aposentadoria, foi sem dúvida um dos mais freqüentes astros que por lá passaram, dos mais festejados e divulgados pela emissora. Tornou-se provavelmente o mais popular entre os artistas do cenário local de então, realizando uma carreira com repercussão nacional.

Inicialmente, ainda na época do amadorismo no rádio, apresentava-se em duo com o seu irmão *Marambá*, posteriormente, durante a década de 1930, passa a se apresentar ao comando da *Jazz Band Acadêmica*, depois, com o *Bando Acadêmico do Recife* e, em seguida, em carreira solo, quando se consagra em definitivo. Algumas de suas composições se tornaram eternos sucessos nas vozes de intérpretes de renome que, assim, gravaram *valsas, canções, frevos-canções, frevos-de-bloco,* etc. Através das orquestras que formou e participou, *Capiba* lançou nomes que também vieram a se tornar publicamente conhecidos.

Nelson Ferreira, "O Moreno Bom" [86]

Nelson Heráclito Alves Ferreira, esse era o nome de batismo de *Nelson Ferreira*, homem tranqüilo de temperamento dócil que também se tornou carinhosamente conhecido no meio musical recifense pelo apelido de "*O Moreno Bom*". Tendo ainda sido chamado pelo escritor *Nilo Pereira* de "*Feiticeiro do Piano*[87]". Nasceu no dia 09 de dezembro de 1902 na pequena cidade de Bonito, situada no agreste pernambucano, onde aprendeu as primeiras letras e também as primeiras notas musicais.

Chegou ao Recife ainda garoto, indo morar com seus pais no Pátio do Terço, onde se deslumbraria com os velhos lampiões ali encontrados. Matriculado, como era desejo de seu pai que gostaria de vê-lo tornar-se professor, freqüentou regularmente a *Escola Normal Oficial* até a 3ª série. Desta, sempre saia ao término das aulas para jogar bola na campina do 13 de Maio, local onde conheceria alguns dos seus futuros parceiros. Logo seu pai perceberia que seria em vão a tentativa de o tornar professor, e que o seu caminho era mesmo a música. Dessa forma, *Nelson* se deparou e tomou contato com a cidade grande que, logo, adaptado aprendeu a gostar e respeitar. Cidade esta que se tornaria o palco de toda a sua trajetória musical.

Filho de família de músicos, seu pai *Luis Alves Ferreira*, além de comerciário era também violonista, e sua mãe, *Josefa Flora Torres Ferreira*, era professora estadual. Na família, seus pais, irmãos e irmãs, todos cantavam e tocavam, indo do bandolim ao violino, além, é claro, do piano que era o instrumento comum a todos. *Nelson* iniciou seus estudos de piano com sua irmã *Laura*, de imediato se destacou e logo a superou. Outras duas irmãs *Olga Linda* e *Ladyclaire*, mais tarde, produzidas pelo próprio *Nelson*, vieram a ser suas colegas no *Rádio Clube de Pernambuco*, integrando o *cast* de cantoras da emissora, onde formaram a dupla *Lady & Linda*.

[86] Ver Anexo VI – Discografia de Nelson Ferreira

[87] O escritor *Nilo Pereira* escreveu: "*Nelson Ferreira*, feiticeiro do piano, fixador dum tempo que as suas valsas revivem, como se estivessem falando. Se meia hora antes de sair o meu enterro, tocarem as valsas de *Nelson*, velhas valsas tão íntimas do meu mundo, irei em paz sonhando". In CÂMARA – MASSANGANA – 1997. Pg. 98.

Nelson Ferreira viveu intensamente a todos os acontecimentos e momentos que agitaram o Recife desses primeiros tempos do século XX. Viu a cidade se transformar rapidamente no período Pós Primeira Guerra Mundial, bem como, passar a usufruir os avanços tecnológicos advindos do Pós Segunda Grande Guerra. Este cenário, através dos seus personagens e da cidade em si mesma, foi a grande fonte de inspiração para as suas composições, que teve no *frevo-de-bloco* "*Evocação n° 1*", talvez a sua maior expressão.

Iniciou-se profissionalmente ainda muito jovem. Por volta dos 13 anos foi conquistando o Recife com o seu piano, tocando nas pensões alegres, nos principais cafés noturnos da cidade, entre eles o *bas fond*, e também, em saraus e festas. Sobre o seu primeiro cachê, WALTER DE OLIVEIRA conta que:

> "Quando lhe pagaram dois mil réis por uma tocata, desabalou[88] numa carreira para colocá-los nas mãos de sua mãe – professora Josefa Flora Torres Ferreira – o primeiro produto de seu trabalho e da simpatia que o Recife lhe dedicava".

E concluindo sobre o episódio, ainda diz o mesmo:

> "Ele havia conquistado 'uma praça' sem criar inimigos, confiado apenas nos dedos ágeis que davam um colorido especial às valsas, aos schottisches, às quadrilhas e lanceiros, aos 'pás-de-quatre' e aos tanguinhos[89]".

No ano de 1916, contando apenas 14 anos de idade, deu-se o seu primeiro contato com o mundo da produção musical, quando compôs sob encomenda da *Companhia de Seguros Vitalícia Pernambucana* a valsa para piano "*Victória*". Esta, o mesmo nunca chegaria a gravar.

Aos 15 anos de idade, passa a adotar o nome artístico de *Nelson Alves Ferreira*, em seguida, abrevia para *Nelson A. Ferreira* e, finalmente, se torna conhecido como *Nelson Ferreira*. Ainda com 15 anos, a convite do maestro *Carlos Diniz* – flautista e orquestrador – dirigente da orquestra do *Cine Royal*, *Nelson Ferreira* inicia nessa orquestra, as suas funções como pianista do cinema mudo, recebendo para isso, a quantia de cinco mil réis por dia de trabalho. Ali, *Nelson* começou a aprender com *Carlos Diniz* os ensinamentos da regência.

---

[88] Regionalismo popular para designar o mesmo que: desembestou, descambou, disparou, saiu em correria.
[89] In OLIVEIRA – SEC. TURISMO CULTURA E ESPORTES – 1985. Pg. 11.

Posteriormente, já em 1920, a convite do maestro *José Lourenço*, o famoso *Zuzinha*, então regente da orquestra do *Cine-Teatro Moderno*[90], *Nelson* inicia-se também nessa orquestra, tornando-se o pianista mais ouvido no Recife dos tempos do cinema mudo. Recebendo um salário de sete mil réis por dia de trabalho para substituir *Madame Valery*, uma exímia pianista da época[91]. Nesse momento, *Nelson* teve a oportunidade de usufruir os ensinamentos e a regência do maestro *Zuzinha*. Ali, lhe foi dada também à oportunidade de lançar durante as apresentações dos programas, algumas de suas composições, com destaque para a valsa "*Milusinha*".

Em seguida, o maestro *Zuzinha*, por ocasião de sua saída da orquestra, indicou pessoalmente a *Nelson* para que o substituísse. Deste modo, *Nelson Ferreira* assumiu em definitivo a direção da orquestra do *Cinema Moderno*.

Procurando atender aos Clubes e Sociedades[92] da época, *Nelson* se apresentava em eventos da cidade, acompanhado por sua orquestra, que era formada em grande maioria por elementos que pertenciam também à orquestra do cine-teatro. Na medida em que compunha, ia lançando suas composições que eram executadas por essa que era considerada à época a melhor orquestra da cidade. Assim, os poetas e letristas locais começaram a procurá-lo, no intuito de que musicasse os seus versos e, dessa forma, poder ouvi-los através da orquestra. WALTER DE OLIVEIRA apresenta uma lista desses poetas:

> "Manoel Arão (Hino da Cidade do Recife), Júlio Borges Diniz, Leônidas do Amaral, Samuel Campelo, Osvaldo Santiago, Nelson Paixão, Leovigildo Júnior e outros". Em um momento seguinte, também outros poetas como "Aníbal Portela, Paulo Gustavo, Hélio Raposo, Zeca Ivo, Pedro Costa, Eustórgio Vanderley, Aderbal Piragibe; e outros mais, como Ascenço Ferreira, Isnar Moura, Ziul Matos, Rafael Peixoto, Aldemar Paiva, Haydée Teixeira, Cilro Meigo, Lourdes Vasconcelos, Bila Valença e Valença Júnior, Odile Cantinho, Sebastião Lopes e Leduar de Assis Rocha[93]".

[90] Além de cinema, o *Moderno* era também casa de espetáculos.
[91] OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 12.
[92] SOCIEDADE era como se intitulavam algumas organizações sociais, comerciais, filantrópicas e, também, carnavalescas.
[93] In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 12.

Incentivado e orientado pelos maestros *Diniz* e *Zuzinha*, foi cada vez mais aprofundando seus conhecimentos musicais. Estudou com o também maestro *Euclídes Fonseca*, seu conhecido desde os tempos da *Escola Normal Oficial* e que o preparou para que se tornasse professor de música. Ainda como parte da sua capacitação e aperfeiçoamento, estudou com o pianista baiano *Manoel Augusto dos Santos*, músico que se diplomara na Alemanha. Deste modo, se tornou o acompanhante preferido por artistas nacionais e internacionais que se apresentavam no Recife, instrumentistas e cantores que vinham se apresentar no Salão Nobre do *Diário de Pernambuco* ou no *Teatro Santa Isabel*.

No ano de 1922, *Nelson* licencia-se da *Empresa Riedel*, controladora do *Cine-Teatro Moderno* e, em substituição ao pianista de bordo do navio *Bagé*[94], que havia adoecido no Recife, parte em viagem para a Europa. Como havia se demorado na Alemanha, ao regressar e reassumir as suas funções como dirigente da orquestra do cine-teatro, se deparou com um novo patrão, o empresário *Luiz Severiano Ribeiro* que havia arrendado o cine-teatro. Nessa época, o *Moderno*, juntamente com a *Confeitaria Bijou*, eram alguns dos pontos mais bem freqüentados pela alta sociedade pernambucana. Ir ao *Moderno* era sempre um bom programa. Se por ventura o filme não fosse assim tão bom, valia por assistir a orquestra que o acompanhava, sempre uma boa opção para os amantes da música.

[94] In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 12 é citado que o maestro embarcou para a Alemanha a bordo do navio *Bagé*. Porém, In ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – PUBLIFOLHA – 2000. Pg. 288 consta que esse mesmo embarque se deu através do navio *Caxias*.

Ainda ao final do ano de 1922, gravaria o seu primeiro sucesso em disco, a marcha carnavalesca "*Borboleta não é ave*[95]", com letra de *Júlio Borges Diniz*, a marcha foi dedicada ao *Bloco Concórdia*, sendo a primeira música do carnaval de Pernambuco a ser divulgada pelo rádio. Interpretada pelo cantor *Manuel Pedro dos Santos*, o *Baiano*[96], e o *Grupo Pimentel*, foi lançada pela Casa Edison para o carnaval de 1923, sob selo Odeon 122384. Mais tarde, por ocasião das comemorações dos 100 anos de nascimento do maestro, a gravação foi remasterizada e relançada em CD pelo selo Revivendo, na série Carnaval Sua História, Sua Glória[97], vol. 23 – Nelson Ferreira – CD 01 – 100 anos.

Na partitura original escrita para piano, uma influência do rádio da época, arranjo no estilo *One-Step*[98], escrito em Ré maior. Nessa partitura, bem como, na primeira gravação realizada por *Baiano*, em Ré bemol maior[99], a música aparece no estilo *Marchinha-Carnavalesca*, com seção "A" sem características independente e fraseado próprio, sendo a mesma uma mera repetição do estribilho ou refrão, como se poderá observar. Contudo, posteriormente o próprio *Nelson* a gravaria já no estilo *Frevo-Canção*, com seção "A" independente, com fraseado próprio. Nessa segunda ocasião, a música foi interpretada na voz de *Claudionor Germano*, na tonalidade de Si bemol maior. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 03, marchinha – faixa 05, frevo-canção Pot-Pourri).

[95] O pesquisador *Renato Phaelante da Câmara*, entre outros, descreve esta gravação como sendo um samba. Ver CÂMARA – Op. Cit. – 1997. Pg. 98 – 99. Porém, na partitura para piano vem escrito "marchinha carnavalesca" e entre parênteses a observação (*One-Step*). Verificando-se a partitura e ouvindo-se a gravação, percebe-se que essa é mesmo uma *marcha-frevo* dos primeiros tempos, sem introdução e com acompanhamento da mão esquerda no estilo *One-Step*, bastante utilizado à época por *Nelson Ferreira*.

[96] Mais detalhes sobre *Baiano* no Anexo III – Primeiros Registros Fonográficos no Brasil.

[97] Nessa série, o selo Revivendo relançou em 06 CD's os principais sucessos da sua obra.

[98] Ver detalhes no capítulo – Influências Adquiridas.

[99] Não se pode afirmar aqui que: a diferença de tonalidade da partitura original em Ré Maior, para a tonalidade da gravação de *Baiano* em Ré bemol Maior, tenha sido realmente uma mudança de tom para se adequar ao alcance da voz do cantor (muito comum em gravações de música popular), ou, tão somente, tenha sido uma deficiência técnica do equipamento disponível na época, o que pode ter resultado em uma alteração de rotação e influído no resultado final.

Borboleta não Ave

Borboleta não é ave
Borboleta ave é (Estribilho)
Borboleta só é ave
Na cabeça de muié.

Borboleta quando é preta
Tem parencia de urubu
Borboleta quando é roxa
Torna a gente jururu.

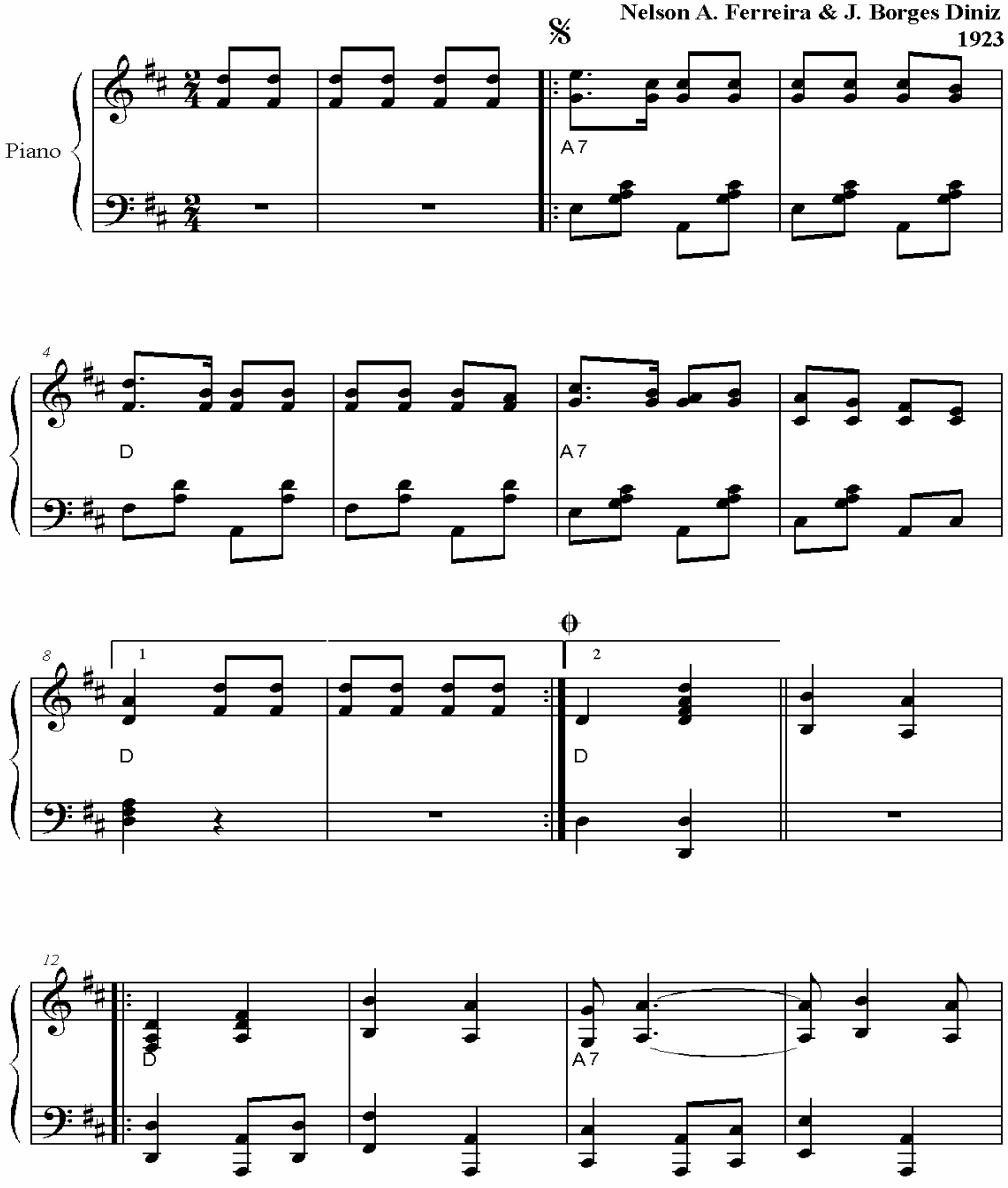
Borboleta, borboleta
De voar nunca se cancã
Menina de perna fina
De zocó tem semelhança.

Borboleta quando fores
Lá para as bandas do Norte
Da coruja minha sogra
Leva o gênio de má sorte.

Borboleta não tem pena
Borboleta tem cabelo
Toda velha solteirona
Tem a vida em pesadelo.

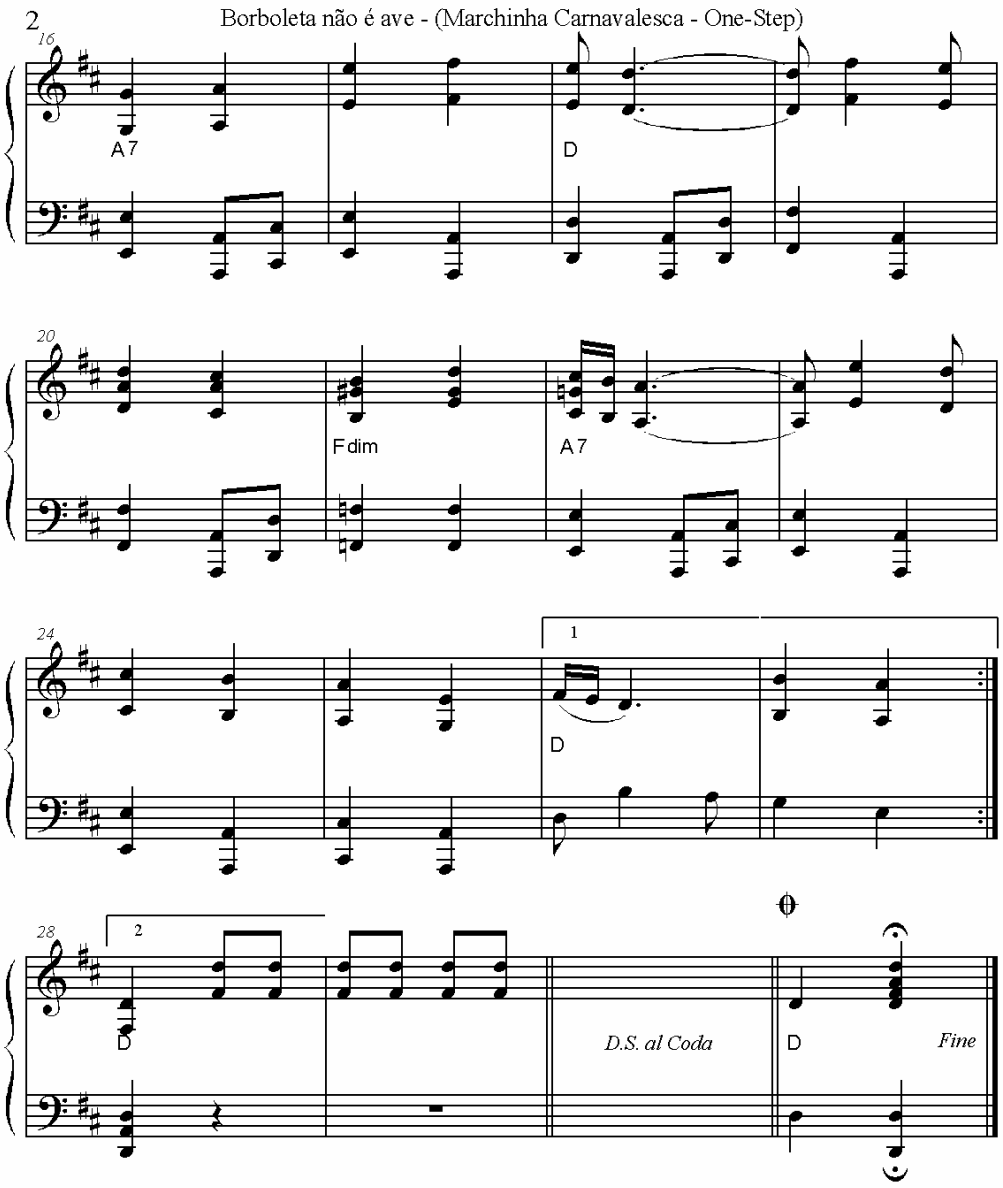
Borboleta não é ave
(Marchinha Carnavalesca - One-Step)

Nelson A. Ferreira & J. Borges Diniz
1923



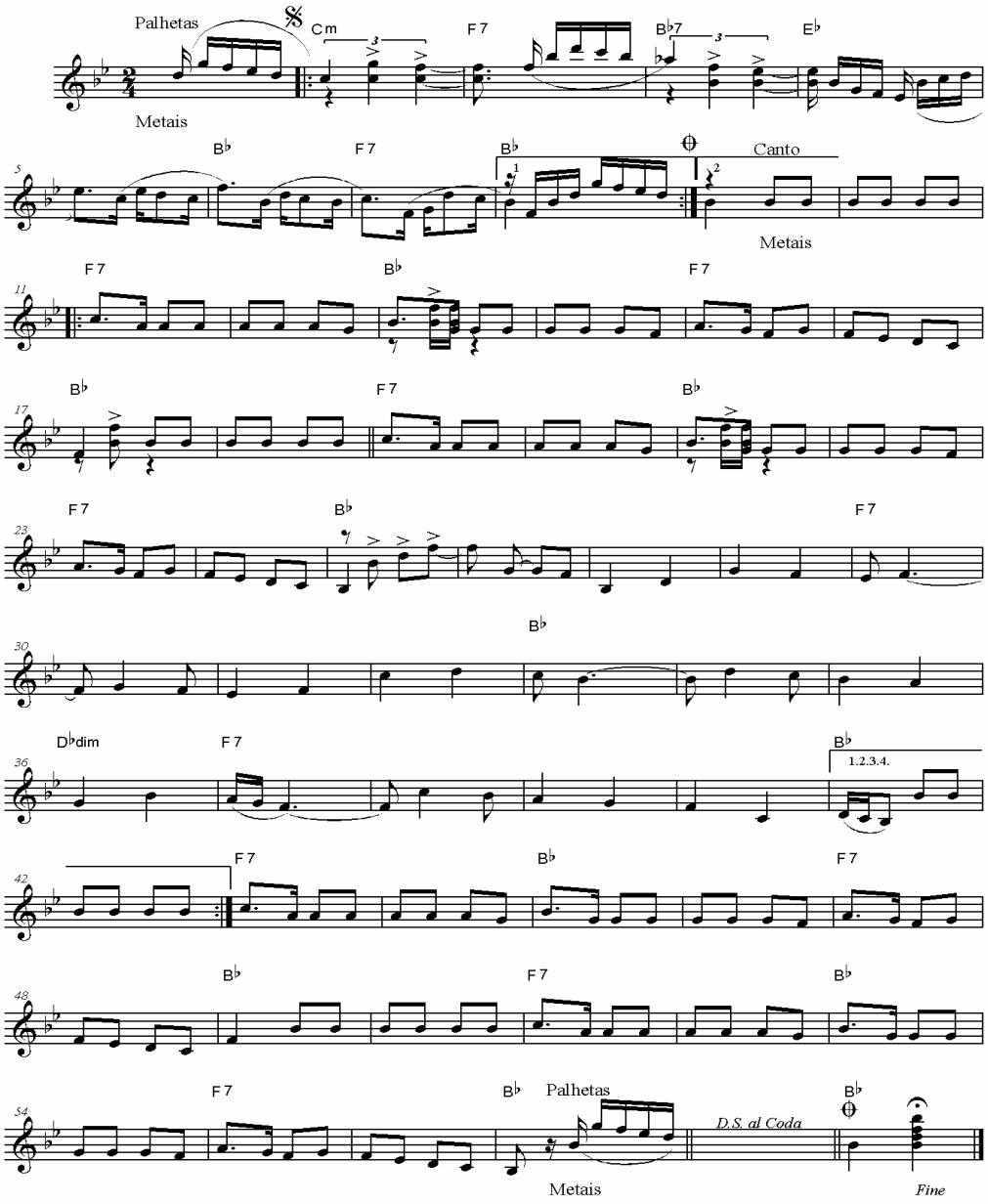
Editoração - Leo Saldanha

Borboleta não é ave - (Marchinha Carnavalesca - One-Step)



Borboleta não é ave - (Frevo-Canção)

Nelson Ferreira & J. Borges Diniz



Editoração - Leo Saldanha

Para o carnaval de 1924, lançaria mais um sucesso, a marcha carnavalesca "*Cavallo do Cão não é 'Rioplano'*"", com letra de *Leonídas do Amaral*, a música foi dedicada a todos os blocos carnavalescos do ano de 1923, segundo menção escrita na própria partitura original. Também no estilo *One-Step*, porém, com desenho melódico repleto de síncopes, expondo fortes influências do *maxixe*[100]. Já constando com seção "A" com melodia própria e estrutura formal AA-BB-CC-A[101], exibindo características do *frevo*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 07).

Cavallo do Cão não é "Rioplano"

Voadô qui vôa tanto
É homem de devoção
Pruquê vae perto dos santo
Anda aqui e em todo canto
E faz das tripa coração.

Mais quem foi que dixe (Estribilho)
Prá mostrá ser puritano
Que tomate é maxixe
E cavallo do cão não é "rioplano"?

Um passeio nas altura
Além dos cimo e das serra
Quer seja na "sacca...dura",
Ou num "Pinto" de bravura
É coisa que a gente aterra.

Mais quem foi que dixe etc... (Estribilho)

Quem vôa muito se arrisca
Pois se atira contra a morte
"Banca" a piaba na isca
Ou mostra ser bôa fisca
Ou então é bicho forte.

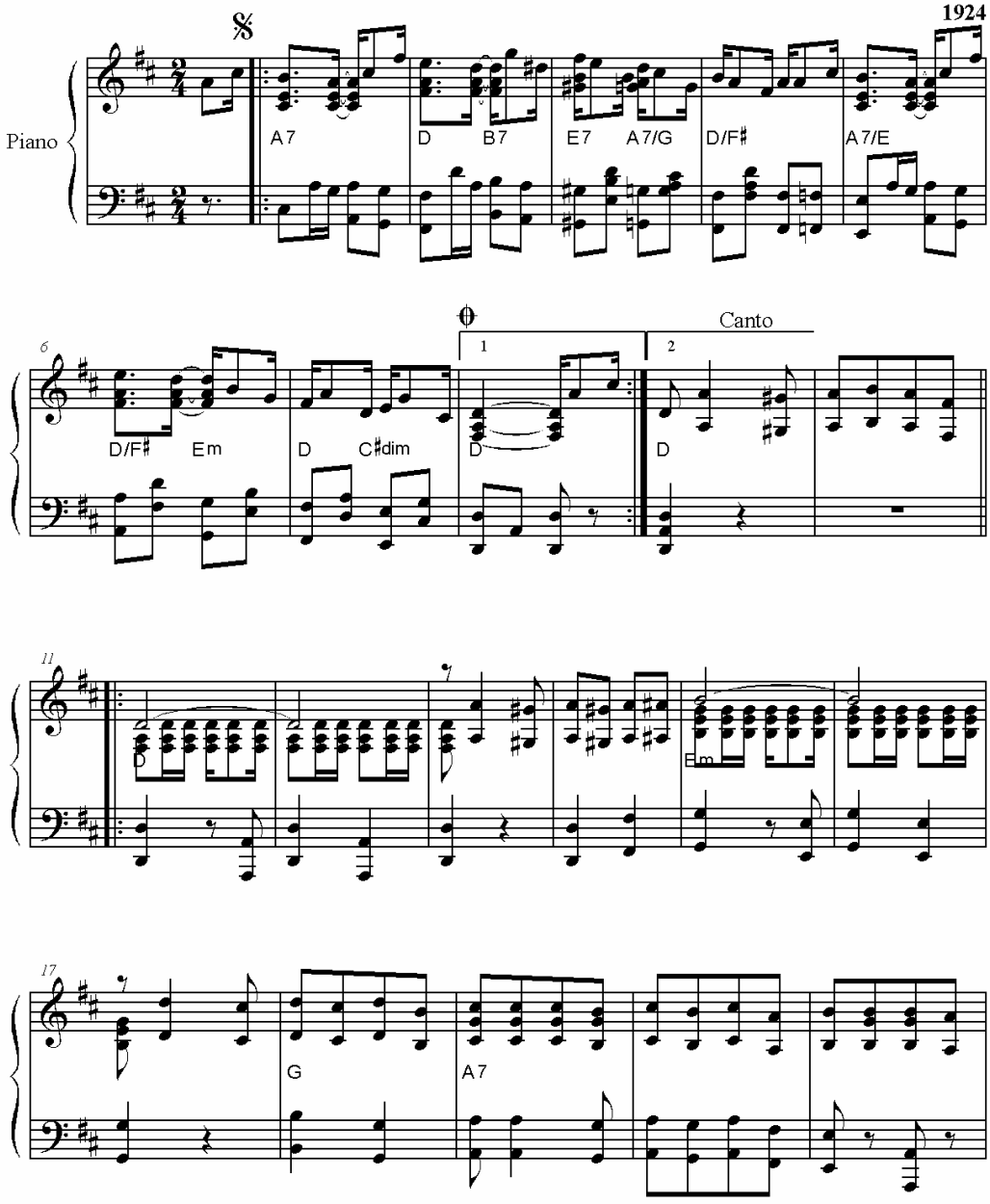
Mais quem foi que dixe etc... (Estribilho)

[100] Ver detalhes no capítulo – Influências Adquiridas.
[101] No *frevo*-canção, esse tipo de estrutura apresenta-se na maioria das vezes como um desdobramento da estrutura AA-B-A. Ver detalhes no capítulo – A consolidação do gênero frevo e as subdivisões.

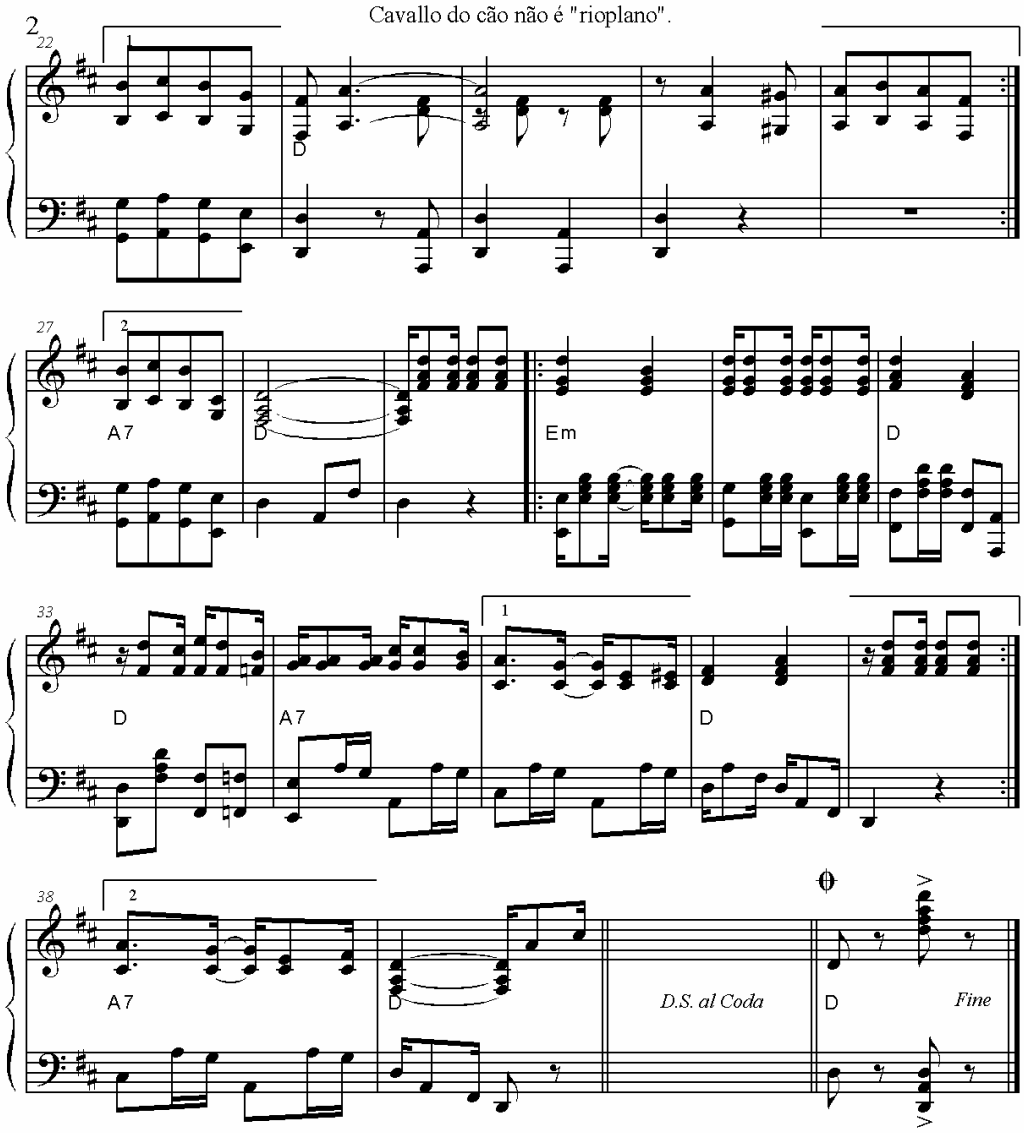
Cavallo do Cão não é "Rioplano"
(Marchinha Carnavalesca - One-Step)

Nelson A. Ferreira & Leonídas do Amaral

1924



Editoração - Leo Saldanha


Cavallo do cão não é "rioplano".
2
22
1
D
27
2
A7
D
Em
D
33
D
A7
1
D
38
2
A7
D
D.S. al Coda
D
Fine

Nelson Ferreira foi também um grande compositor de hinos[102] e, no ano de 1924 o maestro recebeu do professor *Manoel Arão* que escreveu a letra, uma incumbência: compor o "*Hino da Cidade do Recife*". Compôs ao piano a música que foi oficializada como tal. Na ocasião, o então prefeito *Antônio de Góes Cavalcanti* assinou o Decreto nº 106, de 10 de julho daquele ano que oficializou e instituiu o referido hino.

Homem elegante e discreto vestia-se sempre na última moda e não dispensava a companhia de um bom charuto Havana. Era sempre figura das mais bem vindas nos vários acontecimentos sociais e, deste modo, terminou por conhecer uma jovem moça que havia ganhado o concurso "Os mais belos olhos". A senhorita *Aurora Salgueiro Ramos*, que viria a ser a sua futura esposa. A moça era filha de um comerciante português estabelecido com uma importante casa comercial no Pátio de São Pedro em Olinda e residindo à Rua da Concórdia no centro do Recife. O pai da moça não via com bons olhos a continuidade do namoro, porém, ambos se mantiveram irredutíveis. Para contornar as dificuldades e fazer com que *Aurora* aparecesse à janela de sua casa, *Nelson* passava assoviando a sua valsa "*Juro-te*" e logo a mesma aparecia na janela.

Com a morte do *Sr. Ramos*, o pai de *Aurora*, que se mantinha irredutível em relação ao namoro, *Nelson* e ela resolveram então ficar noivos e logo marcar o casamento. Assim, em 1926, alguns meses depois, na Matriz de Santo Antônio se casaram. Passaram a residir na casa do pai da moça, situada à rua da Concórdia nº 390. Com isso, *Nelson* assumiu a todos os encargos da família, inclusive o sustento da sogra *Dona Balbina* e do seu jovem cunhado, *José Celso*, que assumiu como a um filho. Para poder arcar com as novas obrigações, o maestro também passou a dar aulas de música

[102] Compôs para as várias instituições que vieram a surgir, entre Escolas, Associações, Colégios, Sociedades, Clubes, etc., entre outros, os seguintes hinos: "Hino a Bandeira de Igarassu; Hino do Colégio das Damas Cristãs; Hino do Instituto Nossa Senhora do Carmo; Hino do Grupo Frei Caneca; Hino da Escola Felipe Camarão; Hino de Floresta dos Leões; Hino dos Viajantes; Hino da Campanha Pró Infância; Hino da Irmandade da Conceição dos Militares; Hino da Rádio Patrulha; Hino do Crutac; Hino do Lions (Parnamirim); Hino da Cruzada Democrática Feminina; Hino do Clube Vassouras (Vitória); Hino do Santa Cruz (Penedo); Hino do Iate Clube de Aracajú e Hino das Domadoras do Lions de Garanhuns". In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 23. Compôs também: Hino do Clube Náutico Capibaribe e o Hino do Sport Club do Recife, isso, apesar de ser torcedor do Santa Cruz Futebol Clube, para o qual não compôs nenhum hino. A justificativa seria a de que o seu clube não possuía um grito de guerra, portanto, não cabia um hino. Em tempo, o hino do Santa Cruz Futebol Clube foi composto por *Capiba*.

em casa, ensinando piano, solfejo e fundamentos teóricos. Do seu casamento com *Aurora*, teve apenas um filho *Luiz Carlos*.

Logo após a Primeira Guerra Mundial, *Nelson Ferreira* sempre procurando incrementar e atualizar a sua orquestra jazz e de bailes de carnaval, foi o primeiro no Recife a adotar o uso do "baixo-tuba". Até então, este era somente utilizado nas fanfarras de rua.

Com o advento do cinema sonoro as orquestras deixaram de se apresentar nas salas de projeção. No entanto, quando o *Cine-Teatro Moderno* inaugurou as instalações do seu Cinema Sonoro, *Nelson Ferreira* e sua orquestra continuaram a se apresentar no salão de espera, antes e nos intervalos das sessões.

Procurando sempre versar em suas músicas sobre temas, acontecimentos, personalidades, pessoas queridas bem com também as indesejáveis, *Nelson Ferreira*, sob o pseudônimo de *Zig-Bum* lançou para o carnaval de 1929 a marcha "*Me Dexa, Seu Freitas...*". A adoção do pseudônimo se deu pelo fato de ser essa marcha uma sátira ao então chefe de polícia do Governo Estácio Coimbra. Esse governo se notabilizou por suas poucas afinidades com o povo e teve em seu inspetor de polícia o truculento *Sr. José Ramos de Freitas* um expoente dos desmandos a que se fazia aos opositores do pensamento oficial vigente.

Ainda no ano de 1929, *Nelson* foi convocado por seu patrão para tocar em outro cinema de sua propriedade, o *Cine-Teatro Helvética*. Em seguida, segundo consta na ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA[103] , ao fechar o *Helvética*, para comprar e transformar em cinema o *Teatro do Parque*, *Luiz Severiano Ribeiro* desejando conservar em seu quadro funcional o maestro e seus músicos, convidou-os a viajar para a então capital federal, o Rio de Janeiro. Lá, tocariam no *Cine-Teatro Central*, também de sua propriedade e situado na avenida Rio Branco, no mesmo prédio onde funcionava o conceituado e tradicional *Café Nice*.

[103] ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – Op. Cit. – 2000. Pg. 288.

Conta WALTER DE OLIVEIRA[104] que inicialmente o maestro relutara em aceitar o convite e impôs algumas dificuldades, pois, nessa época já se encontrava casado. No entanto, *Luiz Severiano* tudo providenciou para que o mesmo pudesse seguir com a sua esposa *Aurora* rumo à capital federal. Da orquestra, só *Nelson* e o baterista *João Gama* aceitaram o convite.

O *Cine-Teatro Central* exibia filmes e apresentava shows de variedades. Substituindo o maestro *Gianetti*, *Nelson Ferreira* assumiu a direção da orquestra do teatro de variedades. Por ocasião da estréia de *Nelson* à frente dessa orquestra, OLIVEIRA fez o seguinte relato:

> "... Ao chegar no cinema situado na atual Cinelândia, encontrou a orquestra convocada, bem como os artistas internacionais que realizavam números de variedades no intervalo das sessões. Luiz Severiano, num ato de cavalheirismo, fez questão de apresentar aos músicos o seu novo maestro. Nelson, envergando terno branco e chapéu de palhinha, pitando o seu charuto, notou que sua franzina figura não havia impressionado os músicos, e alguns até fizeram um ar de mofa. Tratava-se de uma grande orquestra e o 'spala' já havia preparado a programação do dia. Na estante, estava a 'Protofonia do Guarany'. Calmamente, sorriu e, de pé, ordenou: 'Guarany'. Com a mão direita golpeando o ar e a esquerda no piano, iniciou a execução. Pouco a pouco sua maestria ia se agigantando e no momento em que a flauta não conseguia chegar ao andamento desejado, a mão direita do maestro desceu ao teclado e ajudou o músico em dificuldade. Ao término da execução, todos os músicos, de pé, batiam em seus instrumentos homenageando o maestro que havia regido com partitura fechada. Nelson havia vencido uma batalha. Risonho e feliz, Luiz Severiano Ribeiro aplaudia[105]".

Cinco meses depois, tempo que durou a reforma do *Teatro do Parque*, o maestro pediu a *Luiz Severiano* o seu retorno ao Recife. De acordo com TELES[106] o *Cine-Teatro do Parque* fez sua reestréia com o filme épico *Ben-Hur*, estrelado pelo ator *Ramon Navarro* e com *Nelson* assumindo a direção da orquestra do teatro[107].

---

[104] Ver OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 24.
[105] In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 24.
[106] Ver TELES – Ed. 34 – 2000. Pg. 65.
[107] Comentando esse episódio, OLIVEIRA comete um equívoco, quando diz que *Nelson Ferreira* deixou a orquestra do *Cine-Teatro Moderno* para ir ao Rio de Janeiro e, que o seu retorno se deu para que reassumisse a mesma orquestra. Porém, o comentário da estréia no Rio está correto e retrata um acontecimento importante da vida do maestro. Ver OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 24. Em estudo mais recente, a ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, bem como TELES, comentam que, a essa época, convocado por seu patrão, *Nelson* já estava no *Cine Helvética* e que ao retornar do Rio, o mesmo assumiu a orquestra do *Cine-Teatro do Parque*. Ver ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – PUBLIFOLHA – 2000. Pg. 288; TELES – Op. Cit. – 2000. Pg. 63 – 65. Em acordo com o que se encontra escrito acima, no parágrafo desta nota.

Porém, em 1930 com a continuidade do cinema falado e a adoção das trilhas gravadas, o mercado para o músico de sala de cinema deixa de existir. *Nelson* terminaria desempregado e passaria por um período difícil, provendo o seu sustento com as aulas de piano, as apresentações de sua orquestra em eventos da cidade e através do trabalho que conseguiu na casa *Parlophon*, onde passava todas as tardes executando músicas, para promover as vendas.

No dia 03 de outubro de 1930 a revolução havia estourado e Pernambuco aderiu ao movimento. Com isso, na manhã do dia seguinte, ou seja, 04 de outubro de 1930, o governador de Pernambuco o *Sr. Estácio Coimbra* e os seus principais auxiliares, entre eles o *Seu Freitas*, abandonaram o Palácio do Governo. Fugiram de rebocador pelas águas do rio Capibaribe[108].

Expressando a sua indignação com os desmandos e abusos que até então ocorriam, satirizando o episódio da deposição e inclusive mencionando em glosa o avantajado beiço do *Seu Freitas*, *Nelson Ferreira* compôs a *marcha-canção* "*A Canoa Virou*" e colocou como sub título "Marchinha-canção carnavalesca satírica". Gravou pela Parlophon e lançou para o carnaval de 1931. Foi o maior sucesso cantado pela multidão que superlotou os salões do Palacete Azul, sede do Jóquei Clube, onde se apresentou com sua orquestra durante a temporada de carnaval. Na edição impressa da partitura, o maestro dedicou a composição ao povo de Pernambuco, subscrevendo na margem superior da partitura a frase "*Ao meu glorioso povo Pernambucano*". (Ouvir CD ilustrativo – faixa 08).

[108] O Palácio do Governo do Estado de Pernambuco situa-se as margens do entroncamento entre os rios Capibaribe e Beberibe, e dali, muito próximo, à foz de ambos junto ao mar, onde se encontra o Porto do Recife.

A Canoa Virou

A canoa virou,
Pois é! *(bis)*
"Seu" Estácio fugiu.
Pois é! *(bis)*
O veicinho do beiçola,
Pois é! *(bis)*
Nunca mais ninguém viu!
Pois é! *(bis)*

Da forma que a coisa virou
- É facto que jamais se viu:
Quem estava de cima foi d'água abaixo
Quem estava em baixo subiu...

A canoa virou...

Havia muita gente "gorda"
Contente, que de tudo ria...
Mas veio de repente a bruta "virada"
E lá foi-se a zombaria...

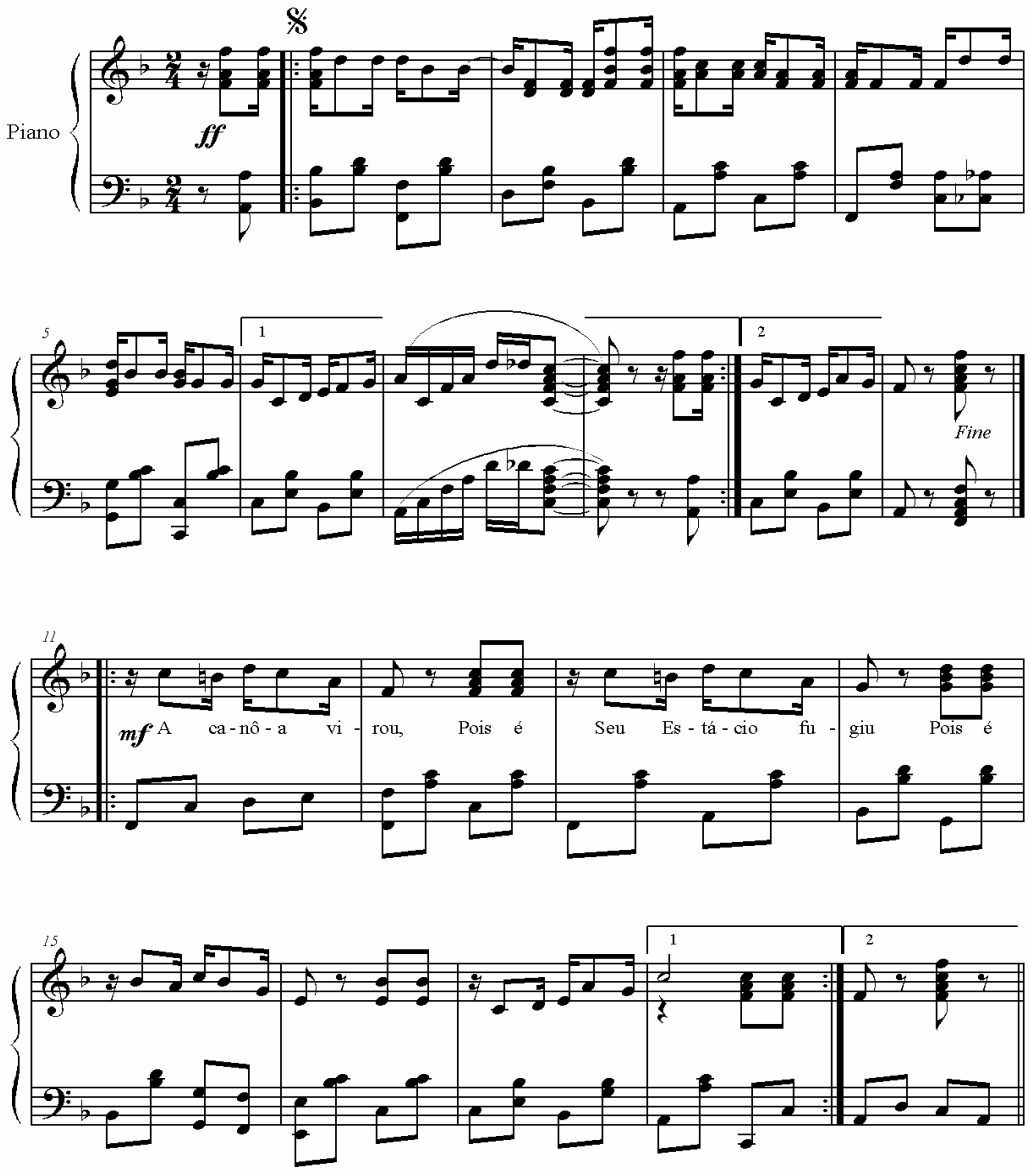
A canoa virou...

Quizeram até fazer museu
Sem ter licença de "seu"Mário...
Voaram em cima de um raro espelho
E quase vai-se... o armário!

A canoa virou...

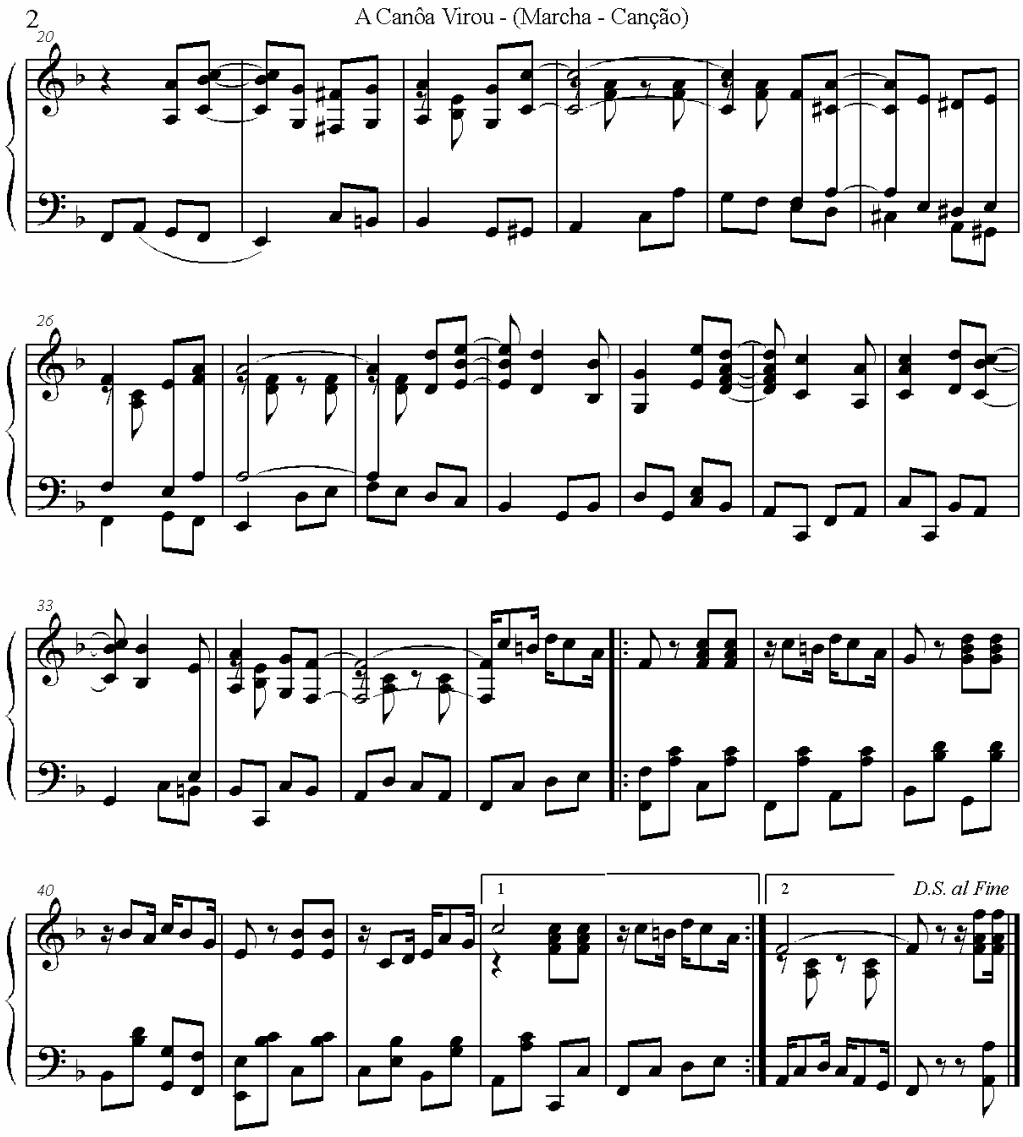
A Canôa Virou - (Marcha - Canção)

Nelson Ferreira
1931



Editoração - Leo Saldanha

A Canôa Virou - (Marcha - Canção)



Essa temporada de carnaval realizada no Jóquei Clube em 1931 ficaria para sempre marcada na história do carnaval de Pernambuco. Em um ambiente livre de pressões, pela primeira vez em um clube social, as famílias fizeram o *passo* e dançaram o *frevo* de forma bastante descontraída, com a festa adentrando a madrugada. O presidente do clube o *Sr. José Marques de Oliveira*, retirou o paletó do smoking e caiu no *passo*, seguindo-se ao seu exemplo, os demais cavalheiros também o fizeram e caíram na folia. *Nelson Ferreira* executava o seu grande sucesso da temporada, *"A Canoa Virou"* e vez por outra "atacava" com "*Vamos se acabá?*" marcha que compôs em homenagem ao amigo *Lula Cardoso Aires*. Lançou também nessa temporada as marchas "*Lalá*" e "*Maroca só qué Seu Freitas*".

No dia 1º de julho de 1931 *Nelson Ferreira* ingressou no rádio e consigo trouxe os antigos amigos, músicos da sua orquestra e do cine-teatro. Formando, assim, a orquestra do *Rádio Clube de Pernambuco* e dando emprego a alguns dos grandes nomes do *frevo*.

Ainda em 1931, *Nelson* compôs e lançou para o carnaval de 1932 "*Evohé!*", *frevo-canção* que se tornaria um dos hinos do carnaval pernambucano.

Evohé!

Evohé!
Evohé!
Tudo alegre, tudo alegre, ninguém triste!
Evohé!
Evohé!
Tudo pulando, que a tristeza não existe!

Dó, Ré, Mi, Ré, Dó, Sí,Lá,
É chegado o carnavá!... (Estribilho)
Tô me enroscando...
To me acabando...

Evohé!
Evohé!
Tudo contente, que esta vida é mesmo o "succo"!
Evohé!
Evohé!
Na "dobradiça" é o carnavá em Pernambuco!

No ano de 1933, durante a temporada de praia, o Cassino de Boa Viagem juntou as orquestras de *Nelson Ferreira* e *João Andrade* e formou a *Jazz Andrelson*, uma alusão ao nome dos dois maestros. Nessa ocasião, *Nelson* lançou três marchas "*Turma Quente*", "*Que é que há?*" e "*O Dia Vem Raindo*", porém, só esta última obteve sucesso. Lançou ainda na mesma temporada os *frevos* "*Cuidado Com a Loiça*" e "*Arreliada*".

Também em 1933, por ocasião do concurso de músicas de carnaval instituído pelo *Diário de Pernambuco*, obteve o 1º lugar com a marcha "*Oia a Virada*". *Nelson* fez o lançamento da referida marcha em grande estilo, durante uma festa da qual participaram *Ary Barroso* e sua orquestra. *Nelson* e *Ary* se entrosaram e ficaram ao piano até o fim da festa, com o dia já claro. A marcha foi um sucesso e ambos se tornaram amigos.

Para lançar as músicas que fariam o sucesso de cada temporada de carnaval era a praxe de então a realização de concursos. Alguns autônomos, outros em parceria com a *Federação Carnavalesca Pernambucana*, o *Rádio Clube de Pernambuco* – que passava a veicular tais composições – e os principais jornais e revistas da época. Assim, a cada ano seguiam-se os concursos e em 1934 o *Diário da Manhã* durante realização de seu concurso premiou em primeiro lugar a marcha "*Dobradiça*", de autoria de *Nelson Ferreira*.

Ainda em 1934, *Nelson* que havia começado como pianista e condutor da orquestra no *Rádio Clube*, tornou-se o diretor artístico da emissora. Desse momento em diante, passou a ser o responsável pelas várias produções artísticas da empresa. Entre elas, os *Programas de Auditório* e *Revistas Carnavalescas*. Por seu intermédio foram lançados vários nomes e músicas que se tornaram grandes sucessos do carnaval do Recife e do *frevo*.

Em 1935, por ocasião do concurso carnavalesco do mesmo *Diário da Manhã*, o primeiro lugar ficou com "*Tô te Oiando*", também de *Nelson*. Ainda no mesmo ano, desta feita, não por concursos, mas, através do programa "*Hora Azul das Senhorinhas*", lançou a valsa "*Diga-me*" interpretada por *Heribaldo Alcoforado*.

No ano de 1936, o *Diário de Pernambuco*, por ocasião da realização do seu concurso de marchas, no intuito de preservar a neutralidade e manter a lisura do mesmo, exigiu que os concorrentes se inscrevessem através de pseudônimos. Para o evento, o violinista e organizador do concurso *Teófilo de Barros Filho* constituiu uma comissão julgadora da maior competência, formada pelo cronista, musicólogo e pianista *Valdemar de Oliveira*, pelo maestro *João Cícero*, o violonista *Alfredo Medeiros*, o maestro *José Lourenço* (o famoso *Zuzinha*) e por ele próprio. *Nelson Ferreira* sob os pseudônimos de *Re-nato* e *Lord*, inscreveu duas composições "*Palhaço*" e "*No Passo*". Após as apurações, essas duas músicas terminaram empatadas com as maiores pontuações, conquistando ambas o primeiro lugar. Abertos os envelopes para se conhecer os seus verdadeiros autores, surpresa, em ambos constava o nome de *Nelson*.

Nesse mesmo ano, ainda lançou através da *Jazz Band Acadêmica* "*Pare... Olhe... Escute... e Goste*", *frevo-canção* gravado pela RCA Victor e interpretado por *Fernando Lobo*, então integrante da *Jazz Acadêmica*.

A partir de 1937 observa-se com maior freqüência nas composições de *Nelson Ferreira* letras com teor romântico e saudosista. Aos poucos o maestro parece optar mais por composições pinceladas por sugestivas mensagens românticas e saudosistas, em lugar de alegres e satíricas letras que, até então, glosavam personagens e situações da época. Impregnado desses sentimentos compôs "*Arlequim*", "*Que fim você levou?*" e "*Juro*" entre outras marchas.

Arlequim

Arlequim, que fizeram com você, Arlequim,
Pra você estar triste assim?!
Se foi o seu amor que lhe deixou, não faz mal!
Chegou o Carnaval!

Eu tenho um recadinho pra você,
De Pierrot, Pierretê e Colombina
Dizendo que o frevo está na rua
E estão esperando por você lá na esquina...

Arlequim, que fizeram com você, Arlequim,

Se toda essa tristeza, Arlequim,
É por um amor que a você abandonou,
Não chore por uma coisa tão banal!
Foi mais uma ilusão que o ether carregou.

No ano de 1937, compôs em parceria com *Ziul Matos* o *frevo-canção* "*Veneza Americana*". Uma evocativa homenagem à cidade do Recife. A música foi lançada com bastante sucesso por *Araci de Almeida* no carnaval de 1938. O sucesso alcançado somado a pernambucanidade da letra e música, fez com que o prefeito *Augusto Lucena*, através da Lei 1.062, de 30 de janeiro de 1969, a considerasse como *Canção Oficial do Recife*. Uma espécie de segundo hino. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 09).

Veneza Americana

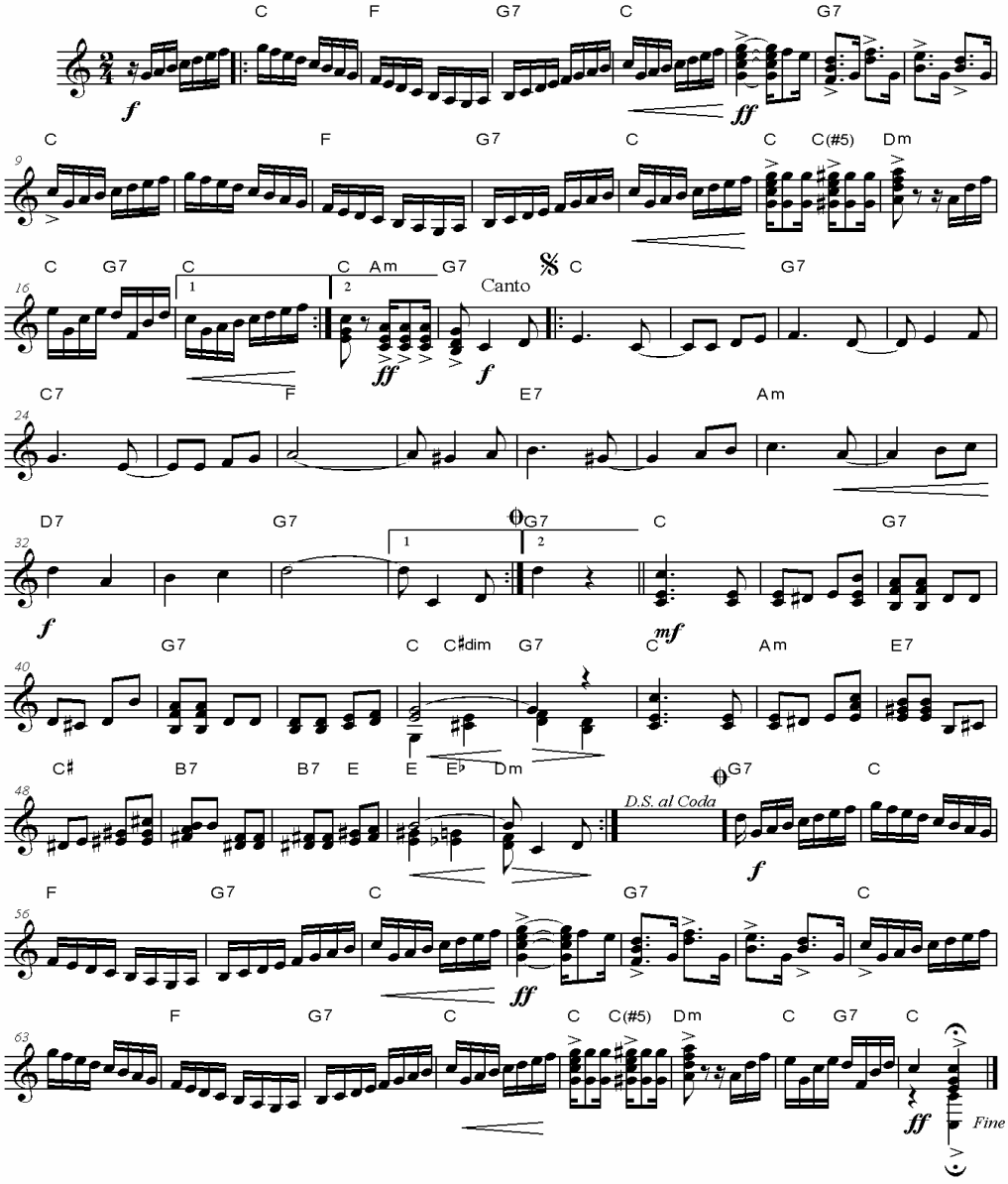
É Veneza americana,
Linda terra original!
Tudo nela se engalana,
Quando chega o Carnaval!

Já o céu fantasiado
Vem de estrelas rendilhado,
Derramando claridade,
Cooperar para a beleza
Desta Cidade – Veneza,
Ninho de Felicidade!

E o Capibaribe a rir,
Vai no seu curso a seguir,
Namorando, deslumbrado,
A cadencia majestosa
Da folia tão gostosa,
Deste torrão encantado!

Veneza Americana - (Frevo-canção)

Nelson Ferreira & Ziul Matos
1938



Editoração - Leo Saldanha

Para o carnaval de 1939, lançou "*Chora Palhaço!*".

Chora Palhaço!

Chora Palhaço!
Grande é a tua dor!
Eu também estou triste o Palhaço!
Pois morreu o meu amor!

Parecem dois confetes vermelhos
Os seus olhos tão tristonhos!
Como serpentinas multicores
Voaram os teus sonhos...
Chora Palhaço!...

Chorando, como tu, meu Palhaço,
Também está meu coração...
Foi num dia assim de Carnaval
Que morreu minha ilusão...

Chora Palhaço!...

Em 1941, o *Sr. Jorge Dantas Bastos*, diretor da *Empresa de Tecelagem de Seda e Algodão*, convidou o maestro para compor uma música para embalar a propaganda de lançamento dos brins de caroá – tecido feito por uma fibra nordestina –. *Nelson* aceitou o convite e convocou o parceiro *Sebastião Lopes* para escrever a letra. Juntos compuseram "*O passo do Caroá*". Bem sucedido no intento, a partir de 1942, sempre em parceria com *Sebastião Lopes*, passou a compor regularmente o que OLIVEIRA[109] chamou de *marchas-propaganda*. *Frevos* compostos sob encomenda e com fins comerciais promocionais, os *jingles* dos dias atuais. Da parceria dessas investidas surgiram: "*Fortunato no Frevo*"; "*A Dança do Carrapicho*"; "*Canção do Guaraná*"; "*Estampados Derby*"; "*Acende a luz, Marilu*"; "*O picadinho do faz que vai 'mais' não vai...*"; "*Na Penha 3*"; "*O tal que as morenas gostam*"; "*Qué matá papai, oião?!...*"; "*Criado com Vó*"; entre outros.

[109] In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 61.

Nelson Ferreira sempre foi um ativo participante da vida recifense, um apaixonado pelos encantos locais. Procurando homenagear em suas composições alguns dos grandes personagens que fizeram a *história* da vida cultural dessa cidade. Assim como, também, homenagear a outros grandes personagens da vida cultural desse país.

Partindo desse princípio, compôs a partir da década de 1950, uma série de sete evocações, resgatando a idéia do *frevo-de-bloco*, com orquestra de pau e corda e coro de vozes femininas. Compôs *frevos* que homenagearam antigos amigos, personalidades, ruas e blocos da cidade do Recife, bem como, alguns ícones da canção popular brasileira.

Assim, em 1957, compôs e lançou "*Evocação*" (homenagem aos amigos *Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon* e *Raul Moraes*), que mais tarde passou a se chamar "*Evocação nº 1*", em decorrência do grande sucesso alcançado em todo o país, que fez com que o maestro compusesse as outras seis evocações. Porém, nenhuma delas faria o mesmo sucesso que a primeira. Durante semanas consecutivas o Brasil inteiro cantou o Recife através do rádio. Logo, em 1958, compôs "*Evocação nº 2*" (homenagem a *Chiquinha Gonzaga, Noel, Sinhô* e *Francisco Alves*)*;* em 1960, "*Evocação nº 3*" (homenagem ao jornalista *Mário Melo*)*;* em 1964, "*Evocação nº 4*" (homenagem ao escultor *Vitalino*); finalmente em 1972, "*Evocação nº 5*" (homenagem ao poeta *Ascenço Ferreira*); "*Evocação nº 6*" (homenagem ao poeta *Manoel Bandeira*) e "*Evocação nº 7*" (homenagem às ruas do Recife que desapareceriam com o progresso).

De fato, *"Evocação nº 1*" foi realmente o primeiro grande sucesso de um *frevo* pernambucano no Carnaval do Rio de Janeiro, se tornando um dos grandes sucessos do Carnaval brasileiro daquele ano de 1957[110]. Divulgado pelo rádio e pela televisão, onde esta já se fazia presente, o sucesso foi tamanho que fez com que a Rozenblit através do selo Mocambo conseguisse vender milhares de cópias em todo o Brasil. Com isso,

[110] EDIGAR DE ALENCAR comentando sobre as músicas que fizeram sucesso no carnaval carioca do ano de 1957 diz: "Um *frevo*, do experimentado compositor pernambucano *Nelson Ferreira*, desperta grande interesse, embora EVOCAÇÃO, fiel ao título, fosse poética reminiscência do velho Recife e de seu famoso e pitoresco carnaval". In ALENCAR – FRANCISCO ALVES – 1985. Pg. 390.

proporcionou ao seu autor, a oportunidade de sair do Recife, para participar das gravações de inúmeros programas no eixo Rio – São Paulo[111].

O disco foi gravado em 78 rpm pelo *Coral do Bloco Batutas de São José* e a orquestra dirigida pelo próprio *Nelson Ferreira*. Selo Mocambo nº 15142 – B, matriz R – 791. Em seu lado A, o disco trazia o maracatu "*Nação Nagô*", de autoria de *Capiba* e interpretado pelo conjunto *Os Cancioneiros*, Mocambo nº 15142 – A, matriz R – 790. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 10).

Evocação

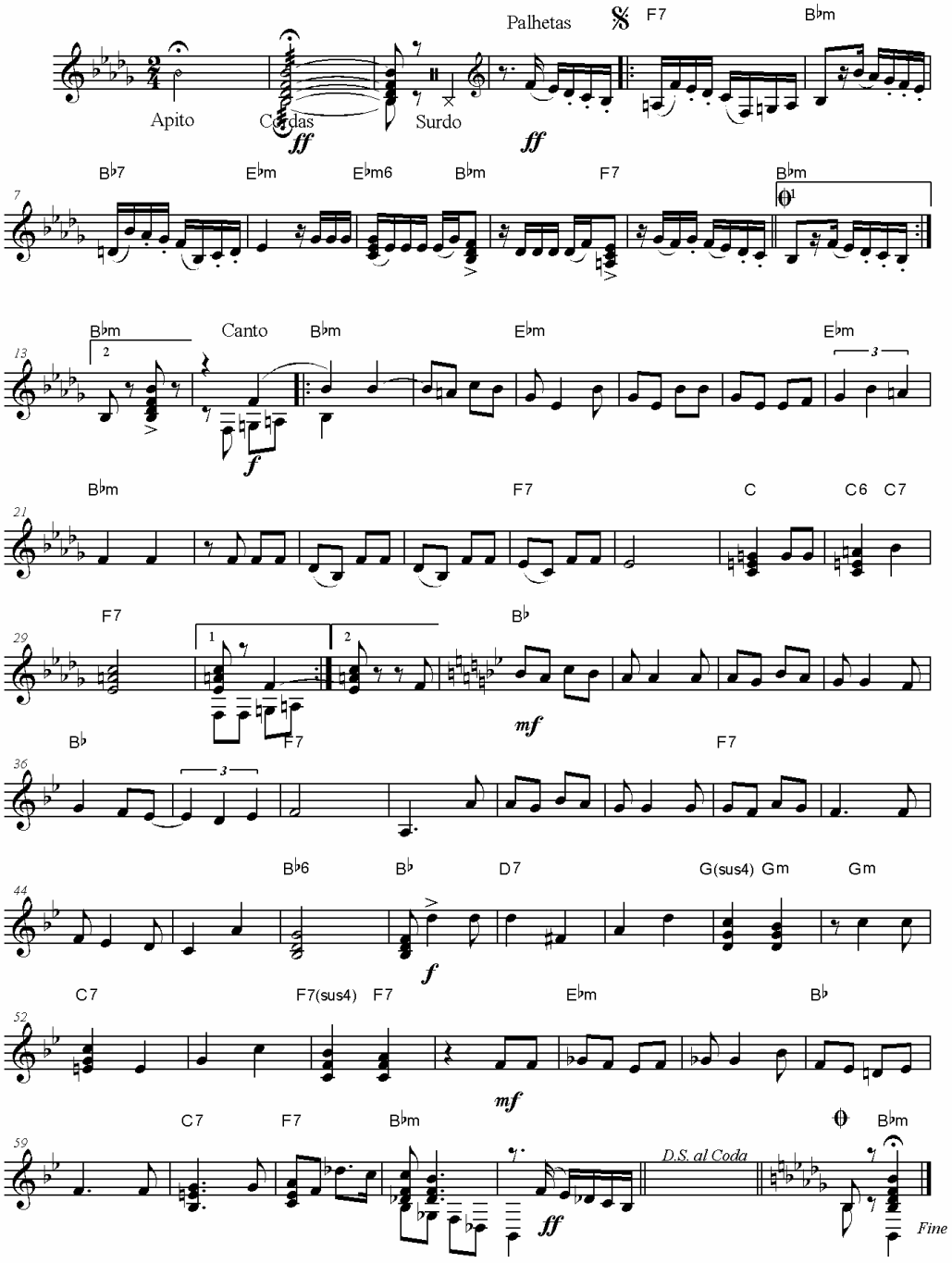
Felinto... Pedro Salgado...
Guilherme... Fenelon...
Cadê teus blocos famosos?!
"Bloco das Flores"... "Andaluzas"...
"Pirilampos"... "Apôis Fum"...
Dos carnavais saudosos?!

Na alta madrugada
O côro entoava
Do bloco a Marcha – Regresso,
Que era o sucesso,
Dos tempos ideais,
Do velho Raul Morais:
"Adeus, adeus, minha gente"
"Que já cantamos bastante!"
E Recife adormecia,
Ficava a sonhar,
Ao som da triste melodia...

[111] In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LXI.

Evocação - (Frevo-de-bloco)

Nelson Ferreira
1957



Editoração - Leo Saldanha

Em 1963, lançou pela Mocambo em versão solo ao piano o *frevo-canção* "*Cabelos Brancos*", um auto-retrato saudosista do folião que sempre foi.

Nelson Ferreira permaneceu como diretor artístico do *Rádio Clube de Pernambuco* até o ano de 1967, deixando em definitivo a vida radiofônica em 1971.

Durante o Carnaval, *Nelson*, à frente da sua orquestra comandava a folia e realmente se divertia, mais do que isso divertia aos outros. Curioso é que, escondido em sua timidez dançava apenas o suficiente para não ficar parado.

Nas madrugadas das quartas-feiras de Cinzas, última noite de carnaval, em dado instante, no adiantado da hora e com o dia já por raiar, *Nelson* começava a execução de uma seqüência de *frevos* que culminava com "*Quarta-feira Ingrata*". Anunciava-se o "princípio do fim", foliões em tons melancólicos e saudosos não paravam de cantar. O maestro mantendo uma tradição criada por ele próprio, descia com sua orquestra para o salão e ao som do *frevo nº 1* do Carnaval do Recife "*Vassourinhas*", arrastava a multidão em direção a rua. Com o dia já claro, carinhosamente rodeado pela multidão, encerrava ao som de "*Mefistófeles*" mais um Carnaval[112].

Assim, por anos e anos seguidos, a orquestra do maestro *Nelson Ferreira* animou aos bailes de carnavais recifenses. Em especial aos bailes do *Clube Internacional* e do *Clube Português do Recife*. Participou na década de 1970, dos chamados "*Vôos do Frevo*[113]", organizados pelo *Clube Internacional do Recife*, levando a sua orquestra às cidades do Rio de Janeiro e Manaus. Sempre recebia convites para animar festas nas capitais da região. Honrava a todas as solicitações, no entanto, reservava o período carnavalesco para o Recife.

[112] Ver OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 75.
[113] Uma espécie de caravana turística de Pernambuco, promotora da dança e da música do carnaval do Recife. Posteriormente, outros vôos vieram a acontecer. Porém, com destino à cidade de Miami nos EUA e já sob a batuta do Maestro Duda.

Em 1974, o maestro passaria por uma grande decepção. Em virtude das obras de prosseguimento da Avenida Mário Melo, foi notificado pela Prefeitura de que sua casa seria demolida.

Nelson a havia adquirido no ano de 1937 e lá passou a residir desde então. Situada à Rua dos Palmares nº 174, foi o palco de grandes alegrias familiares e à época da notificação, lá vivia junto a sua esposa, filho e netos. Sobre a aquisição da casa, em certa ocasião o próprio faria a seguinte declaração ao *Museu da Imagem e do Som de Pernambuco*: "A casa custava 35 contos de réis. Era perto do *Rádio Clube*. Lancei mão de 16 contos da herança do pai de *Aurora* e o restante fiquei pagando em 10 anos". Quando interrogado por amigos sobre a desapropriação, o mesmo encerrava o assunto dizendo: "É o progresso, minha gente. Não sou eu que vou exigir isso ou aquilo...".[114]

A Prefeitura indenizou a casa em apenas 50% do seu valor. Com o pouco dinheiro da indenização, *Nelson* não pôde comprar uma outra casa e terminou por adquirir um apartamento para ele, *Aurora*, seu filho *Luiz Carlos* e os três netos *Nelsinho, Moema* e *Simone*. Como o seu piano não coube no novo apartamento, terminou por levá-lo para as dependências da Fábrica Mocambo.

Bem humorado, sem muito reclamar, o maestro ainda comentaria sobre o episódio dizendo: "O destino tem coisas curiosas... Morei tantos anos perto do *Rádio Clube* e ao me mudar vim para perto de outra rádio, a Rádio Patrulha[115]". De fato, o apartamento que passou a morar era voltado para o Quartel da Rádio Patrulha. Ironia: ele passou a ouvir todas as manhãs o Hino da corporação, que é de sua autoria.

Em 1974, esteve presente em disco pela última vez, quando a Rozenblit lançou o seu suplemento de carnaval No ano de 1975, em virtude das dificuldades financeiras sofridas pela gravadora, *Nelson* viu pela primeira vez desde o ano de 1958 o seu já tradicional suplemento de carnaval deixar de ser lançado. Foi uma grande decepção que o entristeceu ainda mais.

[114] In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 16.
[115] In OLIVEIRA – Op. Cit. – 1985. Pg. 19.

No ano seguinte 1976, uma outra e talvez a maior das decepções. Em virtude da concorrência, os clubes aguardavam uma maior oscilação financeira do mercado, forçando os preços para baixo. Em conseqüência, o maestro não recebeu convites para animar os bailes recifenses. Nesse ínterim, um clube de Salvador, a *Associação Atlética da Bahia*, que já o estava assediando, ofereceu-lhe uma melhor proposta. Ironicamente, *Nelson Ferreira* animaria o seu último carnaval na cidade de Salvador BA. Nesse período foi quando surgiu e estava em alta a idéia do "*frevo baiano*", *Nelson* compôs para a ocasião um *frevo-canção*, gravado pela Rozenblit.

Linda Bahia

Linda Bahia
Da cidade baixa,
Da cidade alta de Salvador!
Neste Carnaval, Bahia,
Estou com você
Trazendo frevo, carinho e amor.

Saravá,
Caymi e Dora, rainha do frevo e do maracatu!
Sarava, Caetano e Gal!
Sarava, Gilberto Gil!
Sarava para esse trio infernal:
Bahia! Frevo! Pernambuco!
Qual Trio Elétrico
De alegria e alta tensão
No carnaval do Brasil!

Faleceu pobre, aos 74 anos de idade, vítima de um aneurisma, agravado por complicações respiratórias, no dia 21 de dezembro de 1976, no Hospital Português do Recife. Do hospital, o corpo foi levado por solicitação do então prefeito da cidade, o Sr. *Antônio Farias*, para o *hall* da *Câmara Municipal do Recife*, onde foi velado até às 17:00 horas. Ao velório compareceram autoridades dos governos estadual e municipal, personalidades, membros da alta sociedade recifense e gente do povo.

Ao se iniciar o cortejo fúnebre, no momento em que o caixão cruzou o pórtico da *Câmara Municipal*, se fez ouvir junto a um silêncio respeitoso por parte dos presentes, uma gravação de sua orquestra com o *frevo* "*Gostosão*", de sua autoria. Prosseguindo, no instante em que passou pelo local onde ele residiu por 37 anos e de onde fora desapropriado por ocasião de obras da prefeitura, o cortejo parou e se ouviu "*Veneza Americana*", também de sua autoria em parceria com *Ziul Matos*. Novamente, o cortejo seguiu ao som de *frevos* de sua autoria até o Campo Santo, local onde o corpo foi sepultado.

Capiba e a Jazz-Band Acadêmica, "Um Capítulo à Parte" [116]

Lourenço da Fonseca Barbosa, o *Capiba*, apelido herdado do seu avô materno e que significa sujeito difícil, osso duro de roer, brigão etc. Nasceu em uma sexta-feira, no dia 28 de outubro do ano de 1904, na cidade de Surubim, à época ainda distrito de Bom Jardim, situada no agreste de Pernambuco. Filho de *Severino Atanásio de Souza Barbosa* e de *Maria Digna da Fonseca Barbosa*, desde cedo foi iniciado na música, da mesma forma que os seus outros dez irmãos. Aos oito anos já tocava trompa, aprendeu as primeiras notas quase ao mesmo tempo em que as primeiras letras, já que, seu pai era músico e mestre de banda no interior, tendo iniciado a todos os filhos nesta prática.

Como a vida de músico não era nada fácil, principalmente no interior, sobretudo quando se tinha uma família numerosa como a sua, seu *Severino Atanásio* vivia mudando de cidade em cidade[117]. Assim, ainda em 1904 saiu de Surubim e foi para uma breve incursão no Recife. Como não se dera muito bem, logo estaria de volta. Desse período, *Capiba* teria algumas poucas lembranças, pois ainda era muito pequeno. Posteriormente seguiram para Carpina – PE, e em 1913 para Taperoá – PB, daí para a então cidade da Parahyba (João Pessoa) a capital do Estado de mesmo nome. Nessa época, *Capiba* já atuava junto com os irmãos, era o trompista da *Lira da Borborema*, comandada por seu pai. Finalmente, um ano depois, fixaram residência em Campina Grande PB, a segunda cidade do Estado, onde seu *Severino* foi dirigir a *Charanga Afonso Campos* e onde *Capiba* cresceria.

O piano apareceu na vida de *Capiba* quando *Sebastião*, o seu irmão mais velho, comprou um de segunda mão. Assim, entrando em contato com esse instrumento, descobriu a sua verdadeira vocação. Uma grande ironia, já que fora esse mesmo irmão quem sempre lhe dissera: "estude, meu irmão, estude, porque música não dá camisa a ninguém", fazendo referência à vida difícil que levavam. Bem, estudar ele estudou, porém, nunca se afastou da música, tanto que, aos dezesseis anos já se iniciaria na

[116] Ver Anexo VII – Discografia de Capiba

[117] O Sr. *Severino Atanásio de Sousa Barbosa* e a Srª. *Maria Digna da Fonseca Barbosa* tinham onze filhos, dos quais, oito homens e três mulheres. Destes, três se tornariam compositores de *frevos*: *Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba), José Mariano (Marambá)* e *Hermann Barbosa*.

profissão. Por ocasião do casamento da sua irmã caçula, *Josefa*, que em decorrência desse fato abandonou o conjunto do pai onde era pianista. *Capiba* entrou para substituí-la. Nesse tempo, o conjunto se apresentava no *Cine Fox* de Campina Grande, onde faziam trilha musical para os filmes mudos. Sobre esse episódio o mesmo faria o seguinte comentário:

> "Papai escolheu um repertório fácil, com músicas de Zequinha de Abreu, José Ribas, Alfredo Gama, um dos melhores compositores da época, e do meu futuro e querido amigo Nelson Ferreira[118]".

Dedicado, *Capiba* progredia e um ano depois, já integrava a *Jazz Campinense*, grupo liderado pelo seu irmão *Sebastião*.

Capiba & a Jazz Band Campinense

Acervo particular – Maria José da Silva – "Dona Zezita".

Capiba é o que está em pé ao centro, com uma suposta partitura nas mãos. Foto de autor não identificado pela fonte.

[118] In TELLES – ED. 34 – 2000. Pg. 54.

Tantão, como era conhecido o mais velho, fazendo valer a máxima dos seus princípios, em paralelo com a música, se tornou comerciante bem estabelecido na cidade e vez por outra rememorava ao irmão de que a música não dava camisa a ninguém, comentário do qual *Capiba* nunca se esquecera. Sendo assim, mandado pelo pai, que era da mesma opinião, em 1924, aos 20 anos de idade, seguiu junto com seu irmão *Antônio* para estudar na cidade da Parahyba. Lá, inicialmente seguindo aos conselhos do pai, deixou o piano um pouco de lado e dedicou-se aos estudos. Porém, não durou muito essa fase e ainda no mesmo ano teve a sua primeira composição editada, a valsa "*Meu Destino*".

Já integrado a vida da cidade e com a desculpa de que necessitava de uma renda extra para aprimorar os estudos, em 1925 foi em busca de trabalho. Conseguiu emprego como pianista de cinema mudo no *Cine Rio Branco* e como jogador de futebol no *América da Parahyba*, onde era centroavante. Contudo, os treinamentos do clube de futebol revelaram-se um peso para *Capiba*. Ele trabalhava até tarde da noite como pianista do cinema e depois costumava esticar as noitadas à procura de outras diversões.

No ano de 1929, ainda na cidade da Parahyba, junto com o amigo letrista *João Santos Coelho Filho*, o *Joca da Beleza*, compôs o tango "*Flor das Ingratas*", com o qual se inscreveu no concurso da revista carioca *Vida Doméstica*. A música foi classificada pelos organizadores do concurso como "tango" e "música de matuto", segundo relato de TELLES[119]. Os autores foram premiados com o primeiro lugar e 600 mil réis, além, do privilégio de jantar com o Governador da Paraíba, *João Suassuna*, pai do futuro amigo e parceiro *Ariano Suassuna*.

No ano seguinte, *Capiba* junto com o mesmo parceiro e sob os pseudônimos de *Joca da Beleza* e *José Pato (Pé de Pato)*[120], surgiriam para o disco. Compuseram e inscreveram o samba "*Não Quero Mais*", no concurso carnavalesco patrocinado pela Casa Edison e a revista *O Malho*. Alguns textos relatam que desta vez obtiveram o

[119] In TELLES – Op. Cit. – 2000. Pg. 54.
[120] *Capiba* em algumas de suas composições adotava o pseudônimo de *Pé de Pato*, ou o pseudônimo *José Pato*. Para o referido episódio, In TELLES – Op. Cit. – 2000. Pg. 54 é citado o primeiro pseudônimo. Já In ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – Op. Cit. – 2000. Pg. 151, bem como, In FRANCESCHI – SARAPUÍ – 2002. Pg. 271 é citado o segundo como o adotado.

quarto lugar, o que se apresenta como informação mais apurada. No entanto, um outro texto cita que novamente ficaram com a primeira colocação. De acordo com os levantamentos feitos, a segunda informação observa-se como equivocada[121]. A música foi gravada para o carnaval do ano de 1930 por *Francisco Alves*.

Ainda no decorrer desse mesmo ano, *Capiba* continuava os estudos no ginasial e ao mesmo tempo fazia o curso preparatório para o concurso do Banco do Brasil, no qual seria aprovado. Assim, terminaria por se transferir para o Recife.

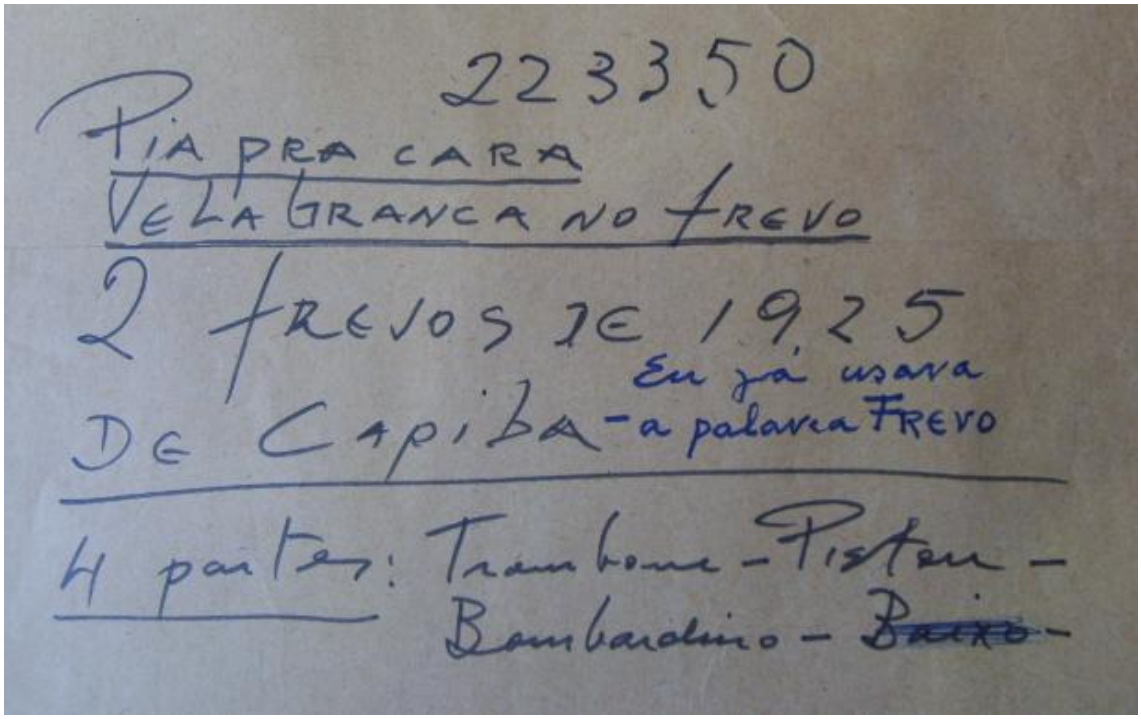
Como houvera sido aprovado em concurso do Banco do Brasil e teria que tomar posse, e também já contando com alguns mil-réis no bolso que o banco lhe adiantara, *Capiba* embarcou no trem da Great Western e chegou ao Recife, no dia 15 de setembro de 1930 por volta das 17 horas e, as seis da manhã do dia seguinte, já estava ele às portas do prédio do Banco do Brasil, situado à avenida Alfredo Lisboa nº 427 no bairro do Recife Antigo, esperando que as mesmas se abrissem para que pudesse ser empossado. Ansioso que estava, tão logo foram abertos os portões – e isso demorou algum tempo – ele então se dirigiu à primeira pessoa que vira e após dar bom dia, perguntou-lhe se era o gerente. Claro, não era o gerente e sim o porteiro *Severino Gregório dos Santos*, segundo relato do próprio *Capiba*.

Empossado e em plena atividade bancária, *Capiba* paralelamente começou a se movimentar com o intuito de tornar realidade a idéia de formar uma *jazz-band*. Essa idéia já não era nova para *ele*. Um sonho que vinha desde os tempos da Paraíba, na cidade de Campina Grande, onde residia, e era inspirada nos exemplos da *Campinense* e da *Independência*. Porém, sua idéia era concretizar esse sonho em um centro maior, mais especificamente no Recife, já que, além de ser pernambucano nascido na cidade de

[121] In TELLES – Op. Cit. – 2000. Pg. 54 é citado que novamente ficaram com o primeiro lugar. Porém, "Ganharam, mas não levaram: dois malandros cariocas apresentaram-se como autores do samba e abocanharam os 600 mil réis do prêmio". Já In CÂMARA e PAES BARRETO – FUNARTE – 1986. Pg. 40, In ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – Op. Cit. – 2000. Pg. 151, bem como, In FRANCESCHI – Op. Cit. – 2002. Pg. 271 é citado que nessa ocasião obtiveram o quarto lugar. A classificação de acordo com FRANCESCHI: o primeiro *Ary Barroso*, com a marcha *"Dá Nela"*; o segundo *Bento Mossurunga e Cardoso de Meneses*, com o samba *"Vem Cá, Neném"*; o terceiro *Clóvis Roque Cruz*, com a marcha *"Melindrosa Futurista"*; o quarto *Joca da Beleza e José Pato*, com o samba *"Não Quero Mais"*; o quinto *Roldão Vieira*, com o samba *"Falsa Mulher"*. Contudo, FRANCESCHI se equivoca quando diz "José Pato e Juca Beleza (ambos pseudônimos de Capiba...)". *Joca da Beleza* e não *Juca Beleza* é o pseudônimo de *João Santos Coelho Filho*, parceiro de *Capiba*.

Surubim, era um fã inconteste da música pernambucana, tendo inclusive, já escritas composições dentro do estilo carnavalesco desse Estado desde os idos de 1925, de quando datam as suas "*Vela Branca no Frevo*" e "*Pia pra Cara!!!*[122]". Portanto, foi com esse intuito que o mesmo se transferiu para o Recife.

Como se pode observar pelo título e segundo comentário do próprio *Capiba* que escreveu no envelope onde guardava – ainda hoje guardados por Dona *Zezita* – os originais manuscritos das vozes de trombone, piston (trompete) e bombardino, já àquela época, batizava suas composições carnavalescas com a expressão "*Frevo*".

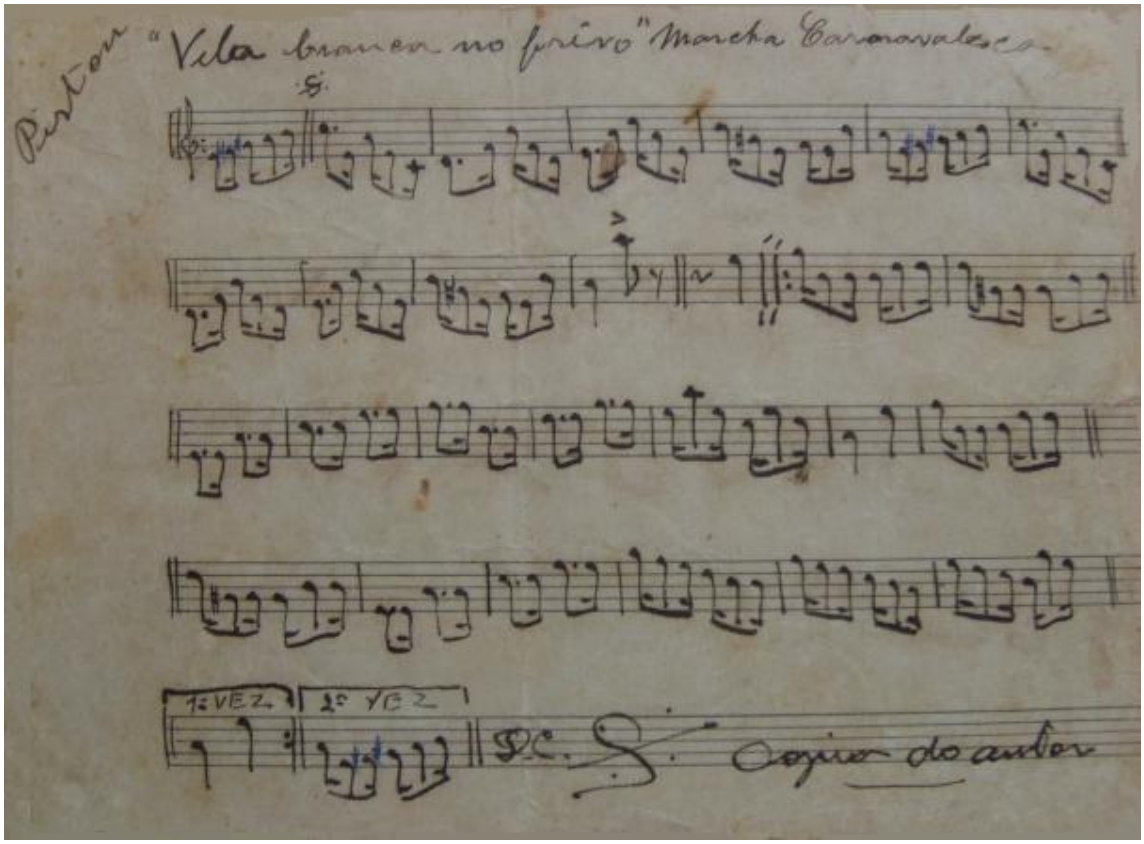


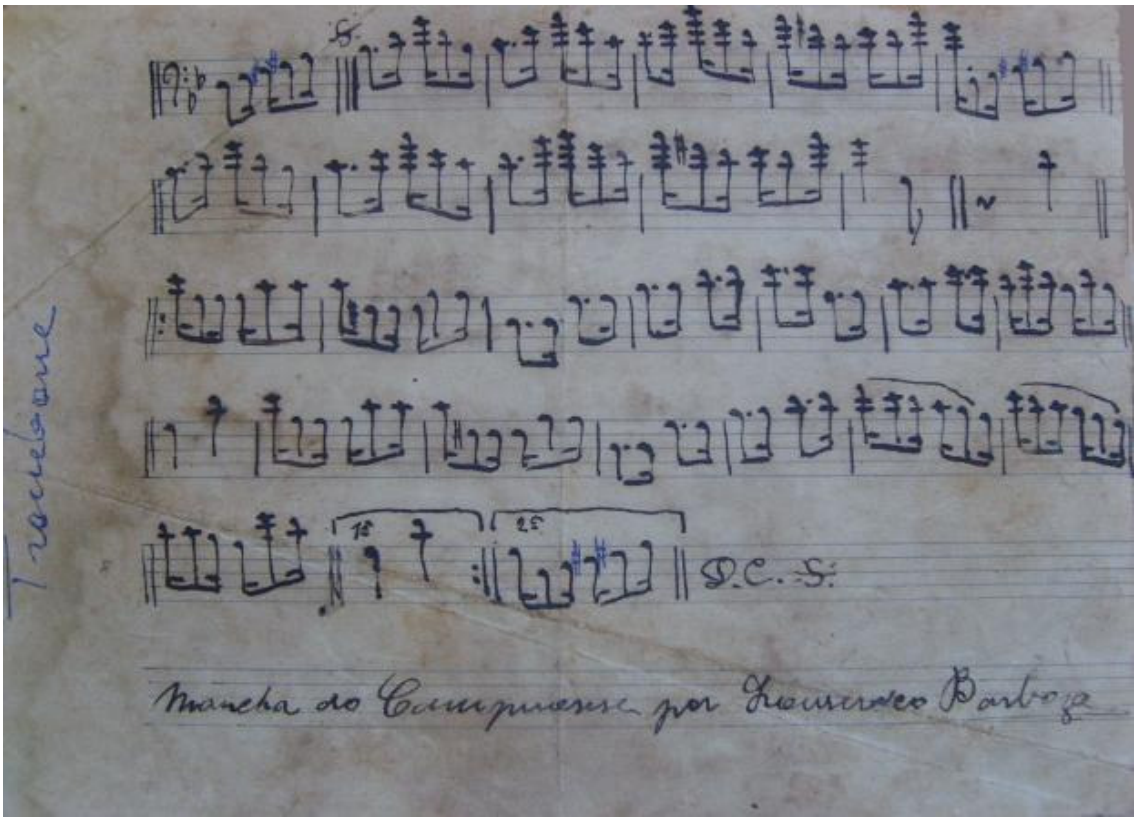
Inscrições contidas no envelope onde Capiba guardava os manuscritos de "Vela Branca no Frevo" e "Pia pra Cara"

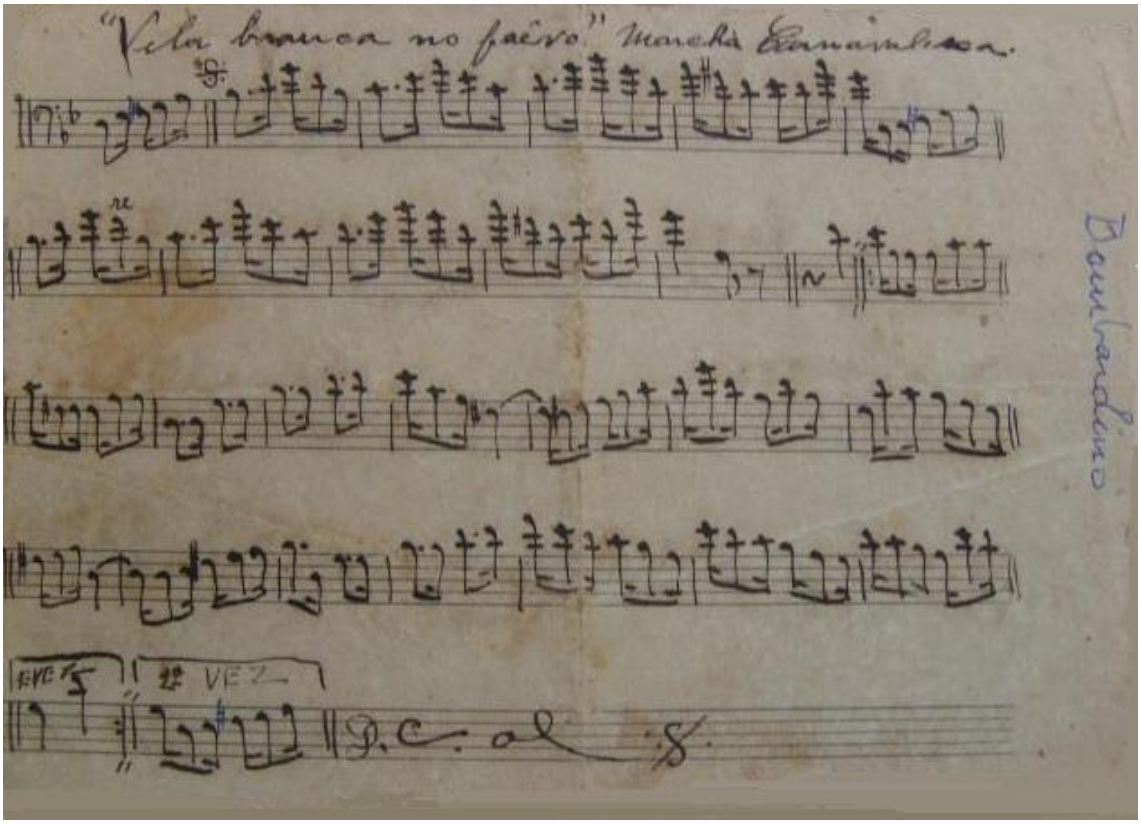
Acervo particular – Maria José da Silva – "Dona Zezita".

Foi a partir dos originais guardados nesse envelope que em abril de 1977, Capiba reconstituiu as referidas obras. Foto – Leo Saldanha.

[122] O título é uma referência à forma matuta de se dizer: Espia, olha a cara! Inicialmente, *Capiba* havia batizado a composição com o título "Pia Pá Cara", no modo singular da expressão matuta, como pode ser observado nos manuscritos de 1925. Posteriormente, amenizando a expressão, sem deixar perder a originalidade e o sentido lúdico, rebatizou-a com o título "Pia pra Cara".

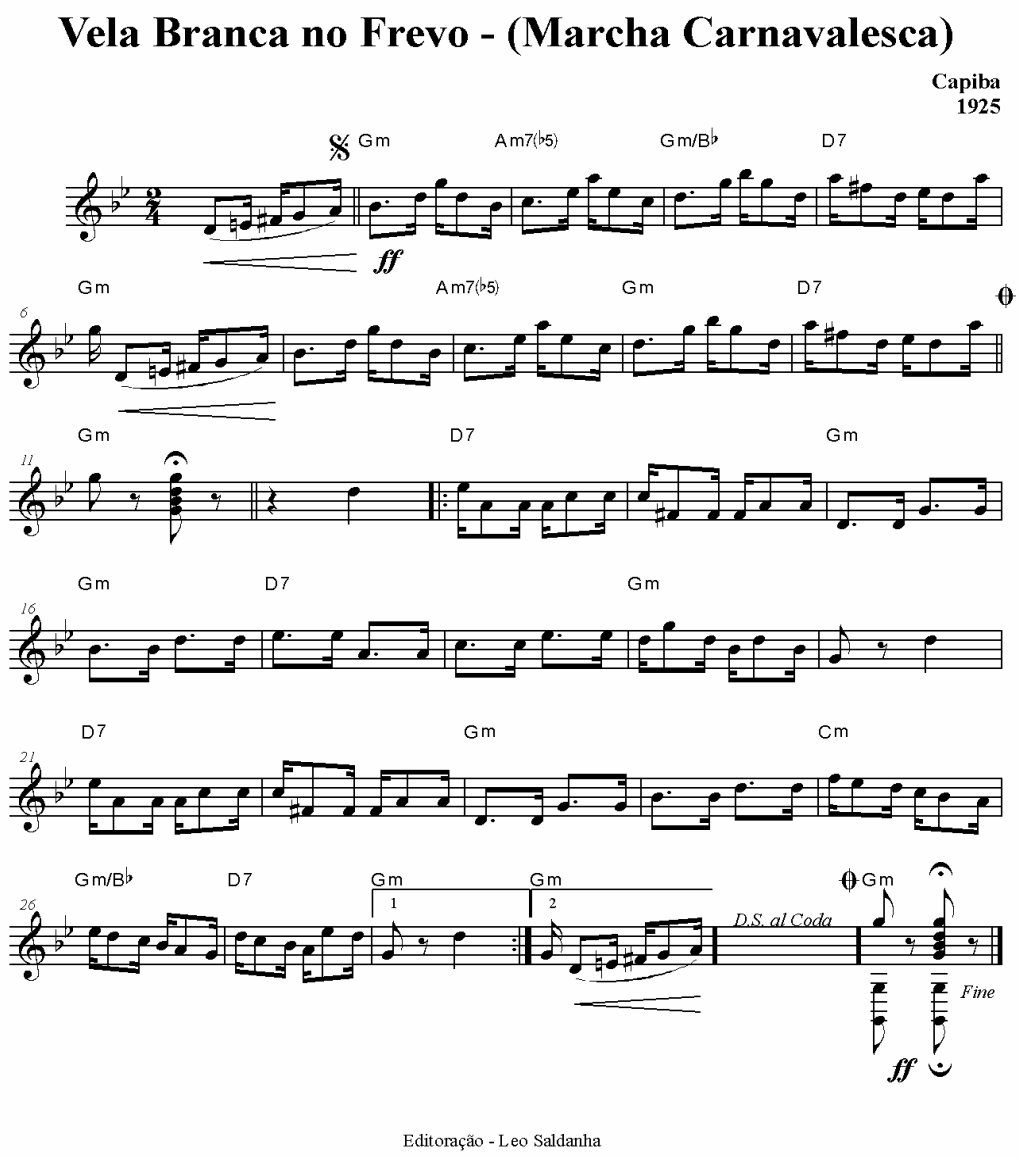

Piston
"Vela branca no frivo" Marcha Carnavalesca
1ª VEZ
2ª VEZ
D.C.
Copia do autor


Trombone
1ª
2ª
D.C.
Marcha do Campinense por Lourenço Barboza

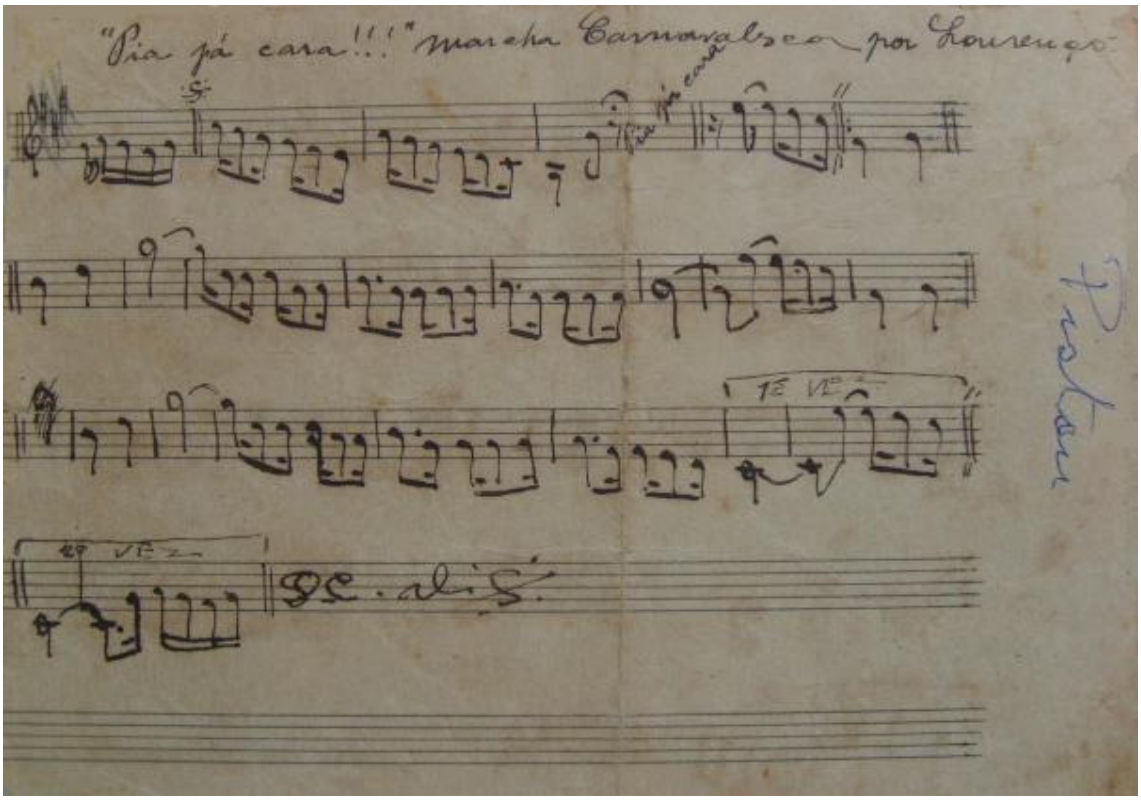


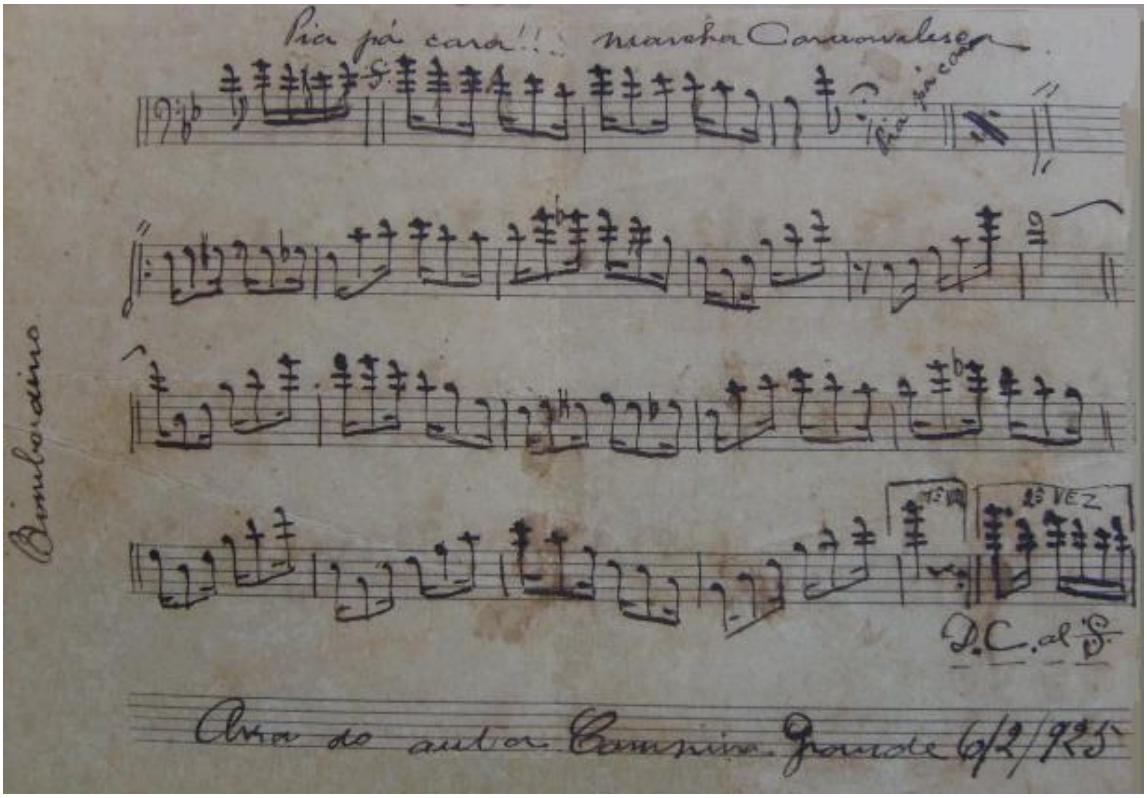
Vela Branca no Frevo

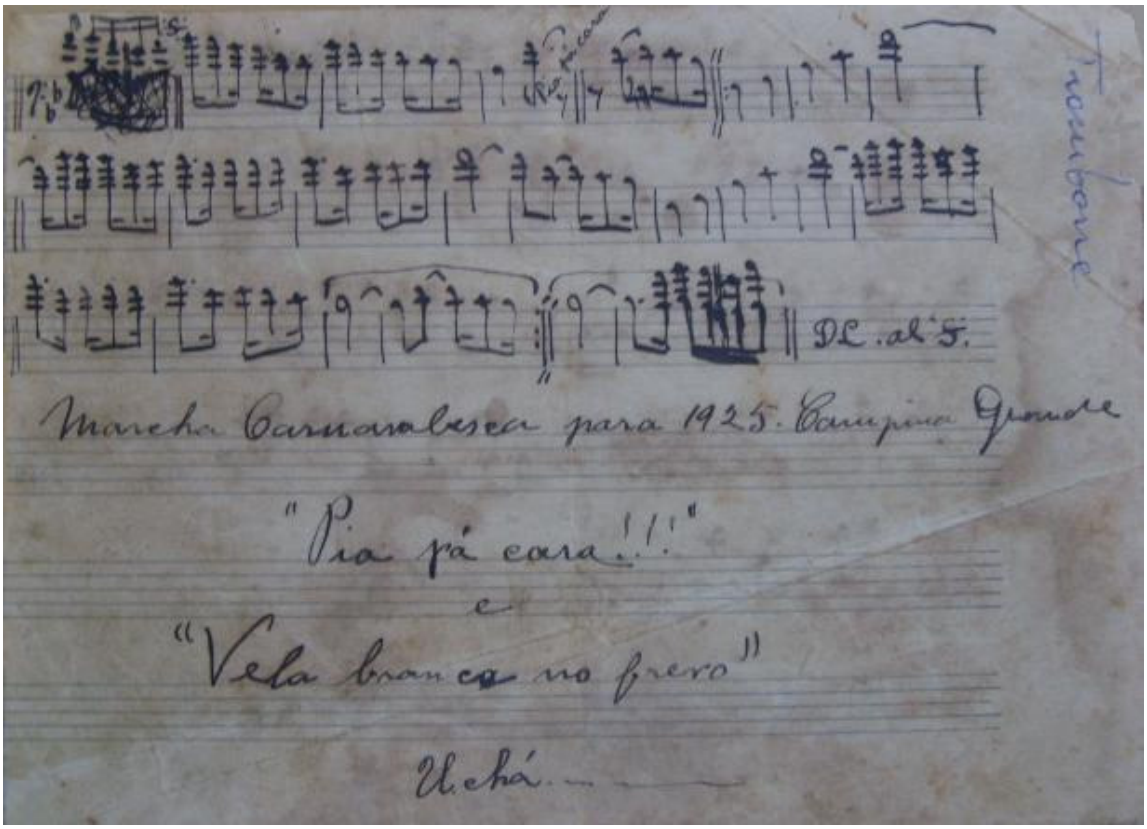
Acervo particular – Maria José da Silva – "Dona Zezita".
Partes de piston (trompete), trombone e bombardino. Manuscritos originais do autor – 1925. Fotos – Leo Saldanha.



A peça já obedecia ao padrão de estrutura adotado para o *frevo*. Forma ternária "A – BB – A", porém, sem a repetição imediata da seção "A". Observa-se aí, uma forte influência do *maxixe* na melodia.

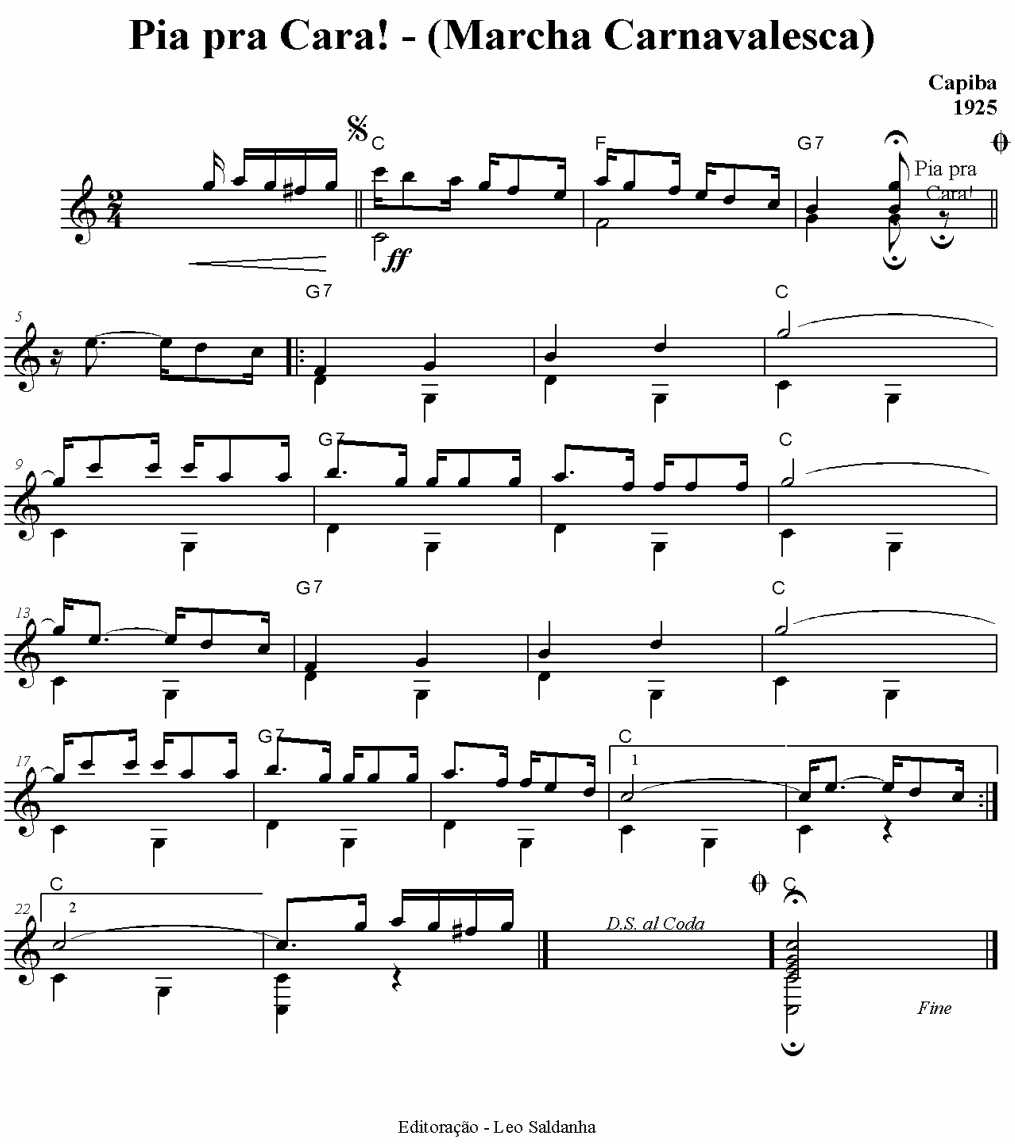

"Pia pá cara!!!" marcha Carnavalesca por Lourenço
Pia pá cara
1ª VEZ
2ª VEZ
D.C. al S.
Piston


Pia pá cara!!! marcha Carnavalesca
Pia pá cara
1ª VEZ
2ª VEZ
D.C. al S.
Bombardino
Arca do autor Camaquim Grande 6/2/925



Pia pá Cara!!!

Acervo particular – Maria José da Silva – "Dona Zezita".
Partes de piston (trompete), bombardino e trombone. Manuscritos originais do autor – 1925. Fotos – Leo Saldanha.



Esta peça também já obedecia ao padrão de estrutura adotado para o *frevo*, forma ternária "A – BB – A". Como no exemplo anterior, ainda sem a repetição imediata da seção "A". Chama a atenção o tamanho reduzido da primeira seção, com apenas quatro compassos, tendo sobre a pausa com fermata do terceiro compasso a expressão "Pia pra Cara!", o que é de se supor – já que não há gravação – que nesse instante os músicos deveriam pronunciar a expressão. Observa-se também nesse caso, uma forte influência do *maxixe* na melodia, contudo apresentando uma estrutura harmônica de I – V7 (primeiro e quinto graus) bastante simples.

Para organizar a *Jazz Acadêmica* (como se tornaria conhecida a banda), a idéia inicial era a de reunir alguns estudantes de cursos superiores e então formar uma orquestra. Para tal, já podia contar com alguns elementos, o difícil mesmo, seria ter que retornar aos estudos e prestar exame para ingressar na faculdade, já que ser estudante universitário seria a condição básica para integrar o grupo. Como era muito ocupado com os afazeres do banco, como o próprio dizia – "... a minha ocupação no Banco do Brasil, que não me deixava tempo nem para me coçar..." –, delegou ao seu colega, o estudante *Vicente de Andrade Lima* (que também viera da Paraíba e com quem *Capiba* viria a se indispor mais tarde, no ano de 1934), a incumbência de arregimentar os músicos para formar a *Jazz Band Acadêmica de Pernambuco*.

Assim, e já com o nome devidamente registrado, a orquestra foi se tornando uma realidade. Nos momentos em que tinha uma folga, seja no banco, ou na *Pensão Internacional*, onde morava, na Rua da União no centro do Recife, ia organizando as idéias, montando o repertório e os arranjos. É desta forma que, ainda em 1930, compõe a sua primeira marcha-carnavalesca já no Recife, com o título "*Dona, não grite!*", da qual segundo nos relata CÂMARA, em seu "*Capiba é frevo meu bem*", o próprio autor não mais se lembraria, mas que ficou registrada em matéria do *Diário de Pernambuco* do dia 20 de janeiro de 1931, comentando sobre os sambas e marchas para o carnaval daquele ano. A matéria que vinha com o seguinte texto:

> "A conhecida Casa Ribas, à rua da Imperatriz, resolveu contribuir para o brilho e animação do carnaval deste ano, editando alguns sambas e marchas que estão destinados ao melhor sucesso".
>
> "Estão nesse número o samba 'Rapa-coco' e as marchas 'Vassoura marvada', 'Canalha da rua' e 'Morena de Pernambuco', da lavra do conhecido musicista José Capibaribe [pseudônimo do médico e jornalista Waldemar de Oliveira] e 'Dona, não grite!' [que por sinal não faria muito sucesso] de José Lourenço (Capiba)".
>
> "São músicas alegres, bem ao jeito das que caracterizam o nosso carnaval".

O jornal concluía a matéria fazendo o seguinte agradecimento:

> "Pelos exemplares que nos foram oferecidos pela Casa Ribas, somos agradecidos".

Capa da partitura de "*Dona, não Grite!...*"

Acervo particular – José Batista Alves

Ao centro, o título e a designação do estilo – *Marcha Carnavalesca Pernambucana*. Na parte inferior da capa, o nome do autor e a editora. Foto – Leo Saldanha.

Então, após o carnaval de 1931, dando continuidade e intensificando os contatos para a concretização da *Jazz Band Acadêmica*, *Capiba* passaria a freqüentar a *A.P.A. – Associação Pernambucana de Atletismo*, situada em Ponte d'Uchoa, local de encontro da sociedade, na época presidida pelo Sr. Esdras Barbosa. Com isso, também passava a ser mais conhecido no Recife e já contava com o apoio e entusiasmo de *Teófilo de Barros Filho* e de *Santa Rosa*, amigo e colega de banco que, mais tarde se tornaria conhecido como pintor e homem de teatro no Rio de Janeiro. Foi na *A.P.A.* que a *Jazz Acadêmica* realmente começou, pois, foram lá os seus primeiros ensaios e onde *Capiba* começou a compor a sua memorável "*Valsa Verde*", música que o consagraria definitivamente no Recife.

Assim, no decorrer do ano de 1931, mesmo estando momentaneamente sem piano, o seu instrumento preferido, e seguindo uma rígida disciplina bancária a que se impusera, *Capiba*, liderou um grupo de jovens universitários pernambucanos que se reuniu e formou a *Jazz Band Acadêmica de Pernambuco*, com a intenção de angariar fundos para a construção da Casa do Estudante Pobre, que depois se tornaria, Casa do Estudante de Pernambuco. Como disse o próprio *Capiba* referindo-se a tal episódio, "para a música, sempre encontrei tempo[123]". Formado, o grupo passou a tocar não só os sucessos norte-americanos da época, com os quais preenchia o repertório e onde a canção *Sonny Boy* era destaque, como também, música brasileira e principalmente os sucessos do carnaval de Pernambuco.

A estréia se deu no dia 11 de novembro de 1931, durante o tradicional baile de formatura dos concluintes da Faculdade de Medicina do Recife, realizado na escola do Derby, ocasião em que os jovens médicos se apresentavam à sociedade pernambucana. Convidada, a *Jazz Band Acadêmica* estreou com os seguintes músicos: *Homero Freire* (sax-alto); *Vicente de Andrade Lima* (trompete); *José Casado* (trombone de vara); *Manoel Cavalcanti* (tuba); *Teófilo de Barros Filho* (violino); *Evaldo Altino* (banjo); *Luiz Casado* (piano); *Ivan Tavares* (contrabaixo); *Walter de Oliveira* (bateria) e *Capiba* (sax-tenor) que, além de reger e fazer os arranjos, quando necessário, "tapava os buracos" e complementava no que fosse preciso, ocupando o lugar do músico faltoso.

[123] In CÂMARA e PAES BARRETO – FUNARTE – 1986. Pg. 55.

Na ocasião, *Capiba* estreou também a sua "*Valsa Verde*", em parceria e com letra do concluinte e poeta *Ferreyra dos Santos*, que depois viria a se tornar um dos seus grandes parceiros. A valsa, composta especialmente para este momento, fora um presente aos concluintes. Contudo, esta se tornou um grande sucesso no Recife, virou mania e atravessou fronteiras.

Valsa Verde

"Não sei bem quem és,
Mas sei que entraste em meu olhar
Como na sombra entra uma réstia de excelsa luz,
Jamais dentro em meus olhos tristes, percebida...
Não sei quem és,
E te recordo
E te desejo tanto
Pra ilusão
De minha vida...
Não sei bem quem és,
Mas sei que entraste em meu olhar
Como na sombra entra uma réstia de excelsa luz,
Que o meu sonho de amor, de verde, iluminou...
Depois o anseio
Que em mim ficou
E a minha vida desde então
Se transformou pela ilusão
Do teu olhar...
Foste a quimera que fugiu,
Deixando em mim
Como o perfume
De um amor cruel,
Que,
No meu tristonho coração
Fez palpitar a canção verde
Dessa ilusão
Que eu quis compor
Pensando em ti,
Pensando em ti,
No meu amor,
Sim,
No nosso amor".

O *Rádio Clube de Pernambuco* então *PRA-P*, sempre atento as novidades e acontecimentos do Recife, de imediato recebeu a *Jazz Band Acadêmica de Pernambuco* em seus microfones e a banda logo se tornou um sucesso, ficando inicialmente conhecida por todo o Norte e Nordeste e posteriormente, por todo o Centro-Sul do País.

Segundo nos conta mais uma vez CÂMARA, as partituras da "*Valsa Verde*" logo se esgotavam nas principais lojas do ramo existentes no Recife. Ele comenta ainda que *Eduarda Paes Barreto*, em viagem a Hamburgo, ouviu a música tocar no rádio durante sua estada naquela cidade e logo "se apressou a mandar notícia num vistoso cartão-postal". Continua o mesmo dizendo que, "na *Rádio El Mundo* em Buenos Aires, a valsa tornou-se familiar aos ouvintes".

Capiba, então definitivamente consagrado no Recife, se tornou requisitado. Os convites para a sua orquestra não paravam e no carnaval de 1932 a sua *Jazz Band Acadêmica* tocou na *A.P.A*.

Confiante no sucesso que fazia a banda e procurando honrar com os propósitos aos quais se comprometera ao conseguir entrar na Faculdade de Direito em 1932 (já que em 1931, fora reprovado no vestibular), *Capiba* organiza por ocasião de suas férias no banco e em parceria com a embaixada dos estudantes, a primeira excursão da *Jazz Acadêmica*, em direção ao Norte do País e com o intuito de angariar fundos para a Casa do Estudante Pobre. E assim, foram a João Pessoa, Natal, Fortaleza, São Luiz e finalmente a Belém do Pará, Fordlândia e Santarém, de onde retornaram a Belém, pois novas programações já estavam agendadas na capital paraense. Como suas férias já haviam se encerrado, no dia 03 de abril de 1932 *Capiba* retornou ao Recife a bordo do navio *Rodrigues Alves*.

Por onde passaram obtiveram sucesso, como podemos observar em depoimento feito pelo próprio *Capiba* ao *Diário de Pernambuco* em edição publicada ainda no mês de abril de 1932, logo após ter retornado à capital pernambucana e quando perguntado pelo repórter do *Diário* sobre como teriam sido recebidos. Assim, de acordo com o depoimento retirado do livro "*Capiba é frevo meu bem*", o repórter começando a

matéria, comentava o regresso de *Capiba*, mencionava o êxito da turnê e fazia perguntas:

> "Acaba de regressar do Pará o acadêmico de direito Lourenço Barbosa, inspirado musicista que sob o nome de Capiba tem dado a lume composições que têm granjeado grande sucesso".
>
> "No caráter de regente da Jazz-Band Acadêmica, que se incorporou à embaixada estudantil que foi ao Norte do país angariar donativos em favor da Casa do Estudante Pobre, deu-me ele as suas impressões sobre essa excursão artística e o brilhante êxito que logrou por toda parte".
>
> "Perguntamos a Capiba: – Como se foram durante a viagem? – Muito bem. Tivemos muita chance. Saímos mesmo, como se diz na gíria, com pé direito. Em João Pessoa nos foi oferecido um almoço pelo meu amigo Oliver Von Sohsten. Natal, Fortaleza, São Luís do Maranhão receberam-nos com aquela expansividade própria da nossa gente. Em todas as cidades nossa Jazz fez-se ouvir em audições especiais para as autoridades e imprensa que nos vinham cumprimentar a bordo. Poucas horas demorávamos. O Pará era a meta fixada do nosso programa de ida".
>
> "E assim seguíamos, incentivados pelas recepções, crescendo em todos nós a ânsia de alcançar Belém".
>
> "– E como foi recebida a embaixada no Pará"?
>
> "Debaixo do maior entusiasmo. Ao saltar demos um passeio de automóvel pela cidade, nos dirigindo depois para o Hotel da Paz, onde fomos hospedados com o maior carinho. No dia seguinte, pela manhã, pusemo-nos em campo em propaganda do nosso objetivo. Visitamos as altas autoridades, os jornais, as faculdades de direito, de medicina, a escola normal, etc. Tratamos logo do nosso programa, de acordo com os elementos mais representativos da cidade e, no dia imediato, apresentávamos a nossa Jazz-Band, em audição especial no Conservatório Carlos Gomes, para o interventor Magalhães Barata e a imprensa".
>
> "O sucesso foi formidável. Bisamos todo o programa. Em continuação, demos o primeiro festival no dia 04 de março no Teatro da Paz, para uma casa completamente cheia da mais alta sociedade paraense. A nossa Jazz portou-se de uma maneira assombrosa. Essa noite rendeu boa soma para a Casa do Estudante Pobre".
>
> "Caímos na simpatia das moças que nos chamavam de 'embaixadores da esperança', por trazermos nas cabeças boinas verdes. [...] Em seguida, partimos com destino a Fordlândia, onde demos representações da Jazz-Band e um baile no Clube Amazônia, rendendo uns três contos de réis líquidos. Deixo de falar dessa futura cidade, porque o meu colega Teófilo de Barros traz uma completa reportagem do que viu por lá. Como estávamos em plena Semana Santa, regressamos na terça-feira, às 24 horas, chegando a Santarém na quarta-feira, às 18 horas. Tivemos que esperar aí quinta, sexta e sábado para nos apresentar domingo no teatro local".
>
> " – Por que não foram até Manaus"?

> "Unicamente por falta de tempo. Muitos dos embaixadores são empregados e se achavam em gozo de férias".
>
> " – De Santarém para onde foram"?
>
> "Seguimos para Belém na segunda-feira, onde o nosso amigo Álvaro Cabo, oficial da armada, já havia organizado várias festas em benefício da Casa do Estudante Pobre".
>
> "Chegando a Belém iniciamos a venda da Valsa Verde, cuja impressão foi custeada pelo Colégio Moderno, satisfazendo deste modo aos pedidos que nos chegavam a todo momento, dada a grande aceitação que teve a mesma naquela cidade, sendo o produto da venda dos quinhentos exemplares em benefício da Casa do Estudante Pobre".
>
> "Como não pudesse mais me demorar, em virtude de terem terminado as minhas férias, resolvi voltar ao Recife pelo Rodrigues Alves, que saiu de Belém a 03 do corrente[124]".

Após o regresso da excursão ao Norte do país, o sucesso da *Jazz Acadêmica* era realmente grande e os jornais recifenses da época imprimiam comentários elogiosos à mesma. Assim, tocava no rádio e ia colhendo os louros do sucesso a cada apresentação nos principais clubes da cidade – *A.P.A.*, *Internacional* e *Clube Náutico Capibaribe* – durante os bailes de final de semana.

Profissional que era, a banda sempre cobrava por suas apresentações, contudo, a maior parte da arrecadação dos cachês eram revertidos para a compra de instrumentos e novos trajes, que, segundo o próprio *Capiba* eram avançados para a época: usavam boina verde, sapatos de duas cores e calça de flanela cinza, mas, principalmente, o dinheiro era usado na construção da Casa do Estudante. Casa essa que, o mesmo *Capiba*, mais tarde viria a dizer, mais deveria se chamar "Casa do Estudante Pobre de Espírito", isto, pela ingratidão da mesma, coisa que o próprio jamais perdoaria, pois, esta Casa esquecera-se completamente daqueles que por ela lutaram. Assim, além da *Jazz Band Acadêmica de Pernambuco*, outros tais como, Livino Virgílio Pinheiro, Ribeiro Pessoa, José Maurício do Nascimento, Jarbas Brandão e o governador Carlos de Lima Cavalcanti, não tiveram o merecido reconhecimento por parte dessa instituição[125].

[124] In CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 62 – 64.
[125] Ver CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 62

O *Diário de Pernambuco*, juntamente com a *Byington & Cia.*, que era representante do selo *Discos Columbia* no Recife, promoveram mais um concurso com o objetivo de divulgar músicas para o carnaval de 1933. Desta feita, *Capiba* resolve se inscrever e, convida o seu parceiro nas letras, o poeta *Ferreyra dos Santos*, para juntos comporem. No entanto, não querendo letrar músicas de carnaval, *dos Santos* refuta. *Capiba*, que a essa altura já contava com parceiros como *João dos Santos Coelho* e *Ascenso Ferreira*, resolve timidamente ousar e compor ele mesmo suas letras. Surgia, a partir daí, os primeiros *frevos-canções* compostos unicamente por *Capiba*, para o carnaval de Pernambuco. O mesmo terminaria por se classificar em terceiro lugar com o frevo "*Agüenta o rojão*" e em primeiro lugar com o "*Tenho uma coisa para lhe dizer*". Contudo, esta última só seria realmente gravada no ano de 1935 por *Leda Baltar* e, se tornaria uma das mais executadas no carnaval pela *Jazz Acadêmica*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 11).

Tenho Uma Coisa Para Lhe Dizer

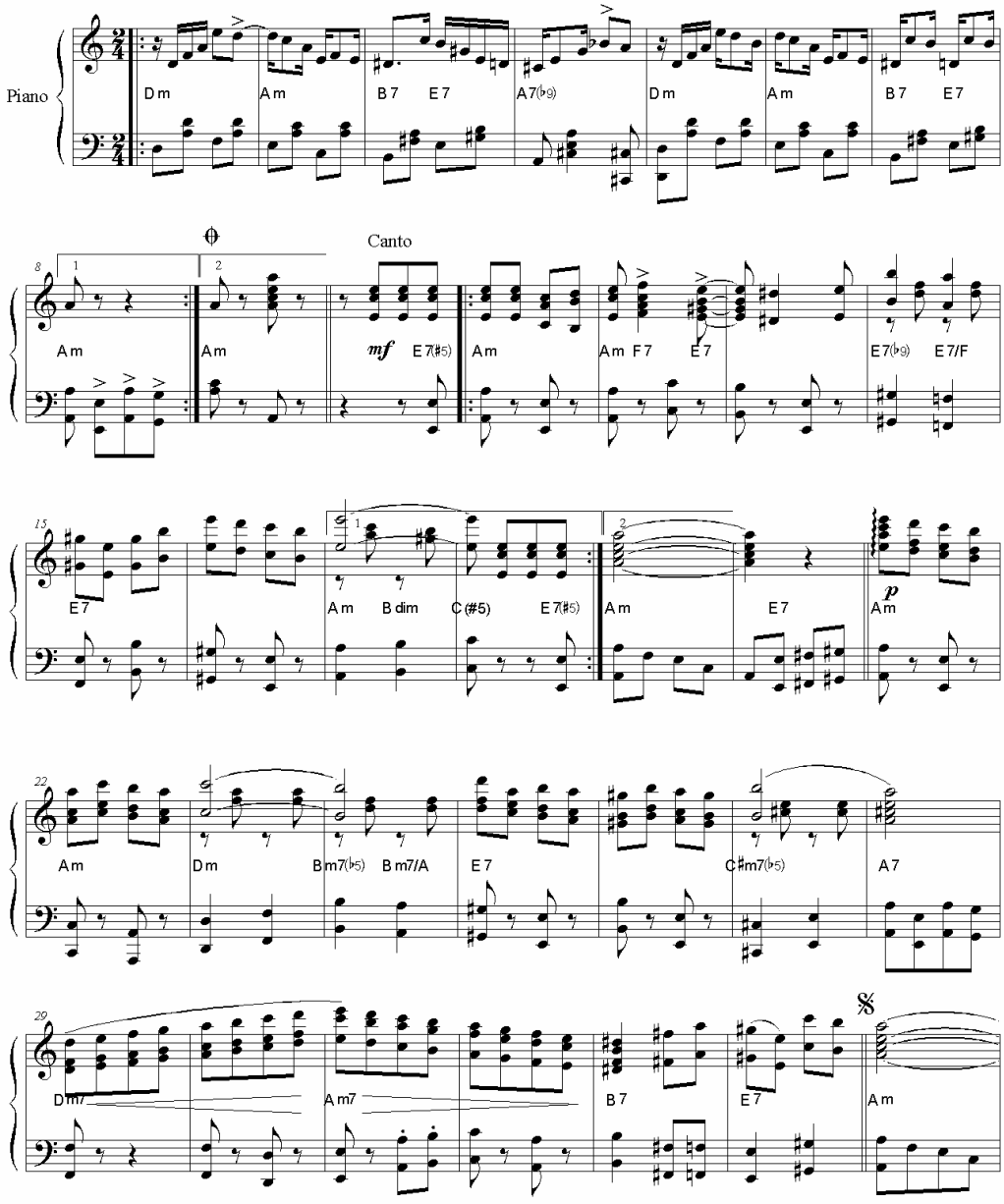
Tenho uma coisa para lhe dizer...
Mas não digo, não (bis)
Porque faz mal ao coração...

Não confessarei o meu segredo
Só porque você é convencida...
Pois, se eu lhe contar, você vai rir
E sem querer eu vou chorar
Por você minha querida...

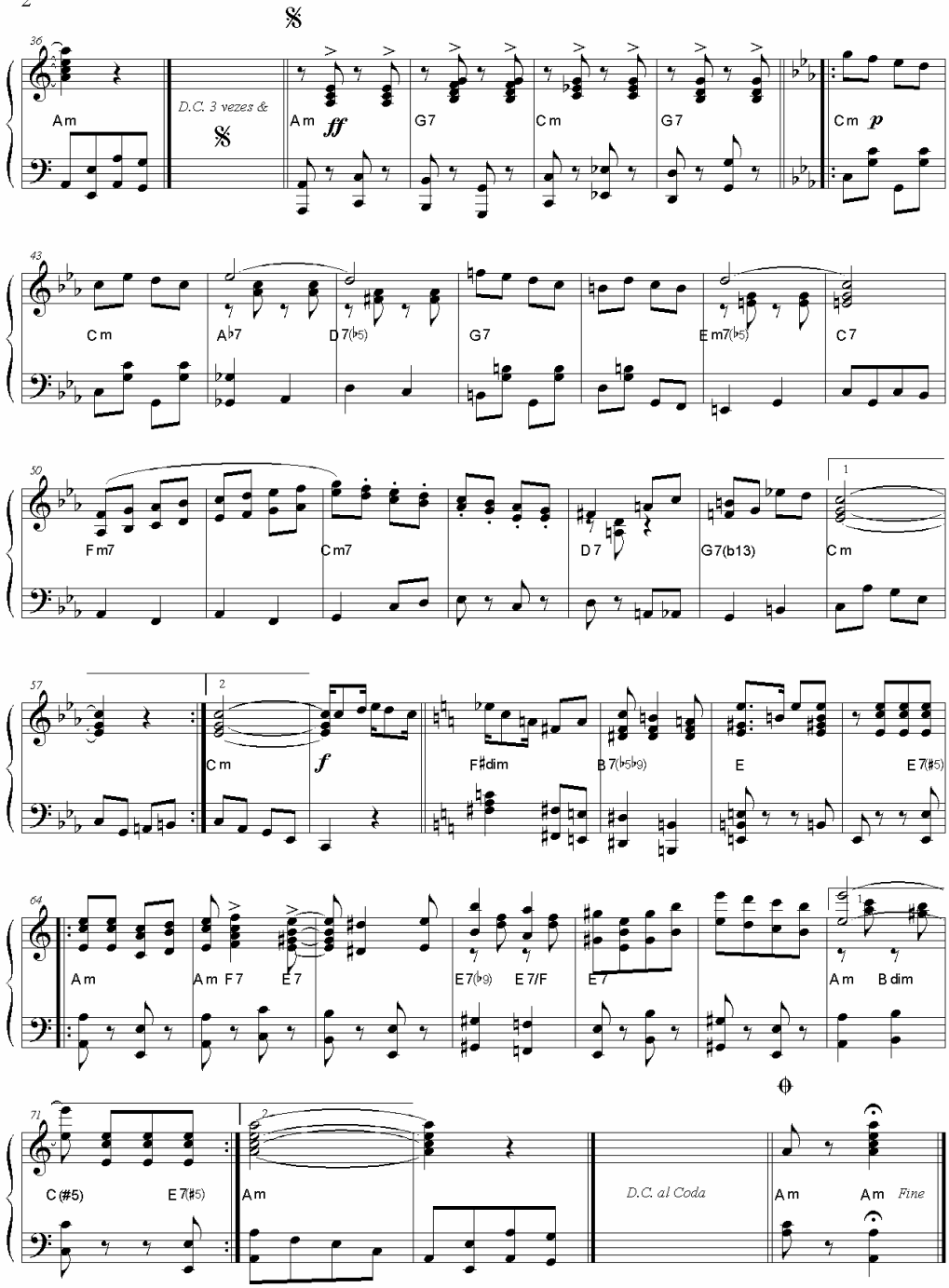
Eu sei que você gosta de outro
Mas, eu lhe queria mesmo assim,
O meu coração eu lhe darei
Porém com uma condição:
Se você disser que sim!...

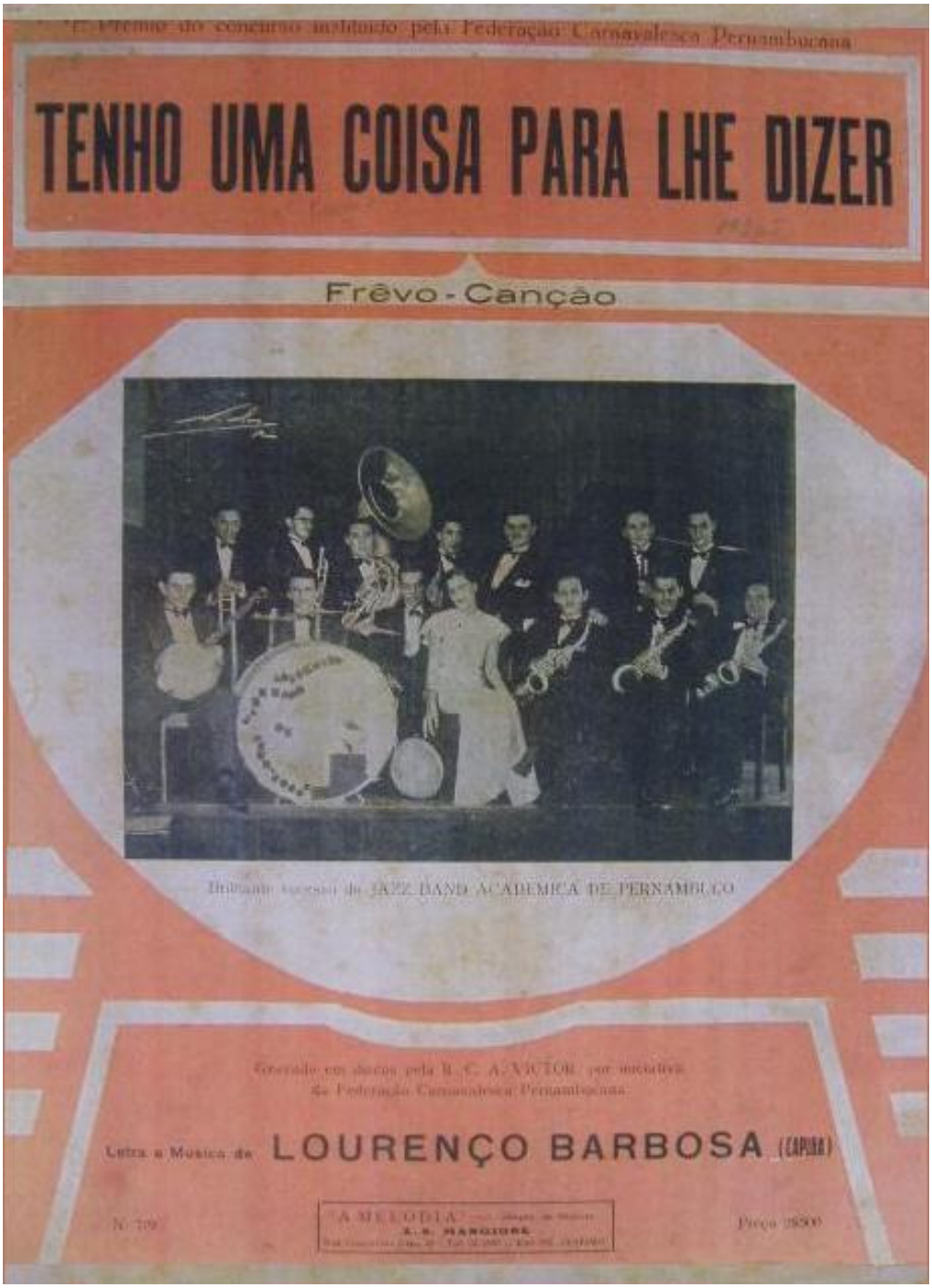
Tenho Uma Coisa Para Lhe Dizer - (Frevo-Canção)

Capiba
1933



Editoração - Leo Saldanha


36
Am
D.C. 3 vezes &
Am ff
G7
Cm
G7
Cm p
43
Cm
A♭7
D7(♭5)
G7
Em7(♭5)
C7
50
Fm7
Cm7
D7
G7(b13)
Cm
1
57
2
Cm
f
F♯dim
B7(♭5♭9)
E
E7(#5)
64
Am
Am F7
E7
E7(♭9)
E7/F
E7
Am
Bdim
71
C(#5)
E7(#5)
2
Am
D.C. al Coda
Am
Am
Fine



Capa da partitura de "*Tenho uma coisa para lhe dizer*"

Acervo particular – José Batista Alves

Na parte superior, o título e a designação do estilo – *frevo*-canção. Ao centro, uma foto da jazz-band de *Capiba* e, logo abaixo da mesma o escrito: Brilhante sucesso da *Jazz Band Acadêmica de Pernambuco*. Na parte inferior da capa, o nome do autor. Foto – Leo Saldanha.

Jazz Band Acadêmica de Pernambuco

Ampliação da imagem contida na capa da partitura de "*Tenho uma coisa para lhe dizer*". Como se observa, a foto está assinada, contudo, não foi identificado pela fonte o autor da mesma.

Capiba e seus companheiros da *Jazz Acadêmica*, bastante empolgados com o sucesso que vinham alcançando e pela bem sucedida turnê realizada pelo Norte do País, resolvem então programar uma nova excursão, dessa vez, um tanto mais ousada e, tendo como intuito e destino tocar no carnaval de 1933, da então Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro. Assim o fizeram e, ao que parece, mais uma vez, divulgando a música pernambucana, obtiveram bastante sucesso e ainda arrecadaram mais de cem contos para a Casa do Estudante.

A constatação do sucesso de mais esta bem sucedida turnê, assim como, do carinho pelo qual o público carioca recebeu o compositor, pode ser notada através dos depoimentos hora transcritos do livro *Capiba é frevo meu bem* e que foram apresentados em matéria pelo jornal da cidade de Petrópolis, *O Radical*, em edição do dia 04 de março daquele ano de 1933, com os seguintes textos:

"A festa de hoje do Jazz-Band Acadêmico no Tênis Club de Petrópolis".

"Chegou do Recife o diretor da orquestra, Lourenço Barbosa, famoso compositor nortista".

"Realizar-se-á hoje em Petrópolis mais uma audição da excelente Jazz-Band Universitário de Pernambuco, que tão brilhante sucesso vem alcançando entre nós. A festa é promovida pelo Tênis Club, por iniciativa do seu secretário Dr. João Firmino Correia de Araújo, alto funcionário federal do Rio. Para esta reunião, que promete ser simplesmente encantadora, está organizado um programa interessantíssimo. Os salões da aristocrática sociedade se encherão dos mais finos elementos da elite petropolitana e do grande mundo elegante que ali veraneia. A Jazz-Band, já agora sob a regência do seu diretor efetivo, Lourenço Barbosa, recém-chegado do Recife, executará um programa variado e delicioso, com os melhores números de seu repertório, no qual predominam como nota original as eletrizantes marchas carnavalescas pernambucanas, composições sobre motivos populares, canções-marchas deliciosas de sentimentalidade, e também o que há de melhor na música moderna do Sul, adaptável àquele gênero de orquestra".

"O Jazz Universitário, único no Brasil composto de estudantes e o melhor conjunto do Norte, está integrado desde há quatro dias com a vinda, ao Rio, do seu diretor Lourenço Barbosa (Capiba). O jovem musicista, que distinguiu O Radical com a sua visita, é um dos mais famosos compositores do Norte, e conhecido aqui também, onde várias de suas produções têm obtido brilhante êxito. Recentemente conquistou Capiba com seu samba 'Não quero mais...', 4° lugar, entre 287 candidatos, no concurso dos discos Odeon (Casa Edison). Num certame da Vida doméstica, seu tango argentino Flor das ingratas obteve o 1° lugar. No recente concurso promovido pelo Diário de Pernambuco, em combinação com Byington & Cia., representante dos Discos Columbia, Capiba conquistou o 3º lugar com a marcha recifense Agüenta o rojão".

"Outras produções de grande sucesso do querido compositor são: Valsa Verde, popularíssima em todo o Norte e também já conhecida no Sul; Onde está o meu amor?; Isto é da vida; Tenho uma coisa para lhe dizer (que vai ser gravada pela cantora Carmem Miranda para a Victor[a cantora tão somente iniciou a gravação[126]]); Promessas, beijos e... mais nada; e uma série de outras composições verdadeiramente encantadoras. Lourenço Barbosa dirigirá a Jazz dos boinas verdes na festa de hoje no Tênis Club de Petrópolis".

"A orquestra dos universitários nortistas foi uma nota sensacional das festas carnavalescas do Rio".

"Além do baile promovido pela delegação acadêmica no Automóvel Clube, fez-se ouvir a Jazz-Band nos grandes bailes do Municipal (segunda-feira), do Copacabana Palace (sábado) e, anteriormente no Baile dos Artistas".

[126] De fato, durante estada no Recife, a cantora *Carmem Miranda* requisitou e levou consigo a partitura de *Tenho uma coisa para lhe dizer*, chegando a iniciar as gravações no Rio de Janeiro. Contudo, por motivo de viagem a Argentina teve que interromper tais gravações e depois não mais as reiniciaria.

> "Em todas essas festas obteve o esplêndido conjunto extraordinário sucesso com a sua perfeita organização e seu riquíssimo repertório de músicas características[127]".

Por ocasião dessa primeira ida ao Rio de Janeiro junto com a *Jazz Acadêmica*, *Capiba* teve a oportunidade de reencontrar o amigo *Fernando Lobo*, velho admirador seu, desde os tempos do *Cine Fox*, onde *Capiba* tocava, ainda em Campina Grande. Por ocasião dessa estada no Rio, *Lobo* proporcionou-lhe noitadas inesquecíveis, das quais uma em especial, *Capiba* gostava de rememorar:

> "Uma noite saímos em busca de diversão. Entramos num tal de Dancing Avenida e aí começou minha perdição. Lá pras tantas Fernando estava pendurado no pescoço de uma gentil dama e eu resolvi cair fora".

Aí surgiu o problema, o mesmo já não se lembrava com certeza do local onde se hospedara, apenas, uma vaga lembrança da rua, onde sabia existir várias pensões e hospedarias. E assim, comentava:

> "Em cada pensão eu entrava e perguntava: 'É aqui que está hospedado o senhor Lourenço Barbosa?' 'Não, senhor', era a resposta invariável. Depois de muitas pensões, um porteiro sonolento confirmou: 'É nosso hóspede, mas está fora'. 'Pois pode me dar à chave, que sou eu mesmo'[128]". [Retrucava o aliviado Capiba].

Após mais esse esplendoroso sucesso que foi a turnê no Rio de Janeiro e com as atividades do grupo se desenrolando a contento, o ano de 1933, que havia começado tão bem, se tornaria para *Capiba*, justamente no dia de seu aniversário, o dia 28 de outubro, em um ano de provação. Já que, exatamente neste dia, *Sebastião*, o "*Tantão*", o seu maior amigo, ídolo e conselheiro, o mais velho e mais querido dos dez irmãos, havia falecido.

E foi sob o forte impacto da morte prematura desse seu irmão que, *Capiba* compôs e inscreveu no concurso promovido pelo *Diário de Pernambuco* e pela *Federação Carnavalesca Pernambucana*, realizado com o intuito de divulgar as músicas feitas para o carnaval do ano de 1934, o *frevo-canção* "*É de Amargar*". Na primeira fase, a votação se dava através de votos que deveriam ser recortados do jornal e em

[127] In *O Radical*, edição do dia 04 de março de 1933. Apud CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 68 e 69.
[128] In TELES – Op. Cit. – 2000. Pg. 55.

seguida remetidos à empresa, sendo que os classificados iriam disputar a final no teatro. *Capiba*, desanimado com os últimos acontecimentos, não recortou ou remeteu sequer um voto em seu favor, contudo, popular como já era, fora classificado, pois, sua música já estava na boca do povo. A composição foi ovacionada pelo público presente ao *Teatro Santa Isabel*, no Recife, local onde se realizou a final do concurso e como não poderia ter sido diferente, dado a explicita reação do público, "*É de Amargar*" conquistou o 1º lugar na categoria *frevo-canção*.

A *Jazz Band Acadêmica* foi quem executou as músicas classificadas para a final, por isso mesmo, *Capiba* como diretor musical desta, preferiu não ir ao teatro, para que não houvesse qualquer suspeita de interferência. Da pensão do seu *Guima*, situada na Avenida Conde da Boa Vista, onde morava a esta ocasião e onde ficara, recebeu um recado dizendo que, mesmo antes do resultado final, sua música estava sendo cantada por todos. Assim, ele saiu de casa se dirigindo ao teatro, porém, ao chegar, não entrou e ficou a olhar pela fresta de uma porta. Com o resultado final, este viria a sentir neste dia uma das maiores emoções da sua vida, como podemos observar no relato feito pelo próprio:

> "Foi quando terminou o concurso e o povo me descobriu, me carregando em triunfo pelas ruas da cidade – rua das Trincheiras, rua Nova... Todo mundo cantando: 'Eu bem sabia / Que este amor um dia...'e eu chorando... [129]".

Deste momento em diante, "*E de Amargar*" repetindo o sucesso da "*Valsa Verde*" se tornou um dos maiores sucessos do carnaval do Recife, sendo uma das músicas mais executadas nos salões e ruas. Foi transformada em revista musical de sucesso no Recife e foi gravada por *Mário Reis* no Rio de Janeiro em 1934. Essa canção foi o "ponta-pé" inicial para que *Capiba* deslanchasse como compositor carnavalesco, para que o mesmo se tornasse presença obrigatória, ano após ano, nos carnavais de Pernambuco. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 12).

[129] In CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 72.

É de Amargar

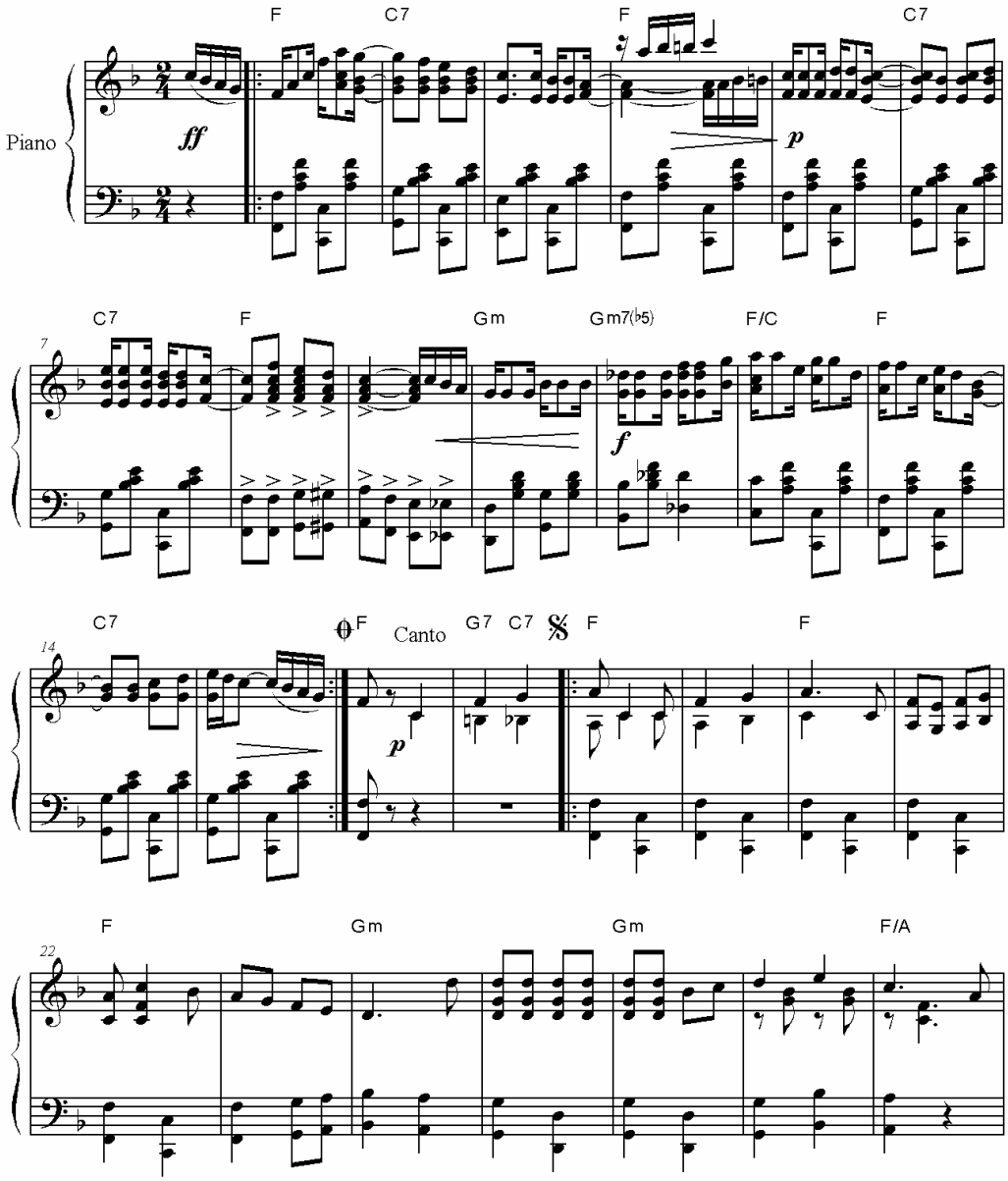
Eu bem sabia
Que esse amor um dia
Também tinha seu fim
Esta vida é mesmo assim
Não penses que estou triste
Nem que vou chorar
Eu vou cair no frevo
Que é de amargar
Oi!

Eu já arranjei
Outra morena bonita
Anda bem vestida
Cheia de laça de fita
Gosta de mim
Com toda emoção
E já se diz a dona
Do meu coração

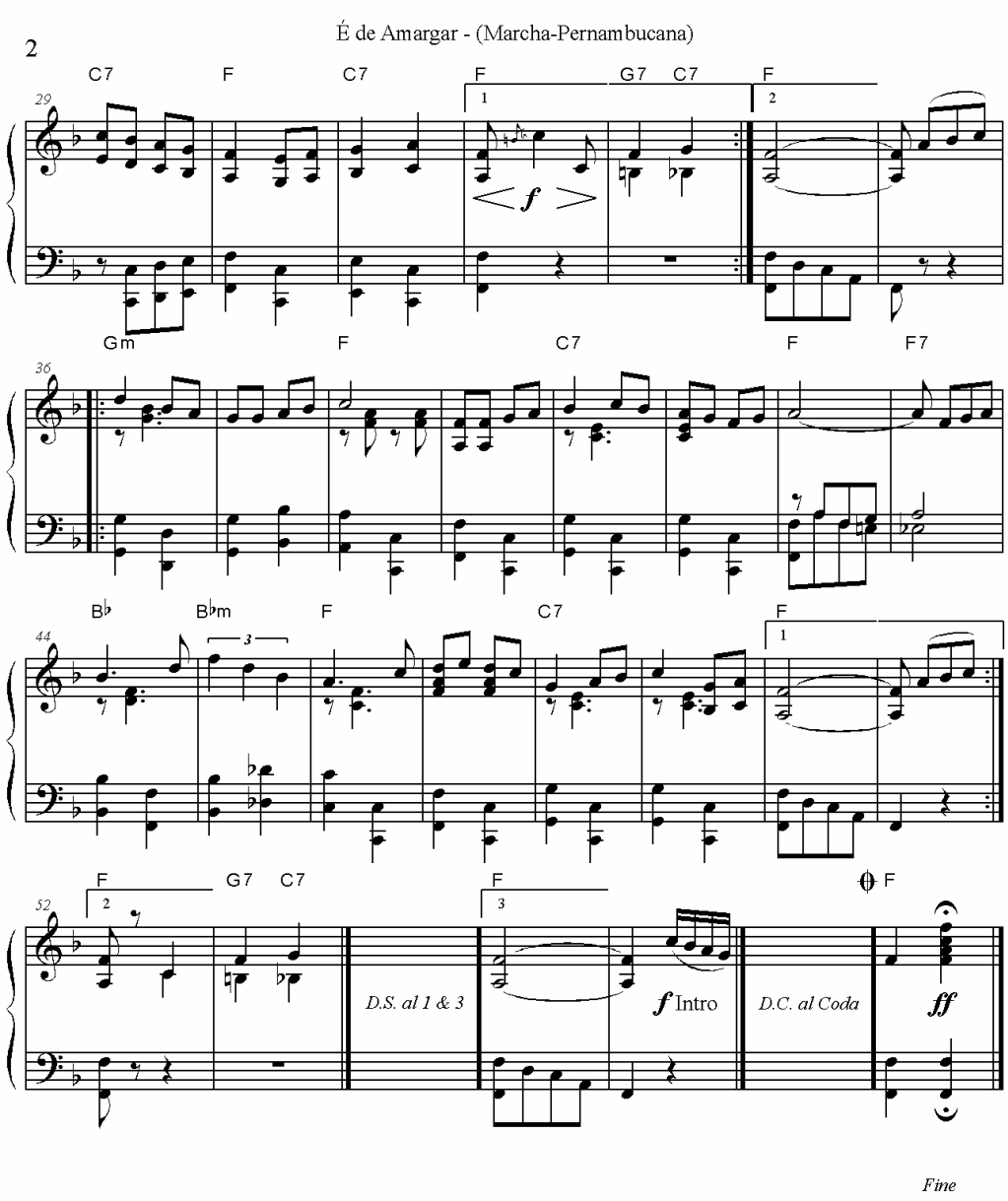
Minha morena
Sempre diz quando me vê
Gosto de você
Não sei como e porque
Me faz carinhos
A todo momento
Porém eu tenho medo
Do seu juramento.

É de Amargar - (Marcha-Pernambucana)

Capiba
1934



Editoração - Leo Saldanha



Após o carnaval de 1934, *Capiba* entrou em desacordo com alguns elementos da banda e sentindo-se traído e desrespeitado, resolveu então deixar o grupo. O ocorrido se deu por um motivo banal. Durante uma festa no *Clube Tênis de Boa Viagem*, *Manoel Cavalcanti*, que já havia se formado em dezembro e, portanto, não poderia continuar no

grupo, fazia por essa ocasião, a sua última temporada de carnaval junto aos mesmos e, terminou por se desentender com *Vicente de Andrade Lima*. Segundo o próprio *Capiba*, não fosse a sua intervenção e a dos colegas, a coisa "quase ia dando em merda".

O problema é que *Vicente* queria a expulsão pura e simples de *Cavalcanti*. *Capiba*, porém, ponderou, dizendo não ser necessário já que o mesmo já estava de saída, isso pelo próprio estatuto do grupo, que só permitia a permanência de estudantes de cursos superiores e, como o mesmo havia se formado, não seria necessário e evitaria que o episódio viesse a público. *Vicente Lima* não satisfeito promoveu uma reunião sem o conhecimento do seu diretor e junto com alguns colegas presentes, deliberou pela saída de *Manoel Cavalcanti*. *Capiba* sentindo-se desprestigiado e traído resolveu deixar a *Jazz-Band Acadêmica*. Vejamos o comentário do mesmo sobre tais episódios:

> "Deixei a Jazz-Band Acadêmica logo depois do carnaval de 1934, só não lembro o dia, mas sei que deixei porque fui traído por vários elementos do conjunto. Para mim até que foi bom porque tirei aquele peso de cima de mim. Eu gostava muito da Jazz, mas o meu temperamento de disciplina não agradava a alguns elementos e por isso a vaca foi pro brejo".
>
> "A Jazz acabou-se, eu fiquei vivinho da silva e aparecendo sem que se fizesse necessário o agrupamento para que eu fosse notado, como muitos pensavam assim".
>
> "Prometi a mim mesmo que não me meteria mais em outra camisa de onze varas como aquela que acabava de tirar, mas, o tempo vai passando e a gente vai esquecendo as ingratidões e um dia estou novamente metido em outra camisa sei lá de quantas varas...".

Logo após a sua saída da banda, *Capiba* resolve também mudar de endereço, para evitar o contato com os ex-colegas, já que alguns deles moravam também no mesmo lugar. Assim, deixa a pensão de seu *Guima*, na então rua e hoje avenida Conde da Boa Vista onde morava e se transfere para a pensão de *D. Berta*, situada na rua Gervásio Pires 234, onde reveria alguns amigos e faria novas amizades.

Com a saída de *Capiba*, a *Jazz Acadêmica* seguiria ainda por muitos anos, sendo enxertada por músicos profissionais, terminaria por se profissionalizar completamente e seguiria até cair em esquecimento por falta de liderança e acabar em abril de 1965. *Capiba*, muito embora houvesse prometido a si mesmo não mais se envolver com

grupos, persuadido pelos amigos[130] *Carnera* e *Roberto Cunha*, ainda se envolveria com o *Bando Acadêmico do Recife*, com propósitos de que o mesmo, também fosse lançado nos clubes e salões da cidade. O que de fato aconteceu com muito sucesso no dia 12 de outubro de 1935, um sábado, por ocasião da festa da Primavera que fora realizado com um baile nos salões do *Clube Náutico Capibaribe*.

Bando Acadêmico do Recife

Acervo particular – Maria José da Silva – "Dona Zezita".
Capiba é o que está ao centro com o saxofone nas mãos e com a perna esquerda sobre o bumbo da bateria. Foto de autor não identificado pela fonte.

[130] *Felinto Nunes de Alencar, o Carnera*, amigo e companheiro no ataque do *Satélite Futebol Clube*, time dos funcionários do BB, era também ótimo músico trompetista e arranjador. *Roberto Cunha*, amigo e dirigente do *Bando Acadêmico do Recife*. *Capiba* aceitou o convite, mas, com a condição de fazer uma verdadeira transformação no conjunto. Como disse o mesmo, "com a aquisição de novos elementos, ampliando o simples conjunto que nascera, certamente, de alguma farra chefiada pelo então jovem Roberto Cunha e outros rapazes, inclusive Carnera". Tarefa que não foi difícil, pois, contou com a colaboração de todos. In CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 75 e 76.

Nesse ano de 1935, *Capiba* teve mais duas de suas músicas gravadas por cartazes do Rádio, foi "*Manda Embora Essa Tristeza*", gravada por ninguém menos que *Araci de Almeida* e "*Vou Cair no Frevo*", gravada pelo consagrado *Almirante*. *Capiba* volta a colher os louros do sucesso junto ao *Bando Acadêmico*. Inúmeras eram as crônicas divulgadas pelos jornais enaltecendo seu sucesso e colocando o grupo como o melhor da cidade. O *Diário da Manhã*, que circulou no Recife com data de 06 de janeiro de 1936, comentando sobre o baile que se realizaria naquela noite no Cassino de Olinda, trazia o seguinte texto:

> "Para garantir o sucesso musical basta dizer que o Bando Acadêmico tocará. O Capiba promete melhores novidades de carnaval e o Carnera promete fazer no seu 'pistão mágico' o que nunca se ouviu...[131]".

A ciumeira logo voltaria a pairar nos ares recifenses e comentários anônimos surgiam inconformados. *Capiba* incomodava-se com esse tipo de situação. Ainda assim, tinha mais um outro projeto, o de formar uma orquestra só de moças, mas este não prosperou, não havia no Recife de então, solistas femininas para o naipe de metais.

No final do ano de 1936, resolveu abandonar de vez o trabalho junto a orquestras e, desde então, seguiu em carreira solo até os seus últimos dias, compondo músicas que se tornariam sucesso na voz de ídolos da canção popular. Como por exemplo, a música "*Júlia*", gravada por *Francisco Alves* em 1938; "*Casinha Pequenina*", gravada por *Carlos Galhardo* também em 1938; ou ainda, "*Maria Betânia*" gravada por *Nelson Gonçalves* em 1944 e que serviria de inspiração para o nome de batismo da cantora baiana irmã de *Caetano Veloso*. Essa música fora composta sob encomenda para a peça teatral *Senhora de Engenho*, do pernambucano *Mário Sette* e encenada pelo grupo teatral do Sindicato dos Bancários do Recife. Composta para a personagem Maria de Betânia, *Capiba* simplificou para Maria Betânia, pois, o "de Betânia", segundo o mesmo, deixava o verso de "pé quebrado".

No ano de 1937, após ter voltado do Rio de Janeiro, onde supostamente teria ido para tratamento de saúde e por isso mesmo licenciara-se do banco – o motivo da saúde

[131] *Diário da Manhã*, edição do dia 06 de janeiro de 1936. Apud CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 76.

revelara-se infundado, dado as notícias que chegavam daquela cidade, dando conta das andanças e do tipo de vida que o mesmo vinha levando –, *Capiba* reintegrou-se novamente aos quadros do Banco do Brasil, onde ficaria até se aposentar em 1961, ano em que também se casaria com *Maria José da Silva*, a *Zezita*, como ele carinhosamente a chamava e com quem viveu por 36 anos, até os seus últimos dias. À época do casamento a sua esposa estava com 20 anos e ele já contava com os seus 57 anos.

Nesse mesmo ano de 1937, *Capiba* reintegrou-se também ao curso de Direito, ao qual viria a concluir no ano seguinte, em 1938. Porém, nunca chegaria a exercer a profissão e, mais do que isso, nunca sequer se preocupou em pegar o diploma, este, ele só o teria, quase 50 anos mais tarde, quando a sua amiga *Rosemary Barreto*, com um grande gesto de gentileza, o disponibilizou. *Capiba* procurando encerrar qualquer prolongamento de conversa a esse respeito, costumava dizer:

> "Formei-me em direito, como todo mundo. Entrei na escola para ser acadêmico e nunca tive pretensão de ser doutor. Tanto que ainda hoje não fui buscar o diploma. Mas qualquer dia desses, quando tiver um tempinho [tempinho esse que nunca veio], passo lá na praça 13 de Maio".

Em verdade, sua única intenção em ser acadêmico era poder formar o grupo, como de fato o fez. Mas, como não era de deixar as coisas inacabadas, pela metade, veio a concluir o curso.

A partir de 1948, com a inauguração da *Rádio Jornal do Commércio*, a vida musical do Recife passaria por um período bastante movimentado e sofreria uma transformação bastante significativa, isso, no âmbito da formação de alguns dos seus principais músicos, dentre eles *Capiba*. Por ocasião da sua inauguração, a *Rádio Jornal* contratara um *cast* dos mais consideráveis dentro da radiofonia nacional. Dentre os seus contratados figurava o maestro *César Guerra Peixe* que no Recife, terminaria por ficar um bom tempo e assim, além de regente e músico pesquisador, exerceria também, a função de professor e influenciaria muito dos músicos da cena musical recifense. È desta forma que *Capiba*, entre outros dessa geração, tais como *Clovis Pereira* e o *Maestro Duda*, toma contato com o referido maestro e passa a desfrutar dos seus ensinamentos.

Com *Guerra Peixe*, de quem se tornaria grande amigo com o passar dos tempos – moravam a mais ou menos cinqüenta metros um do outro – *Capiba* tomou aulas de harmonia e composição e foi iniciado no dodecafonismo e serialismo. Dessa fase, são as peças para piano "*Instantâneos nºI* e *nºII*", e uma peça para flauta-solo em dois movimentos, dedicada ao flautista argentino *Esteban Eitler*, como também, a trilogia às cidades históricas de Pernambuco, "*Olinda, Cidade Eterna*", "*Recife, Cidade Lendária*" e "*Igaraçu, das Festas de São Cosme e São Damião*". Segundo o mesmo, o ensinamento que tivera com o maestro *Guerra Peixe*, trouxera "uma maior consciência no que compunha", o que sem dúvida passaria a influenciar suas composições a partir da década de 1950. Porém, quanto a continuar compondo dentro do estilo, o mesmo diria:

> "Não cultivei esse gênero de música porque era muito difícil de ouvi-las executadas e, acima de tudo, porque já estava muito acostumado com o sucesso fácil de minhas produções populares".

Sobre a amizade de ambos e, sobre a orquestração feita por *Guerra Peixe* em uma de suas composições, *Capiba* faria o seguinte comentário:

> [...] "A minha amizade com Guerra Peixe começou quando Teófilo de Barros Filho, ainda em São Paulo, pediu a ele que orquestrasse minha 'Suíte Nordestina', feita originalmente para piano. Esta peça, em cinco movimentos, que foi executada pela Orquestra Sinfônica do Recife, sob a regência do maestro Vicente Fittipaldi, foi composta aproveitando a idéia, digo, a sugestão, de cinco quadros de uma exposição do grande pintor e amigo Lula Cardoso Ayres". [...].

Sobre *Capiba*, *Guerra Peixe* daria o seguinte depoimento:

> "Essa é a conduta de Capiba, a do artista que antes de pretender ser personalista se lembra de que sua música é também do Nordeste que o admira, do Nordeste onde busca sugestões diversas para depois devolvê-las em forma de quadros musicais e imagens poéticas. Aliás, para melhor avaliar a posição de Capiba na música brasileira, basta formular o seguinte: Capiba está para a música nordestina, assim com Nazareth para a carioca e Tupinambá para a paulista. È por isso que desejo assinalar aqui o que sempre repito para os que me ouvem: o compositor Capiba não tem sido, fora do Nordeste e do Norte, ainda compreendido pelos intérpretes, editores e produtores de programas de rádio, etc. Sina de gênio, talvez, no mundo contraditório em que vivemos. Digo-o sem tencionar tecer louvaminhas a um grande amigo, pois não sou disso não; digo-o sem o menor constrangimento e, cumpre afirmar, sem o mínimo favor...[132]".

[132] In CÂMARA e PAES BARRETO – Op. Cit. – 1986. Pg. 94.

No decorrer da década de 1960, *Capiba* passa a dedicar-se mais à pintura, inicia a colheita de material para principiar os escritos de suas memórias. Desse período, faria o seguinte comentário:

> "Nos anos 60, quando Roberto Carlos chegou com aquele negócio dele, aquele estilo de música, revolvi pintar e escrever livros. Voltei quando a música deu a reviravolta. Quando isso aconteceu, voltei a compor[133]".

Porém, essa não seria uma década de total reclusão para o mesmo. Pois, viria a participar ao lado do seu velho amigo e parceiro *Ariano Suassuna*, de praticamente todos os mais importantes festivais acontecidos na década. Assim, através de *José Ramos Tinhorão* que foi ao Recife convidá-lo, como também a *Nelson Ferreira*, veio a participar do primeiro Festival da Excelsior, para onde mandou cinco composições. Participou também do FIC – Festival Internacional da Canção, em 1966 com a música "*Canção do Amor Que Não Vem*". No ano seguinte 1967, no II FIC, em parceria com *Ariano*, classificaria em 5º lugar o baião "*São os do Norte que Vêm*". Para a ocasião, sugeriram como interprete *Luiz Gonzaga*. No entanto, como o mesmo passava por um período de pouca evidência junto à mídia na época, a direção do festival o vetou e a música foi interpretada por *Claudionor Germano*.

Também em 1967, durante o III Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, a dupla *Capiba* e *Ariano* se classificou entre os doze finalistas, com a música "*Cantiga de Jesuíno*". A canção deveria ser interpretada pelo cantor *Jair Rodrigues*, como este desistiu, de última hora foi chamada à cantora *De Kalafe* que, fazendo o gênero cantora-de-protesto, apresentava-se descalça.

Em 1970, fazendo parte do Movimento Armorial, compôs para ser executada pela *Orquestra Armorial de Câmera de Pernambuco* a suíte em três movimentos "*Sem Lei Nem Rei*". Em 1984, a "*Missa Armorial*", em sete partes, mesclando instrumentos de orquestra com instrumentos regionais do tipo *zabumba* e *pífanos*.

[133] In TELES – Op. Cit. – 2000. Pg. 58.

No ano de 1985, *Capiba* lançou o seu livro de memórias "*CAPIBA – O livro das ocorrências*[134]" e em 1992, lançou "*Histórias que a vida me ensinou*". Faleceu em 1997, dispondo ainda de uma quantidade enorme de músicas inéditas.

[134] Todos os depoimentos de *Capiba* aqui transcritos são originários dessa obra. Mesmo, os transcritos por intermédio da obra de outros autores.

CAPÍTULO IV

A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO *FREVO* E AS SUAS SUBDIVISÕES

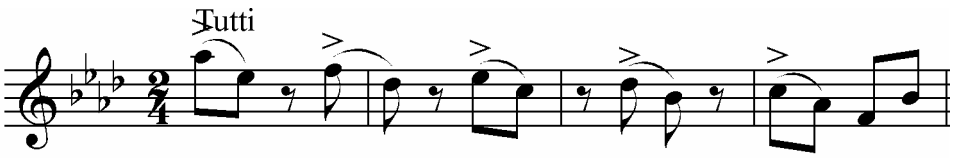
Como produto de exportação divulgado através da grande mídia da época – o rádio –, esse gênero musical requeria nomenclatura própria e distintiva, que facilmente o identificasse entre os demais e, além disso, que suas próprias subdivisões de gênero ficassem bem aclaradas. Isso, não só, já era um anseio por parte dos pernambucanos, principalmente entre os músicos que, naturalmente percebiam na sua música as nuances distintivas de gênero, se tornando alguns compositores prediletos nessa ou aquela especialidade, como também, era uma necessidade mercadológica. A indústria fonográfica e a mídia radiofônica precisavam de rótulos para melhor identificar esses produtos, fato que também aconteceu a outros gêneros musicais por todo o Brasil, como por exemplo, no caso do *samba* que se tornou de *Breque, Exaltação, Partido Alto,* etc...

Portanto, só a partir de 1936, no auge da chamada "*Era do Rádio*" é que definitivamente foram denominados de *frevo* tais gêneros de composição, com as suas respectivas subdivisões de gêneros e tipos, cabíveis de relacionamento e descrição.

Como regra geral o *frevo* é:

Invariavelmente escrito em compasso binário 2/4, começa em anacruse, comumente, mas, não exclusivamente em movimento ascendente.

Como exceção à regra, há até o presente momento, em toda a literatura e discografia do gênero, apenas dois *frevos-de-rua* que não começam em anacruse, são eles: "*A Província*" de *Juvenal Brasil*, composto em 1905, além de primeiro *frevo* gravado, é na verdade, como já citado, um *dobrado* em processo de frevização[135]; "*Pilão Deitado*" de *Lourival Oliveira*, composto em 1966, onde, os quatro primeiros compassos da introdução também têm características de *dobrado*. Contudo, neste caso, só a introdução não tem as características de *frevo*.

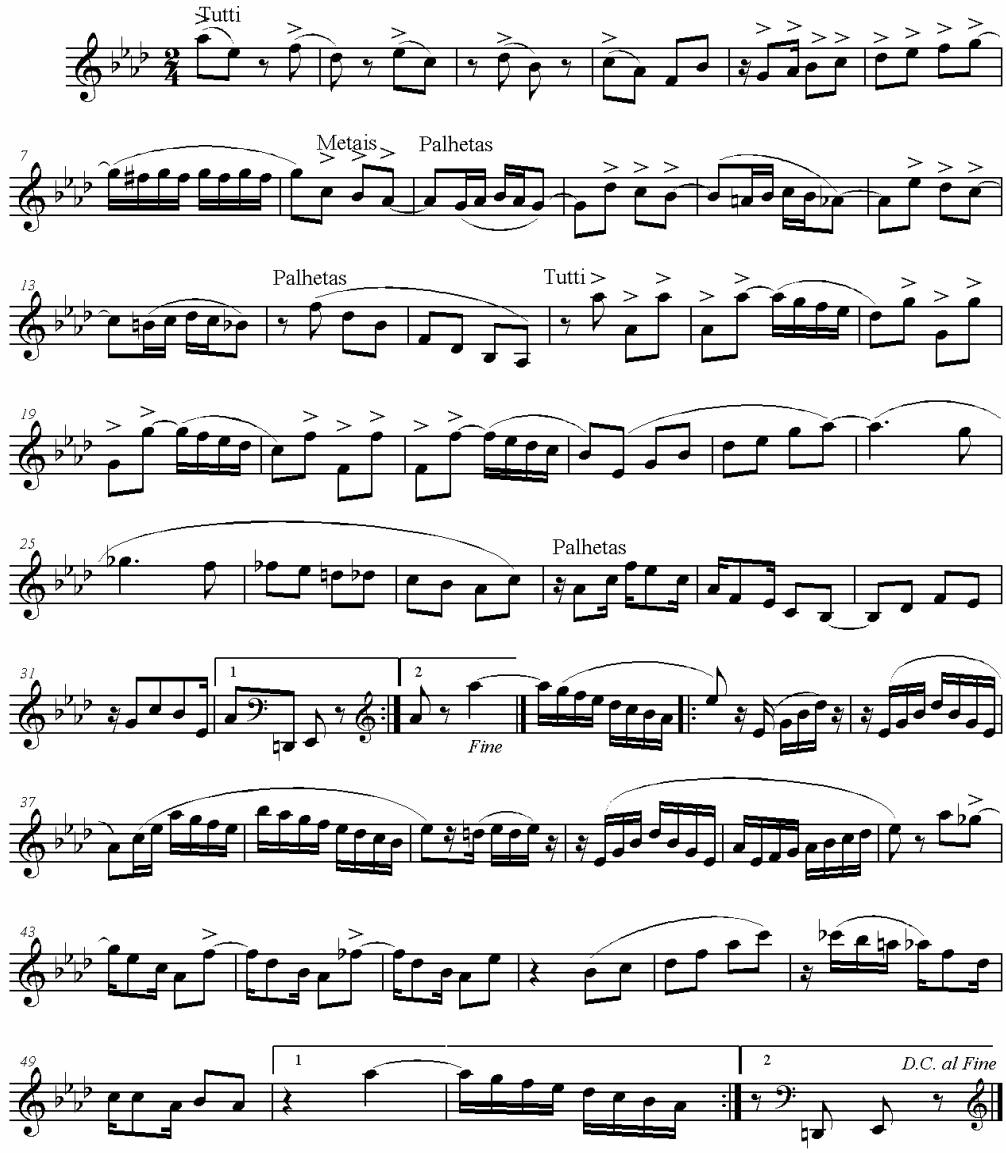


Introdução de "*Pilão Deitado*"

[135] Ver o capítulo – O advento do frevo no disco e no rádio e os seus desdobramentos na PRA-8 – O Frevo no disco e no rádio.

Pilão Deitado - (Frevo-de-rua)

Lourival Oliveira
1966



Editoração - Leo Saldanha

Estruturalmente na forma ternária AA-BB-A, geralmente com 16 compassos em cada parte da seção, em alguns casos com uma ponte interligando as seções "A" e "B". Essa forma pode ser considerada no caso da música cantada, um desdobramento e influência da forma ternária simples A-B-A, utilizada nas *árias* cantadas nos clubes. Bem como também, ela é resultado da influência da *marcha-militar* e do *dobrado*, no caso da música instrumental.

Além de "*Divisor de Águas*", marcha instrumental do maestro *Zuzinha*, outro *frevo* que se tornou referência para o gênero, foi a "*Marcha nº 1 dos Vassourinhas*[136]" de *Mathias da Rocha* com letra de *Joana Baptista*, lançada em 1909 como marcha cantada. Segundo pesquisas do historiador EVANDRO RABELLO, a música teria sido composta em 1889 e oficialmente doada ao *Clube Vassourinhas* em 1909, quando foi lançada. Constatação feita de acordo com o recibo de doação encontrado pelo próprio RABELLO na sede do clube[137].

Vassourinhas se tornou o mais conhecido entre todos os *frevos*, na versão instrumental. Hino do *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas* que, ainda hoje detêm os direitos sobre a *marcha*, passou a ser, também considerado, o hino do carnaval de Pernambuco. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 13).

[136] SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA relatando depoimento do pesquisador SAMUEL VALENTE revelam que a *Marcha nº 1* foi gravada em 78 *rpm* pela primeira vez em fevereiro de 1945, selo Continental nº 15.279 – B, com o título "*Frevo nº 1* (Marcha regresso do Clube Vassourinhas)" e, omitindo os seus autores descreve como "Marcha popular de Pernambuco, adaptação de *Almirante*". Tendo como intérpretes *Déo* e *Castro Barbosa*, acompanhados por *Napoleão e seus soldados musicais*. Revelam ainda que, com a inclusão de dois novos versos na segunda parte, *Almirante* não só adaptou como se tornou parceiro: *A saudade, ó Vassourinhas, / invadiu meu coração, / ao pensar que talvez nunca, / nunca mais te veja não. A saudade, ó Vassourinhas, / enche d'água os olhos meus, / ao pensar, ó Vassourinhas, / neste derradeiro adeus.* In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. L.

[137] No recibo constam as assinaturas de *Joana* e *Mathias*. Porém, um fato intrigante é observado, segundo o *Jornal do Recife*, em edição do dia 13 de julho de 1907, em nota de falecimento, mencionava "... *Mathias Theodoro da Rocha*, Pernambuco, 43 anos, solteiro, Hospital Pedro II". Se *Mathias* faleceu em 1907, se constata que este recibo de doação tenha sido feito em data anterior e só oficializado em 1909, ou que, *Joana* à época viva e que efetivamente cedeu o documento, o tenha assinado junto à outra pessoa que, o fez em lugar de *Mathias*. Sobre esse assunto, o *Jornal do Commércio* em caderno especial intitulado "*Centenário Folião*", comemorativo do centenário do *frevo* e publicado no dia 09 de fevereiro de 2007, traz na página 02 a nota "*O mistério da marcha Vassourinhas*".

Mathias da Rocha

Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Coleção Personalidades
Foto de autor não identificado pela fonte.

Marcha nº 1 dos Vassourinhas

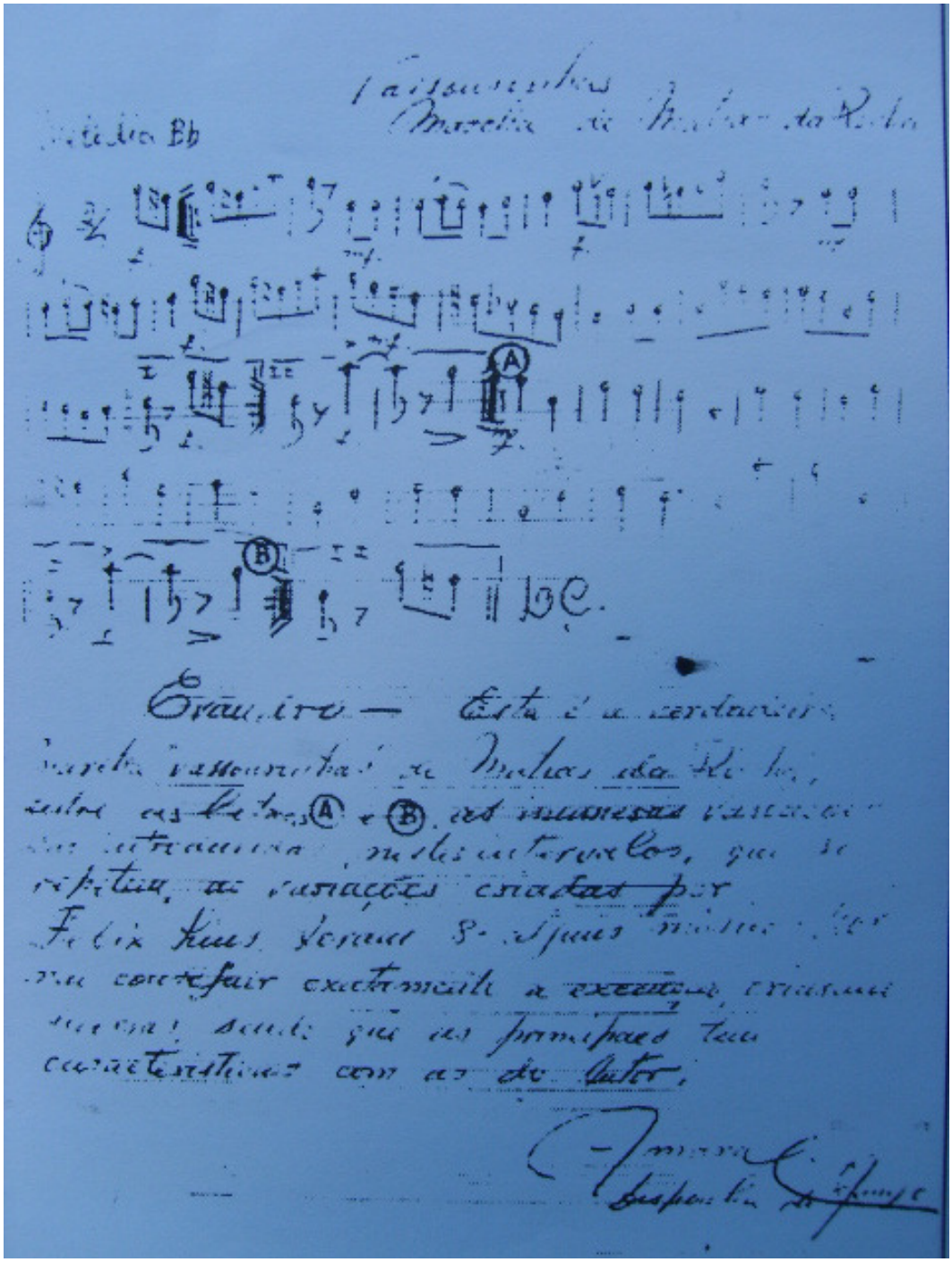
Se essa rua fosse minha
Eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas de diamantes (Bis)
Pra Vassourinhas passar

Ah! Reparem meus senhores
O "Pai" deste pessoal
Que nos faz sair às ruas
Dando viva ao Carnaval

Somos nós os Vassourinhas
Todos juntos em borbotão
Vamos varrer a cidade
Com cuidado e precisão

Bem sabeis do compromisso
Que nos leva a assim fazer
E a mostrar nossas insígnias
E a cidade se varrer.

A seguir, uma cópia fotografada da partitura original de "*Vassourinhas*". O original encontra-se nas dependências da fonoteca da Fundação Joaquim Nabuco. Na foto podemos observar as seguintes informações: ao centro e acima, o título – Vassourinhas; no canto esquerdo acima, o escrito – melodia em Bb; no canto direito acima, o escrito – marcha de Mathias da Rocha; ao centro e abaixo, a parte – linha melódica. Logo abaixo da partitura, um texto foi posteriormente escrito de punho por *Amaral* (segundo nome ilegível) *do Araújo*, por ocasião de envio da mesma ao pesquisador *Evandro Rabello*. Na ocasião, *Amaral* relatando a autenticidade da mesma, fez comentários e observações que aparecem transcritos imediatamente após a foto.



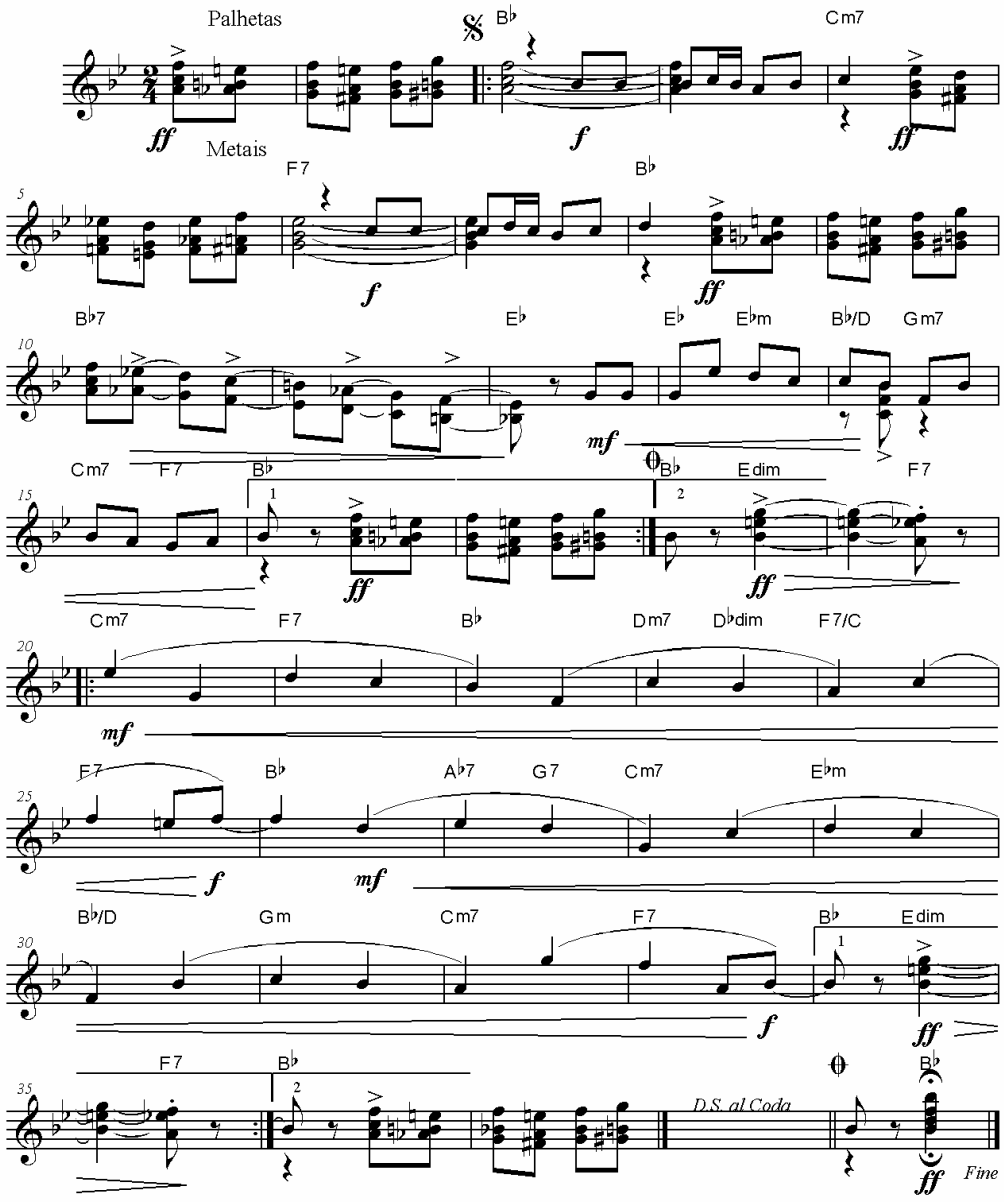
Partitura original da "*Marcha nº 1 dos Vassourinhas*" – Foto: Leo Saldanha

Original pertencente ao acervo da Fundação Joaquim Nabuco

Transcrição do texto de *Amaral do Araújo*: "Evandro – Esta é a verdadeira marcha 'Vassourinhas' de Mathias da Rocha. Entre as letras A e B, as inúmeras variações são introduzidas nestes intervalos, que se repetem as variações criadas por Félix Lins [*Felinho*]. Foram 08. Alguns músicos (*ilegível*) não conseguem exatamente a execução, criaram diversas, sendo que as principais têm características com as do autor".

Vassourinhas - (Marcha - Frevo)

Mathias da Rocha & Joana Baptista
1909



Editoração - Leo Saldanha

Entretanto, essa estrutura formal não é rígida, principalmente em se tratando de *frevo-de-rua*. Exemplificando essa questão, vale aqui salientar a pesquisa realizada pelo compositor e maestro EDSON RODRIGUES, um dos grandes mestres do *frevo* ainda em atividade que, em sua monografia de conclusão do Curso de Especialização em Etnomusicologia da UFPE, nos da alguns raros exemplos de conhecidos *frevos-de-rua* que utilizaram outra estrutura de forma, tais como: A-BB-A, "*Último Dia*", de *Levino Ferreira*; A-B-CC-B, "*Às Três da Tarde*", de *Lídio Macacão*; AA-BB-CC, "*Vassourinhas no Rio*", de *Carnera*[138].

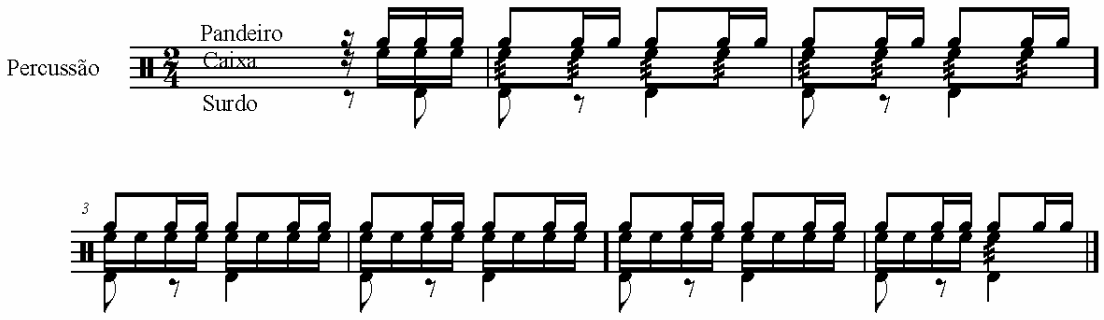
Ainda com relação à estrutura, há também o caso do *frevo-canção* que, em algumas situações por adequação à letra (refrão ou estribilho), adota a estrutura AA-BB-CC-A, sendo este "BB-CC" muitas vezes mero desdobramento ou complementação de um grande "B", o que redunda numa estrutura AA-B-A, não fugindo ao padrão estabelecido, entretanto, sem a repetição do "B", já que este se encontra subdividido ou desmembrado. Como por exemplo: "*Cavallo do cão não é rioplano*" e "*Bota a saia no joeio*", ambos de *Nelson Ferreira*; "*De Chapéu de Sol Aberto*", "*Frevo e Ciranda*" e "*Juventude Dourada*" de *Capiba*.

Tradicionalmente escrito em andamento de 120 semínimas por minuto, mais uma herança do *dobrado*, regra seguida pelos compositores da primeira metade do século XX, inclusive, *Nelson Ferreira* e *Capiba*. No entanto, foi ao longo do tempo acelerando, hoje em dia, a maioria dos *frevos* instrumentais ultrapassam as 180 semínimas por minuto.

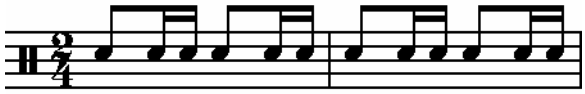
O arranjo se desenvolve em fraseados de perguntas e respostas entre os naipes, com a seção rítmica se mantendo em rulo constante e marcando apenas as convenções e principais acentos de frases. A base da seção rítmica se compõe de surdo, caixa-clara e pandeiro.

[138] In RODRIGUES – MIMEÓGRAFO – UFPE – 2003. Pg. 13.

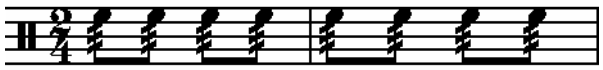
Frevo - Base da seção rítmica



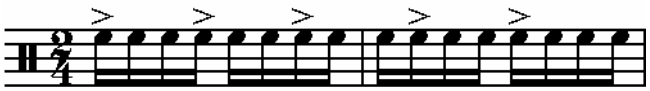
A célula rítmica do pandeiro é uma herança do *galope*.



A célula rítmica da caixa pode ser encontrada escrita de três formas, conforme visto no exemplo – Base da seção rítmica.

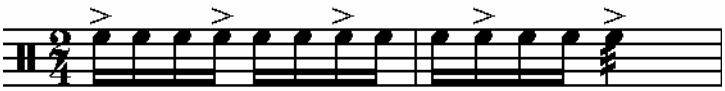


Primeira forma: rulo – Adotada por alguns compositores é facilmente encontrada em grades orquestrais, inclusive, nas mais antigas, bem como, em partituras guias durante sessões de gravação. Não raro, é comum seguir-se uma indicação escrita ou verbal por parte do arranjador ou do condutor, que diz: "em ritmo de *frevo*". Esse formato descreve melhor o rulo, porém, não indica acentuações e pressupõe o conhecimento do ritmo por parte do executante, servindo como guia. Compositores como *Nelson Ferreira*, *Maestro Duda* e *Edson Rodrigues*, entre outros, adotaram ou adotam essa escrita.



Segunda forma: divisão rítmica com acentuação – Bastante usada, essa forma tem a acentuação precisa do ritmo. Contudo, não descreve o rulo da parte final da célula. É comum encontrar nas grades orquestrais de compositores que adotam essa representação gráfica, como é o caso do *Maestro José*

Menezes, entre outros, uma escrita sem os acentos de interpretação indicados, o que pressupõe, também, um prévio conhecimento do ritmo. Essa escrita melhor descreve os *frevos* que de um modo geral se ouve nas ruas, executados por "orquestras" de pequenas *troças* e *blocos*. Tais agremiações nem sempre têm condições de pagar bons cachês, por isso mesmo, contratam músicos de refinamento técnico não muito rebuscado. Como conseqüência, em alguns casos, o que se ouve é no máximo um rulo deficiente ou "sujo", de limpeza técnica deficitária, ou mesmo, não se ouve o rulo, tão somente escuta-se a divisão rítmica.



Terceira forma: divisão rítmica com acentuação e rulo no final da célula – Essa é a forma mais precisa da escrita. Qualquer músico de boa leitura e técnica a executará sem maiores necessidades de conhecimento prévio do ritmo. Contudo, como pôde ser observado imediatamente acima, não se constitui como única, ou mais usual, a sua prática. Observa-se que esse formato de escrita é mais facilmente encontrado nos chamados *frevo-de-salão* e *frevo-de-sala de concerto*, detalhados no capítulo a seguir. Há alguns músicos de formação técnico-acadêmica, como é o caso do percussionista *Antonio Barreto*[139], que defendem um maior rigor e o uso estrito da escrita precisa.

A célula rítmica do surdo é herança do *dobrado*. Contudo, apresenta-se com acentuação deslocada ou invertida.

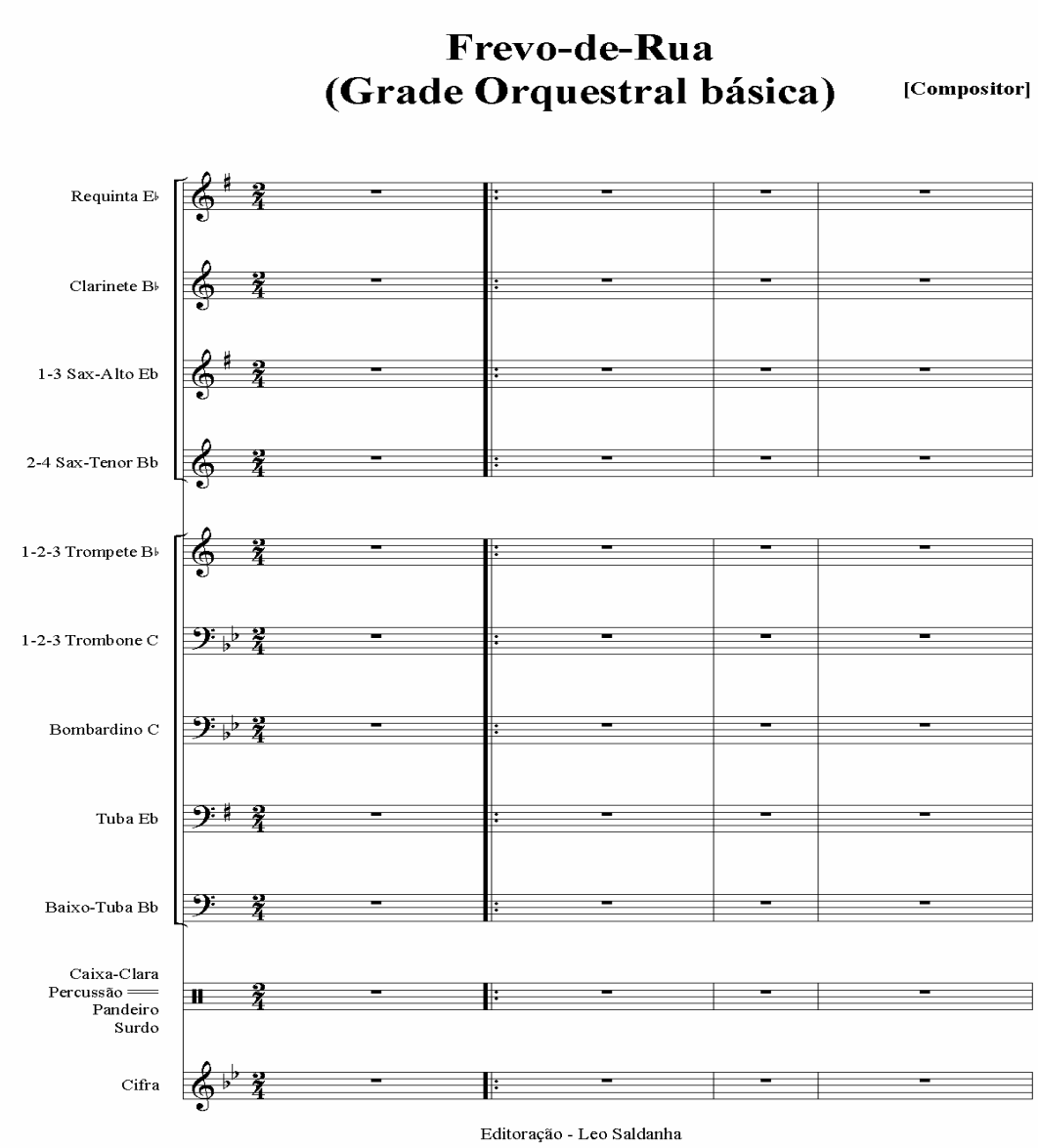
[139] Popularmente conhecido como *Barretinho*, é considerado um dos melhores executantes de caixa-clara da atualidade em toda a região. Professor de percussão sinfônica – "erudita" – do Conservatório Pernambucano de Música, integrante da Orquestra Sinfônica do Recife e do Grupo Sa grama, é também o fundador do bloco A Toque de Caixa. O Bloco desfila pelas ruas de Olinda nas tardes da Quarta-feira de Cinzas após o carnaval e congrega em suas fileiras os principais músicos percussionistas locais e de outras regiões que estiveram em atividade no carnaval pernambucano daquele ano.

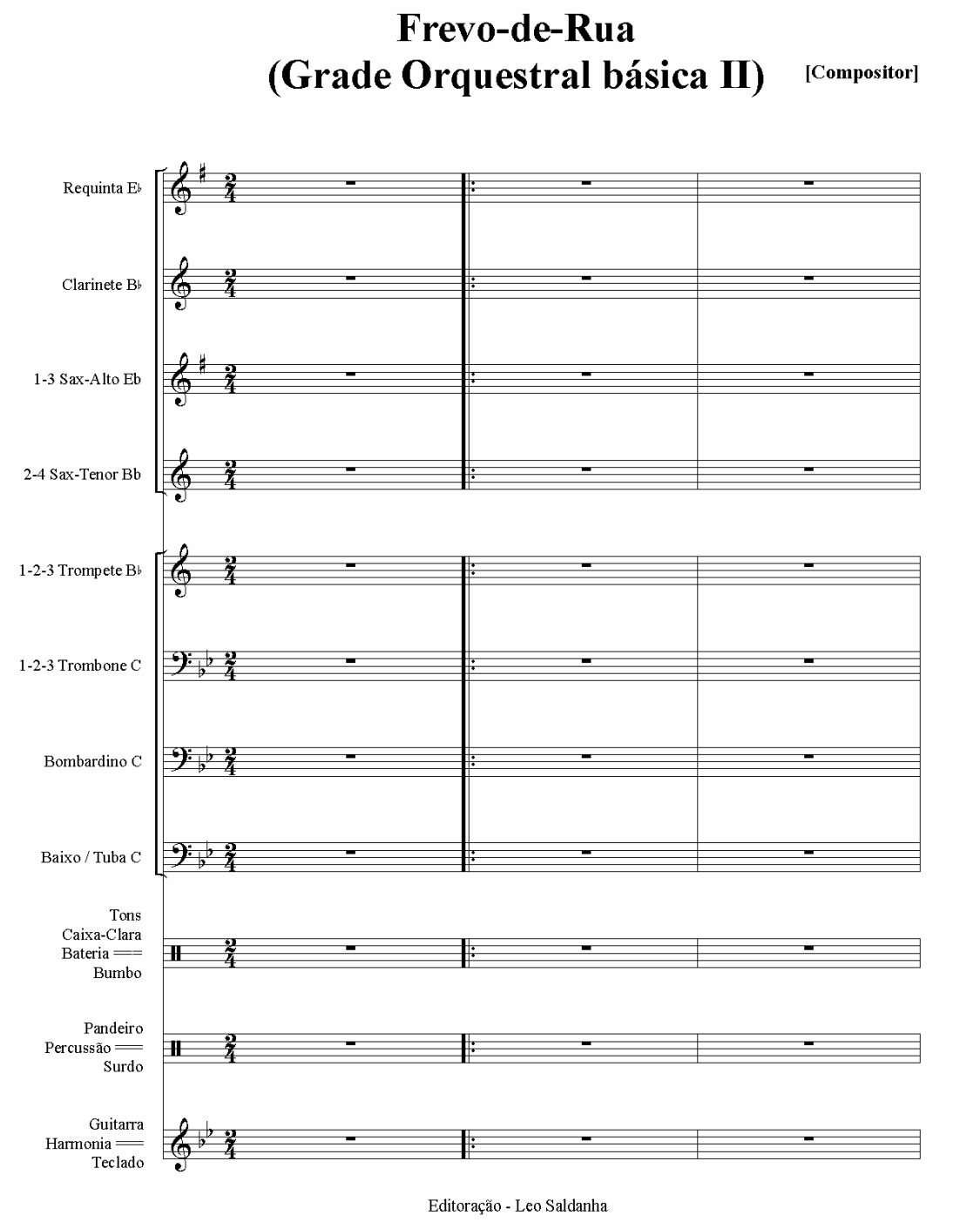
Diferente de outros gêneros, como a *marchinha-carioca*, por exemplo, onde, a seção "A" ou introdução é mera preparação para o tema principal "B", fazendo em boa parte dos casos, citações melódicas deste. No *frevo*, o "A" é parte distinta na música e igualmente importante, contando inclusive com melodia própria. Também, ainda diferente da *marchinha-carioca* e da *marcha-militar*, onde, o acento do surdo na base rítmica está no primeiro tempo, no *frevo*, assim como, no *samba*, este acento está deslocado para o segundo tempo, na figura da semínima, o que confere um caráter rítmico diferenciado das demais *marchas*.

Frevo – Tabela de subdivisões do gênero

GÊNERO	SUBGÊNERO	TIPOS	SUBTIPOS
FREVO	***FREVO – DE – RUA***	***ABAFO*** ***COQUEIRO*** ***VENTANIA***	***ABAFO – VENTANIA*** ***ABAFO – COQUEIRO***
	FREVO – CANÇÃO		
	FREVO – DE – BLOCO		
	NOVAS NOMENCLATURAS		
	FREVO – DE – RUA		***FREVO – DE – SALÃO*** ***FREVO – DE – SALA DE CONCERTO***

Frevo – Grades Orquestrais, descrição das subdivisões e exemplos





Frevo-de-Rua – Derivado imediato da *polca-marcha* e do *dobrado*, sofre também influências do *maxixe*, está diretamente relacionado aos *clubes* e *troças*. Geralmente composto em tonalidade maior, muito embora, também, seja encontrado no modo menor.

Tem construção puramente instrumental, em andamento rápido, divide-se em duas partes, com geralmente 16 compassos cada uma – como já observada essa não é uma regra rígida em se tratando de *frevo-de-rua* – a instrumentação é distribuída para ser executada por uma orquestra de *frevo* característica, com uma estrutura básica formada por 36 músicos (01 requinta Eb, 05 clarinetas Bb, 02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones-tenores Bb, 07 trompetes Bb, 10 trombones C, 01 bombardino C, 02 tubas Eb, 01 tuba-baixo Bb, 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo, 01 reco-reco, 01 ganzá). Essa é a formação clássica ou tradicional.

Nos dias atuais, a formação clássica é comumente apresentada com a seguinte alteração: em lugar das 02 tubas em Eb e da tuba-baixo em Bb, é corriqueiro o uso do contra-baixo ou da "tuba em C[140]". Acrescenta-se também, o uso da bateria na seção rítmica e, ainda, a guitarra e o teclado na base harmônica. Entretanto, tanto na formação clássica, quanto na atual, afora as alterações observadas, a estrutura orquestral pode e, em muitos casos, deve ser aumentada com dobramento de vozes, principalmente na seção rítmica[141].

Sua orquestração se desenvolve em um jogo de perguntas e respostas entre metais e palhetas, o que vem a ser uma das características fundamentais do gênero, tendo nos saxofones o papel de principais melodistas. Outra característica é o desenvolvimento da melodia harmonizada em bloco de acordes. O desfecho se dá com a reexposição melódica da seção "A", seguida de coda com acorde tônico final.

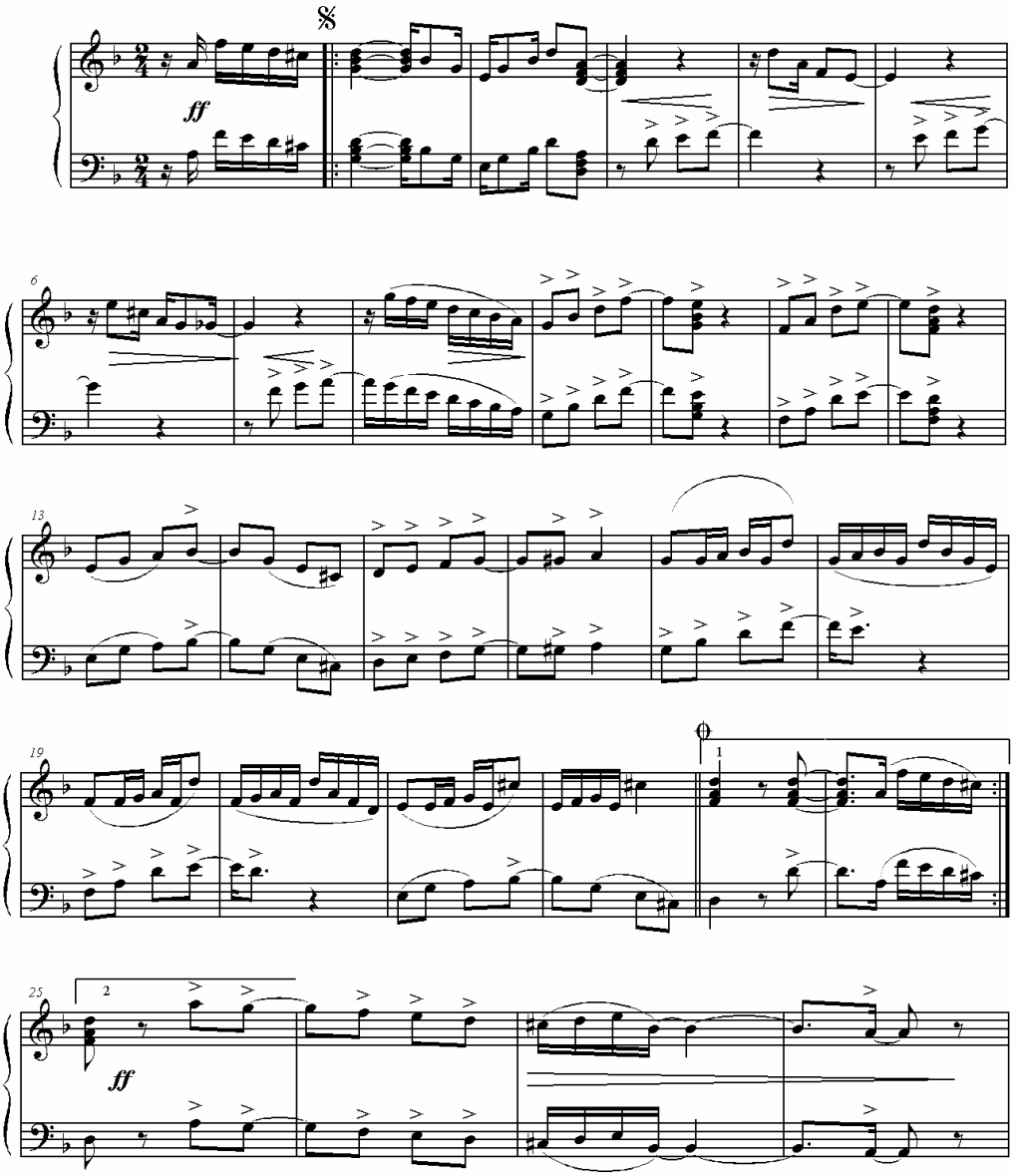
Como no exemplo de *Capiba* em "*Frevo Tradicional*".

[140] A "tuba em C" é a mesma tuba-baixo em Bb. A nominação se dá por esta não ser de fato um instrumento transpositor, ou seja, não usa som de efeito, a leitura não é feita em altura diferente da escrita. Por isso mesmo, os compositores e arranjadores de *frevo*, em tempos mais recentes, convencionaram chamá-la "tuba em C". Normalmente, o arranjo que vem escrito na grade serve tanto para a tuba quanto para o contra-baixo que, comumente a vem substituindo nas orquestras de *frevo*.

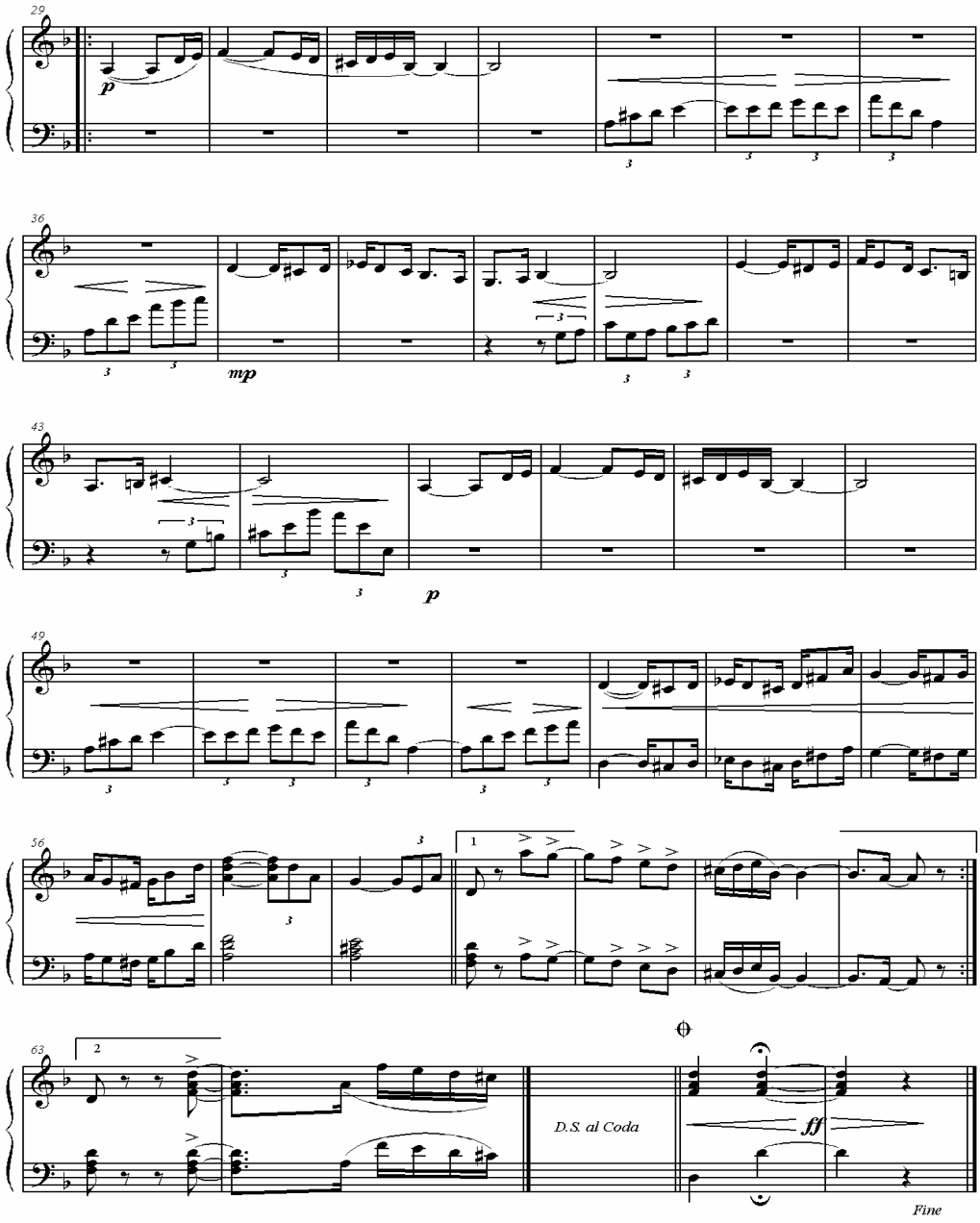
[141] Dependendo da situação ou contexto, a instrumentação chega a dobrar ou mesmo triplicar. Recentemente nas festividades de encerramento dos carnavais de 2006 e 2007, a Prefeitura da Cidade do Recife organizou e apresentou a *Orquestra Multicultural do Recife*, o chamado "*Orquestrão*", com mais de 150 (cento e cinqüenta) músicos. Contudo, há também, casos de instrumentação diferenciada da estrutura básica, como a adotada pelo *Maestro José Menezes*. Ver Capítulo – Influências Adquiridas.

Frevo Tradicional - (Frevo-de-rua)

Capiba
1965



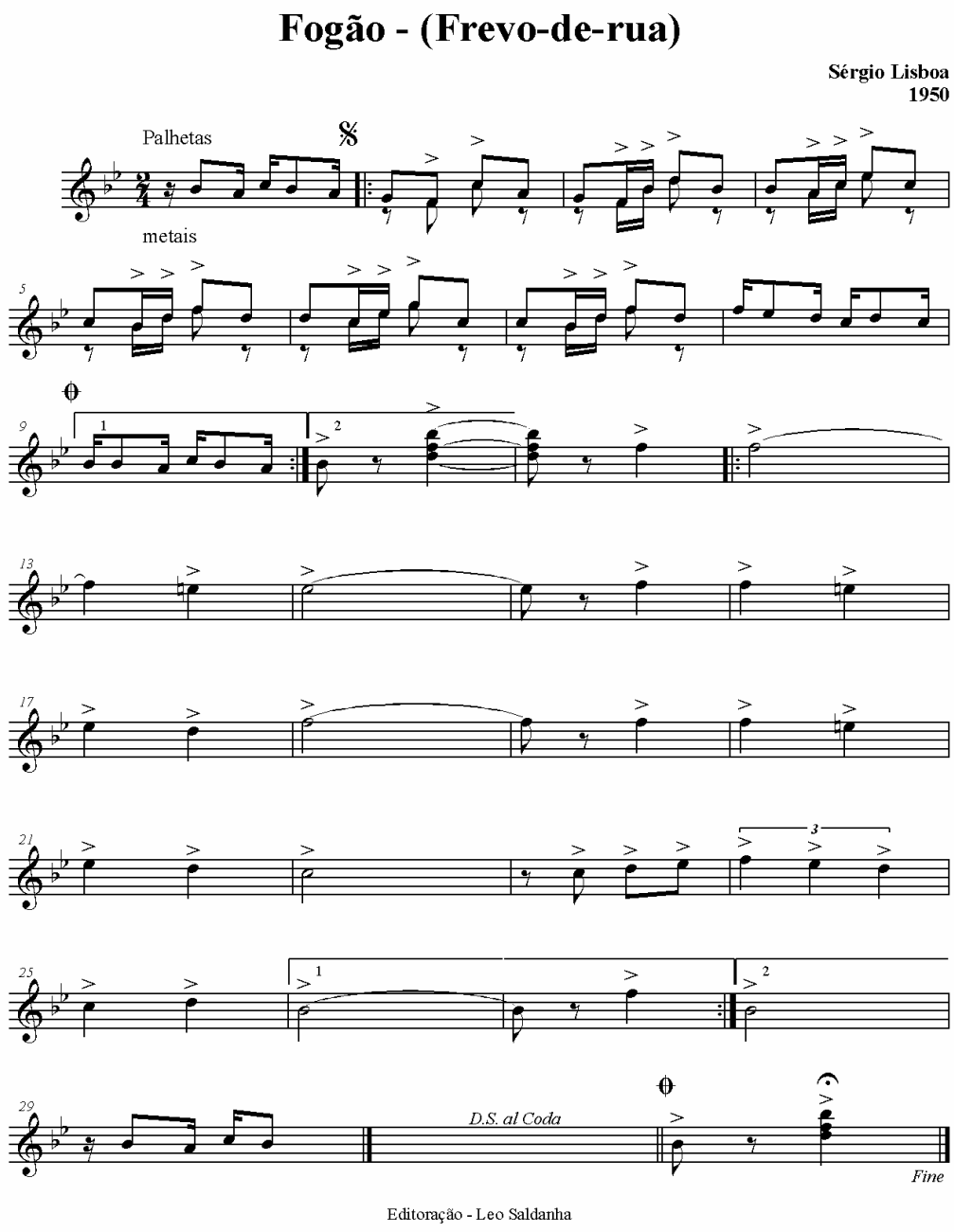
Editoração - Leo Saldanha



Frevo Tradicional foi gravado em compacto no ano de 1965 pela *Orquestra CBS.*

O *frevo-de-rua* se subdivide em três tipos: *abafo*, *coqueiro* e *ventania*. Porém, a classificação dessa subdivisão se dá mais freqüentemente, entretanto, não obrigatoriamente, pelas características da seção "A":

> ***Frevo de Abafo*** – Também chamado de *frevo de encontro*, como anteriormente mencionado, era especialmente executado nos encontros de clubes, com a finalidade de silenciar a fanfarra rival. Como é de se supor, tem ampla densidade sonora, adequada para a execução em ambientes abertos. Tem como característica o emprego de notas agudas, de duração mais ou menos longas e de simples divisão, notadamente o uso de mínimas, semínimas e colcheias. Predominam os metais (trompetes e trombones) que, executam em uma região alta para estes instrumentos, contudo, sua execução é relativamente fácil. Como bons exemplos podemos citar: "*Cabelo de Fogo*" de *Nunes* e "*Fogão*" de *Sérgio Lisboa*. Neste último caso, especificamente, as características do *abafo* se expressam na seção "B", como poderemos observar.

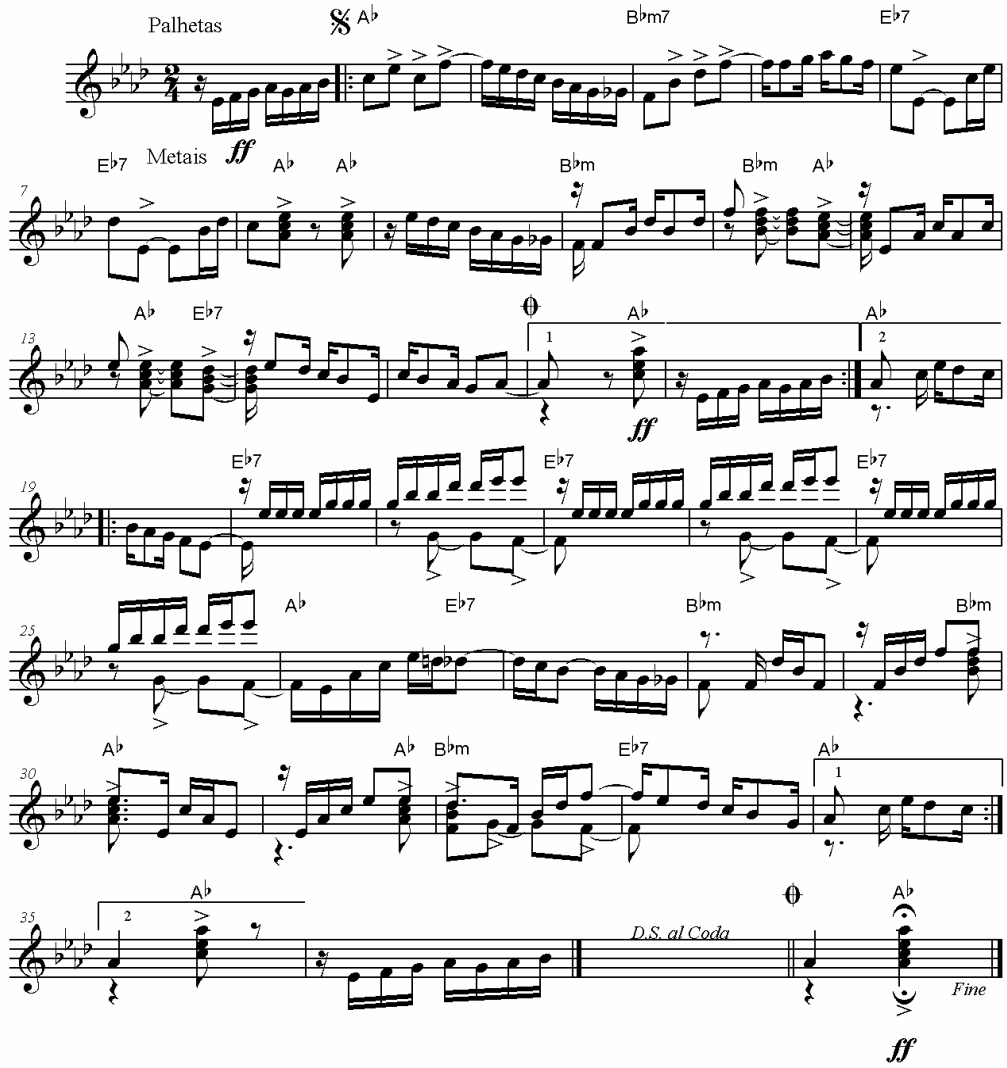


Fogão foi gravado em 78 *rpm* no ano de 1950 pela *Orquestra do Maestro Zacarias*.

Frevo Coqueiro – Quase uma variação do *abafo*, também tem boa densidade sonora sendo adequado para a execução em ambientes abertos como as ruas. Tem como característica o emprego de notas agudas que vão além da pauta, porém, com uma melodia bastante movimentada, com notas de duração curta e de dificuldade bastante razoável, notadamente com o emprego de semicolcheias. Predomina os metais (trompetes e trombones), em boa parte dos casos, com maior ênfase nos trompetes. Como bons exemplos podemos citar: "*Durval no Frevo*" de *Edgard Moraes*, "*Adelaide no Frevo*" de *Toscano Filho*, "*Não há problema*" de *Jones Johnson* e "*Relembrando o Norte*" de *Severino Araújo*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 14).

Durval no Frevo - (Frevo-de-Rua)

Edgard Moraes
1935



Editoração - Leo Saldanha

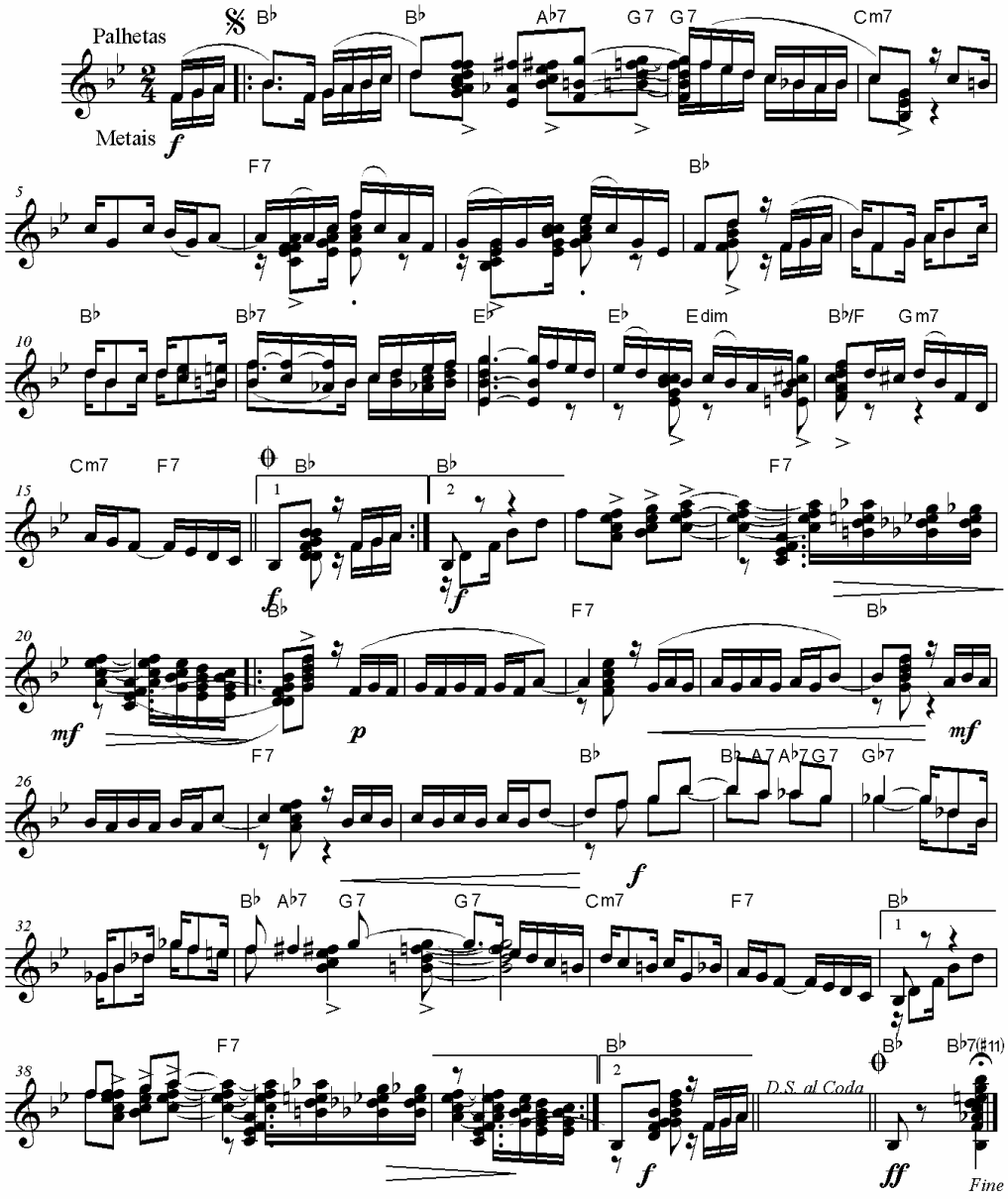
Frevo Ventania – Mais adequado à execução em ambientes fechados ou, artificialmente amplificados, tem baixa densidade sonora. Tem como característica o emprego de notas que raramente ultrapassam os limites do pentagrama, com melodia bastante movimentada, com o uso de notas de duração curta e dificuldade elevada, notadamente com o emprego das semicolcheias. Predominam as palhetas (saxofones e clarinetas). Há ainda uma outra característica bastante relevante apontada pelo maestro EDSON RODRIGUES[142], esta, vem a confirmar o grau de dificuldade de execução, trata-se, da distribuição instrumental em bloco de acordes, envolvendo metais e palhetas. Como bons exemplos podemos citar: "*Comendo Fogo*" e "*Mexe com Tudo*" de *Levino Ferreira*, "*Nino o Pernambuquinho*" e "*Nilinho no Passo*" de *Duda*[143], também, "*Freio a Óleo*" de *José Menezes*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 15).

[142] In RODRIGUES – Op. Cit. – 2003. Pg. 14.

[143] O *Maestro Duda* se destaca como compositor de *frevos-ventania*. A grande maioria das suas composições no estilo *frevo-de-rua* são do tipo *ventania*.

Freio a Óleo - (Frevo-de-rua)

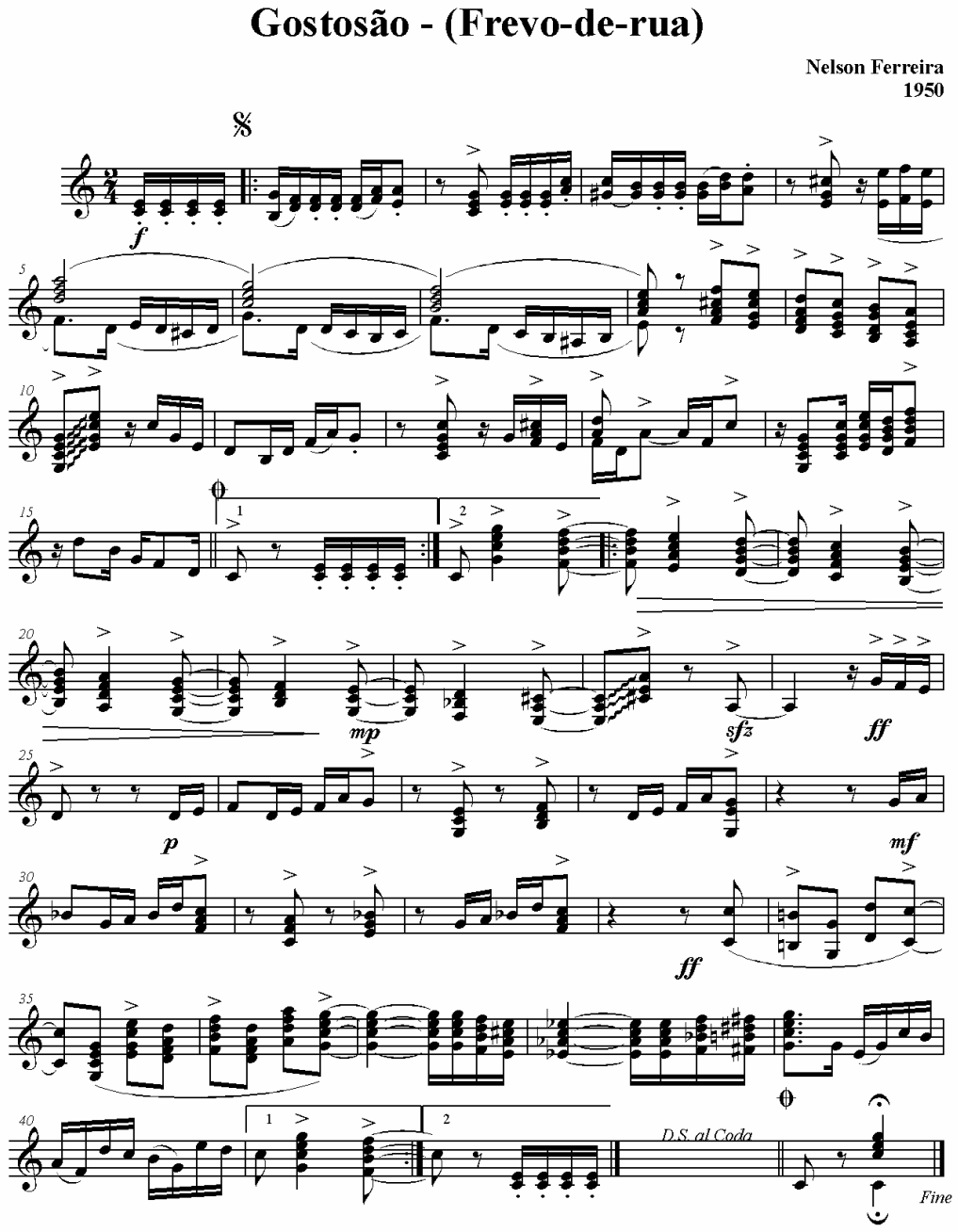
José Menezes
1950



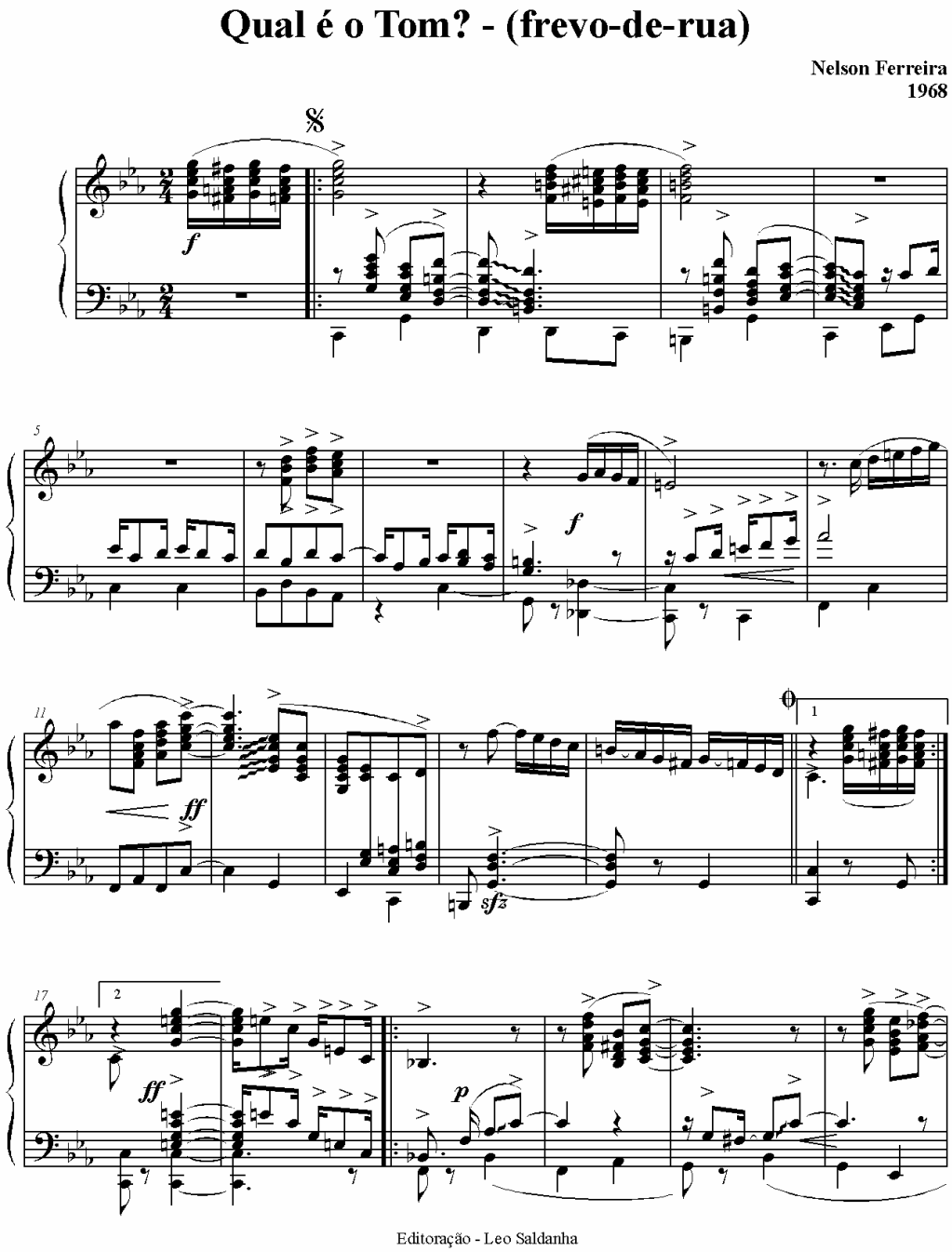
Editoração - Leo Saldanha

No *frevo-de-rua* há ainda mais dois subtipos híbridos: o *abafo ventania* e o *abafo coqueiro*. Obviamente, os mesmos mesclam características dos tipos anteriormente citados.

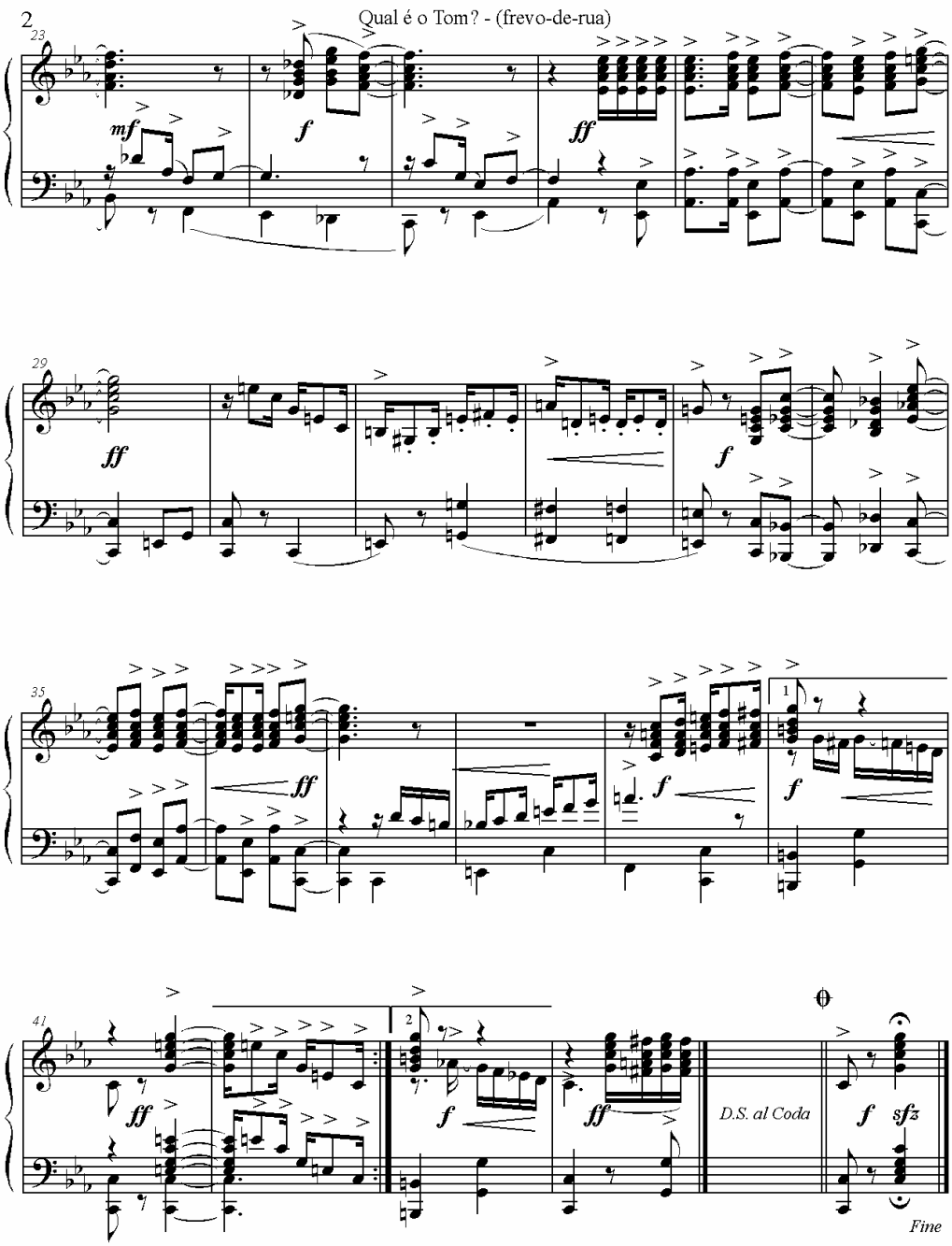
Frevo Abafo Ventania – Tem como bom exemplo em "*Duda no Frevo*" de *Senival Bezerra* o "*Seno*", bem como, em "*Gostosão*", de *Nelson Ferreira*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 16).

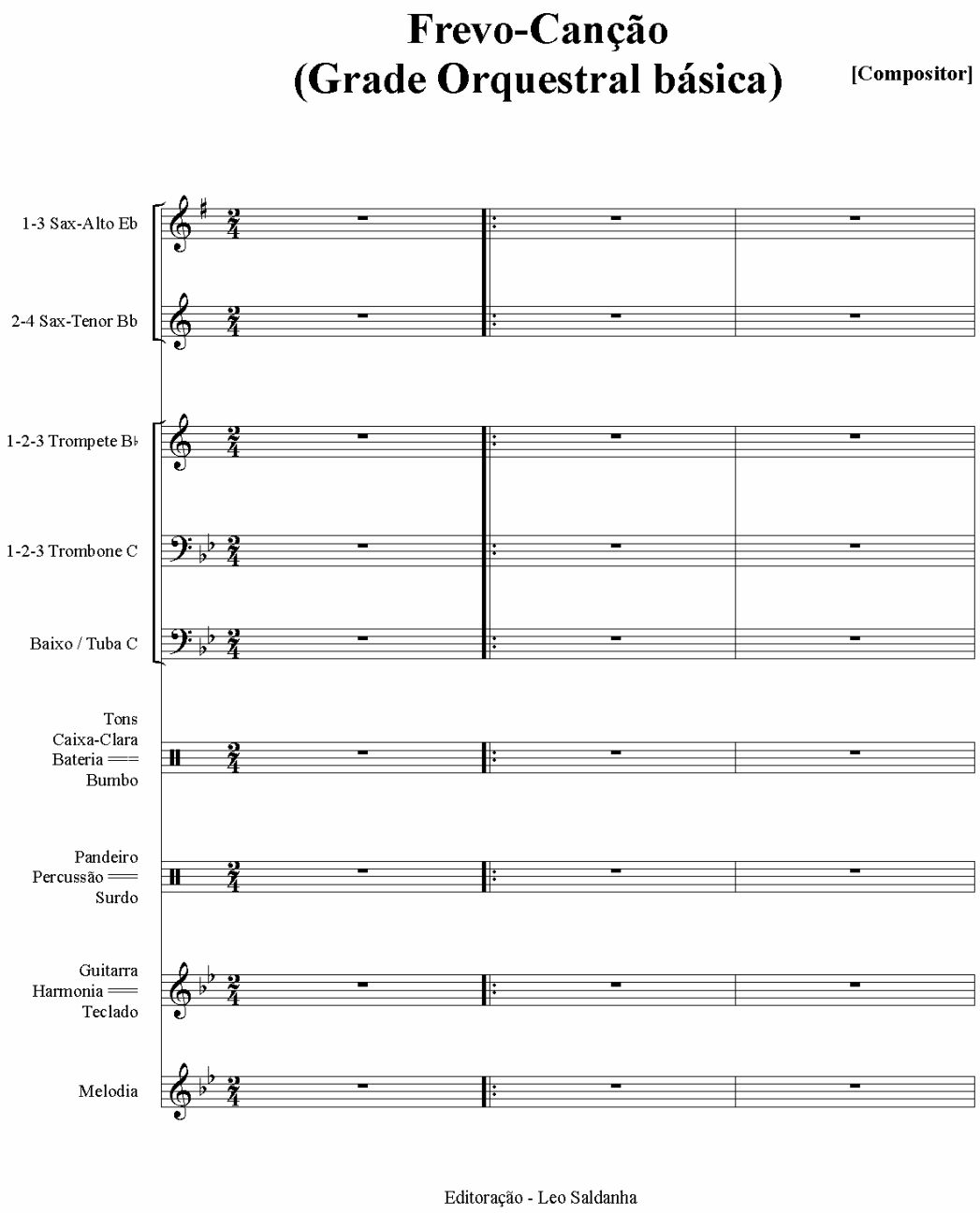


Frevo Abafo Coqueiro – Tem como bom exemplo em "*Teleguiado*" de *Toscano Filho*, bem como, em "*Qual é o Tom?*" de *Nelson Ferreira*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 17).



Qual é o Tom? - (frevo-de-rua)





Frevo-Canção – Originário da *polca-marcha* e do *dobrado* tem influências da *ária* e da *canção*, está diretamente relacionado aos *clubes* e *troças*. Geralmente composto em tonalidade maior, no entanto, também encontrado no modo menor.

Não é uma variante, más, é quase um desdobramento, com introdução orquestral e instrumentação geral semelhante ao *frevo-de-rua*. Contudo, em muitos casos aparece com instrumentação reduzida, usada em gravações e acompanhamento de conjuntos

populares (02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones-tenores Bb, 03 trompetes Bb, 03 trombones C, 01 contra-baixo, 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo).

Nos dias atuais, também apresenta o uso da bateria na seção rítmica, assim como, a guitarra e o teclado na base harmônica. No gênero *Canção*, a seção "B" é uma parte literal destinada ao canto, onde, os metais e palhetas tão somente pontuam as interseções da letra. O desfecho da estrutura formal se dá com a reexposição melódica da seção "A", seguida de coda com acorde tônico final.

São bons exemplos: "*Tenho uma coisa para lhe dizer*", "*Morena cor de canela*", "*Oh! Bela*", todas de *Capiba* e "*Veneza Americana*" de *Nelson Ferreira*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 18).

Oh! Bela

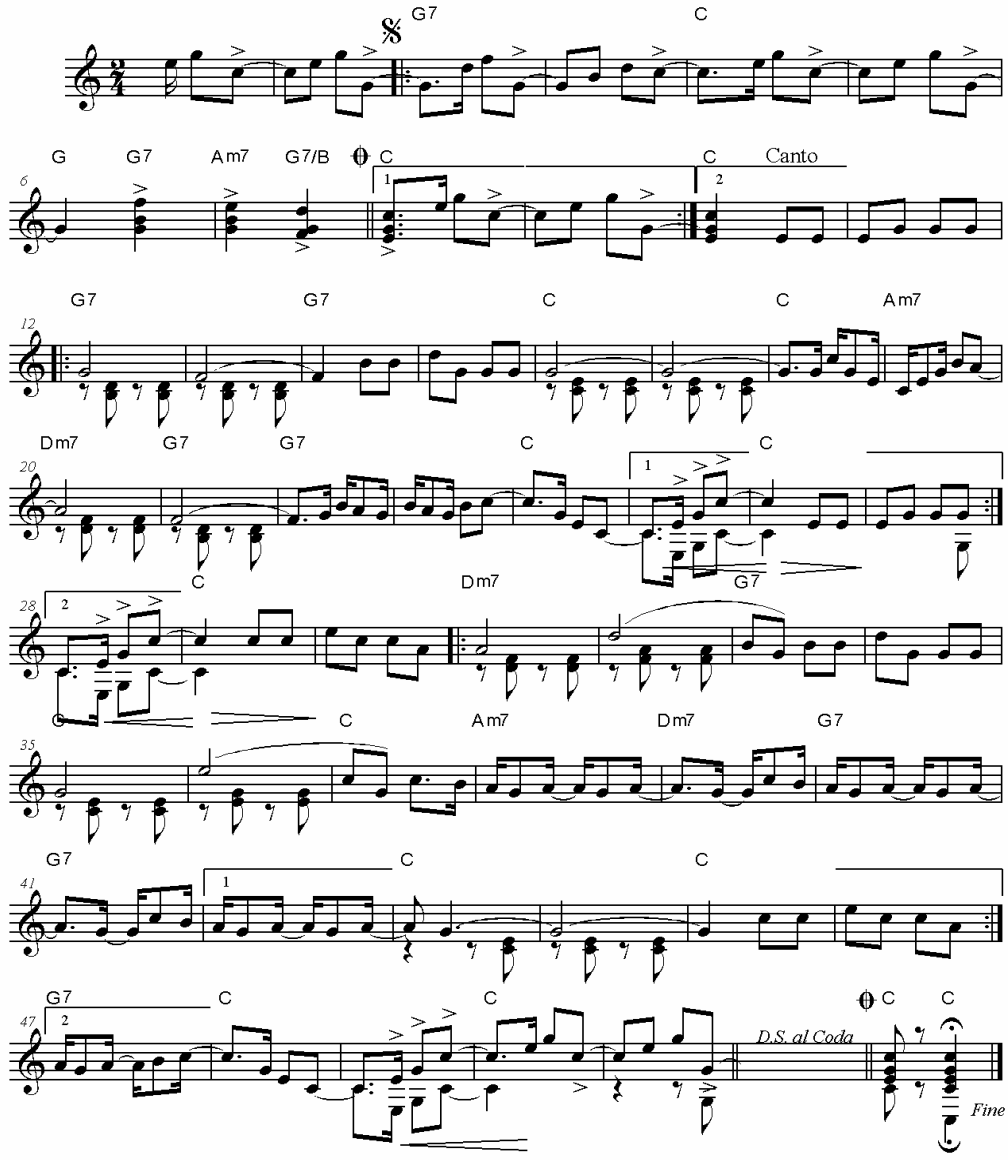
Você diz que ela é bela
Ela é bela sim senhor
Porem poderia ser mais bela
Se ela tivesse o meu amor
Meu amor!

Bela é toda a natureza
Oh! Bela!
Belo é tudo que é belo
Oh! Bela!
O sorriso da criança
O perfume de uma rosa
O que fica na lembrança

Belo é ver o passarinho
Oh! Bela!
Indo em busca do seu ninho
Oh! Bela!
Todo mundo se amando
Com amor e com carinho
Uns sorrindo outros chorando
De amor!

OH! BELA - (Frevo-Canção)

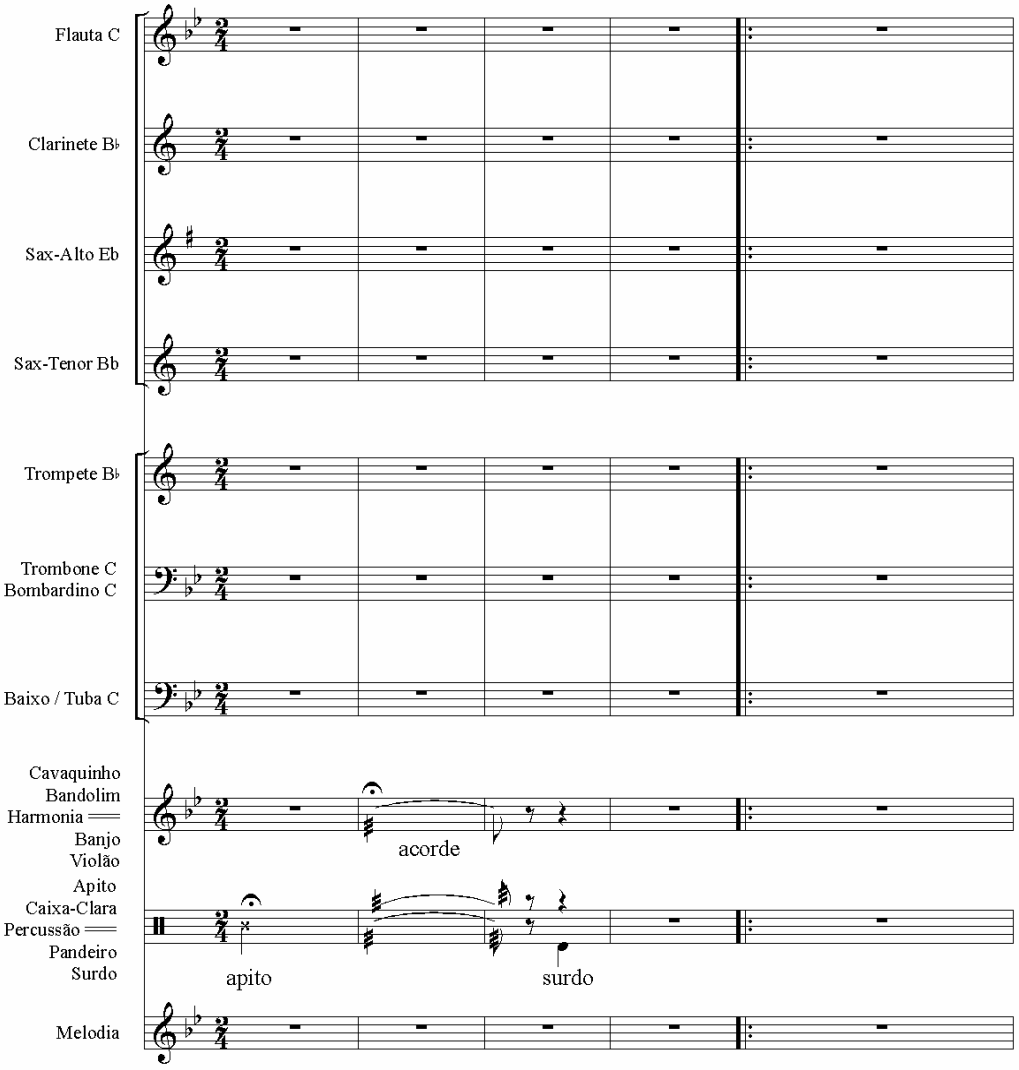
Capiba
1969



Editoração - Leo Saldanha

Frevo-de-Bloco
(Grade Orquestral básica)

[Compositor]



Editoração - Leo Saldanha

Frevo-de-Bloco – Também chamado de *marcha-de-bloco* está diretamente relacionado aos blocos carnavalescos. É geralmente composto em tonalidade menor e feito para ser executado por orquestra de estrutura mais leve, chamada de "pau e cordas", predominantemente constituída por cordas e madeiras. Tem como formação clássica ou tradicional (violões, violinos [em alguns casos], 01 cavaquinho, 01 banjo, 01

bandolim, 01 clarineta Bb, 01 flauta C, 01 saxofone-alto Eb, 01 saxofone-tenor Bb, 01 contra-baixo ou 01 tuba C, 01 pandeiro, 01 caixa-clara e 01 surdo), contudo, essa estrutura também pode variar. Nos dias atuais, além da estrutura tradicional, tais conjuntos comumente também utilizam os metais, geralmente 01 trompete Bb, 01 trombone C, 01 bombardino C.

Observemos a estrutura adotada pelo saudoso bloco *Apois Fum*, durante o carnaval de 1924, segundo matéria do *Jornal do Commércio*: (28 violões, 03 violinos, 06 cavaquinhos, 05 bandolins, 01 clarineta Bb, 01 flauta C, 01 saxofone [provavelmente tenor Bb], 01 clarim, 02 trombones de vara C, 01 bombardino C, 02 pandeiros, 02 reco-recos e 02 tambores [provavelmente surdos])[144]. Nota-se a ausência do banjo e o uso de apenas um saxofone, no entanto, já fazia uso de alguns instrumentos de metais. Essa formação mostra a flexibilidade existente na constituição das orquestras dos blocos.

O mais lírico entre os três gêneros, a sua derivação está comumente associada aos ranchos de reis e ao pastoril, por ter esse estilo de *frevo*, na seção "A", uma introdução tradicionalmente semelhante às empregadas nas jornadas desse último: alegre, saltitante e com a instrumentação já referida. No entanto, tal paralelo não pode ser tomado como regra rígida, muito embora, em tempos passados esses mais freqüentemente apresentassem tais aparências. Nos dias de hoje, muitos delineiam introduções bastante movimentadas que mais se assemelham ao *frevo-canção*.

Na seção "B", uma parte literal em andamento moderado, se destina ao canto de um coro de vozes femininas. Neste caso, sim, encontramos maiores semelhanças com esses folguedos do ciclo natalino. Não obstante, além do andamento moderado, um outro ponto que o faz se assemelhar ao pastoril é o hábito por parte do público, tanto em um, quanto em outro caso, de acompanhar as introduções batendo palmas, tal qual, as pastoras a executar os seus pandeiros. Suas letras geralmente versam sobre personagens, coisas e acontecimentos passados e saudosos, muitas vezes importantes para a história do bloco.

[144] Jornal do Commércio – caderno "Centenário Folião" – 09/02/2007. Pg. 02.

Na abertura – se assim podemos dizer – precedendo a introdução melódica, é executado um silvo longo de apito, segue-se a esse a execução do acorde tônico em tempo de mínima com fermata, afirmando o tom. Na seqüência, um toque de surdo em tempo de semínima prepara a melodia. Na seção "B", onde acontece o canto, prevalecem às síncopes regulares, as tercinas em semínimas e o uso de colcheias. O desfecho se dá com a reexposição melódica da seção "A", seguida de coda com acorde tônico final.

São bons exemplos: "*Evocação*" de *Nelson Ferreira* e "*Madeira que Cupim não rói*" de *Capiba*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 19).

Madeira que Cupim não Rói

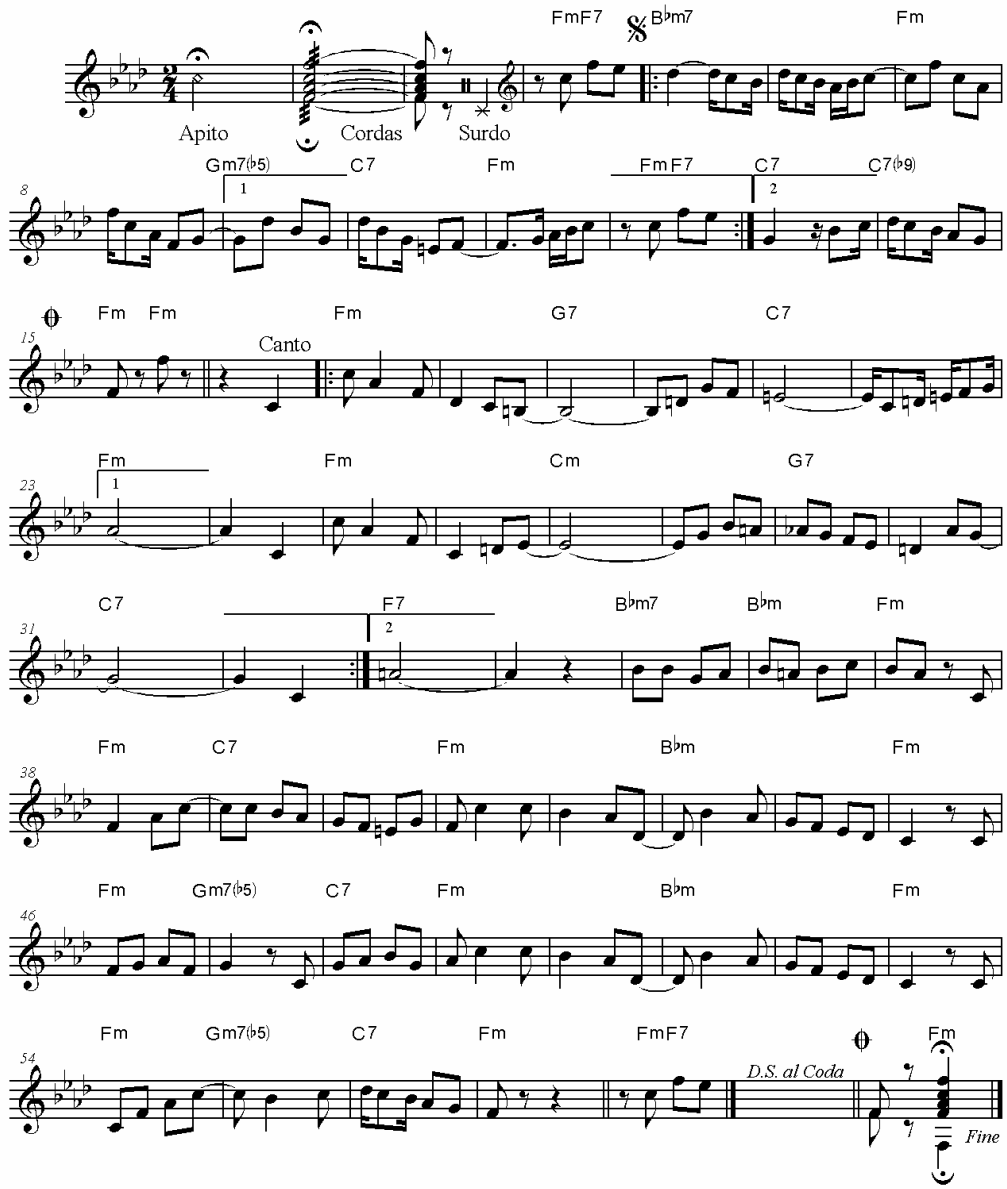
Madeira do Rosarinho
Vem à cidade sua fama mostrar
E traz com seu pessoal
Seu estandarte tão original

Não vem pra fazer barulho
Vem só dizer, e com satisfação
Queiram ou não queiram os juízes
O nosso bloco é de fato campeão

E se aqui estamos, cantando essa canção
Viemos defender a nossa tradição
E dizer bem alto que a injustiça dói
Nós somos madeira de lei que cupim não rói.

Madeira que Cupim não Rói - (Frevo-de-Bloco)

Capiba
1963



Editoração - Leo Saldanha

Segundo o pesquisador JOSÉ BATISTA ALVES[145], muito embora tenha sido gravado para o carnaval de 1963 pelo *Bloco Mocambinho da Folia*, esse *frevo-de-bloco* foi composto dez anos antes e tem como data assinada o dia 07 de novembro de 1953, com o título de "*Madeira do Rosarinho*". Não obstante, tendo uma letra típica dos *frevos-de-bloco* e escrito em tonalidade menor, foi inicialmente composto como *frevo-canção*. Sob encomenda do *Bloco Madeira do Rosarinho* que, se sentindo injustiçado com o resultado do concurso de desfiles de blocos carnavalescos realizado pela Prefeitura da Cidade do Recife no ano 1953, solicitou então a *Capiba* que compusesse uma *marcha* falando da insatisfação do bloco. Na ocasião, o bloco vencedor foi o *Bloco Batutas de São José*. Contudo, ainda segundo BATISTA, o *Batutas* não se encontrava em sua melhor fase, no entanto, foi julgado campeão.

[145] JOSÉ BATISTA é um dos maiores pesquisadores em atividade sobre a cultura musical pernambucana. É detentor de um dos maiores acervos particulares sobre essa cultura, é também, o realizador incansável da maior pesquisa sobre a vida e obra de *Luiz Gonzaga*, tendo já escritos mais de vinte volumes sobre o compositor. Contudo, não é afeito à publicação dos seus trabalhos – já que é necessário remeter os originais – e comenta que "esse negócio de entregar os originais" não é com ele. Muito embora pareça incompreensível, no caso dele faz sentido. Segundo o mesmo, em ocasiões passadas, foi lesado inclusive por pesquisadores de Universidades estrangeiras.

CAPÍTULO V

INFLUÊNCIAS ADQUIRIDAS

Carnaval 2007 – Praça do Marco Zero, Recife Antigo – 100 Anos do Frevo – Foto: Leo Saldanha

Foto tirada na noite de 09 de fevereiro de 2007, durante as comemorações do centenário do frevo. Ao fundo, o Ministro da Cultura *Gilberto Gil* cantando "*O Micróbio do Frevo*" de *Genival Macedo*, acompanhado pela *Spok Frevo Orquestra*.

O *frevo*, assim como, outros gêneros populares, sofreram e vêm sofrendo influências diversas ao longo dos tempos. Como já por algumas ocasiões ao longo do texto mencionadas, mais do que influências, ele teve suas origens na *marcha-militar*, *dobrado*, *polca-marcha*, e *árias* cantadas nos clubes. Contudo, desde o seu princípio, vem sofrendo interferências que o tem ajudado a se consolidar, bem como, se transformar ao longo desse seu primeiro século de existência.

Seja no andamento de 120 semínimas por minuto em ritmo de *marcha*, herdados do *dobrado* e *marcha-militar*, inicialmente seguidos como padrão, bem como, da aceleração deste que o aproxima do *galope*, passando pelos fraseados sincopados herdados do *maxixe* que quebram a rigidez da *marcha*, assim como, dos fraseados rápidos em semicolcheias vindos da *polca* e do *dobrado*, o *frevo* vem adquirindo características que o tornam bastante peculiar.

Como música urbana que é, é também, reflexo das principais transformações ocorridas no meio social urbano, seja por meio da imposição advinda de nações politicamente e economicamente mais fortes, ou seja, no espelho da realidade das camadas mais populares e periféricas. Todos esses elementos contribuem na construção da imagem estilística desse gênero musical.

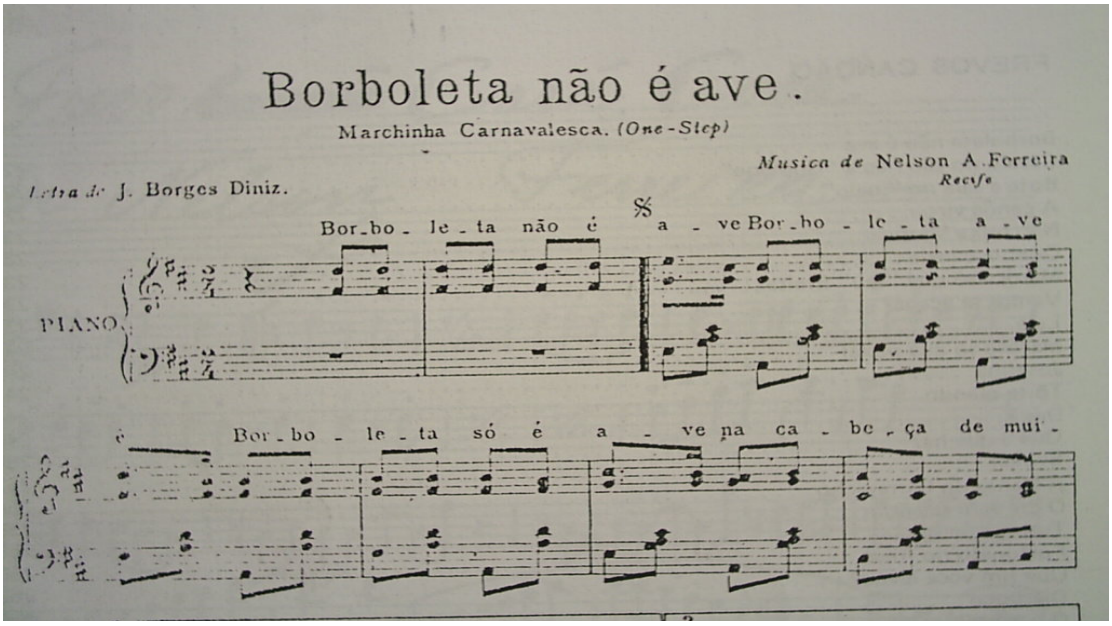
One–Step

No tempo em que era designado como *marchinha-carnavalesca*, no período Pós Primeira Guerra Mundial, alguns compositores como *Nelson Ferreira*, especificavam no subtítulo da partitura a expressão "*One–Step*[146]", um americanismo para designar música rápida. Não só subscreviam o título, como também, compunham na mão esquerda das partituras para piano, um acompanhamento nitidamente influenciado por tal estilo, "quadrado", ou seja, com divisão regular de colcheias. Contudo, em algumas ocasiões intercalados com acompanhamentos de *maxixe*.

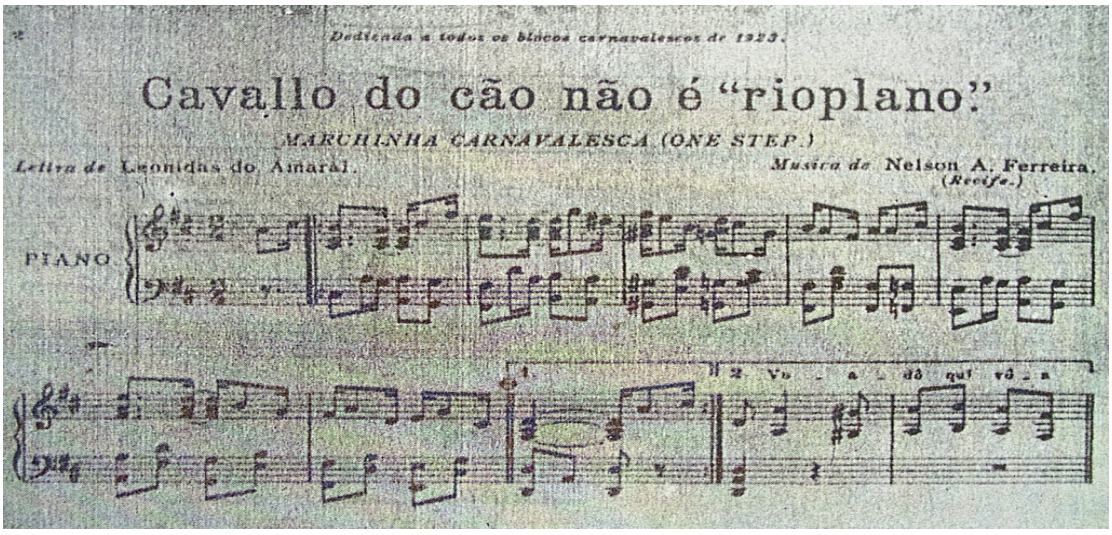
Outros compositores como *Capiba*, não faziam uso da expressão, no entanto, adotavam em suas composições o *One–Step* como estilo de acompanhamento[147].

Tais características de acompanhamentos – *One–Step* e *maxixe* – nos revelam ainda a influência da *polca*, uma vez que, esses formatos já eram anteriormente encontrados nesse gênero.

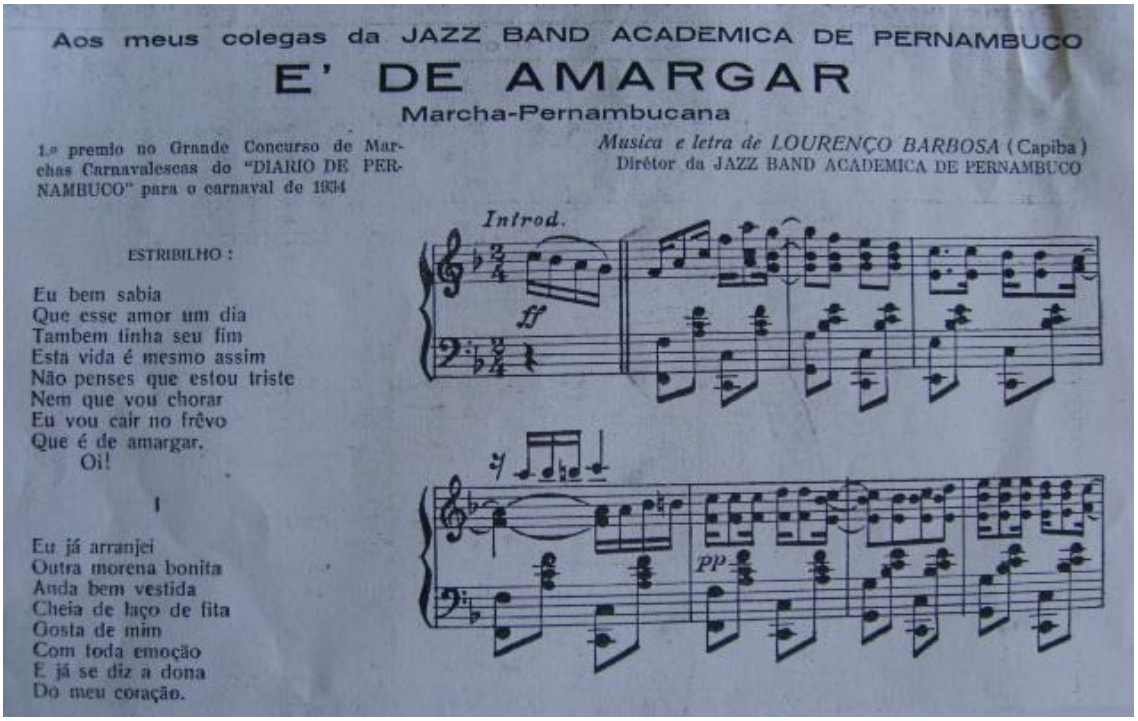
[146] Dança rápida de salão que se tornou popular em 1910; era dançada com música em 2/4 ou 6/8, a 60 compassos por minuto. In DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA – ZAHAR – 1994. Pg. 672.
[147] Muito embora não tenha sido encontrado nas composições de *Capiba* o uso da expressão "*One–Step*", observa-se em suas composições escritas para piano durante o período Pós Primeira Guerra, o uso de acompanhamento na mão esquerda dentro do estilo, com divisão regular de colcheias.



"*Borboleta não é Ave*" – *Marcha Carnavalesca* – Acompanhamento com divisão regular de colcheias no estilo *One–Step*. Observa-se também: desenho de baixo com movimento melódico de dominante e tônica, intercalado com a estrutura harmônica do acorde, um desenho herdado da *polca*.



"*Cavalo do Cão não é* '*Rioplano*'" – *Marcha Carnavalesca* – Acompanhamento típico de *maxixe* intercalado com divisão regular de colcheias no estilo *One–Step*.



Aos meus colegas da JAZZ BAND ACADEMICA DE PERNAMBUCO

E' DE AMARGAR

Marcha-Pernambucana

1.º premio no Grande Concurso de Marchas Carnavalescas do "DIARIO DE PERNAMBUCO" para o carnaval de 1934

Musica e letra de LOURENÇO BARBOSA (Capiba)
Diretor da JAZZ BAND ACADEMICA DE PERNAMBUCO

ESTRIBILHO :

Eu bem sabia
Que esse amor um dia
Tambem tinha seu fim
Esta vida é mesmo assim
Não penses que estou triste
Nem que vou chorar
Eu vou cair no frêvo
Que é de amargar.
Oi!

I

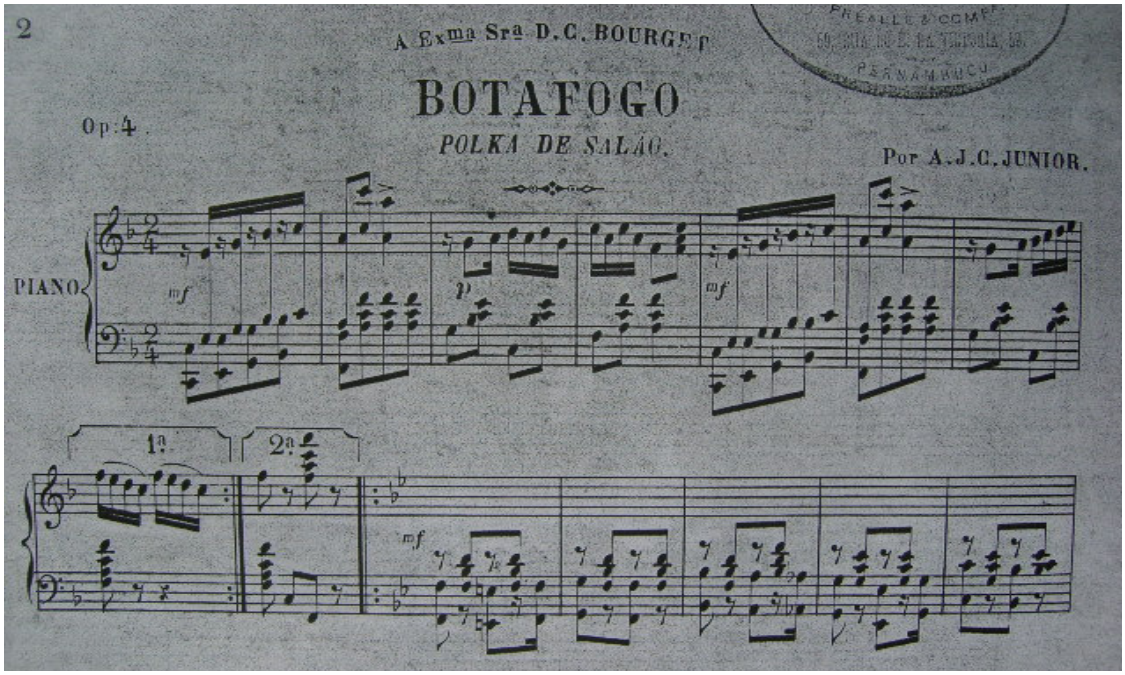
Eu já arranjei
Outra morena bonita
Anda bem vestida
Cheia de laço de fita
Gosta de mim
Com toda emoção
E já se diz a dona
Do meu coração.

Introd.

ff

pp

"*É de Amargar*" – *Marcha Pernambucana* – Acompanhamento com divisão regular de colcheias no estilo *One–Step* e *polca*, melodia com características do *maxixe*.



2

A Exma Sra D.C. BOURGET

BOTAFOGO

Op:4.

POLKA DE SALÃO.

Por A.J.C.JUNIOR.

PIANO

mf *p* *mf*

1ª. 2ª.

mf

"*Botafogo*" – *Polca de salão* – Acompanhamento predominantemente com divisão regular de colcheias. Observa-se também, na mão esquerda, compassos 03 e 07: desenho

de baixo com movimento melódico de dominante e tônica, intercalado com a estrutura harmônica do acorde, um acompanhamento bastante característico da *polca*.

Como se pôde observar nos exemplos imediatamente citados, o *frevo* assimilou características da *polca* e do *One–Step.*

Também do mesmo período, o uso do "*bass-tuba*" (baixo-tuba), adotado pelas fanfarras, se tornou mais valorizado quando ouvido através das gravações das primeiras orquestras-jazz. As figurações melódicas do baixo usado na *tuba* frevística obedeciam predominantemente aos movimentos de dominante e tônica do acorde. Foi sistematicamente usado por *Nelson Ferreira*.

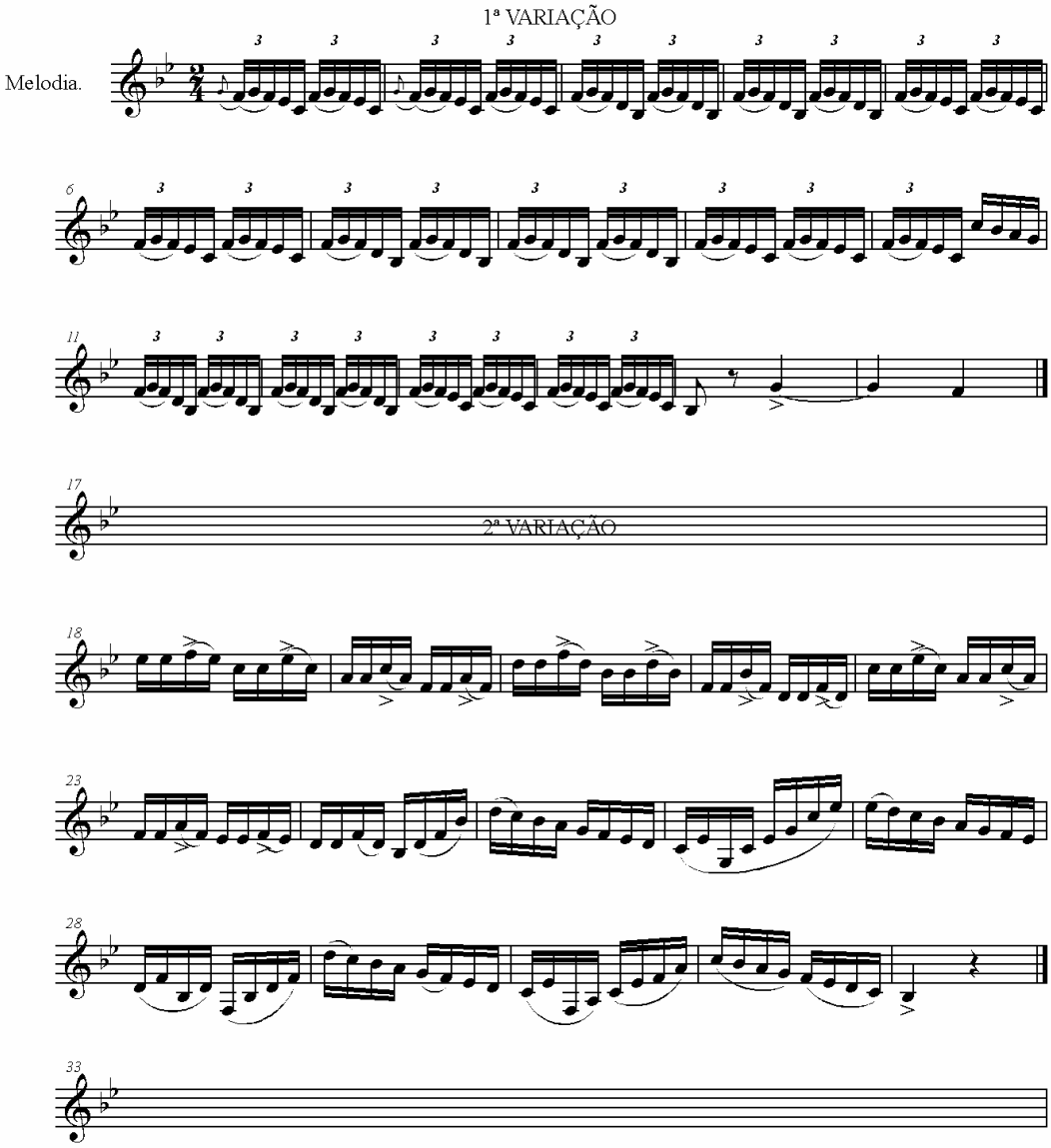
Posteriormente, no período áureo do rádio e já sofrendo influências Pós Segunda Guerra Mundial, as orquestras de *frevo* abandonaram a estrutura tradicional de fanfarra militar e passaram a adotar uma estrutura mais voltada a de orquestra-jazz, com o uso da bateria e contra-baixo. No entanto, alguns compositores como o próprio *Nelson*, se mantiveram fieis ao baixo-tuba.

Variações

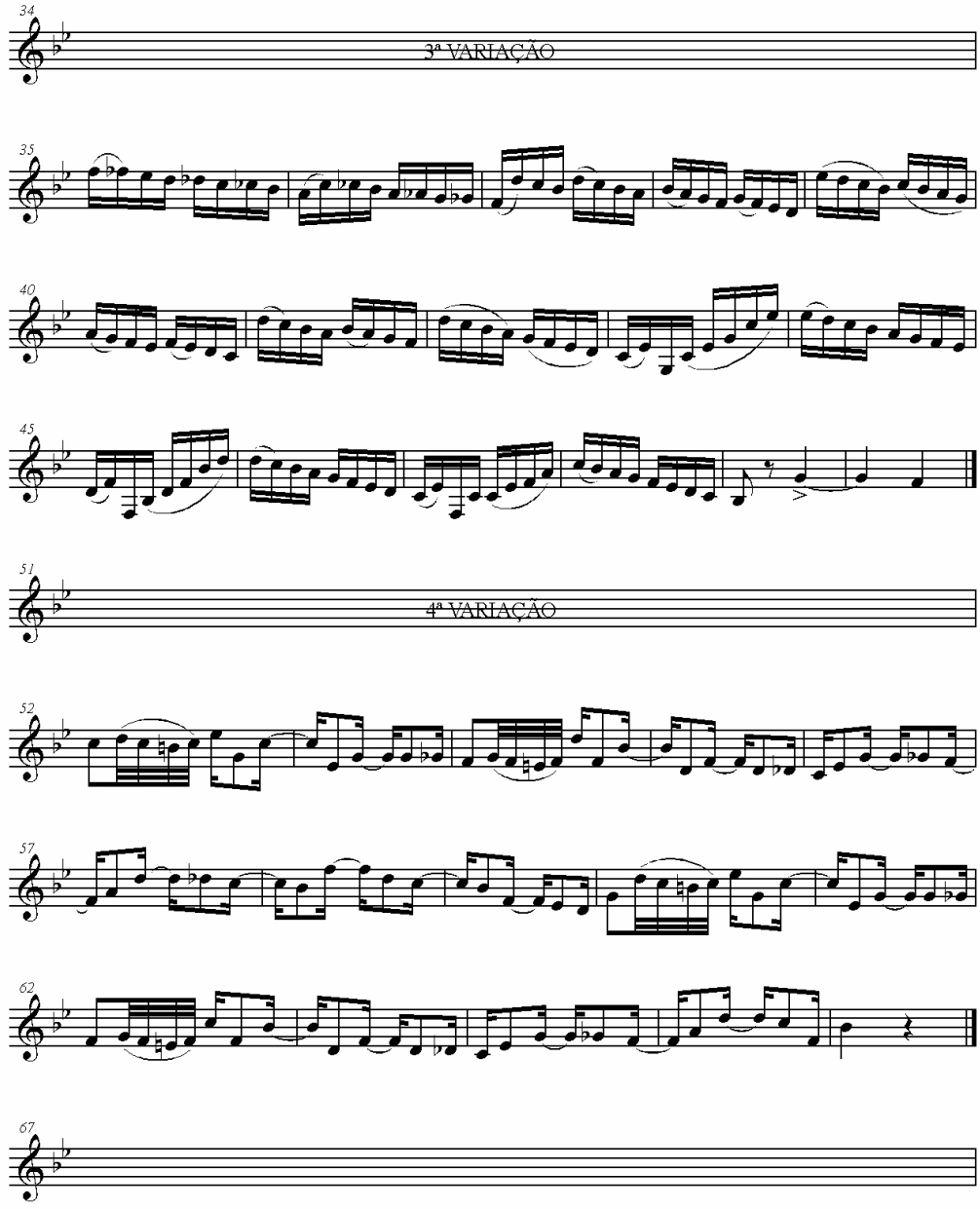
Ainda nesse período, temos a influência da música improvisada que, no *frevo*, ficaram conhecidas como *variações* sobre o tema principal. Algumas foram escritas, como as do saxofonista *Félix Lins de Albuquerque*, o *Felinho*, compostas em 1941 sobre o tema de *Vassourinhas*, foram 08 ao todo e se tornaram clássicas. Contudo, em alguns outros casos eram realmente improvisadas. As *variações* ocorriam como ainda ocorrem, sempre sobre a estrutura harmônica da seção "B" do tema que, em alguns casos, sequer tinha ou mesmo têm a sua linha melódica principal executada ou mencionada. O uso do termo justificava-se pelo fato de serem construídas novas estruturas melódicas sobre o tema principal. Contudo, nos dias atuais, a prática adotada é a da *improvisação* no estilo *jazzista* contemporâneo. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 13).

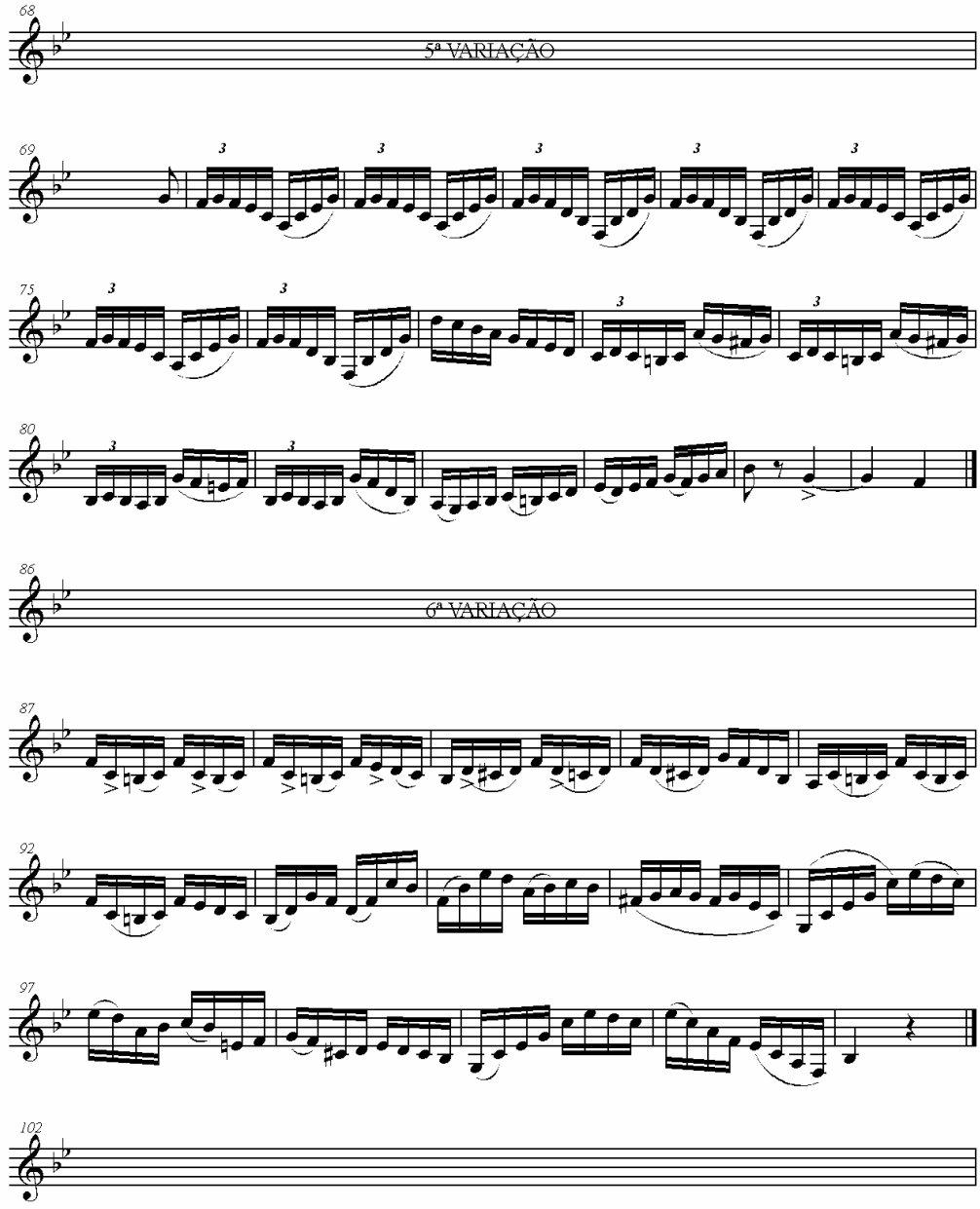
Variações sobre o tema de Vassourinhas

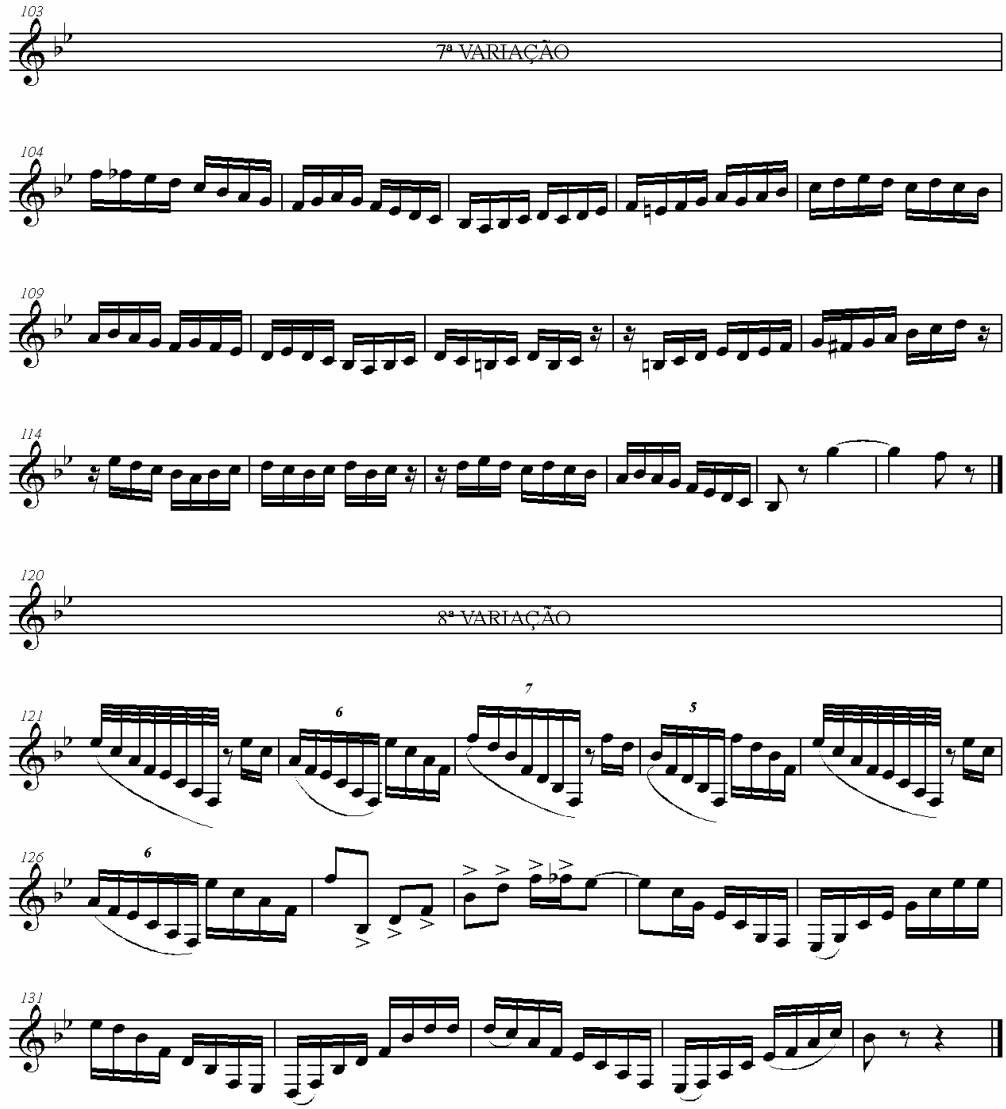
Felix Lins - Felinho
1941



Editoração - Leo Saldanha


34
3ª VARIAÇÃO
35
40
45
51
4ª VARIAÇÃO
52
57
62
67


68
5ª VARIAÇÃO
69
75
80
86
6ª VARIAÇÃO
87
92
97
102


103
7ª VARIAÇÃO
104
109
114
120
8ª VARIAÇÃO
121
126
131

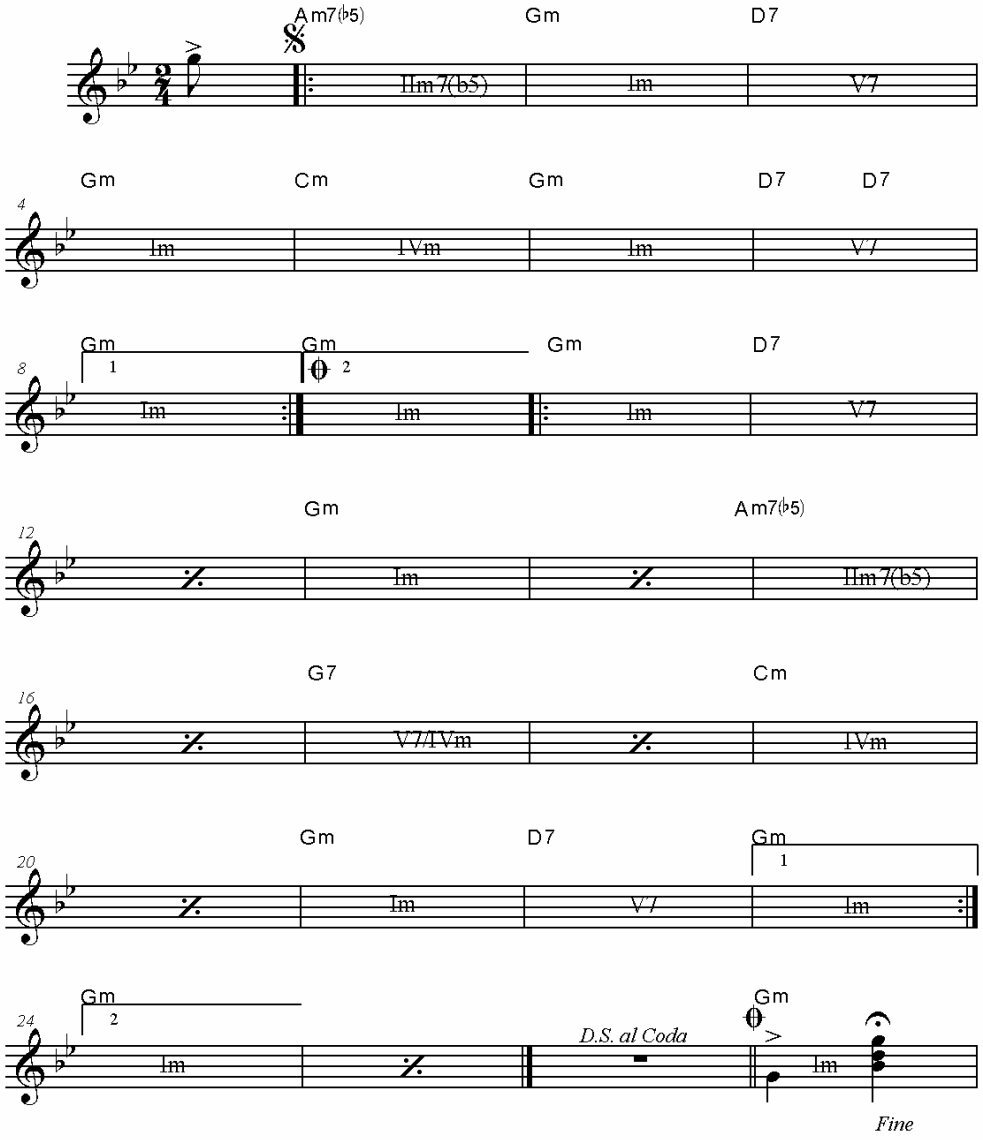
Também observamos já nesse período o uso da cadência IIm – V7 – I, tão usada no *jazz*, mais tarde também usada pela *bossa-nova* e, posteriormente na *mpb*. Tomemos os dois exemplos clássicos, "*Divisor de Águas*" e "*Vassourinhas*". No primeiro caso, "*Divisor de Águas*", ainda se nota com maior freqüência o uso do IV grau na formação da cadência, o que revela mais uma vez, a grande influência do *dobrado*. Já no segundo caso, "*Vassourinhas*", o estilo está nitidamente consolidado e não se tem mais dúvida quanto ao emprego do II grau menor cadencial.

Não se pode dizer que essa tenha sido uma influência do *jazz* Pós Segunda Guerra, já que "*Vassourinhas*" foi lançada em 1909 e "*Divisor de Águas*" sequer tem-se o registro da data de sua composição. Porém, nesse período, estimulados pelas músicas americanas que aqui chegavam, patrocinadas pela política da boa vizinhança, o emprego de tal estilo cadencial era usual entre os compositores.

Cabe aqui a pergunta, de onde vem tal influência? Até porque, nos demais gêneros populares da época, não só no Brasil como em outras regiões, inclusive nos Estados Unidos da América do Norte, o habitual era a cadência IV – V – I, ou mesmo, a cadência IV6 – V – I, ambas, heranças da música européia. Em algumas situações o emprego de tais cadências pode nos levar a interpretar o IIm7 como sendo uma inversão do IV6. No entanto, no caso do *frevo*, a cadência harmônica conclusiva, aliada a valorização dada pelo movimento do baixo, nos deixa claro que esse IIm7 funciona de fato como segundo cadencial.

Divisor de Águas - Cifras

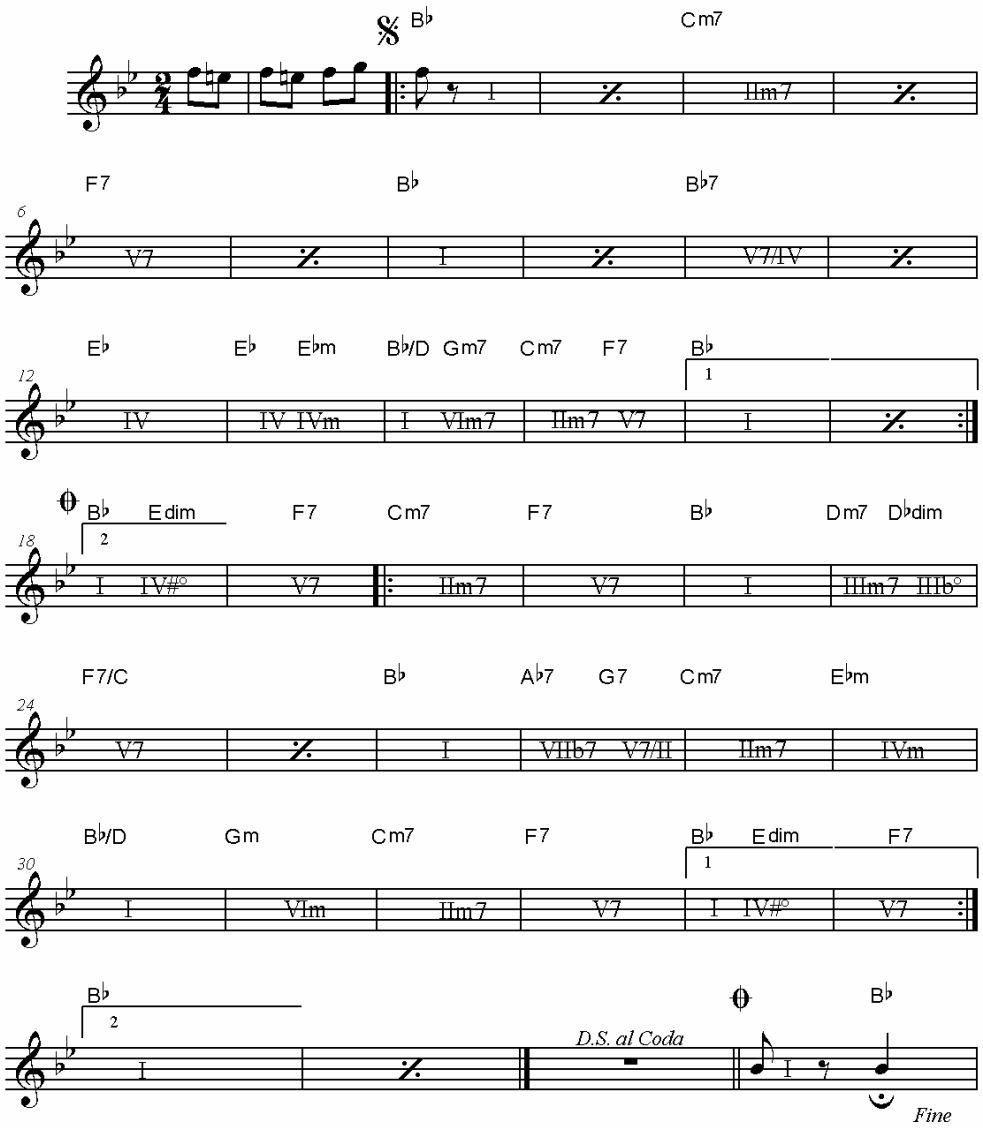
J. Lourenço da Silva - Zuzinha



Editoração - Leo Saldanha

Vassourinhas - Cifras

Matias da Rocha & Joana Batista



Editoração - Leo Saldanha

Ainda do período Pós Segunda Guerra, temos também, a adoção da estrutura de *big bands* usadas nos bailes de clubes sociais, aliadas a essa, orquestrações com o uso de *aberturas*[148] de acordes no estilo *jazzista*. Entretanto, essa é uma prática mais notadamente observada nas gerações de compositores que despontaram a partir da década de 1950, já no período da *Rádio Jornal do Commércio*, como por exemplo, os maestros *Clóvis Pereira*, *Duda* e *Edson Rodrigues*, entre outros. Porém, esse já se torna um outro estudo de caso e deverá ser melhor abordado em momento oportuno.

[148] Por *aberturas*, entende-se o uso de notas características dos acordes (notas guias), com as suas respectivas tensões.

Vassourinhas, Embaixador do Frevo (a viagem e suas conseqüências)

> "Varre, varre, varre Vassourinhas / Varreu um dia as ruas da Bahia / Frevo, chuva de frevo e sombrinhas / Metais em brasa, brasa, brasa que ardia / Varre, varre, varre Vassourinhas / Varreu um dia as ruas da Bahia / Abriu alas e caminho pra depois passar / O trio de armandinho, Dodô e Osmar (bis). E o frevo que é pernambucano, ui, ui, ui, ui / Sofreu ao chegar na Bahia, ai, ai, ai, ai / Um toque, um sotaque baiano, ui, ui, ui, ui / Pintou uma nova energia, ai, ai, ai, ai / Desde o tempo da velha fubica, há, há, há, há / Parado é que ninguém mais fica / É o frevo, é o trio, é o povo / É o povo, é o frevo, é o trio / Sempre juntos fazendo o mais novo carnaval do Brasil[149]".

A repercussão do *frevo* através da industria fonográfica e a sua respectiva veiculação através do rádio, fez com que esse produto da cultura musical pernambucana ultrapassasse fronteiras e ganhasse novos horizontes. O caso é que, com as gravações realizadas por alguns dos principais "*Cartazes*" do rádio brasileiro, houve uma grande exposição, respaldada por uma boa aceitação do gênero junto à mídia radiofônica e o público. Conseqüentemente, fez com que alguns desses títulos se tornassem referência de sucesso em todo o carnaval brasileiro do período em questão. Tais como: "*Mulata*"; "*Vassourinhas*" e "*Evocação*", entre outros.

Desse modo, o *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas*, por meio do grande sucesso alcançado por seu hino e, já sendo considerado uma espécie de símbolo da música e do carnaval pernambucano, foi motivado a realizar a sua famosa excursão rumo a então Capital Federal. Para a ocasião, no repertório, além da "*Marcha nº 1*" e outras habitues, foram especialmente compostos os *frevos*: "*Vassourinhas Está no Rio*", de *Levino Ferreira*; "*Vassourinhas no Rio*", de *Carnera*; "*Um Pernambucano no Rio*", de *Capiba*. Tal excursão trouxe grandes e boas conseqüências para todo o carnaval brasileiro.

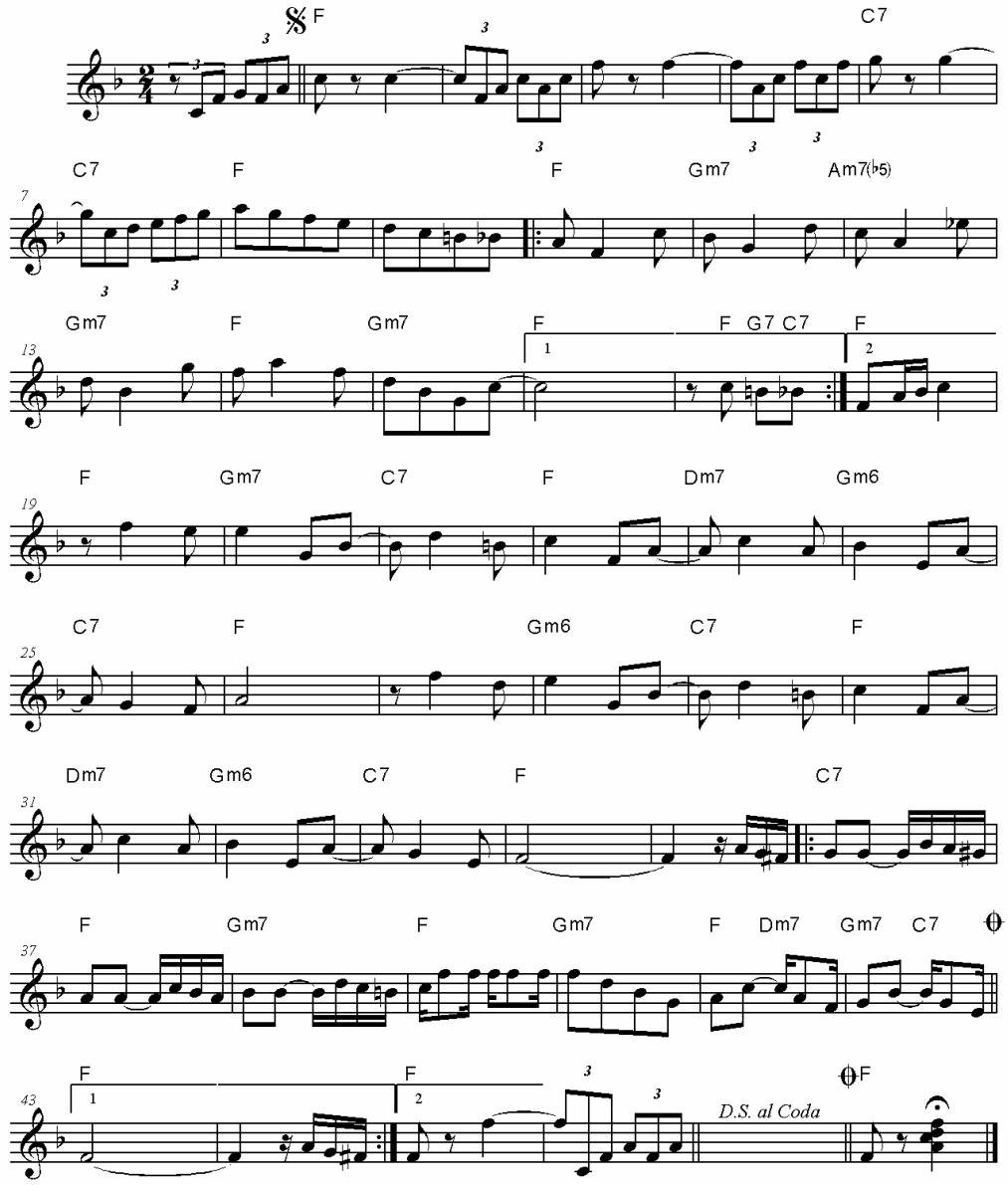
Portanto, vale aqui rememorar o episódio da bem sucedida turnê que consagrou para baianos e cariocas o *frevo* pernambucano. Como conseqüência, a *marcha pernambucana* passou a influenciar a música carnavalesca dos referidos povos e lugares. Assim como, também, trouxe para a música pernambucana, novas influências adquiridas.

---

[149] *Morais Moreira – Vassourinha Elétrica* – no disco *Trio Elétrico* WEA, BR 82001 – B, lançado para o carnaval de 1980.

Vassourinhas Está no Rio - (Frevo-de-rua)

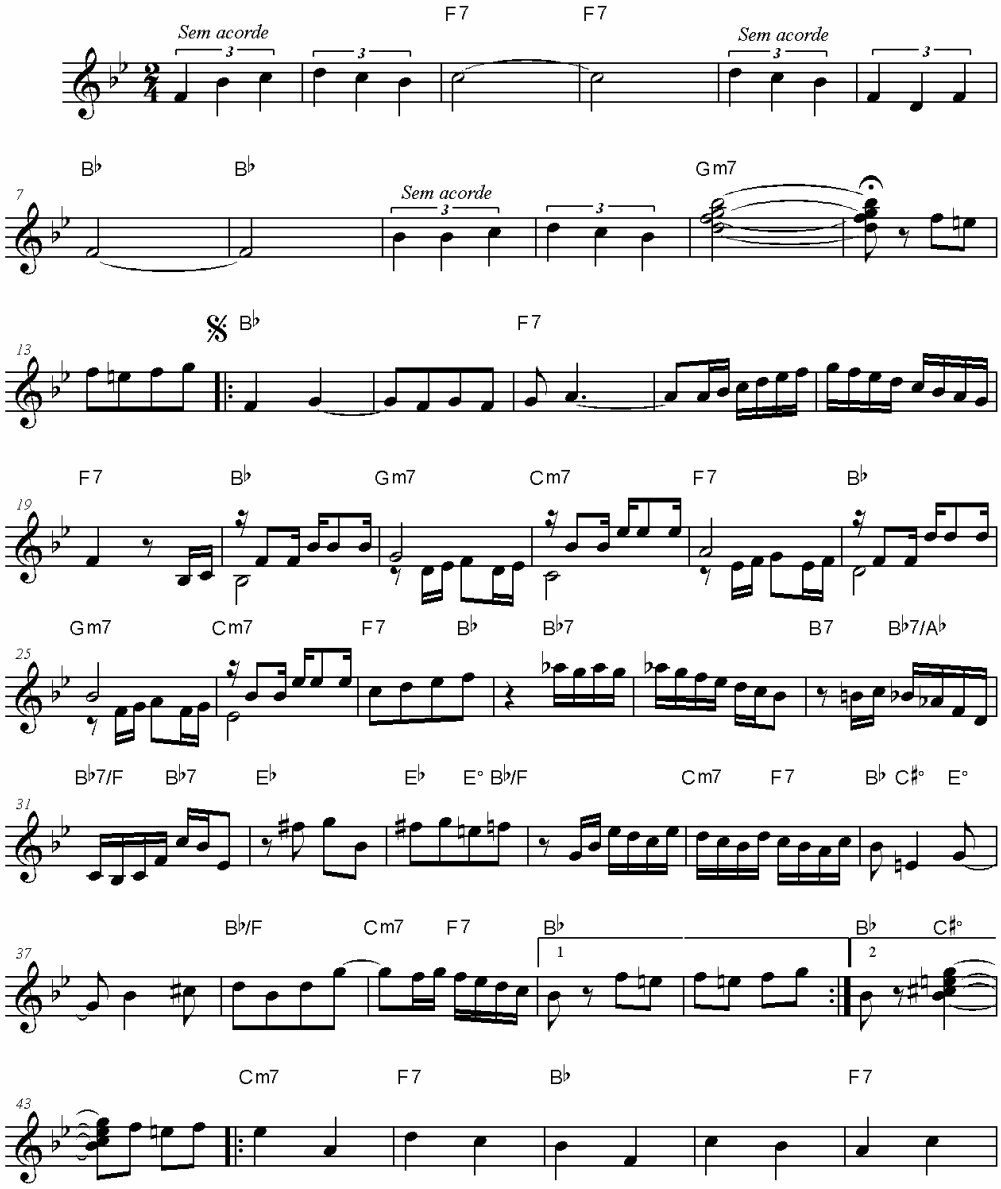
Levino Ferreira
1951



Editoração - Leo Saldanha

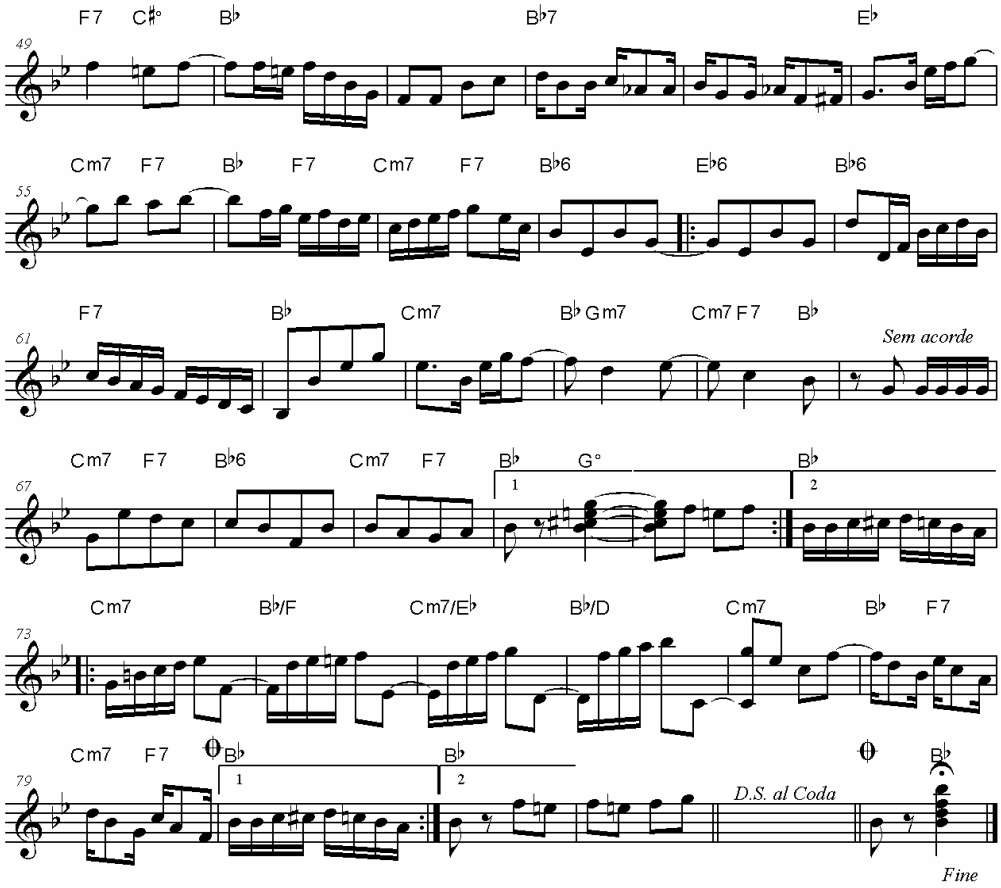
Vassourinhas no Rio - (Frevo-de-rua)

Felinto Nunes - Carnera
1951



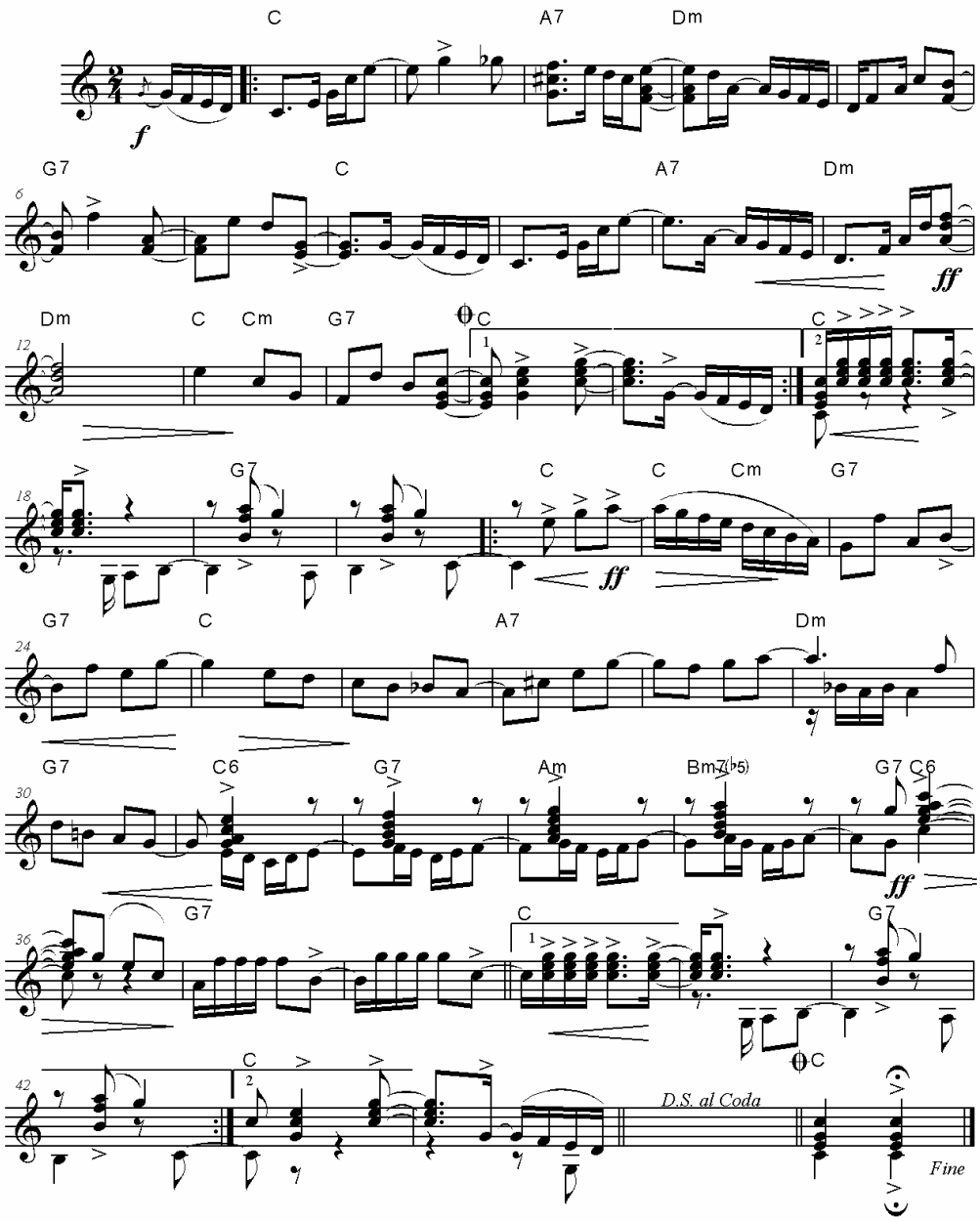
Editoração - Leo Saldanha

Vassourinhas no Rio



Um Pernambucano no Rio - (Frevo-de-rua)

Capiba
1951



Editoração - Leo Saldanha

Embora tenha sido composto em 1951, "*Um Pernambucano no Rio*" só foi lançado em disco no ano de 1958, com *Guerra-Peixe* e sua Orquestra (LP – Sedução do Norte – Lado A – faixa 06 – RGE – XRLP 5025 – 1958).

A turnê aconteceu no início do ano de 1951, o *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas* saiu do Recife com destino a cidade do Rio de Janeiro a bordo de um navio do Lóide. Antes de chegar ao seu destino final, fez proveitosa passagem pela cidade de Salvador, onde realizou empolgante desfile. Na comitiva, além de dirigentes e comissão organizadora, um grande número de sócios inteiravam os cordões ou apresentavam-se como fantasias de destaque, seguidos ao som de uma orquestra de 65 músicos, formada por integrantes da Banda da Polícia Militar de Pernambuco, sob a regência do tenente *João Cícero*.

Para a ocasião, o Governo do Estado de Pernambuco doou à agremiação um novo estandarte, confeccionado em veludo, bordado com fios de ouro e pedrarias. O *Clube Vassourinhas* saiu completo da sua sede no bairro de São José, ao som da sua *Marcha nº 1* e com seu primeiro porta-estandarte, *João da Emília*, trajando uma luxuosa fantasia de Luiz XV, embarcou no navio com destino à Capital da República.

Quando da sua escala em Salvador, *Vassourinhas* foi convidado a fazer uma apresentação. O *Clube* desfilou completo, erguendo alto o seu luxuoso estandarte, damas na comissão de frente, balizas encabeçando os dois cordões, fantasias de destaque e diretoria envergando traje a rigor. Ao adentrar a Avenida Sete de Setembro executando a sua da *Marcha nº 1*, ecoando em alto e bom som os metais da fanfarra formada por 65 músicos, enlouquecia o folião baiano que se contagiava e aderia ao *frevo* e ao *passo*, mesmo até então, não o conhecendo ao vivo.

O *folião* baiano, ainda não estava acostumado a acompanhar os desfiles de um *Clube de Frevos*, onde, apesar da animação, o próprio público protege a orquestra ambulante, fazendo um verdadeiro cordão de isolamento. Naquele momento, no decorrer do trajeto, alguns foliões alterados invadiam a rua e colidiam os músicos, ocasionando desfalques na orquestra. Percebendo a gravidade da situação e visando proteger-se, com alguns músicos já machucados e a orquestra incompleta, *Vassourinhas* interrompeu o seu desfile, terminando a sua apresentação pelas ruas da capital baiana procurando abrigo no Palácio do Governo.

Esse episódio e momento se tornaram um marco histórico da música popular brasileira, com repercussões até os dias de hoje, principalmente nos carnavais de Pernambuco e Bahia.

Presentes à ocasião, seduzidos e incentivados pelo que viram e ouviram, os amigos *Dodô* e *Osmar*, visando executar o repertório de *frevos* do *Clube Vassourinhas*, montaram naquele mesmo carnaval do ano de 1951, sobre a carroceria de um caminhãozinho velho (a velha fubica) um equipamento de amplificação de som e desfilaram pelas ruas centrais de Salvador. Dispunham inicialmente de apenas dois instrumentos: o violão elétrico (triolim) e o violão tenor (manola). Contudo, com a posterior entrada de *Armandinho*, passaram a dispor de um terceiro instrumento, a guitarra baiana.

Estava criado o *Trio Elétrico* e iniciada uma transformação que revolucionaria a música e o carnaval brasileiro[150]. Contribuiu para isso o fato de *Osmar Macedo* ser filho de pai pernambucano, o que revelou não ser infundada a sua paixão pelo *frevo*. Segundo relato do seu filho, o músico e inventor da guitarra baiana *Armandinho Macedo*, em conversa informal com este autor, revelou que em ocasiões diversas *Osmar* costumava dizer: "– meu pai era pernambucano e eu herdei o micróbio do *frevo*". Talvez, seja tal afirmativa que venha justificar o ímpeto do seu feito, ter inventado o *Trio Elétrico*.

Esse novo produto que então surgia, o *frevo* dos *Trios Elétricos*, tocado ao modo baiano, logo encontrou admiradores e apoio, teve no Sr. *Miguel Vita*, industrial pernambucano que mantinha fábricas de refrigerantes nos Estados da Bahia e Pernambuco, o seu primeiro grande patrocinador. Assim, já a partir de 1952, patrocinados pelos refrigerantes Fratelli Vita, o grupo formado por *Dodô* e *Osmar*, passou a sair pelas ruas de Salvador, em um caminhão iluminado com lâmpadas fluorescentes, dois geradores de potência, amplificadores de som e oito alto-falantes, executando o repertório do *Clube Vassourinhas*[151].

[150] O cantor e compositor *Morais Moreira*, conseguiu descrever de forma poética e bastante sintética, através da música *Vassourinha Elétrica* – com letra transcrita no início do tópico – o episódio em questão.
[151] Ver SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LXVI E LXVII.

Como o contrato com a Fratelli Vita havia se encerrado no ano de 1957, a Coca-Cola contratou o *Trio Elétrico* de *Dodô* e *Osmar* para realizar a temporada de Carnaval do ano de 1959, na cidade do Recife, coincidindo, assim, com o "Carnaval da Vitória" do engenheiro e industrial *Cid Sampaio* que, representando as forças de oposição, derrotou o também engenheiro e industrial *João Cleofas*, tomando posse como Governador do Estado de Pernambuco, em 31 de janeiro de 1959.

A campanha vitoriosa de *Cid Sampaio* teve como *jingle* um *frevo-de-bloco* composto pelo maestro *Nelson Ferreira*, a música intitulada "*Bloco da Vitória*" se tornou o maior sucesso do carnaval daquele ano, tendo sido a mais executada pelo *Trio* baiano nas ruas do Recife. O recifense viu pela primeira vez a sua música sendo executada de maneira inteiramente nova, diversa da habitual, se apresentando em um caminhão com amplificadores de som, alto-falantes e tocada com instrumentos elétricos, não mais em desfile com uma orquestra de *frevos*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 20).

Bloco da Vitória

O Bloco da Vitória está na rua
Desde que o dia raiou...
Venha minha gente, pro nosso cordão,
Que a hora da "virada" chegou... ô! ô! ô! ô!

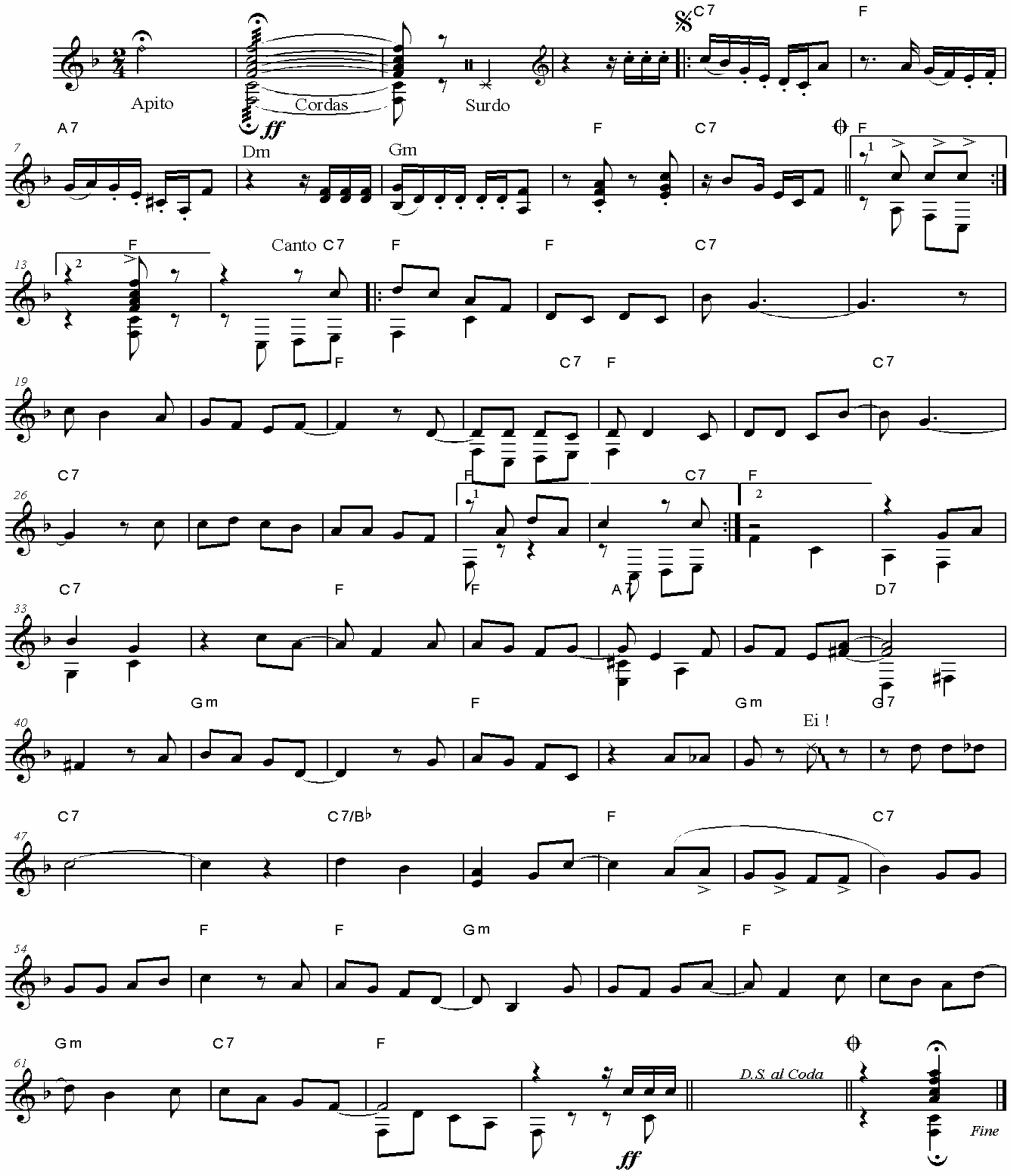
Quando o povo decide
Cair na frevança
Não há quem de jeito...

Agüenta o rojão,
Fica sem comer
Mas no fim, ei!!!
"Ta tudo oquei"!!!

Neste carnaval,
Qua! Qua! Qua! Qua!
O prazer é gargalhar...
E com bate-bate de maracujá
A nossa vitória
Vamos festejar!

Bloco da Vitória - (Frevo-de-bloco)

Nelson Ferreira
1959



Editoração - Leo Saldanha

Passados alguns anos, os pernambucanos arraigados à sua tradição, perceberam que o som dos *Trios Elétricos*, embora potentes e modernos, não era o mesmo que o de uma fanfarra de metais, não tinha a mesma diversidade timbrística e densidade sonora, portanto, não a substituía.

Procurando adequar-se a essa modernidade, aliando a mobilidade dos *Trios Elétricos* e a sua qualidade e potência de som, com o timbre e sonoridade de uma fanfarra de metais, surgiu no Recife, na década de 1970, o *Treme-Terra,* um caminhão amplificado ao modo dos *Trios*, todavia, com maior espaço disponível, levando a bordo uma orquestra de *frevos* completa. Uma alternativa bastante interessante e sonoramente rica, contudo, razoavelmente dispendiosa.

Posteriormente, em 1980, surgiu a *Frevioca*, uma alternativa mais compacta e com menor potência de som, aliava os metais de uma fanfarra com 28 músicos a um som amplificado, também móvel, uma espécie de coreto ambulante, na forma de um bondinho, com os músicos sentados na parte interior do bonde e o som amplificado montado na parte superior, no teto. Patrocinadas pela Prefeitura, as *Freviocas* se mostraram uma alternativa economicamente viável e promotora de oportunidades de trabalho, sobretudo para músicos de orquestras. Contudo, sobre todos os demais aspectos (qualidade e amplitude sonora; cachês; capacidade de atrair e prender a atenção do público; arrastar os foliões; apelo visual etc...), mais pobres, excetuando-se a qualidade de muitos dos músicos que por elas passaram e ainda o fazem, pois, as mesmas, continuam em plena atividade.

Pelos expostos acima, percebe-se que a viagem do *Clube Vassourinhas* as cidades de Salvador e Rio de Janeiro, atingiu mais do que o seu objetivo promocional, trouxe conseqüências que passaram a influir na história da música e do carnaval brasileiro. Por intermédio dos músicos *Dodô* e *Osmar*, o *frevo* ganhou uma nova dimensão e colorido sonoro com a adoção do instrumental elétrico, popularizou-se ainda mais, difundiu-se por novas regiões e adquiriu mais uma configuração com o surgimento do *frevo baiano* e o aparecimento dos *Trios Elétricos*.

Em Pernambuco, o *Clube Vassourinhas* já tradicionalmente conhecido como o "*Camelo de São José*" – menção ao bairro do Recife onde mantinha a sua sede –, passou a ser denominado também, como o "*Embaixador do Frevo*", decorrência da boa repercussão da bem sucedida viagem.

Atingindo aos seus objetivos, realizando desfiles e apresentações, quando da sua estada na então Capital da República, o *Clube Vassourinhas* trouxe um novo vigor aos seus congêneres ali já radicados, como o *Clube Bola de Ouro* (1934), *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas do Rio* (1934)[152], *Batutas da Cidade Maravilhosa* (1942), *Lenhadores* (1945), entre outros, fundados e dirigidos por migrantes pernambucanos.

Como repercussão a nova dimensão alcançada, quando da fundação da nova Capital da República, Brasília, em 1960, os novos migrantes pernambucanos que para ali se deslocaram, terminaram por fundar, também, os seus congêneres candangos, como o *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas* de Brasília (1967), *Lenhadores* (1967), *Pás Douradas* (1968) e outros que posteriormente se seguiram, entre os quais, o quase recente *Galinho de Brasília* (1992)[153].

[152] O *Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas* do Rio de Janeiro foi fundado em 27 de novembro de 1934, na Rua do Jogo da Bola nº 173, bairro da Saúde, por um grupo de modestos cidadãos pernambucanos radicados no então Distrito Federal. Idealizado pelo alfaiate *Henrique Bonfim*, ao lado de *João de Assis*, o músico e sargento do Exército *Edgard Maurício Wanderley*, o motorista *Júlio Ferreira* e os marinheiros *Abdias* e *Alexandre*, entre outros. O Clube fez a sua primeira apresentação no domingo dia 23 de dezembro do mesmo ano. Teve como patrono o então prefeito da cidade, o também pernambucano *Pedro Ernesto Siqueira Batista*, que foi homenageado com o título durante uma festa realizada na noite de 29 de janeiro de 1935, nos salões do rancho *Cordão das Laranjas*, situado na esquina da Avenida Rio Branco com a Rua da Assembléia. Descendente de uma família de carnavalescos, ligados ao *Clube de Alegorias e Críticas Filomomos*, o também carnavalesco *Pedro Ernesto* foi o responsável pela oficialização do carnaval do Rio e criação em 08 de fevereiro de 1932 do primeiro Baile do Teatro Municipal daquela cidade. O *Clube Vassourinhas do Rio* fez o seu desfile oficial de estréia em fevereiro de 1935, na segunda-feira de carnaval. Ver mais In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LXIV e LXV.

[153] O bloco foi fundado em 1992 pelo Sr. *Romildo Carvalho* (1926 – 2000), também idealizador do primeiro estandarte do bloco. Tinha como nome inicial "*Galinho da Madrugada... Por Enquanto*", numa alusão clara ao bloco *Galo da Madrugada* do Recife (considerado o maior bloco de carnaval do mundo), fundado pelo Sr. *Enéas Freire*. O *Galinho* é uma espécie de sucursal autorizada do *Galo* em Brasília. Após o carnaval de 1992, os organizadores do bloco fundaram o *Grêmio Recreativo da Expressão Nordestina – G.R.E.N – Galinho de Brasília*, com o intuito de manter acesos os valores das tradições culturais nordestinas, em especial o *frevo*.

Nas últimas décadas, ainda como influência das *big bands*, bem como, também, dos próprios *Trios Elétricos*, as orquestras de *frevos* passaram a utilizar a guitarra elétrica e o teclado como instrumento de base.

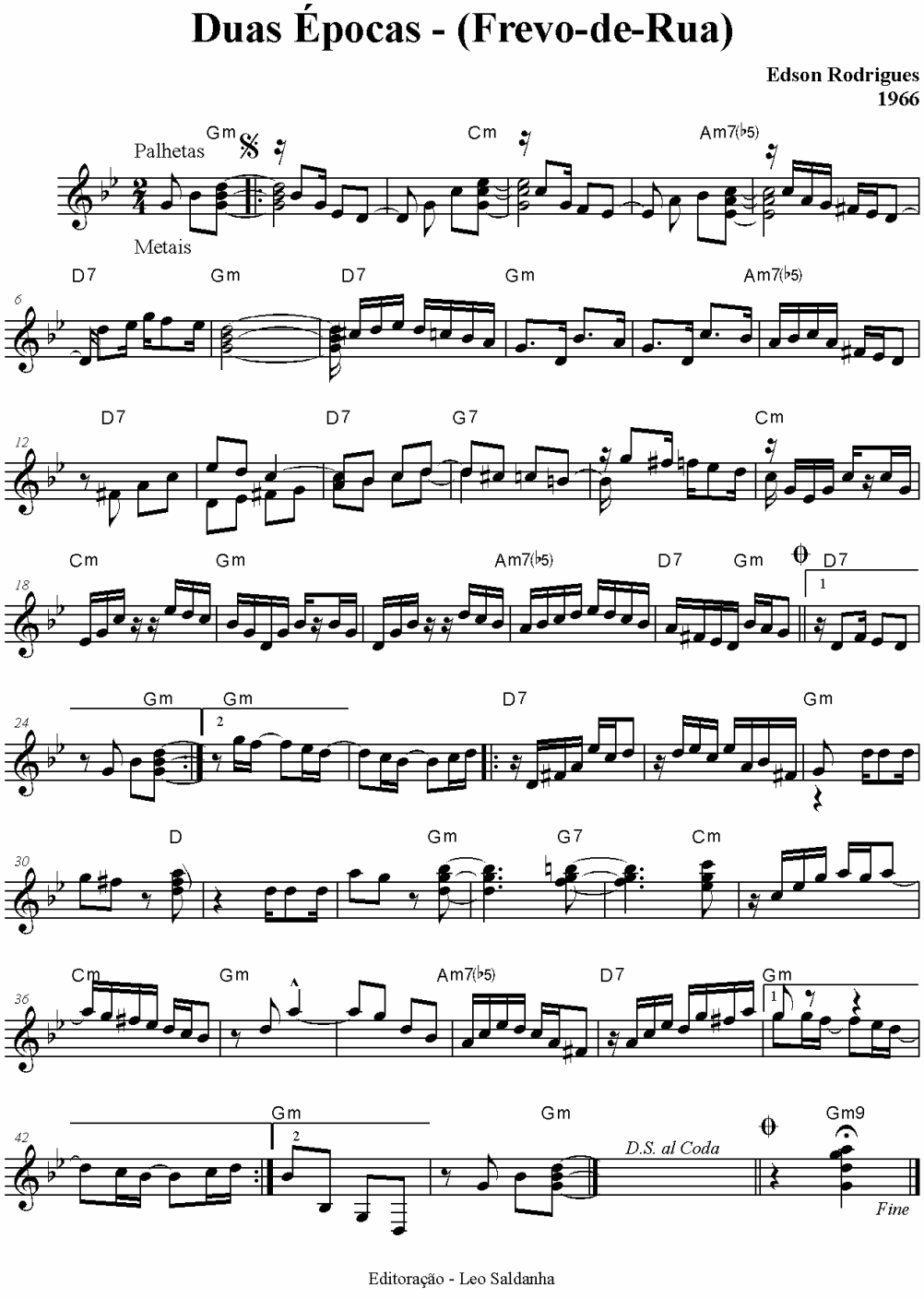
Frevo–de–Salão

Referente ao *frevo-de-*rua e suas subdivisões de tipos, tem surgido em tempos mais recentes uma nova denominação, classificada segundo *Edson Rodrigues* como ***Frevo-de-Salão***, mesclando todas as características de tipos já referendadas e apontando para uma nova harmonização e tratamento melódico, mais nitidamente *jazzista* do ponto de vista contemporâneo, com o uso de acordes e melodias enriquecidos com as chamadas tensões, "dissonâncias". Assim como no *jazz*, muitas vezes essas tensões não estão descritas na cifra, contudo, implícitas e inseridas nos blocos de acordes e desenhos melódicos das improvisações.

O estilo está mais voltado para o modo de interpretação e instrumentação adotada em releituras de obras existentes, bem como, para a criação de novas composições já admitindo essa nova característica. Como exemplo de releituras, podemos citar as regravações de "*Às Três da Tarde*" de *Lídio Macacão* (CD – AA0006000 – 100Anos de Frevo – É de Perder o Sapato – Disco 1 – Faixa 1 – Biscoito Fino bf 648 – 2007), "*Duas Épocas*" de *Edson Rodrigues* (CD – AA0006000 – 100Anos de Frevo – É de Perder o Sapato – Disco 1 – Faixa 4 – Biscoito Fino bf 648 – 2007), "*Último Dia*" de *Levino Ferreira* (CD – AA0006000 – 100Anos de Frevo – É de Perder o Sapato – Disco 1 – Faixa 7 – Biscoito Fino bf 648 – 2007) e como criação nova, a gravação de "*Passo de Anjo*" de *João Lira* e *Spok* (CD – AA0006000 – 100Anos de Frevo – É de Perder o Sapato – Disco 1 – Faixa 11 – Biscoito Fino bf 648 – 2007).

O *frevo* "*Duas Épocas*", acima citado, é um bom exemplo de *salão*, não só pela releitura da gravação mencionada, como também, pela própria estrutura da música. Primeiro *frevo* composto pelo *Maestro Edson Rodrigues* foi escrito em 1965 e lançado para o carnaval de 1966, quando se sagrou campeão. O mesmo utiliza no transcorrer da peça características dos três subtipos – *abafo* (linha de metais da seção "A"), *coqueiro* (linha de metais entre os compassos 29 a 34 na seção "B") *e ventania* (a grande maioria

dos fraseados da linha de palhetas) – anteriormente classificados para o *frevo-de-rua*. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 21).



Como jovens expoentes dessa nova tendência, podemos mencionar as interpretações e criações do saxofonista *Inaldo Cavalcanti*, hoje popularmente conhecido como *Maestro Spok*[154] e, do contra-baixista *Nilson Lopes*[155], ambos, músicos e arranjadores da *Banda Sinfônica da Cidade do Recife*. Além destes, alguns outros novos talentos – maestros, compositores e arranjadores – têm surgido na atual cena musical recifense, como é o caso do trompetista *Amâncio da Silva*, popularmente conhecido como *Maestro Forró*[156].

Nota-se que, a maioria dos músicos desse novo cenário, como por exemplo, o próprio *Spok*, são desde já, herdeiros das escolas do *Maestro Duda* e do *Maestro Edson Rodrigues*. *Duda* e *Edson* são arranjadores e saxofonistas com reconhecida atuação como improvisadores. Ambos foram regentes da *Banda Sinfônica da Cidade do Recife* por um bom período de tempo. Aliás, tal banda sinfônica tem sido o berço revelador de alguns desses novos talentos.

Não se pode deixar de mencionar também, como importantes influenciadores dessa nova geração o *Maestro Ademir Araújo*, o *Maestro José Menezes* e o *Maestro Clóvis Pereira*. Todos eles, inclusive *Duda* e *Edson* anteriormente citados, encontram-se ainda no ano de 2008 em plena atividade profissional.

Ademir, também conhecido como "*Formiga*", junto a sua *Orquestra Popular do Recife* é reconhecido apreciador das improvisações e acrescenta na formação instrumental da sua orquestra a flauta em C, além da instrumentação normalmente adotada pelas *Orquestras de Frevo*. *Menezes*, o terceiro mais gravado entre os compositores de *frevo*, tem um jeito bastante peculiar de orquestrar, "a lá *Ray Coniff*" (segundo comentário de *Edson Rodrigues*), acrescentando mais seis instrumentos a grade orquestral (flautim em C, flauta em C, sax-barítono em Eb, trombone-baixo em C,

[154] Além de estar à frente da sua *Spok Frevo Orquestra*, atua ou já atuou como instrumentista e arranjador para vários artistas de renome nacional, tais como: *Alceu Valença, Fagner, Elba Ramalho* entre outros.
[155] Como arranjador já escreveu para importantes orquestras, tais como: *Banda Sinfônica da Cidade do Recife, Orquestra Sinfônica do Recife* e *Orquestra Jazz – Sinfônica do Estado de São Paulo*, entre outras. Embora os arranjos de *frevos* não estejam na sua primeira linha de atuação, quando o faz, o faz com propriedade.
[156] Compositor e arranjador que atua a frente da *Orquestra Popular da Bomba do Hemetério*, sediada no bairro de mesmo nome situado na periferia do Recife.

trompas em F, tuba em C), além da instrumentação normalmente adotada pelas *Orquestras de Frevo*. Isso faz com que seus arranjos não possam ser comumente tocados por outras orquestras, já que utiliza instrumentação diferenciada das demais. *Clovis Pereira*, mestre de alguns mestres, é reconhecido como grande compositor, orquestrador e arranjador, mistura regionalismos do Nordeste com fraseados, seqüências harmônicas e estruturas de acordes bem ao modo *jazzista* contemporâneo, com o uso das chamadas *aberturas*.

Observa-se que a quase totalidade dos músicos instrumentistas que têm surgido no cenário contemporâneo do *frevo* de orquestra, é ou foi participante das orquestras de um ou mais dos cinco citados mestres, bem como, da *Banda Sinfônica da Cidade do Recife*.

Essa tendência estilística mais recentemente notada, o *frevo-de-salão*, revela-se uma característica "mais nova", em consolidação, principalmente no que se refere ao uso do termo, diversa do tempo em que se concentra essa pesquisa. Portanto, também, merecedora de um outro e mais detalhado estudo de caso.

Frevo–de–Sala de Concerto

Coexistindo com essa vertente da música de banda, há ainda uma outra corrente de influências que, por falta de denominações previamente estabelecidas, convencionei chamar de ***Frevo-de-Sala de Concerto***, o termo se justifica em decorrência da estética e estruturação concertantes adotadas. Notadamente inspirado na música de concerto européia é praticado, composto e arranjado por músicos de formação musical técnica e acadêmica. Também instrumental, pode ser encontrado com várias formações de grupos: banda sinfônica; orquestra sinfônica; música de câmera, quarteto e quinteto de sopros, quarteto de cordas e solo.

Novamente, torna-se obrigatório mencionar o nome do *Maestro Clóvis Pereira*, um hábil manipulador das ferramentas da música de concerto dita "erudita", aplicadas à música nordestina, nesse caso especial ao *frevo*. Como exemplo, podemos citar a sua

recente composição, "*Fantasia Carnavalesca*", uma fantasia[157] sinfônica inspirada principalmente no tema de "*Vassourinhas*", mas que, no seu decorrer se vale de outros argumentos, fazendo pequenas menções ou citações a diferentes temas também conhecidos, como o caso de "*Duda no Frevo*". Composta em 2006, a obra foi gravada e executada pela *Orquestra Sinfônica do Recife*, sob a regência do maestro *Osman Giuseppe Gioia*, no dia 07 de novembro do mesmo ano e lançada em CD (CD – AA0006000 – 100Anos de Frevo – É de Perder o Sapato – Disco 1 – Faixa 14 – Biscoito Fino bf 648 – 2007). Por ocasião das solenidades de comemorações dos cem anos do *frevo* e encerramento oficial do carnaval 2007, realizadas pela Prefeitura da Cidade do Recife, na Praça do Marco Zero no Recife Antigo, a peça foi utilizada como tema solene durante o ponto alto do evento[158].(Ouvir CD ilustrativo – faixa 22).

É obrigatório mencionar, também, mais uma vez, o nome do *Maestro Duda*. Renomado compositor e mestre de banda, um dos ícones do *frevo* surgidos da geração pós década de 1950, ele é também, reconhecidamente, um dos grandes arranjadores e orquestradores da música pernambucana. Nas suas peças orquestrais, tem se revelado um compositor de *suítes*. Entre as suas obras que se enquadram no segmento *frevo-de-sala de concerto*, podemos citar: "*Suíte Pernambucana de Bolso*" (CD – Banda Municipal de Hortolândia – faixa 08 – NH Assessoria Fonográfica Ltda – HL 0121 – 2000), peça composta em 1965, estruturada tal como uma *suíte* "clássica" foi composta nos moldes das *suítes* de *Bach*, com abertura, quatro movimentos e coda final, tem em seu quarto movimento um *frevo*; "*Concertino para Viola, Orquestra de Cordas e Percussão*", também conhecido como "*Lito no Frevo*"; finalmente, "*Uma visão Nordestina*", composta em 2005, assim como as demais, se encerra em movimento frevístico[159].

[157] Peça virtuosística, baseada em variações livres de um tema previamente conhecido ou estabelecido.
[158] O carnaval do Recife encerra-se oficialmente na madrugada da quarta-feira de cinzas. O acontecimento se deu com a apresentação da *Orquestra Multicultural do Recife*, o chamado "*Orquestrão*", que sob a regência do maestro *Spok*, convidou outros renomados maestros e cantores para que juntos realizassem as despedidas de *Momo*. Como ponto sublime do evento e precedendo a apresentação do "*Orquestrão*", foi executada simultaneamente a uma enorme queima de fogos, a gravação da citada "*Fantasia Carnavalesca*".
[159] Ver mais sobre o *Maestro Duda* e a "*Suíte Pernambucana de Bolso*" In SALDANHA – Op. Cit. UNICAMP – 2001.

Outro renomado compositor que também considero inserido nesse segmento é o *Maestro Marlos Nobre* que, por intermédio de uma de suas composições para piano, integrante de uma série de ciclos sobre temas nordestinos, "*IV Ciclo Nordestino, op. 43*", composta em 1977, tem no seu quinto e último movimento um *frevo* em ré menor, o que confere ao mesmo um clima vivo e nostálgico simultaneamente. Vivo, pela agilidade do *frevo*, nostálgico, pela tonalidade menor. O movimento "*Frevo*" ganhou vida própria e passou a ser executado por muitos intérpretes como peça solo, isolada. Na forma *rondó*, o mesmo nos dá um bom exemplo de obra musical dentro do gênero *frevo* adotando técnicas acadêmicas com base na música européia.

Nesse segmento há uma tendência que poderíamos classificar como influenciada ou herdeira do *Movimento Armorial*[160]. Incluído nessa corrente, podemos citar os compositores e intérpretes *Zoca Madureira* e *Antônio Nóbrega*, remanescentes desse movimento foram integrantes fundadores do *Quinteto Armorial*. Zoca é ainda o fundador do *Quarteto Romançal* e, além desse, também, o fundador do já tradicional *Bloco da Saudade* onde, além de composições suas e de outros conhecidos, interpreta os clássicos *frevos-de-bloco* de *Nelson Ferreira* e *Capiba*. *Nóbrega*, hoje segue carreira solo e, também, se revela importante intérprete das obras de *Nelson* e *Capiba*.

Ambos os artistas, através dos seus trabalhos composicionais e interpretativos, nos deram alguns exemplos de *frevos* com sonoridades características desse importante movimento, buscando integrar instrumentos de cordas "clássicas", como o violino e a viola, com o seu congênere tupiniquim, a rabeca, instrumentos de cordas dedilhadas como o violão, com a viola nordestina (viola de 10 cordas), além dos instrumentos de percussão e outros de orquestra e banda. Como por exemplo: "*Cocada*" de *Lourival Oliveira* (CD – Sete Flechas – Quinteto Armorial – faixa 05 – Marcos Pereira MP

[160] Movimento multifacetado surgido no Recife no final da década de 1960, amplamente assumido na década de 1970 e liderado pelo escritor *Ariano Suassuna*. Ainda hoje não só encontra seguidores, como também, ecoa os reflexos do seu surgimento. Dentro de um ambiente "acadêmico", da literatura clássica, comédia Del'arte e música de concerto européia, o movimento buscava interagir esses elementos com a cultura do sertão e zona da mata nordestina, trazendo para esses ambientes traços do cotidiano sertanejo como a *literatura de cordel*, *mamulengo* (teatro de bonecos), *pastoril* e a *música regional* de influência moura, ibérica e africana. Essa música se expressava nos modalismos dos *cantadores* e *emboladores*, no *baião* e no *xaxado*, com a sonoridade típica da *escala nordestina* (modo lídio com 7ª abaixada), bem como, no *maracatu*. A instrumentação e sonoridade buscada era a de uma *orquestra brasileira*, misturando instrumentos "clássicos" europeus com instrumentos usados na música regional do país.

100.55); "*Clovinho no Frevo*" de *Clóvis Pereira* (CD – Nove de Fevereiro vol. 02 – Antonio Nóbrega – faixa 02 – Trama / Brincantes Produções Artísticas BR0008-2 – 2006), entre outros. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 23, Cocada – faixa 24, Clovinho no Frevo).

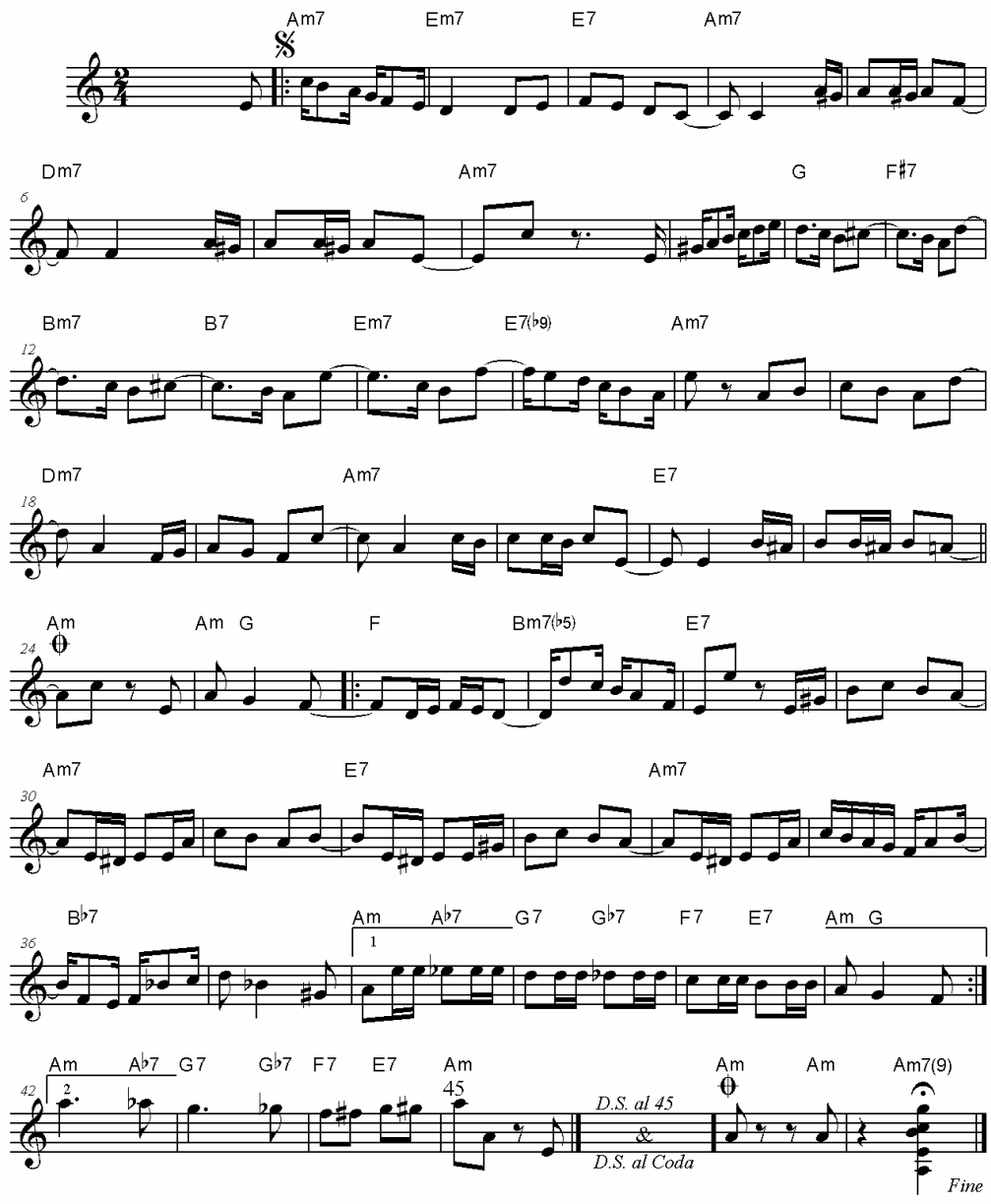
Da nova geração inserida no contexto do *frevo-de-sala de concerto*, podemos citar o compositor *Sérgio Campelo* e as interpretações do grupo *SaGRAMA*, do qual é dirigente. Pelas características composicionais reveladas de estilo e instrumentação (flauta, flautim, clarinete, viola nordestina, violão, contrabaixo, marimba, vibrafone e percussão), além da temática adotada, *Sérgio* e grupo podem ser considerados, também, herdeiros ou influenciados pelo *Movimento Armorial*, ainda que se revele de forma não intencional. Contudo, a estética sonora assumida os aproxima desse importante movimento setentista.

Seus *frevos* são verdadeiros *frevos-de-rua*. Porém, com instrumentação diferenciada das de banda de música – como já comentado –, o ambiente mais adequado para as interpretações próprias e releituras do grupo, os aproxima da *sala de concerto*. O modelo de estrutura harmônica adotado, bem como, o estilo interpretativo apreciado e observados em "*Palhaço Embriagado*" (CD – sa grama[161] – faixa 17 – LG 000.007 – 1998) e "*Tenha Modos*" (CD – Tenha Modos – faixa 13 – LG 000.059 – 2007), os torna de certa forma também ligados ao etilo *frevo-de-salão*. Entretanto, um dos atributos básicos do *salão*, a improvisação de influência *jazzista*, não é característica do grupo, embora ocasionalmente aconteça, como no caso de "*Tenha Modos*". (Ouvir CD ilustrativo – faixa 25).

[161] Observa-se no texto acima uma diversidade na grafia do nome do grupo. Contudo, o fato se justifica por terem sido adotadas diferentes grafias – logomarcas para o mesmo: 1° disco "*sa grama*"; 2° disco "*Sa grama*"; 3° disco em diante "*SaGRAMA*" foi a que se tornou oficial.

Palhaço Embriagado - (Frevo-de-rua)

Sérgio Campelo
1998



Editoração - Leo Saldanha

Em "*Palhaço Embriagado*" a instrumentação utilizada consta de: flautim, flauta, clarinete, viola nordestina, violão, contra-baixo, caixa-clara, pratos, surdão e multi-guiro[162]. A composição apresenta algumas características bem particulares que a insere no grupo daquelas composições anteriormente elencadas como adotantes de uma estrutura não convencional a forma do *frevo*. É escrita em lá menor, tonalidade e modo não muito convencionais para um *frevo-de-rua*. Outra particularidade é a sua estrutura formal, A-BB-A-BB-A onde, diferente do convencional, a seção "A" não é imediatamente repetida e apresenta-se em 24 compassos, em lugar de 08 ou 16 compassos, habitualmente encontrados.

Se tivesse sido escrita para banda de música, essa composição de *Sérgio* poderia ser classificada dentro do estilo *coqueiro*, bastante movimentado e com predominância dos metais tocando em região aguda. Segundo comentário do próprio autor, na instrumentação utilizada a flauta representa os metais, o clarinete e a viola em vozes paralelas representam as palhetas. O flautim reforçando a flauta em região de uma oitava acima representa os trompetes e, nos momentos em que o mesmo se apresenta como solista, utiliza-se de motivos rítmicos característicos dos dobrados, o que transparece o espírito brincalhão e circense da peça, referendando o título.

A estrutura de "*Palhaço Embriagado*" está assim dividida: seção "A" – compassos 01 a 23; "Ponte" – compassos 24 e 25 interligando as duas seções; seção "B" – compassos 26 a 45. Após o "A" final, uma coda em dois compassos conclui a estrutura. Também diferente do habitual, o acorde tônico final só é executado no segundo tempo do último compasso, ficando o primeiro tempo em silêncio.

Para concluir o tópico *frevo-de-sala de concerto*, merece destaque também, o compositor *Armando Lôbo*, músico acadêmico da nova geração que vem desenvolvendo um trabalho inspirado nas *fugas* do *Cravo Bem Temperado*, de *Johan Sebastian Bach*. "*Bachiando no Frevo*" é o nome da peça escrita para 04 saxofones (CD – Alegria dos Homens – faixa 08 – Seven 241-152 – 2002), uma *fuga rigorosa*, com exposição, desenvolvimento e stretto. Porém, com ornamentos e dissonâncias usadas de formas

[162] Espécie de reco-reco feito de ferro.

livres, diferentes de uma *fuga* do período. No contraponto, a harmonia é inspirada no Barroco, entretanto, sem a rigidez da época, o que se observa com melhor afinco no stretto. Está liberta da obrigatoriedade das tríades, ainda que também faça uso destas.

Até o presente momento *Armando* já compôs outras 11 peças – ainda inéditas – que fazem parte de um ciclo que o compositor denominou "*Frevos Bem Temperados*".

Nesta peça, embora o compositor tenha baseado a sua arquitetura nos moldes de uma *fuga* do período Barroco, desenvolve e apresenta nitidamente no transcorrer da estrutura elementos característicos do *frevo*, tais como: fraseado, ritmo, movimentos de baixo e estrutura formal. O que poderá ser observado na breve análise que se segue.

Exposição – compassos 01 ao 25: Sujeito da *fuga* inspirado no *frevo* "*Último Dia*" de *Levino Ferreira* (segundo o próprio autor). Contra-sujeito fundamentado nos movimentos melódicos de tônica e dominante usados pelo baixo-tuba no *frevo* tradicional dos primeiros tempos.

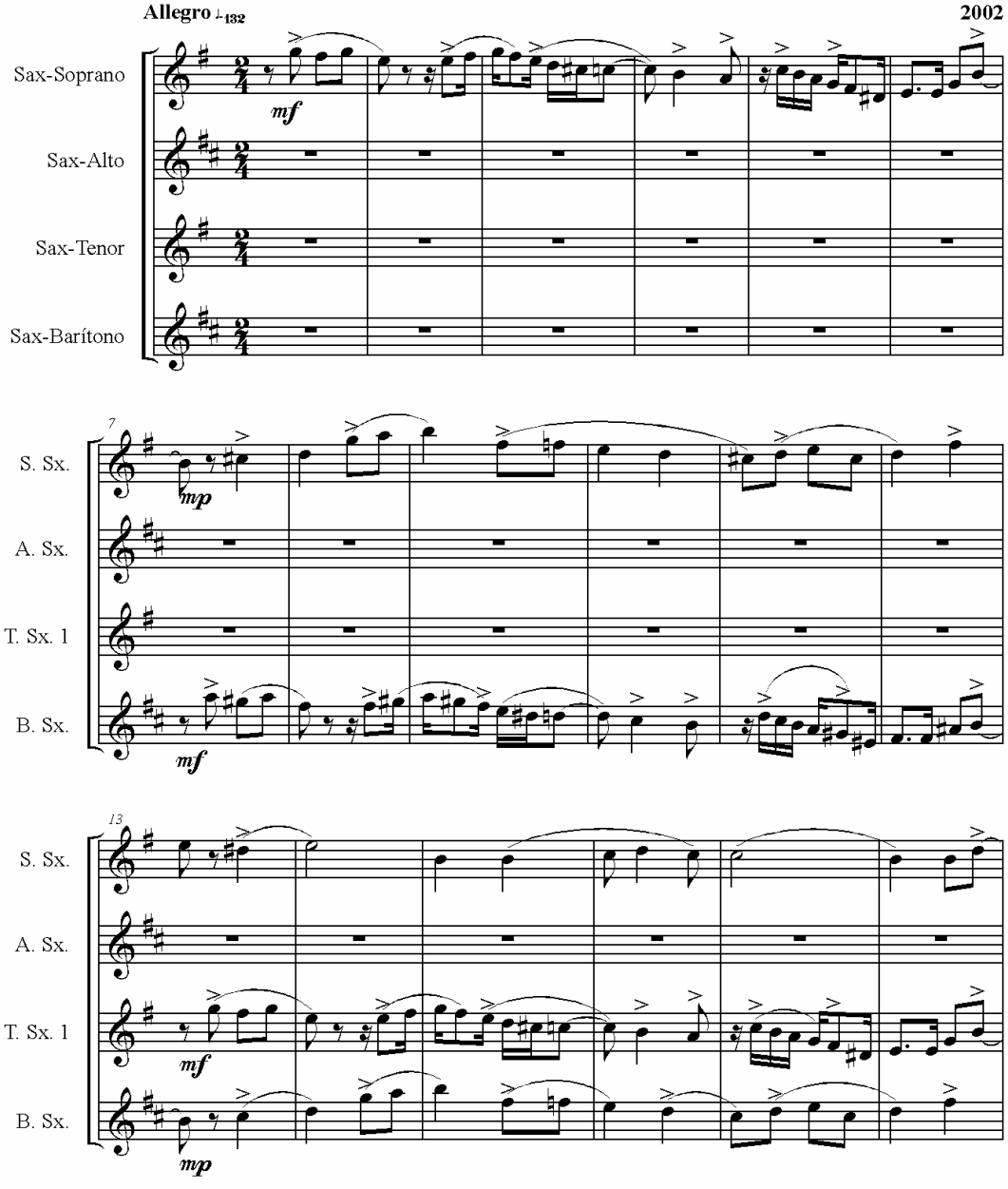
Desenvolvimento – compassos 26 ao 64: Divertimentos e reexposição em tons vizinhos. A partir do compasso 44, a melodia principal (no soprano) apresenta movimentos melódicos com notas mais longas, lembrando a seção "B" de um *frevo-canção*.

Stretto – compassos 65 ao fim: Como em uma reexposição da seção "A" de um *frevo* "tradicional", no stretto da peça o primeiro tema é reapresentado. O sujeito e contra-sujeito da *fuga* aparecem novamente, agora estreitados, orientados para tônica e dominante e se alternando entre as quatro vozes. A peça termina com um acorde em fermata, *sforzando* em fortissíssimo. (Ouvir CD ilustrativo – faixa 26).

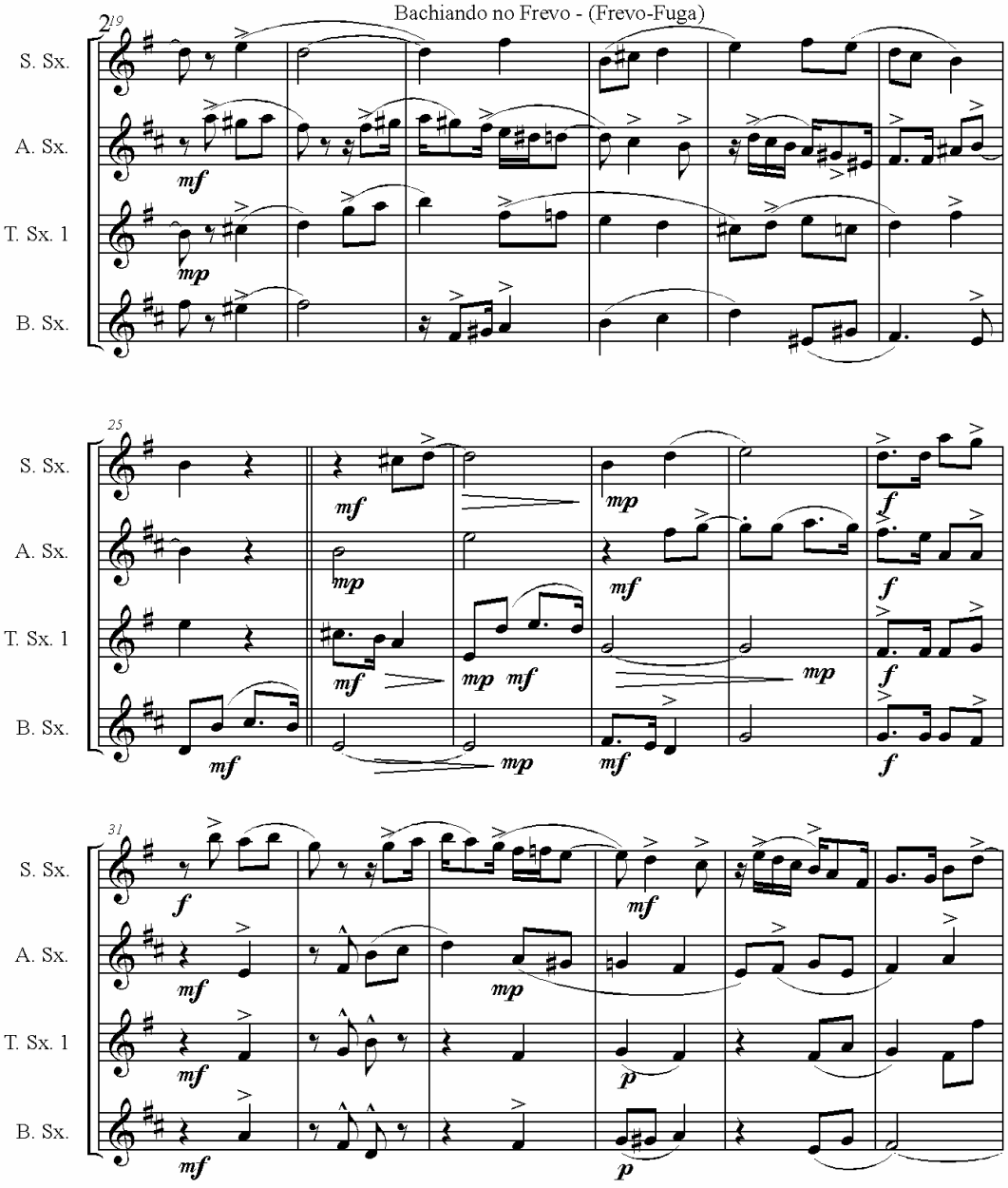
Bachiando no Frevo - (Frevo-Fuga)

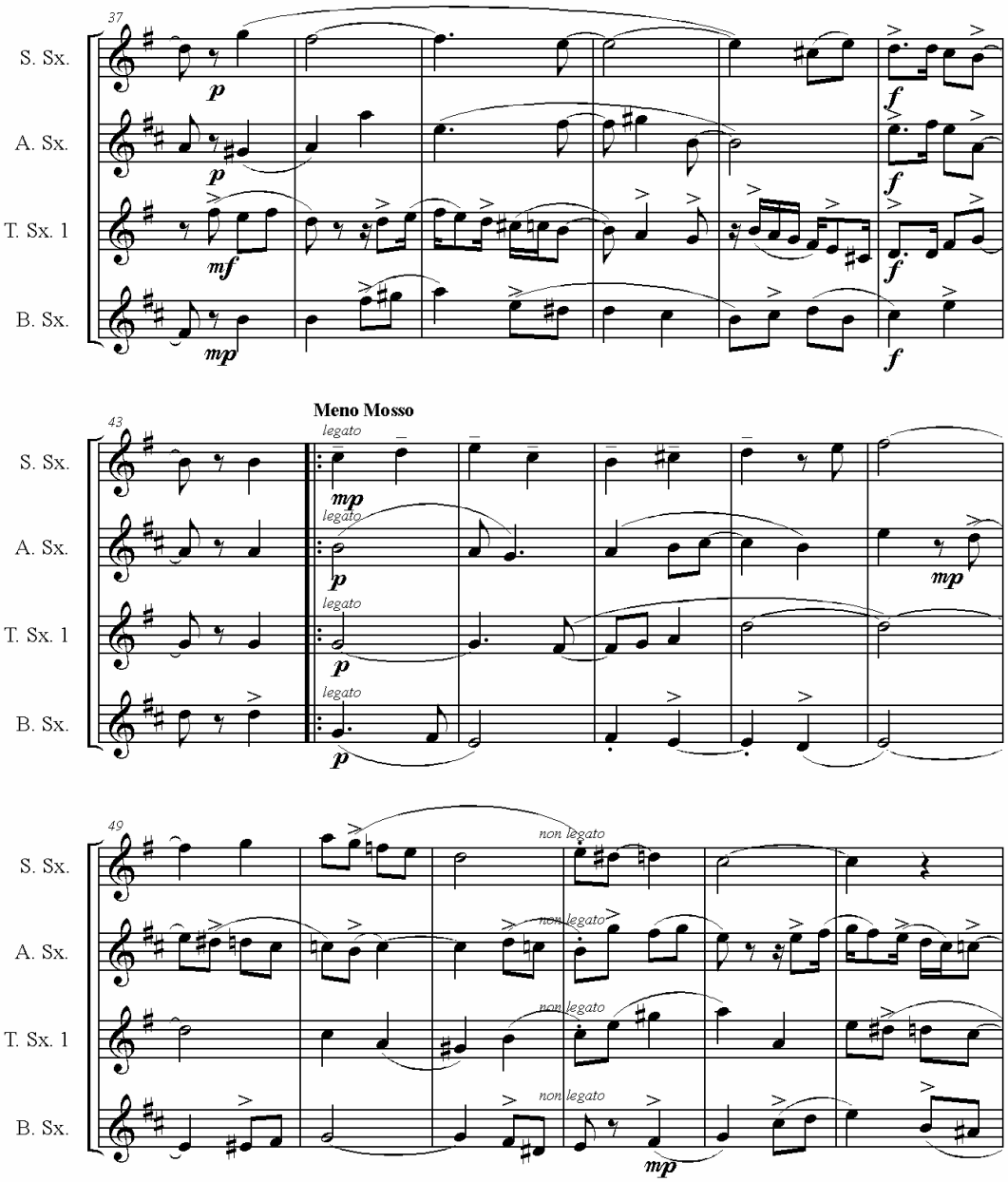
da série "frevos bem temperados"

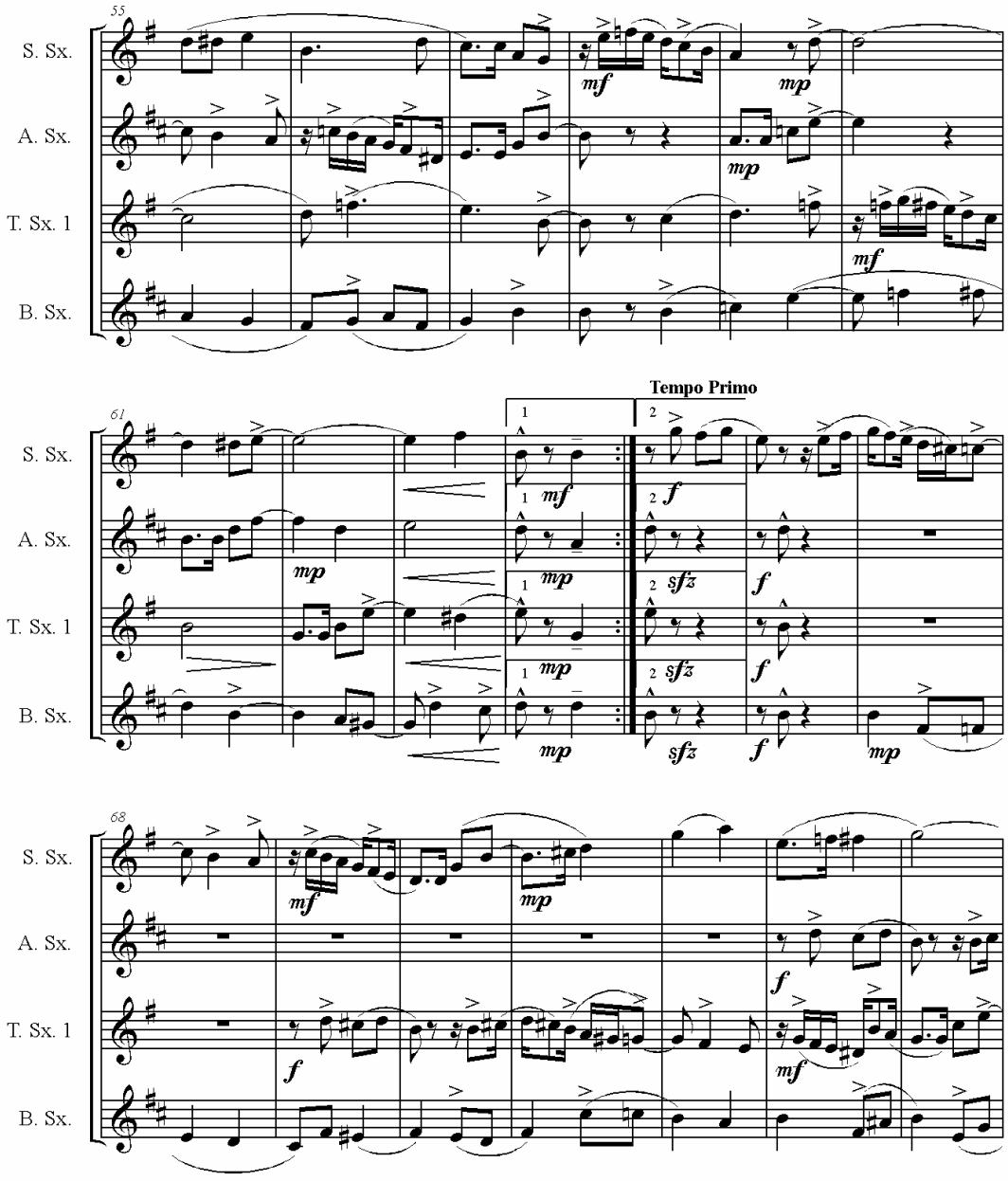
Armando Lôbo
2002

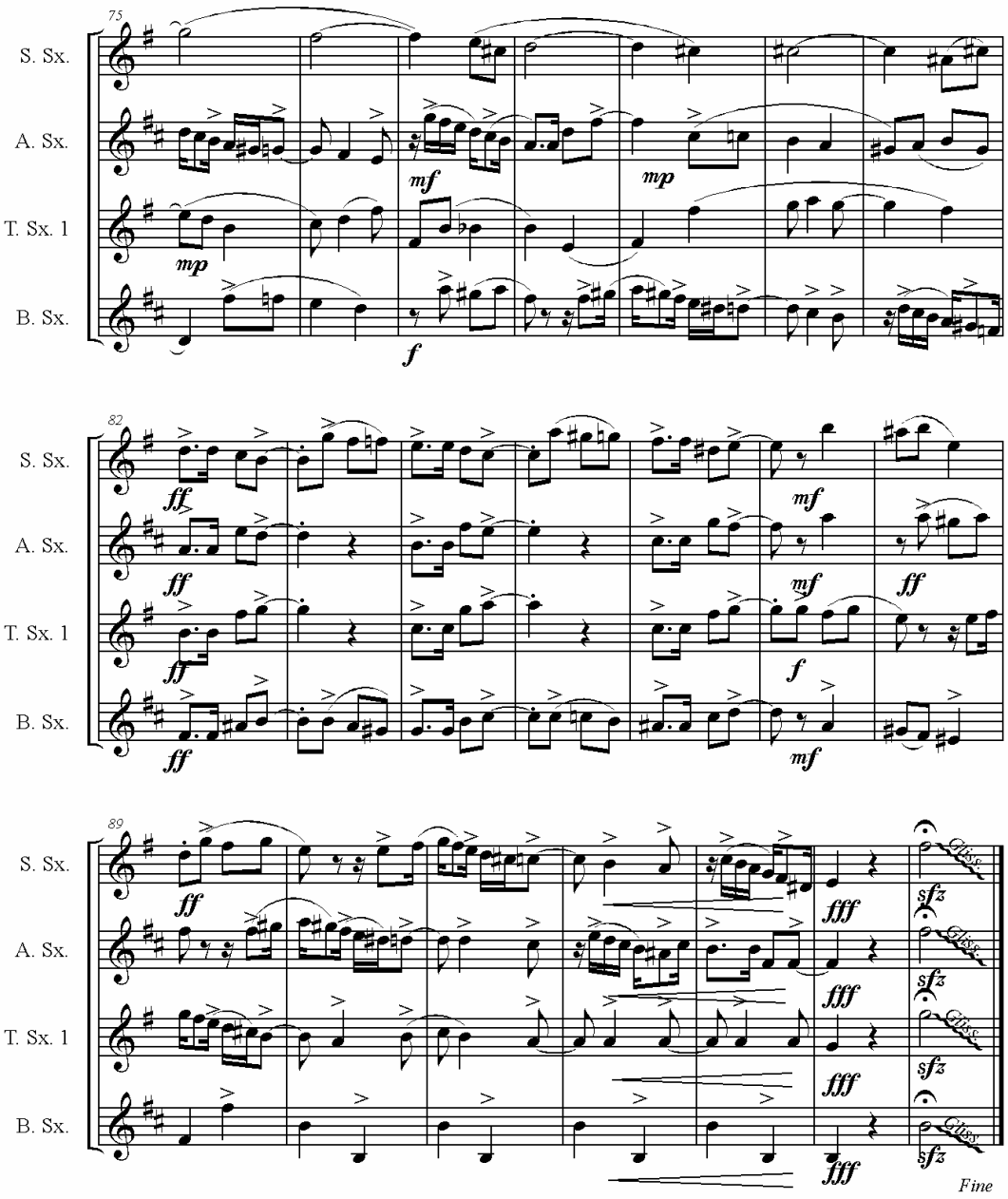


Editoração - Leo Saldanha


19
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx. 1
B. Sx.
mf
mp
25
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx. 1
B. Sx.
mf
mp
f
31
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx. 1
B. Sx.
f
mf
mp
p


37
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx. 1
B. Sx.
p
mf
mp
f
43
Meno Mosso
legato
49
non legato


55
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx. 1
B. Sx.
mf
mp
61
Tempo Primo
1
2
f
sfz
68


75
S. Sx.
A. Sx.
T. Sx. 1
B. Sx.
mf
mp
mp
f
82
ff
ff
ff
ff
mf
mf
mf
ff
f
mf
89
ff
fff
fff
fff
fff
sfz
sfz
sfz
sfz
Gliss.
Gliss.
Gliss.
Gliss.
Fine

CONCLUSÃO

Como gênero musical popular urbano, o *frevo* é resultado da diversidade cultural das cidades, tendo absorvido várias influências. Montou suas bases na música européia, notadamente por meio da *marcha*, *dobrado*, *polca* e *galope*, tendo absorvido ainda, peculiaridades melódicas e estruturais advindas da *ária* popular e da *canção*.

O seu processo de constituição remonta à tradição das bandas de música em Pernambuco e, nos reporta ao período de dominação holandesa, no século XVII. Transpassa todo o período colonial e se associa às festividades profano-religiosas, como o *entrudo* e o *carnaval*, bem como, aos desfiles dos regimentos militares e paramilitares no final do século XIX. Nesse período, aliado a outros fatores como a abolição da escravatura, proclamação da república e formação da classe trabalhadora urbana, se criou o ambiente adequado que o fez surgir. Materializado como produto através do disco desde 1905, ganhou nomenclatura própria e distinção como gênero, com o nome de *frevo*, a partir de 1907.

A sua estruturação como música popular, nos moldes como a conhecemos hoje, se deu em um processo de transformações que, de fato, só se materializou a partir do final do século XIX, com o advento da industrialização. Esta, por sua vez, possibilitou o surgimento de equipamentos, agentes e meios difusores – entre os quais o fonógrafo e o rádio, posteriormente a televisão e mais recentemente a Internet – que fizeram com que esse gênero de música popular adquirisse a característica de produto e viesse a se tornar um bem de consumo.

Porém, a consolidação e real divulgação do *frevo* como produto comercializável, se deu com a chamada "*Era do Rádio*", iniciada a partir da década de 1930. Nesse momento, o veículo se tornou economicamente rentável e se firmou como principal

meio de comunicação de massa. Fazendo as vezes de grande mídia[163], o *rádio* proporcionou ao *frevo* ampla divulgação junto ao público.

Durante esse período, passaram a ser veiculados pela mídia radiofônica, os gêneros e tipos regionais que, assim, terminaram por se consolidar. Esse comportamento contou com a ajuda da imprensa escrita (jornais e revistas) na divulgação desses gêneros e na construção mítica desses tipos, os tais "*Cartazes do Rádio*", entre os quais muitos se tornaram nacionalmente conhecidos. Nesse instante do contexto da vida radiofônica que surgiram para o grande público as figuras de *Nelson Ferreira* e *Capiba*.

A década de 1930 foi um período de exaltação dos valores de brasilidade, nesse ínterim, a veiculação dos gêneros musicais populares por intermédio do rádio, trouxe também, a necessidade de melhor identificá-los junto ao público, o que fez criar novas nomenclaturas que subdividiram os estilos musicais já existentes. Tal acontecimento se revelou uma necessidade de mercado. Foi nessa circunstância que o *frevo* adquiriu as suas subdivisões de gênero e passou a ser classificado como: *frevo-de-rua*, *frevo-canção* e *frevo-de-bloco*.

Em um processo conseqüente que passa pelo chamado período dos "*aquários*", imediatamente seguido pelo período dos "*auditórios*", tendo o auge com os "*Programas de Calouros*", o rádio brasileiro – neste instante plenamente inserido o caso pernambucano – assumiu definitivamente a partir da década de 1940 o papel de protagonista da diversão e do lazer urbano das camadas populares, fazendo às vezes de teatro, assumindo o papel de casa de diversão e muitas vezes de circo, bem ao gosto popular. Durante esse período, a veiculação de alguns programas e revistas musicais se revelou importante para o surgimento e descoberta de alguns então novos compositores e intérpretes da música pernambucana, com a divulgação maciça do *frevo*. Esse processo teve o seu auge na década de 1950, quando passou por um período de transformação, em conseqüência do surgimento da televisão, que assumiu esse papel com grande vantagem, pois trouxe consigo o apelo da imagem atrelado ao do som.

[163] Veículo que se caracteriza por tornar-se o principal meio de comunicação de massa, atuando no entretenimento, na informação, divulgação e disseminação de notícias e produtos, inclusive os culturais.

Ainda em meados da década de 1950, em um procedimento que se consolidou na década de 1960, esse ciclo de bastante brasilidade começou a se fechar, também por uma outra concorrência surgida dentro do próprio rádio, que foi significadora de um novo perfil a que este veículo terminou por assumir: em meados dos anos 50 os "*programas de auditórios*" passaram a sofrer a concorrência dos "*programas de Disc-Jockey's*" e os seus "*Hit Parades*". Realizados em estúdios fechados e com um custo muito menor, eram pautados em uma programação internacional e em seus emergentes similares nacionais. Assim, surgiu para os brasileiros a era do "*Rock'n Roll*" e os seus representantes tupiniquins, a *Jovem Guarda*.

Constatou-se que a partir desse instante, com a nova orientação de programação adotada pelo rádio, mesmo no cenário local, o *frevo* começou a perder espaço na mídia e, conseqüentemente, nos discos. Alguns artistas como *Capiba*, tomaram um certo distanciamento do meio musical fonográfico e radiofônico e buscaram alternativas. Esse processo de distanciamento da música popular urbana recifense junto à mídia e ao grande público culminou quando a sua grande divulgadora, a gravadora *Rozenblit*, passando por dificuldades, deixou de lançar os seus discos de carnaval na década de 1970 e, encerrou definitivamente as suas atividades em 1984. Desde então, a divulgação tem sido pontual.

No seu processo de consolidação, o *frevo* adotou características mais nitidamente brasileiras, quebrando a rigidez da *marcha* com as influências da música sincopada do *maxixe*. No entanto, verificou-se que desde os primeiros tempos de sua existência, o *frevo* assimilou também, características advindas da música popular norte americana, como o *One-Step*. Contudo, foi a partir do período Pós Segunda Guerra que tais assimilações tornaram-se maiores e com maior poder de influência. Nesse instante, tomando contato com a música das grandes orquestras e *big-bands* dos EUA através do disco e do rádio, os compositores, músicos e intérpretes pernambucanos incorporaram com maior vigor a idéia da música improvisada no estilo *jazzista*. Estes passaram a adotar, com instrumentação semelhante a dos seus congêneres norte americanos, essa prática nas suas execuções.

Denominadas como "*variações*", referência às opções e substituições variantes da melodia principal, as improvisações passaram a acontecer, sempre na seção "B" da música. Inicialmente foram escritas e estavam mais intimamente relacionadas com a expressão – *variações* – adotada, pois se constituíam em composições de novas estruturas melódicas sobre a mesma base harmônica da seção "B", sendo tal e qual repetidas em ocasiões diferentes, como nos exemplos citados do compositor *Felinho* que escreveu sobre o tema de *Vassourinhas*.

Mesmo que não habitualmente, observou-se que a prática das *variações* ainda hoje existe, contudo, aos poucos foi se tornando mais comum uma "nova prática" iniciada com a geração surgida no cenário musical a partir das décadas de 1950 e 1960 (*Clovis*, *Duda*, *Menezes*, *Ademir*, *Edson*, etc.), já no período da *Rádio Jornal do Commércio*. O "novo" estilo de performance adotado foi o da criação instantânea e espontânea, isso claro, dentro de padrões estéticos de linguagem estabelecidos, ou seja, obedecendo a critérios de estrutura tonal, modal, harmônica, de fraseados melódicos e escalares. Em resumo, uma linguagem de improvisação de estrutura *jazzista* propriamente dita, nos moldes como a conhecemos hoje, contudo, adaptada ao contexto da música local.

Ratificado pela geração atual, esse estilo interpretativo vem sendo largamente utilizado, se tornando, inclusive, uma das características identificadoras do subgênero chamado *frevo-de-salão*. Muito embora, alguns músicos dessa prática, não admitam ser de base *jazzista* os argumentos de inspiração e técnica usados.

Em paralelo a essa tendência estilística instrumental e interpretativa que, por intermédio do *frevo-de-salão*, vem propiciando ao gênero retomar fôlego e popularidade, surgiu também, a tendência que aqui se convencionou chamar de *frevo-de-sala de concerto*. Notadamente praticado por músicos de formação acadêmica, o que em alguns casos tem proporcionado certa rigidez interpretativa ao gênero devido às exigências de obediências ao conteúdo escrito e arranjado. Esse subgênero derivado do *frevo-de-rua* mescla instrumentos de orquestra com instrumentos de percussão popular, utiliza fraseados melódicos com a leveza e gingado da cultura popular com a rigidez

estrutural harmônica e orquestral da música de concerto, produzindo um efeito sonoro e de linguagem próximo ao do chamado "Movimento Armorial".

Este subgênero, o *frevo-de-sala de concerto*, procura aproximar e trás para um mesmo ambiente a música popular urbana surgida no Recife e a música de concerto européia, o que demonstra o grau de maturidade atingido pelo *frevo*.

Como música popular urbana, o *frevo* se tornou um dos principais gêneros da chamada *Música Popular Brasileira*. Consolidou-se através do disco e do rádio durante o seu período áureo. Influenciado, terminou por influenciar outras culturas musicais dentro do próprio país, passando a exercer importância nas festividades carnavalescas de algumas regiões. Continua vivo como música e em plena transformação nas mãos de grandes músicos. Vem se renovando geração após geração e assimilando outras e novas influências à sua constituição.

O *frevo* se revelou até o presente momento, o gênero de música popular urbana mais significativo da cultura recifense e, até os dias de hoje, um dos mais representativos da cultura musical carnavalesca brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ALCIDES, Jota – **PRA-8 O Rádio no Brasil** – Ed. Fatorama. Brasília, DF – 1997.

ALENCAR, Edigar de – **O Carnaval carioca através da música** – 5ª ed. Rio de Janeiro – Francisco Alves Editora. Brasília: INL – 1985.

ALENCAR, Francisco – **História da Sociedade Brasileira** – Francisco de Alencar, Lúcia Carpi Ramalho, Marcus Venício Toledo Ribeiro – 13ª ed. revisada e atualizada – Ed. Ao Livro Técnico. Rio de Janeiro, RJ – 1996.

Antologia do Carnaval do Recife – Orgs.: Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva; Estudo Introdutório de Leonardo Dantas Silva – FUNDAJ, Ed. Massangana. Recife, PE – 1991.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de – **Festas: Máscaras do Tempo – Entrudo, Mascarada e Frevo no Carnaval do Recife** – Ed. Fundação de Cultura Cidade do Recife. Recife, PE – 1996.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch – **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais – tradução e Yara Frateschi Vieira. São Paulo – HUCITEC; Ed. da Universidade de Brasília. Brasília, DF – 1993.

Bandas Musicais de Pernambuco – Origens e Repertório – Org. Leonardo Dantas Silva – Governo do Estado de Pernambuco, Séc. do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT. Recife, PE – 1998.

BARBOSA, Lourenço da Fonseca – **CAPIBA – O Livro das Ocorrências** – Coleção Pernambucana, 2ª fase, v. XXII – FUNDARPE. Recife, PE – 1985.

BELTRÃO, Luiz – **Iniciação à Filosofia do Jornalismo** – Ed. Agir. Rio de Janeiro, RJ – 1960.

Blocos Carnavalescos do Recife – Origens e Repertório – Org. Leonardo Dantas Silva – Governo do Estado de Pernambuco, Séc. do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT. Recife, PE – 1998.

BURKE, Peter – **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800** – Ed. Companhia das Letras. São Paulo, SP – 1989.

CÂMARA, Renato Phaelante da – **Capiba; é frevo meu bem** – Renato Phaelante da Câmara, Aldo Paes Barreto – Ed. FUNARTE. Rio de Janeiro, RJ – 1986.

_____ – **MPB Compositores Pernambucanos – Coletânea bio-músico-fonográfica 1920-1995.** – FUNDAJ, Ed. Massangana. Recife, PE – 1997.

_____ – **Fragmentos da história do Rádio Clube de Pernambuco** – 2ª ed. – Ed. CEPE. Recife, PE – 1998.

_____ – **Traços de crítica e humor na discografia da M.P.B.** – Ed. Bagaço. Recife, PE – 2002.

CAPARELLI, Sérgio – **Comunicação de Massa sem Massa** – 2ª ed. – Cortez Editora. São Paulo, SP – 1982.

Capiba e Edgard Moraes – 100 Anos de Frevo – Partituras – Arranjadores: Maestro Duda, Maestro José Menezes e Maestro Spok – Governo de Pernambuco – Secretaria de Educação e Cultura / FUNDARPE. Recife, PE – 2006.

CARNEIRO, Glauco – **Brasil, primeiro – História dos Diários Associados** – Fundação Assis Chateaubriand – Ed. Verano. Brasília, DF – 1999.

Centro Cultural São Paulo – **O Rádio Paulista no centenário de Roquette Pinto** – Local: São Paulo – Ed. Centro Cultural de São Paulo. São Paulo, SP – 1984.

CHIESA, Dirceu Antônio – **Minivocabulário Econômico-Financeiro (e de abrangências afins)** – Ed. Sulina. Porto Alegre, RS – 1981.

CONTIER, Arnaldo Daraya – **Brasil Novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30** – Tese de Livre Docência em História – USP. Mimeografada, São Paulo, SP – 1988.

Continente Documento – Frevo 100 Anos – Revista Continente – Ed. CEPE. Recife, PE – Fevereiro de 2007.

Dicionário Grove de Música – Edição concisa / editada por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves – Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, RJ – 1994.

Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica – 3ª ed. – Art Editora: Publifolha. São Paulo, SP – 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda – **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa** – 2ª ed. revisada e aumentada, 20ª impressão – Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ – 1986.

_____ – **Mini Aurélio – Século XXI – O minidicionário da língua portuguesa** – 4ª ed. rev. ampliada. – Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ – 2001.

FRANCESCHI, Humberto Moraes – **A Casa Edison e seu tempo** – Ed. Sarapuí. Rio de Janeiro, RJ – 2002.

GINZBURG, Carlo – **A Micro-História e outros ensaios** – Tradução de António Narino – Colecção Memória e Sociedade – Ed. Bertrand Brasil, S.A. Rio de Janeiro, RJ – 1991. Sob licença da Difel – Difusão Editorial Lda. Lisboa, PT – 1989.

GOMES DE SÁ, Luiz Guimarães – **Songbook de Frevos –** Volume 01 – Prefeitura da Cidade do Recife – Secretaria de Cultura e Turismo – Recife, PE – 1998.

HUTH, Arno – **La Radiodiffusion** – Paris – 1937.

KOSTER, Henry – **Viagens ao Nordeste do Brasil** – Tradução e prefácio de Luís da Câmara Cascudo – Estudo introdutório e organização de Leonardo Dantas Silva – 11ª ed. – Ed. Massangana, 2v. Recife, PE – 2002.

KRAUSCHE, Valter – **Na Pista da Canção – Primeiros Passos de uma Dança Maior** – In TRILHAS: Revista do Instituto de Artes, ano 01, nº 1 – IA Unicamp – Campinas, SP – 1987.

MENEZES, José – **Maestro José Menezes – Songbook Frevos de Rua** – Ed. CEPE. Recife, PE – 2006.

OLIVEIRA, Valdemar de – **Frevo, Capoeira e Passo** – Companhia Editora de Pernambuco. Recife, PE – 1971.

OLIVEIRA, Walter de – **Nelson Ferreira** – Governo do Estado de Pernambuco – Secretaria de Turismo Cultura e Esportes. Recife, PE – 1985.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto – **Folk-Lore Pernambucano** – 2ª ed. – Ed. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro, RJ – 1908.

_____ – **Folk-Lore Pernambucano** – Subsídios para a poesia popular em Pernambuco – 1ª ed. – Ed. Autônomo – Arquivo Público Estadual. Recife, PE – 1974.

_____ – **Vocabulário Pernambucano** – 2ª ed. – SEC, Departamento de Cultura – In (Coleção Pernambucana, 1ª fase; v.02). Recife, PE – 1976.

RABELLO, Evandro – **O Recife e o Carnaval –** In **Um tempo do Recife** – Universidade Federal de Pernambuco – Ed. Universitária. Recife, PE – 1978.

_____ – **Osvaldo Almeida: o mulato boêmio que não criou a palavra frevo** – In Diário de Pernambuco – Caderno Viver, Seção B, pg. 01 – Recife, PE – 11/02/1990.

RODRIGUES, Edson Carlos – **Sua Excelência o Frevo de Rua – O frevo nosso de cada carnaval** – Mimeógrafo – Monografia de Especialização em Etnomusicologia – UFPE. Recife, Pe – 2003.

SALDANHA, Leonardo Vilaça – **Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "Suíte Pernambucana de Bolso" de José Ursicino da Silva (Maestro Duda) –** Dissertação de Mestrado – UNICAMP. Campinas, SP – 2001.

_____ – O advento da música popular urbana do Recife no rádio e os seus desdobramentos na PRA-8 – In Programa de Pós-Graduação Música em Contexto – XVI Congresso da ANPPOM – Etnomusicologia – Pg. 158 a 162 – Instituto de Artes / Departamento de Música / UnB – Ed. Universidade de Brasília. Brasília, DF – 2006.

_____ – Nelson Ferreira "O Moreno Bom" – In Cadernos da Pós-Graduação – Ano 08 – Volume 08 – nº 01 – Pg. 209 a 217 – Instituto de Artes / UNICAMP. Campinas, SP – 2006.

SANTOS, Alcino e Outros – **Discografia Brasileira 78 rpm – 1902 – 1964.** – Por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e M. A. de Azevedo (Nirez) – FUNARTE 5v. Rio de Janeiro, RJ – 1982.

SETTE, Mário – **Arruar – História pitoresca do Recife antigo –** 3ª ed. – Ed. Secretaria de Educação e Cultura – Departamento de Cultura (Coleção Pernambucana, 1ª fase, v. XII). Recife, PE – 1978.

SEVERIANO, Jairo – **Yes, nós temos Braguinha** – Instituto Nacional de Música – FUNARTE. Rio de Janeiro, RJ – 1987.

SILVA, Leonardo Dantas – **O Piano em Pernambuco** – FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais (Coleção Pernambucana, 2ª fase). Recife, PE – 1987.

SMOLKA, João Walter Sampaio – **Jornalismo Audiovisual – Teoria e Prática do Jornalismo no Rádio, TV e Cinema** – 2ª ed. – Ed. EUSP. São Paulo, SP – 1971.

TAVARES, Reynaldo C. – **Histórias que o Rádio não Contou – Do Galena ao Digital, desvendando a Radiodifusão no Brasil e no Mundo** – 2ª ed. – Ed. HARBRA Ltda. São Paulo, SP – 1999.

TELES, José – **Do Frevo ao Manguebeat** – Ed. 34. São Paulo, SP – 2000.

TINHORÃO, José Ramos – **Pequena História da Música Popular – Da Modinha a Canção de Protesto** – Ed. Vozes Ltda. Petrópolis, RJ – 1974.

_____ – **Música Popular – Os sons que vêm da rua** – Ed. Tinhorão. Rio de Janeiro, RJ – 1976.

_____ – **Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV** – Ed. Ática. São Paulo, SP – 1981.

_____ – **Música Popular - um tema em debate** - 3ª ed. – Ed. 34. São Paulo, SP – 1997.

ZAN, José Roberto – **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira** – Tese de Doutorado – UNICAMP. Campinas, SP – 1997.

ANEXOS da Tese

Anexo I – Grandes Nomes do Rádio Clube

Chamo aqui a atenção para alguns grandes talentos que fizeram parte do *Rádio Clube*, não só por suas capacidades, mas pelo papel importante e pitoresco que desempenharam na emissora, contribuindo em muito para o sucesso da mesma.

Antonio Maria, o Cronista Maior, nasceu em 17 de março de 1921. Foi jornalista, locutor esportivo, cronista e compositor, tendo trabalhado ao lado de *Nelson Ferreira* na *PRA-8*. Ingressou ainda muito jovem no *Rádio Clube*. Fez bastante sucesso no Recife e no Rio de Janeiro. Compôs entre outras canções, *"Ninguém me ama"*, em parceria com *Fernando Lobo* e grande sucesso na voz de *Nora Ney*. *"Valsa de uma Cidade"*, com *Ismael Neto*, e *"Manhã de Carnaval"*, com *Luis Bonfá*. Morreu no Rio, em 15 de outubro de 1964, após uma noitada em Copacabana.

Nelson Ferreira nasceu no dia 09 de dezembro de 1902 na cidade de Bonito. Começou sua carreira tocando nas pensões alegres, depois nos cafés e posteriormente nos cinemas. Ingressou no *Rádio Clube*, em 1° de julho de 1931, inicialmente como pianista dos programas, posteriormente se tornando diretor artístico, onde era o responsável entre outras produções, pelas *Revistas Carnavalescas*, fomentadoras do grande sucesso do carnaval e do *frevo*. Na emissora ele permaneceu até o ano de 1971. Faleceu em 21 de dezembro de 1976[164].

[164] Ver capítulo III.

Outro nome que merece destaque é o de *Severino Dias de Oliveira – Sivuca*. Entre outras coisas, pelo episódio que se tornou célebre na história da rádio, contado repetidas vezes por *Abílio de Castro* que na ocasião se encontrava na recepção da emissora e presenciou o acontecido quando da chegada de *Sivuca* à rádio. Nascido em 1930 na cidade de Itabaiana na Paraíba, logo cedo começou a tocar sanfona e em 1944 foi para João Pessoa tentar emprego na *Rádio Tabajara*. Como não conseguiu, pois, a rádio passava por problemas financeiros, tomou a decisão de ir para o Recife, incentivado por um amigo. Ao chegar na recepção do *Rádio Clube*, segundo conta *Abílio de Castro*[165], dirigiu-se à recepcionista – achando que esta seria a dona da emissora – e disse segurando a sanfona debaixo do braço: "Eu quero falar com o doutor *PRA-8*", pensando que este seria o diretor da estação. Encaminhado a *Nelson Ferreira* e *Antonio Maria*, ao ser escutado, foi logo contratado e a ele oferecido um programa. Faleceu em 15 de dezembro de 2006.

Alguns dos grandes nomes que foram sucesso no *Rádio Clube*:

No radiojornalismo: *Mário Libânio*, *Carlos Rios*, *Abílio de Castro*, *Aníbal Fernandes*, *Valdemar de Oliveira*, *Mário Sette*, *Walter de Oliveira*, *Fernando Lobo* (pai de Edu Lobo), *Mário Melo*, *Eugênio Coimbra*, *Fernando Pio* e *Célio Meira*, entre outros.

Locutores noticiaristas: *Jomeri Posolli*, *Ernani Seve*, *Uchoa Cavalcanti*, *Mário Teixeira*, *Edson de Almeida*, *Renato Phaelante*, entre outros.

No rádio-esportivo: *Abílio de Castro*, *Antonio Maria*, *José Renato*, *Carlos Brasil*, *Itamar Pereira*, *Ari Santa Cruz*, *Tavares Maciel*, *Ivan Lima*, *Roberto Queiroz*, entre outros.

Músicos, produtores, cantores e apresentadores: *Nelson Ferreira*, *Lourenço Barbosa – Capiba*, *Abelardo Barbosa – Chacrinha*, *Levino Ferreira*, *Severino Dias – Sivuca*, *Hermeto Pascoal*, *Valdemar de Oliveira*, *Samuel Campelo*, *Renato Campelo*, *Alberto Figueiredo*, *Arlete Sales*, *Chico Anísio*, *Luiz Bandeira*, *Luiz Maranhão*, *Ziul Matos*, *Severino Revoredo*, *Vicente Lacerda*, *Clóvis Paiva*, *Claudionor Germano*, *Jota Austregésilo*, *Almeida filho*, *Luiz Queiroga*, *Tavares Maciel*, *Esmeralda Ribeiro*, *Aline*

[165] In ALCIDES – FATORAMA – 1997. Pg. 82.

Branco, *Sebastião Lopes*, *José Santa Cruz*, *Aldemar Paiva*, *Fernando Castelão*, *Rosa Maria Rattes*, *Walter Lins*, *Paulo Marques*, entre outros.

Estes são alguns dos principais nomes que abrilhantaram a vetusta *PRA-8*, o *Rádio Club* pioneiro em Pernambuco, no Brasil e no mundo, ainda hoje no ar. Em momentos distintos, esses profissionais contribuíram e fizeram essa brilhante história do *Clube de Rádio* que fez "Pernambuco falar para o Mundo[166]", o *Rádio Clube de Pernambuco*.

[166] Faço aqui uma paráfrase a expressão "*Pernambuco falando para o Mundo*" que é em verdade um *slogan* posteriormente criado por *Teófilo de Barros* (pai de *Téo Brandão* o autor de "*Disparada*"), já no período da *Rádio Jornal do Commércio*. Tal *slogan* fazia menção à importância do jornalismo e da capacidade de alcance da emissora. No entanto, fazendo um retrospecto da trajetória do *Rádio Clube*, observa-se que a expressão também se torna plenamente pertinente ao caso dessa emissora.

Anexo II – Antes do Rádio

Os meios de difusão da música popular no Brasil e no mundo vêm se modificando através dos tempos. Se nos reportarmos a nossa história, veremos que a música popular vem sendo desenvolvida e propagada já em Portugal desde os idos de 1500, fim da Idade Média, através de trovadores e modinheiros que divulgavam tais récitas em *Serenata*. Em terras brasileiras, aparece desde os idos de 1717, quando remonta a primeira referência ao termo *Serenata*, isso segundo nos conta TINHORÃO, citando o viajante francês *M. de la Barbinais lê Gentil* que descreve em seu livro *Nouveau Voyage au tour du Monde*, quando de sua passagem por Salvador[167].

Ainda durante a segunda metade do século XVIII, na Bahia e no Rio de Janeiro, oriunda de brancos e mestiços das classes pobres, assim como também dos negros forros, surgiu uma música instrumental que, devido as suas características já poderia ser chamada de popular. Em estilo alegre, executavam-se gêneros como, *chulas* e *lundus*, onde, os músicos de um modo geral tocavam de ouvido. Era a *música de barbeiros,* assim chamada por seus executantes se constituírem em sua grande maioria por barbeiros, que nas horas vagas se dedicavam à prática musical. Tal prática destinava-se ao lazer público das cidades, assim como animar as festas de adro da igreja. Eram encontrados em formação de pequenos grupos, os chamados "*ternos*" ou também em grandes formações, verdadeiras *bandas*.

Já no século XIX, começam a surgir os primeiros cantores de serenata e deles se ouviam não somente *modinhas*, que sem dúvida eram as mais freqüentes e comuns, como também *lundus, valsas e choros*. Esses cantores aparecem como frutos da formação das camadas populares nas cidades, conseqüência da tímida urbanização que se iniciava no país.

[167] "A noite só ouvia os tristes acordes de uma viola", e continua acrescentando: "Os portugueses, vestidos de camisolões, o rosário a tiracolo, a espada nua por baixo da roupa, e de viola na mão, passavam sob as janelas de suas damas, onde, em tom de voz ridiculamente terna, cantavam árias que me faziam recordar a música chinesa ou as nossas gigas da Baixa Bretanha". Lê Gentil, M. de la Barbinais – *Nouveau Voyage au tour du Monde* – publicado em Paris no ano de 1729 – Apud TINHORÃO – 1976.

Em um momento seguinte, já no final do século XIX, a música popular passa também a ter divulgação através da edição de composições em partituras para piano, o que também possibilitava a comercialização das mesmas, constituindo-se na época, um dos poucos meios de se ganhar algum dinheiro com a música. O piano era o instrumento em moda junto às famílias das classes mais abastadas, essas, sofriam forte influência da aristocracia européia. Portanto, possuir um piano era símbolo de distinção e poder aquisitivo, sendo que este, deveria ficar mobiliado junto à sala de visitas, local requerido por ocasião de audições e festas.

Assim como em outros lugares, no Recife o piano despertou o interesse pelos saraus em reuniões familiares e, em seguida, pelas danças de pares como as *mazurcas, quadrilhas, polcas, schottischs*, *pas-de-quatre* e *valsas*, além do empolgante *galope*[168]. Este, por sua vez, viria a ser a primeira grande música do carnaval de salão do Recife. Dançado aos pinotes ou "aos pinchos", o *galope* tão ao gosto dos foliões recifenses do final do século XIX, foi o grande antecessor do *"passo*[169]*"* nos clubes sociais.

Já nas ruas, as *bandas de música* é que seriam as grandes influências musicais. Mais especificamente no caso do Recife, seriam as bandas do 4° Batalhão de Artilharia, *O Quarto* – como se tornara conhecida – e a do Corpo da Guarda Nacional, *Espanha* – como se tornara conhecida a segunda, por conta do seu mestre o espanhol *Pedro Francisco Garrido* –. Suas apresentações eram sempre cercadas de grande rivalidade por parte dos seus seguidores – *os capoeiras* – e foi no ambiente bastante caloroso desses desfiles que surgiu a *marcha-carnavalesca pernambucana* que originou o *frevo*, bem como a sua coreografia o *passo*.

[168] SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA relatam que "o *Diário de Pernambuco*, em sua edição de 23 de fevereiro de 1873, em pleno calor da Questão Religiosa, anunciava para o carnaval daquele ano a composição do renomado musicista *Francisco Libânio Colas* (Maranhão c. 1832 – Recife, 1885), sob o irônico título: '*Jesuítas a trote*, grande *galope* para piano'. No mesmo número, o *Diário* volta a anunciar os bailes de máscaras do Teatro Santo Antônio, nos quais a banda, sob a direção do maestro *Guimarães Peixoto*, encerraria a noitada com a execução do *grande Galope Infernal*". In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – MASSANGANA – 1991. Pg. XLVII.

[169] O *passo* viria a ser a dança do frevo. Fazer *o passo* significa: dançar o frevo.

Anexo III – Primeiros Registros Fonográficos no Brasil

Ainda no final do século XIX surgiam no Brasil os primeiros *fonógrafos*, aparelho inventado pelo norte-americano *Thomas Alva Edison* no laboratório de Menloo Park, em Orange, no Estado de New Jersey nos Estados Unidos da América do Norte. Segundo TINHORÃO[170] que, citando o estudioso de costumes urbanos gaúchos *Atos Damasceno*, quando relata sobre a mais antiga demonstração no Brasil dessas então chamadas "máquinas falantes", o *fonógrafo*, teria acontecido em Porto Alegre, no ano de 1879, ou seja, apenas dois anos após a construção do primeiro aparelho pelo seu inventor.

Esses aparelhos que inicialmente usavam cilindros e passando posteriormente à adoção de discos de 76 rotações por minuto, surgem em um momento precioso, segundo relata mais uma vez TINHORÃO, mencionando que foi "praticamente contemporâneo da abolição do regime escravo, foi o novo invento que permitiu a coleta providencial de exemplos de alguns gêneros musicais ligados à cultura negro-brasileira, como o *lundu* e os *batuques*, os quais certamente ficariam sem registro, não fora a oportunidade histórica da criação do processo de gravar sons[171]".

Muito embora o seu inventor tivesse previsto inicialmente como utilidade ao *fonógrafo* a gravação de cartas comerciais por parte do empresariado de então, e também, o uso no auxílio ao aprendizado da leitura por parte das crianças, caberia ao aparelho então, registrar e reproduzir os gêneros musicais existentes na época. Assim, tal fato, por si só já se tornaria, além de grande vocação do equipamento, um grande feito histórico e tecnológico, haja vista que muitos desses gêneros já começavam a cair em desuso e, não fosse tal registro, muito provavelmente não teríamos tomado conhecimento dos mesmos ou, pouco saberíamos de tais. Principalmente no que tange aos gêneros populares, de tradição oral e prática de ouvido em sua grande maioria, pouco teríamos hoje de suas primeiras formas, dado as transformações naturais advindas com o tempo, fruto de novas práticas, influências e misturas.

[170] TINHORÃO – ÁTICA – 1981. Pg. 14.
[171] TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 14.

Assim, terminou por caber ao *fonógrafo*[172] não só o registro documental dos gêneros musicais já firmados à época e alguns já caindo em desuso como *valsas*, *mazurcas*, *lundus*, etc, mas, também, registrar os novos gêneros que começavam a surgir, tais como os *schottisches*, o *jazz*, o *one-step*, assim como o *tango*, *maxixe* e o *choro*.

No dia 09 de novembro do ano de 1878, foi publicado o Decreto Imperial n° 7072, autorizando ao norte-americano *Thomas Alva Edison*, a introduzir no Império do Brasil a sua invenção, o *fonógrafo*, sendo que essa concessão não deveria ultrapassar a vinte anos. Desta feita, estavam abertos os caminhos para a gravação, divulgação e exibição de sons por meios fonográficos no Brasil[173].

Em 1888 *Charles Summer Tainter*, mecânico de *Thomas Edison*, apresentaria uma nova versão do *fonógrafo*, com cilindros ocos de papelão recobertos de cera, que, montado sobre uma haste giratória, "podiam ser facilmente colocados e retirados sem causar danos aos sulcos gravados na superfície". Ao novo aparelho foi dado o nome de *grafofone*, isto, para não entrar em conflito com a patente de *Edison*, já registrada com o nome de *fonógrafo*. Tal aperfeiçoamento estimularia o próprio *Edison*, a desenvolver uma outra nova versão do seu *fonógrafo* e, já na Exposição Universal de Paris de 1889, apresentaria este novo modelo. E seria este, o novo modelo que, segundo TINHORÃO, viria causar a segunda grande admiração da família real brasileira, "a de *D. Pedro II*, de sua filha *Princesa Isabel* e do genro, *Conde D'Eu*, no dia 09 de novembro de 1889, e dos *Príncipes do Grão-Pará* e *D. Augusto* dois dias depois, no Palácio Isabel, nas Laranjeiras, no Rio de Janeiro".

Ainda segundo o mesmo, comentando o livro "*Panorama da música popular brasileira*" do estudioso ARI VASCONCELOS que, "após identificar o apresentador do novo modelo do *fonógrafo* de *Edison* como sendo o *Comendador Carlos Monteiro e*

---

[172] Tal como os gêneros musicais por ele preservado e divulgado, o *fonógrafo*, a tal "Máquina Falante", também tem evoluído através dos tempos, indo desde os primeiros modelos com cilindros de cera e papel, aos modernos e atuais CD's (*compact disc*), tendo sido o mesmo, de fundamental importância na preservação e divulgação da música de todos os gêneros e lugares.

[173] Ver SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – MASSANGANA – 1991. Pg. LIV.

Sousa (conhecido de Edison desde 1884), realizou o levantamento das pessoas presentes às duas sessões de gravação realizadas pelo comendador, e concluiu".

> "Vimos, assim, que os primeiros a ter sua voz reproduzida no Brasil foram o Visconde de Cavalcante, o Conde de Villeneuve, o Sr. Sant'Ana Néri, o Dr. Charcot, Sra. Charcot, o Barão de Marajó, senador Pereira da Silva, Marechal Ãncora, D. Pedro II, a Princesa Isabel, o Conde D'Eu e o Príncipe D. Pedro Augusto[174]".

Continuando sobre o tema, TINHORÃO ressalta importante notícia saída no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, com data de 13 de novembro de 1889, que segundo o mesmo, dizia que "o *Príncipe do Grão-Pará* falou e o *Príncipe D. Augusto* solfejou". Portanto, deve ser credenciado ao neto mais novo do *Imperador D. Pedro II*, a alcunha de primeiro brasileiro a ter o registro de sua voz gravada, cantando.

Dois dias após a realização da gravação das vozes dos membros da família imperial, o que de certa forma, marcou o lançamento oficial do *fonógrafo* no Rio de Janeiro, é proclamada a república, e, logo, a invenção seguiria a tendência burguesa da república. Assim, começaram a surgir por todo o país propagandistas da novidade, oferecendo e proporcionando ao público das cidades, a magnífica conquista de *Thomas Alva Edison*.

O Primeiro, e mais bem sucedido, de todos os propagandistas desta "máquina falante" foi, sem sombra de dúvida o tchecoslovaco de origem judaica *Frederico Figner*, que deixou a Tchecoslováquia aos 15 anos de idade, indo para os Estados Unidos. Desde cedo, *Fred Figner* – como ficaria mais conhecido – por questões de sobrevivência teve que trabalhar e, fez de tudo um pouco, tendo sido entre outras coisas aprendiz de relojoeiro e ourives, quando ainda jovem, além de guarda-freios de estrada de ferro e cozinheiro entre outras coisas, quando já adulto.

Com o surgimento da indústria de rolos de cilindro em 1891, os aparelhos de gravação deixam de ser uma curiosidade e se tornam artigos comerciais. *Fred Figner* então, comprou um *fonógrafo* e uma determinada quantidade de rolos de cera e passa a divulgá-los pelas Américas. Retornando aos Estados Unidos, segundo nos conta mais

[174] VASCONCELOS, Ari. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo, Liv. Marins Ed. 1964. v. I, pg. 12. – Apud – TINHORÃO – Op. Cit. – 1981.

uma vez TINHORÃO, ouve falar do Brasil e, de Nova Orleans resolve partir em conquista a este novo país de mercado ainda virgem[175].

Chegando no Brasil, em fins de 1891, desembarca primeiro em Belém do Pará. Nesta cidade faria também a primeira apresentação pública com o *fonógrafo* em terras brasileiras, isto, por ocasião da festa do Círio de Nazaré, que, à época já era bastante popular, situação em que aproveitara para divulgar suas apresentações em locais públicos, sem, no entanto – comerciante que era – deixar de cobrar pelas mesmas. Depois, *Fred Figner* seguiria para Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa (então Parahyba[176]), Recife e Salvador. Chegando finalmente no dia 21 de abril de 1892, na cidade do Rio de Janeiro. Onde, enfim, se estabeleceria residencial e comercialmente. Alugando uma porta em uma galeria da Rua do Ouvidor, então a mais movimentada do Rio, local em que instalou o seu aparelho e onde realizava as suas apresentações com o *fonógrafo*. Isto, em sessões diárias de *matinês* e *vesperais*, como de fato relatavam os anúncios da época:

> "Nesta cidade, na Rua do Ouvidor, 135, estará em exibição 'A machina que falla', última invenção, a mais perfeita do célebre Edison. Boa oportunidade para se conhecer um dos inventos mais estranhos e surpreendentes. Esta 'machina' não só reproduz a voz humana, se não também toda a classe de sons, como canções, óperas, músicas militares".
>
> "O dono deste Phonographo traz uma colecção de peças musicais, discursos e canções dos principais artistas do mundo, como Adelina Patti, Christina Nilson, Menotti, tomadas diretamente, as quais são reproduzidas por esta maravilhosa machina. Se exhibirá todos os dias, das 12 às 15 horas da tarde, e das 6 às 8 horas da noite. Entrada: 1$000[177]".

[175] Ver TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 16 e 17.
[176] Esse era o então nome da capital do Estado da Paraíba. A mesma só viria a se chamar *João Pessoa*, após a revolução de 1930.
[177] In TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 18.

Figner de pronto percebeu que a tal "máquina falante" logo se tornaria um bem produzido em escala industrial e com grande apelo comercial – haja vista que, já começava a enfrentar concorrência –. Tanto que, em seguida deixaria a exploração das audições públicas pagas, exibidas com o *fonógrafo*, para então, em 1897, após ter aberto sua loja, explorar o comércio de vendas de aparelhos e cilindros[178].

Nesta época já começava a enfrentar a concorrência na cidade do Rio de Janeiro. Surgia na Rua da Quitanda nº 125, a *Pêndula Fluminense*, loja que comercializava *fonógrafos* da marca *Lioret*. Então, em sociedade com seu irmão *Gustavo Figner*[179], *Fred Figner* resolve conquistar definitivamente o mercado brasileiro partindo para a gravação de cilindros com música popular brasileira. Tal atitude marca o início em 1897 do profissionalismo na música popular do Brasil. Pois, ao convidar para gravar fonogramas com acompanhamento de violão e pagando um mil-réis por canção aos cançonetistas, o pernambucano *Manoel Evêncio da Costa Moreira*[180] (Ingazeira – PE, 1874 – Tibagi – PR, 1960), conhecido popularmente pelo apelido de *Cadete*, assinando os seus discos pelas iniciais *K.D.T.*, o baiano *Manuel Pedro dos Santos* (Nazaré das Farinhas – BA, 1887 – Rio de Janeiro – RJ, 1944), popularmente conhecido pelo apelido de *Baiano*, *Figner* torna-se o responsável pelo advento do profissionalismo, bem como pelo início do ciclo de gravações com cantores brasileiros.

[178] Segundo nos relata TINHORÃO, "*Figner* abriu sua loja da Rua do Ouvidor, 105 (depois 135), em 1897, e começou a vender fonógrafos a cinco, seis e dez mil-réis, e também 'fonogramas originais de Edison' importados (em 1901, na nova loja do Ouvidor, 107, custavam 35 mil-réis a dúzia)". TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 20.

[179] *Gustavo figner*, "nesse mesmo ano de 1897 aparece em São Paulo com o Bazar Colúmbia, da rua São Bento, 87, e mais tarde com a Casa Odeon, no número 62 da mesma rua". In TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 20.

[180] TINHORÃO cita como sendo *Antônio da costa Moreira* o nome do cantor de serenatas *K.D.T.* In TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 20. Porém, SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA citam como sendo *Manuel Evêncio da Costa*. In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – MASSANGANA - 1991. Pg. LIV. Acredita-se que esta segunda opção seja realmente a mais precisa, a julgar pela quantidade e detalhes de informações fornecidas pelos autores. Informações que se confirmam In CÂMARA – MASSANGANA – 1997. Pg. 26, bem como, In ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – PUBLIFOLHA – 2000. Pg. 130, quando descrevem uma pequena biografia do cantor e revelam o seu nome completo de batismo como sendo *Manoel Evêncio da Costa Moreira*. Confirmado em catálogo de citação por FRANCESCHI – SARAPUÍ – 2002. Pg. 297.

Em 1900, são publicados os primeiros catálogos de cilindros, discos e máquinas falantes, por *Fred Figner*, proprietário da *Casa Edison* do Rio de Janeiro. Em 1901, *Figner* afirmava ser o possuidor do "único laboratório de fonogramas nacionais dos populares cançonetistas *Cadete* e *Baiano*" e já em 1902, e com o nome de *Casa Edison* o catálogo aparece com uma extensa relação de cilindros gravados por *K.D.T.* e por *Baiano*. Certamente estes cilindros deveriam ser cilindros Edison importados, pois, neste mesmo ano de 1902 a *Casa Bogari*, situada a Rua do Ouvidor, nº 60 também no Rio de Janeiro, anunciava ser "a primeira e única fábrica na América do Sul para fabricação de cilindros e impressão nítida dos mesmos".

A fabricação dos tais cilindros no Brasil viria a colaborar em muito para a popularização dos mesmos, tanto que, desde no início do século XX e já nas vésperas do aparecimento do disco, estes se tornariam mais popularmente conhecidos pela alcunha de *punhos*, numa alusão de semelhança aos punhos engomados das camisas masculinas.

A produção patrocinada por *Fred Figner* deveria ser divulgada e comercializada, e, como as vendas de cilindros, claro, dependiam do crescimento das vendas de fonógrafos, *Figner* para garantir cada vez mais a ampliação deste mercado, agilizou-se em logo montar uma rede de revendedores e distribuidores destes seus produtos em vários pontos do país[181].

Em 1904, *Fred Figner* lançaria no Brasil através da patente *Zon-O-Phone* número 3465, da *International Zonophone Company*, o *gramofone* com discos de cera que, tinha seu som reproduzido através da ação de uma agulha metálica ligada a um diafragma de mica. A invenção era do germano-americano *Émile Berliner*.

[181] Segundo TINHORÃO, *Figner* faria surgir em poucos anos o "*Bazar Edison*, em Santos (Rua General Câmara, 7), e filiais na Bahia e no Pará, encarregando-se depois a *Casa Murano*, de São Paulo (rua Marechal Deodoro, 32), da distribuição para o Paraná e o sul de Minas. Para o extremo sul, a ação dos irmãos Figner se estenderia já bem entrado o novo século [referindo-se ao início do século XX], através de uma ligação direta entre a casa de *Gustavo Figner*, em São Paulo, e a casa *A Elétrica*, de Porto Alegre, fundada pelo ítalo-argentino *Saverio Leonetti*, criador da marca *Disco Gaúcho*. E esse intercâmbio se dava muitas vezes por meio da prensagem de matrizes de artistas da *Casa Edison* do Rio de Janeiro sob a etiqueta *Phoenix*, levando como indicação, no selo dos discos: 'Fabricado por *Saverio Leonetti* – Porto Alegre – para *Gustavo Figner* – São Paulo'". In TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 21.

Ainda no ano de 1904, com patente da própria *Casa Edison*, *Figner* anunciaria os fonogramas de "celulóide inquebrável", que dizia serem "os únicos que uma vez sujos podem ser lavados com água e sabão", os chamados *flat-discs* ou *chapas*, como também eram conhecidos os discos. Estes se tornariam tão populares que, ainda neste mesmo ano viriam a sofrer a concorrência de uma novidade ainda mais sensacional que seria apresentada pela *Sociedade Phonographica Brasileira*, situada a Rua dos Ourives, n° 100 C, no Rio de Janeiro que anunciava a venda de "*gramophones* com *discos de chocolate*", e complementava dizendo que, "depois de usados, podem se comer, pois que são de chocolate puro dos afamados fabricantes Felix-Potin[182]".

[182] Publicado pela revista *O Malho*, do Rio de Janeiro, "foi reproduzido por *Jota Efegê* no artigo 'Depois de ouvir a música comer os discos era a novidade do século', publicado no 3º caderno do matutino *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1967. Pg.2". Apud TINHORÃO – Op. Cit. – 1981. Pg. 23.

Anexo IV – A Discografia de Pernambuco – Do Princípio à Década de 1950

Os compositores pernambucanos começaram a existir para o disco desde o seu princípio no Brasil. Porém, antes do surgimento deste, o cançonetista pernambucano *Cadete* em 1897 já surgia como intérprete para o mundo das gravações fonográficas.

Como já citado anteriormente, o disco surge para os brasileiros em 1904 e logo após o seu aparecimento por essas terras, começam a surgir os primeiros registros da produção fonográfica por parte dos pernambucanos. Portanto, muito antes do aparecimento do rádio alguns compositores já despontavam para a industria do disco, com isso, registraram oficialmente a música pernambucana na história da música popular brasileira[183].

Cadete (1874 – 1960) – Compositor e intérprete seresteiro nascido *Manoel Evêncio da Costa Moreira* na cidade de Ingazeira no sertão de Pernambuco. Ao lado dos cançonetistas *Baiano, Mário Pinheiro* e *Nozinho,* formou o primeiro time de cantores profissionais da Casa Edison. Tornando-se junto a *Baiano* no ano de 1897, o primeiro brasileiro a surgir para o mundo das gravações fonográficas, então realizadas em cilindros metálicos (os fonogramas). Só em 1902, com o lançamento do primeiro catálogo da Casa Edison é que aparece em disco, cantando sob o pseudônimo de K.D.T. para o selo Zon-o-phone, cerca de 65 *modinhas* e *lundus*. Entre os maiores sucessos de suas interpretações está a *modinha "Bem-te-vi"* de *Miguel Emídio Pestana* e *Melo Morais Filho* e o *lundu "A Mulata"* de *Xisto Bahia* e *Melo Morais Filho*. É autor de obras como os *lundus "Geografia Poética", "O Vaidoso", "Tropeiro em viagem", "Menina diz a teu pai";* e as *modinhas "Desânimo de um Coração", "Com Medo das Visões", "O Poeta e a Fidalga"* etc.

Eustórgio Wanderley (1882 – 1962) – Poeta, compositor, jornalista, teatrólogo, humorista e caricaturista nascido no Recife. Foi o segundo pernambucano a constar na industria do disco, com a cançoneta *"Meu Assovio"*, selo Odeon, 1ª série brasileira, 40.000, entre 1904 e 1907, interpretada pela dupla *Os Geraldos*; *"No Bico da Chaleira"*,

[183] Ver mais sobre os compositores e suas obras In Enciclopédia da Música Brasileira – Art Editora; Publifolha – 2000, bem como, In CÂMARA – MASSANGANA – 1997.

polca, Odeon 1909, interpretada pela dupla *Os Geraldos*. Parceiro de *Nelson Ferreira* em *"Cheia de Graça"* e *"Valsa dos que sofrem"* entre outras valsas. Criou cançonetas para o teatro do Rio de Janeiro, tais como *"A Pianista"*, *"O Carteirinho"* e *"A Melindrosa"* etc. Gravada pela primeira vez em 1913 pelo cançonetista *Baiano*, *"Lágrimas e Risos"* regravada em 1952 foi uma de suas últimas aparições em disco, RCA Victor, 80.0976, interpretada por *Vicente Celestino*.

Abdon Lira (1888 – ...) – Maestro e compositor. Nascido em Itambé foi o terceiro pernambucano a surgir para o disco, com a polca – depois transformada em modinha – *"Estela"*, selo Odeon, 10.195, gravada em 1909, interpretada pela banda da Casa Edison. Gravou entre outros gêneros, valsas, canções, cocos e maxixes, tendo aparecido em disco até por volta de 1940. No Rio de Janeiro, formou-se pela Escola Nacional de Música e atuou na Orquestra Sinfônica do Rio e do Teatro Municipal.

Alfredo Gama (1867 – 1932) – Juiz e compositor nascido no Recife. Escreveu valsas, batuques, foxes, tangos, polcas, marchas, canções, barcarolas, pas-de-quatre etc. Surgiu para o disco entre 1914 e 1915, com *"Os que Sofrem*[184]*"*, em parceria com o poeta *Armando de Oliveira* e gravada por *Vicente Celestino* em selo Odeon, 121053. Gravou em 1918 entre outros o pas-de-quatre *"Exposição Geral de Pernambuco"*; a cançoneta *"A Imprensa"*; a barcarola *"Ao mar marinheiro"*; o dobrado *"15 de Novembro"* e em 1920 o *"Fado do Rei Alberto"*. Em 1928, teve gravada a *"Valsa da Saudade"*, sob o título *"Saudade"*, pelo cantor *Francisco Alves*.

Raul Moraes (1891 – 1937) – Compositor e pianista nascido no Recife. Surgiu para o disco em 1918, com o samba carnavalesco *"Iaiá me Diga"*, em selo Phoenix, 240, gravado por *Geraldo Magalhães*, da dupla *Os Geraldos*. Compôs marchas de bloco, marchas patrióticas, valsas, dobrados, foxes, sambas, hinos religiosos etc. Entre outros, em 1925 lançou a marcha regresso do bloco Após-Fum; em 1927 a canção *"Na praia um dia"*, gravada por *Augusto Calheiros* em selo Odeon; em 1930, também em selo Odeon, a marcha *"Agüenta quem pode"*, gravada por *Francisco Alves*.

[184] O Título original era *"Valsa dos que sofrem"*, provavelmente por ter o mesmo título da composição de Eustórgio Wanderley, então foi mudada para *"Os que Sofrem"*.

João Pernambuco (1883 – 1947) – Compositor e violonista nascido *João Teixeira Guimarães* na pequena cidade de Jatobá no sertão de Pernambuco. Em 1904, com 21 anos de idade, mudou-se para o Rio de Janeiro onde conheceu *Pixinguinha, Donga, Sátiro Bilhar, Catulo da Paixão Cearense* e *Afonso Arinos*. Em 1914, fundou o grupo *Caxangá*, posteriormente foi convidado a participar do grupo *Os Oito Batutas*. Surgiu para o disco em 1922 com a toada *"Cuscuz de Sinhá Chica"*, selo Odeon, 122103, interpretada por *Baiano*. Compôs jongos, choros, valsas, emboladas e tangos entre outros. Entre alguns dos seus maiores sucessos esta o choro *"Graúna"*, selo Victor 1922; a embolada *"Ajuêia Chiquinha"*, Odeon 1926; a valsa *"Lágrimas"*, Odeon 1926; o choro *"Dengoso"*, o tango *"Sentindo"*, o jongo *"Interrogando"* e a valsa *"Sonho de Magia"*, Columbia 1930.

Nelson Ferreira (1902 – 1976) – Compositor, arranjador, pianista e maestro nascido na cidade de Bonito, agreste de Pernambuco. Alguns dos seus maiores sucessos: o frevo-de-rua *"Maroca só qué seu Freitas"*, Parlophon 1931; o frevo-canção *"Veneza Americana"*, em parceria com *Ziul Matos*, Victor 1938; o frevo-de-rua *"Gostosão"*, Odeon 1950; frevo-de-rua *"Gostosinho"*, RCA Victor 1950; frevo-de-rua *"Come e Dorme"*, Mocambo 1955; o frevo-de-bloco *"Evocação"*, Mocambo 1957. Entre seus parceiros estão *Aldemar Paiva, Luiz Queiroga, Osvaldo Santiago, Sebastião Lopes, Ziul Matos e Fernando Lobo*. Entre os seus intérpretes, *Francisco Alves, Aracy de Almeida, Carlos Galhardo, Joel e Gaúcho, Valdir Azevedo, Nelson Gonçalves, Dircinha Batista* e os pernambucanos *Claudionor Germano* e *Expedito Baracho*. Ver mais sobre o mesmo no capítulo DOIS GRANDES NOMES DO RÁDIO E DO FREVO PERNAMBUCANO e no Anexo VI que relata a sua discografia.

Olegário Mariano (1889 – 1958) – Poeta nascido *Olegário Mariano Carneiro da Cunha* na cidade do Recife. Filho do abolicionista *José Mariano*, ainda menino com apenas oito anos de idade mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Surgiu para o disco em 1926 com a toada sertaneja *"Seu Zé Raimundo"*, selo Odeon, 123136, interpretada por *Patrício Teixeira*. Em 1927, conheceu *Joubert de Carvalho* que musicou dois dos seus poemas, *"Cai, Cai, Balão"* e *"Tutu Marambá"*, tornando-se seu parceiro em 21 composições, destas, 19 foram gravadas. Em 1929, *Gastão Lamounier*

musicou seus poemas *"Arrependimento"* e *"Suave Recordação"* em valsa e, *"Reminiscência"* em tango. Em 1931 escreveu os versos da música *"Maringá"* de *Joubert de Carvalho,* selo Victor, 33568, interpretada por *Gastão Formenti*.

Luperce Miranda (1904 – 1977) – Compositor, pianista e bandolinista nascido no Recife. Surgiu para o disco em 1927 com o choro *"Lá vai Madeira"*, pelo selo de breve existência Odeonette. A composição foi provavelmente uma homenagem ao bloco recifense *Madeiras do Rosarinho* fundado no ano anterior. Através das gravadoras Odeon e Parlophon gravou diversas músicas e acompanhou artistas de renome como o pernambucano *Minona Carneiro* e os nacionalmente conhecidos *Carmem Miranda, Francisco Alves* e *Mário Reis*. Na Odeon em 1927, gravou com o conjunto *Turunas da Mauricéia* do qual fez parte, a embolada *"Pinião-Pinião"*, grande sucesso do carnaval de 1928. Participou ainda do conjunto *Voz do Sertão*. Entre os anos de 1928 e 1956 gravou os seus maiores sucessos em *choros, sambas, valsas, foxes, cocos* e *emboladas*. Pelo seu virtuosismo, foi apelidado como O Monstro das Cordas, por *Marcus Pereira*; O Mago da Música, por *Hermínio Bello de Carvalho*; O Rei do Bandolim, pelo maestro *Júlio Braga*.

Turunas da Mauricéia, **Voz do Sertão**, **Gente do Norte**, **Alma do Norte**, **Batutas do Norte** e **Desafiadores do Norte** – Foram grupos que surgiram para o disco em 1927, gravando compositores pernambucanos tais como *Raul Morais, Romualdo Miranda, Luperce Miranda, João Miranda, Minona Carneiro, João Pernambuco* e *Alfredo Gama*, entre outros.

Valdemar de Oliveira (1900 – 1977) – Compositor, pianista, escritor, teatrólogo, musicólogo, advogado e médico nascido no Recife. Começou compondo *operetas* em 1925 e não mais parou. Compôs ainda *modinhas, valsas, canções, toadas, marchas e frevos*. Surgiu para o disco em 1928 com as modinhas *"Adeus oh terra em que nasci!"* e *"Os Vagalumes"*, selo Odeon, interpretadas pela *Orquestra Rio Artista*. Ainda no mesmo ano também em selo Odeon, *"Toada Sertaneja"*, interpretada por *Francisco Alves* e *Gastão Formenti*, e as canções *"Se tu soubesses"* e *"A Rosa Vermelha"* interpretadas por *Vicente Celestino*. Entre os seus parceiros estão *Raimundo de Brito*, com *"Caboca Cheirosa"*, Odeon 1928; *Samuel Campelo*, com *"Foi na beira*

do rio", Odeon 1928; *Ascenço Ferreira*, com *"Maracatu"* e *"Sertão"*, Odeon 1929, interpretadas por *Alda Verona*. Adotou os pseudônimos *José Capibaribe* e *Maurício Recife* para assinar algumas de suas composições.

Osvaldo Santiago (1902 – 1976) – Compositor e poeta nascido na cidade de São Caetano no agreste pernambucano. Seu repertório consta principalmente de *valsas, marchas* e *canções*. Em 1923 escreveu sua primeira letra de música em parceria com *Nelson Ferreira*, para a revista Mademoiselle Cinèma, da companhia de *Vicente Celestino*. Surgiu para o disco em 1929 com *"Os Crisântemos"*, canção em parceria com *Nelson Ferreira*, selo Odeon, e com *"Melodia de amor"*, valsa também em parceria com *Nelson Ferreira*, selo Parlophon, interpretada por *Alda Verona* que fazia sua estréia em disco. A música foi tema musical do filme de mesmo nome. Em 1931, *"Hino a João Pessoa"*, parceria com *Eduardo Souto*, selo Odeon, interpretada por *Francisco Alves*. Entre 1931 e 1935, assinou uma coluna na revista "O Malho", com o título "Broadcasting". Junto com *Paulo Barbosa* foi o responsável pelo de *Carlos galhardo*, com a valsa *"Madame Pompadour"*. Em 1941, sua última composição, o samba *"Eu não posso ver mulher"*, parceria com *Roberto Roberti*, interpretada por *Francisco Alves*. Em 1942, foi um dos fundadores da UBC – União Brasileira dos Compositores, passando a dedicar sua atenção para a questão dos direitos autorais.

Estefâna de Macedo (1905 – 1974) – Compositora e intérprete nascida no Recife. Estudiosa do folclore nordestino foi grande divulgadora dos costumes e tradições dessa gente, revelando-se uma de suas maiores intérpretes em seu tempo. Fixou residência no Rio de Janeiro, onde estudou violão com o cantor *Patrício Teixeira* e se lançou como intérprete no palco do Copacabana Palace. Surgiu para o disco em 1929 com o samba-choro *"Bambolê"*, selo Columbia, 5067. Compôs entre outros gêneros *cocos, cateretês, chorinhos* e *toadas*, contando com a colaboração de parceiros como *João Pernambuco, Olegário Mariano, Luiz Peixoto* e *Adelmar Tavares* entre outros. Alguns dos seus sucessos foram *"Batuques"*, Columbia 1929; *"Stela"*, Columbia 1929; *"Ronca o Besouro na Fulo"*, Columbia 1930; *"Toré"*, Columbia 1930, em parceria com *Ascenço Ferreira*; *"Meu Home"*, Columbia 1930, em parceria com *Eugênia Celso*. A

grande maioria dos seus sucessos foi gravada pela Columbia entre os anos de 1929 e 1930.

Amélia Brandão Nery (1897 – 1983) – Compositora, pianista e folclorista nascida no município de Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana do Recife. Filha de músicos, pai clarinetista e mãe pianista, *Tia Amélia* como se tornou conhecida, aos 12 anos fez a sua primeira composição, a valsa *"Gratidão"*. Mais tarde, foi contratada pelo *Rádio Clube de Pernambuco* onde fez sucesso como pianista. Surgiu para o disco em 1930, com o tango *"Pecador"*, Columbia, 5239, interpretado *Vicente Cunha,* que se tornou conhecido como *Aitaré*. Entre algumas de suas obras estão *"Cavalo Marinho"*, Columbia 1930; *"Preta Sinhá"*, Columbia 1930; *"Meu Poeta"*, Continental 1953; *"Chuvisco"*, Continental 1953; *"Choro! Eu te adoro!"*, Odeon 1960; *"Elisa Maria"*, Odeon 1960.

Capiba (1904 – 1997) – Compositor e mult-instrumentista nascido *Lourenço da Fonseca Barbosa* na cidade de Surubim no agreste pernambucano. Autor de vários sucessos, entre os quais *"Valsa Verde"*, parceria com *Ferreyra dos Santos*, Parlophon 1932; o frevo-canção *"É de Amargar"*, Victor 1934; a canção *"Maria Betânia"*, Victor 1945; o samba-canção *"Recife Cidade Lendária"*, Continental 1950. Compôs principalmente *valsas, sambas, maracatus, canções* e *frevos*, além de *serestas* e *guarânias*. Musicou versos de *Carlos Pena Filho, Ascenso Ferreira, João Cabral do Mello Neto, Ariano Suassuna, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Morais, Langston Hughes,* entre outros. Musicou também, peças de teatro. Ver mais sobre o mesmo no capítulo DOIS GRANDES NOMES DO RÁDIO E DO FREVO PERNAMBUCANO e no Anexo VII que relata a sua discografia.

Irmãos Valença (*João Vítor* 1890 – 1983 e *Raul* 1894 – 1977) – Compositores nascidos no Recife. Surgiram para o disco no ano de 1932 com a marcha *"Mulata"*, lançada com o título *"O teu cabelo não nega"*, parceria compulsória com *Lamartine Babo*, selo Victor, 33514. No ano seguinte *"Você não gosta de mim"*, Victor 1933, foi interpretada por *Carlos Galhardo*. Entre as suas composições podemos destacar o lendário *frevo-de-rua "Último dia"*. Foram três vezes campeões do carnaval do Recife, com o maracatu *"Ô, já vou"* e as marchas *"Nós dois"* e *"Foi você"*. Compuseram

canções, valsas, foxes, toadas, músicas juninas, marchas, hinos, maracatus, frevos, além de terem musicado operetas e comédias.

Manezinho Araújo (1910 – 1993) – Compositor conhecido como "O Rei da Embolada", nascido *Manoel Pereira de Araújo* na cidade do Cabo região metropolitana do Recife. No rádio foi o primeiro artista brasileiro a gravar *"jingles"* comerciais para empresas renomadas. Surgiu para o disco em 1933, com as emboladas *"A Minha Plataforma"* e *"Se eu fosse Interventô"*, ambas pelo selo Odeon, 11071. Dos anos 30 até os anos 50, gravou junto aos parceiros *Fernando Lobo, Ismael Neto, Carvalhinho* e *Hervê Cordovil*, mais de cinqüenta discos em 78 rpms e quatro Lps. Durante os oito anos em que esteve contratado pela gravadora Odeon, suas composições foram gravadas por quase todos os artistas conhecidos da época. Ao final dos anos 50, deixou a música e tornou-se pintor primitivista.

Levino Ferreira (1890 – 1970) – Compositor e mult-instrumentista nascido na cidade de Bom Jardim no agreste pernambucano. Surgiu para o disco em 1935 com o frevo *"Satanás na Onda"*, Odeon 1935, interpretado pela *Orquestra Odeon*. Participou do conjunto *Ladário Teixeira*. Além de *"Último Dia"*, um dos frevos mais tradicionais do carnaval pernambucano, é compositor de outros como *"A Cobra Fumando"*, RCA Victor 1945; *"Entra na Fila"*, RCA Victor 1946; *"Pernambuco Falando para o Mundo"*, 1948; *"Rádio Patrulha"*, 1949; *"É pra quem pode"*, RCA Victor 1951; *"Não Adianta Chorar"*, RCA Victor 1956; *"Vai e Vem"*, Mocambo 1960, entre outros. Do seu repertório constam *frevos, maracatus, dobrados, choros, valsas* e *música sacra*.

Edgar Moraes (1904 – 1973) – Compositor, instrumentista nascido *Edgar Ramos de Moraes* na cidade do Recife. Iniciou-se na música ainda menino, através do irmão mais velho *Raul Moraes*, músico formado na Alemanha. Em 1923 compôs suas primeiras músicas para o carnaval do Recife e foi fundador de vários blocos carnavalescos como *Pirilampos, Turunas de São José, Jacarandá e Corações Futuristas*. Surgiu para o disco em 1935 com o frevo-de-rua *"Furacão no Frevo"* e o frevo-canção *"Cai no Frevo Morena"*, ambos RCA Victor 1935. No ano 1939 classificou-se em segundo lugar no concurso oficial de músicas de carnaval no Recife. Adepto do frevo-de-rua com orquestra de metais, depois de algum tempo resolveu

compor frevo-de-bloco e formar uma orquestra de pau e cordas, assim compôs marchas para quase todos os blocos da cidade. Gravou pelos principais selos da época como RCA Victor, Copacabana, Philips, Chantecler, Continental, Odeon, CBS e Mocambo. Entre as suas cerca de 300 composições podemos citar algumas como *"O Galo Cantou"*, batuque, Copacabana 1951; *"Saudade de Raul Morais"*, frevo, RCA Victor 1951; *"Tempo Quente"*, frevo, RCA Victor 1956; *"A dor de uma Saudade"*, frevo-de-bloco, Mocambo 1961; *"Recordar é Viver"*, frevo-de-bloco, Phillips 1964; *"Corte Real"*, maracatu, Rozenblit 1973[185].

Zumba (1889 – 1974) – Compositor, instrumentista e maestro nascido *José Gonçalves Júnior* na cidade de Timbaúba zona da mata pernambucana. Aos dezessete anos quando integrava a *Banda Independência*, da cidade de Limoeiro – PE, compôs o dobrado *"Antônio Neto"*, sua primeira música. Mais tarde, já no Recife, passou a integrar a convite do maestro *Nelson Ferreira* a orquestra do *Rádio Clube de Pernambuco*. Surgiu para o disco em 1936 com *"Não há mais vale"* RCA Victor, 34143, que se tornou um dos grandes sucessos do carnaval do Recife de 1937. Segundo o maestro *Guerra Peixe*, um dos maiores instrumentistas do Recife em seu tempo e para *Gilberto Freire*, um dos maiores compositores de frevo, ao lado de *Nelson Ferreira* e *Capiba*[186]. Compôs *dobrados, frevos, valsas, foxes, choros* e *hinos*, sendo a quase totalidade de suas gravações frevos, entre eles *"Morena Arreliada"*, composta em 1932 e gravada pela Mocambo em 1958; *"Murilo no Frevo"*, RCA Victor 1941, interpretado pela *Orquestra Victor Brasileira*; *"Buliçosa"*, RCA Victor 1942; *"Rebuliço"*, RCA Victor 1945; *"Bulindo com os nervos"* Continental 1954. Seu último frevo foi *"Alegria do Nordeste"* composto para o carnaval de 1972.

Fernando Lobo (1915 – 1997) – Compositor, produtor de rádio, cronista, repórter, escritor e advogado nascido *Fernando de Castro Lobo* na cidade do Recife. Integrou a *Jazz Band Acadêmica* e o *Quarteto Acadêmico de Jazz.* Surgiu para o disco em 1936 com o frevo-canção *"Alegria"*, Odeon 1936, interpretado por *Nuno Roland*. No mesmo ano *"Não chore Pierrot"*, Columbia 1936, em parceria com *Nelson Ferreira* e

[185] In CÂMARA – Op. Cit. – 1997. Pg. 41 e 42.
[186] In CÂMARA – Op. Cit. – 1997. Pg. 137.

interpretado por *Odete Amaral*. Em 1939, transferiu-se definitivamente para o Rio de Janeiro, lá se juntou a outros pernambucanos e nordestinos que então chegavam. Em parceria com *Dorival Caymmi*, compôs o samba *"Saudade"*, Odeon 1947, interpretado por *Orlando Silva*. Compôs vários sucessos, tais como *"Chuvas de Verão"*, Odeon 1949, interpretado por *Francisco Alves*, mais tarde regravado por *Caetano Veloso*; *"Nega Maluca"*, RCA Victor 1950, em parceria com *Evaldo Rui* e interpretado por *Linda Batista*; *"Ninguém me ama"*, Continental 1952, em parceria com *Antônio Maria*, a interpretação marcou o lançamento de *Nora Ney* como cantora; *"Querer Bem"*, Continental 1952, parceria com *Antônio Maria* e interpretado por *Araci de Almeida*; *"Preconceito"*, Continental 1953, parceria com *Antônio Maria* e interpretado por *Nora Ney*; *"Vou pra Paris"*, Odeon 1954, parceria com *Antônio Maria* e interpretado por *Hebe Camargo*; *"A Primeira Umbigada"*, baião composto em 1967, em parceria com *Manezinho Araújo*.

Antônio Maria (1921 – 1964) – Compositor, poeta, letrista, cronista, redator, produtor e locutor esportivo nascido *Antônio Maria Araújo de Morais* na cidade do Recife. Entre parentes e amigos era carinhosamente conhecido pelo apelido *"Tomba"*. Surgiu para o disco em 1951 com o frevo-canção *"Frevo nº 1 do Recife"*, RCA Victor 1951. Recebeu o primeiro Disco de Ouro da história da discografia brasileira, por autoria do samba canção *"Ninguém me ama"*, Continental 1952, em parceria com *Fernando Lobo* e interpretado por *Nora Ney*. Entre os seus intérpretes estão, além de *Nora Ney, Lúcio Alves, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Agostinho dos Santos, Ângela Maria, Jamelão, Dóris Monteiro, Sílvia Teles, Dircinha Batista, Aracy de Almeida, Claudionor Germano* e *Nat King Cole*. Autor de vários sucessos, entre eles *"Quando tu passas por mim"*, Continental 1953, samba em parceria com *Vinícius de Moraes*; *"Samba do Orfeu"* e *"Manhã de Carnaval"*, ambos Odeon 1959, sambas em parceria com *Luiz Bonfá*. Constam como seus parceiros, além de *Luiz Bonfá* e *Vinícius de Moraes, Fernando Lobo, Ismael Neto, Pernambuco, Moacyr Silva, Zé da Zilda* e *Reinaldo Dias Leme*, entre outros.

Anexo V – Música Popular Pernambucana, Produto Industrial de Massa

Enquanto que na Europa as gravações em cilindros tivessem se tornado de estrema importância ainda no século XIX, a ponto de o disco só conseguir se impor em definitivo já no fim da primeira década do século vindouro. No Brasil, os cilindros, de um modo geral, não passaram de interessante curiosidade, tanto que, na época os *fonógrafos* tiveram não mais que uma fraca expansão, o que possibilitou mais facilmente o início da produção em massa de discos, isto já a partir de 1904.

O início dessa produção em massa, dessa transformação da música em produto da nascente industria cultural, trouxe para os músicos em um primeiro momento grandes benefícios, como a profissionalização dos mesmos e a ampliação do seu mercado de trabalho. A gravação de músicas para impressão e venda em discos, veio a permitir a profissionalização de grande número de músicos que, anteriormente tocavam tão somente por prazer, ou, eram magramente remunerados por ocasião de bailes e festas familiares. Tais acontecimentos se revelaram extremamente proveitosos para os músicos e a música popular brasileira nesse primeiro instante.

Fred Figner, o mecenas desses primeiros momentos foi também um dos principais responsáveis por tal feito, uma vez que, até que surgisse com a sua *Casa Edison*, os músicos pouca ou quase nenhuma possibilidade tinham de ganhar algum dinheiro com a sua profissão. Salvo, através da venda de partituras para piano, ou mesmo em raras situações em que orquestras estrangeiras de teatro passavam por terras brasileiras. Ou, quando conseguiam colocação dentro das próprias orquestras do teatro musicado brasileiro, dentro das casas de música, através de pequenos grupos ou como solista ao piano. Ou ainda, quando incorporados como instrumentistas as bandas militares, que, ao que parece, no caso de Pernambuco, teria sido esta, realmente a maior fonte empregadora de músicos.

Proprietário da *Casa Edison* do Rio de Janeiro, *Figner* publicou em 1900, o seu primeiro catálogo de cilindros de música e máquinas falantes, à época, importados. Em 1902, já com o nome de *Casa Edison* e incluindo uma ampla relação de fonogramas brasileiros, o catálogo aparecia com uma grande lista de cilindros gravados pelo

pernambucano *Manuel Evêncio da Costa* (Ingazeira-PE, 1874 - Tabagi-PR, 1960), o *Cadete,* pseudônimo artístico que grafava em seus discos com as iniciais *K.D.T.*, também, uma lista de cilindros do cançonetista *Manuel Pedro dos Santos* (Nazaré das Farinhas-BA 1887 - Rio de Janeiro, 1944), conhecido pelo codinome *baiano*.

Em 1902, chegaram ao Rio de Janeiro, ainda importados, os primeiros discos de 76 *rpm* (rotações por minuto), porém, logo foram substituídos pelos de 78 *rpm*, estes, a partir de 1904, passaram a ter gravações prensadas já no Brasil e, a partir de 1912, tiveram todo o ciclo de produção (fabricação e prensagem de gravação) totalmente realizados no país pela fábrica *Odeon*. Após a chegada dos primeiros discos, apareceram também, os primeiros *gramofones* que, em 1906 receberam a marca comercial *Victrola* (Victor Talking Machine Company, New Jersey – USA). A *Victrola*, aos poucos se popularizava e ia sendo adquirida pelos mais abastados inicialmente[187], com o passar do tempo e a flexibilização dos preços, foi se vulgarizando entre os comuns, se tornando uma grande divulgadora da música carnavalesca dos salões do Recife na primeira metade do século XX[188].

Como constatação à difusão do produto música popular pernambucana, desde os seus primeiros momentos, observemos o que escreveram SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA, relatando a divulgação da música gravada para o carnaval do Recife nos primeiros tempos do século XX:

> "O recifense que já cantava em seu carnaval conhecidas composições cariocas, como '*Zé Pereira*' – adaptação feita por *Francisco Correia Vasques*, em 1869, da marcha francesa *Les Pompiers de Nanterre*[189] – logo aderiu as *marchas*, *polcas*, *toadas*, *valsas*, *sambas* e até a uma *embolada* de *Luperce Miranda* (*Pinião Pinião*) que aqui [Recife] vieram fazer sucesso[190]".

[187] MÁRIO SETTE comentando ao respeito diz que, "a máquina falante, ia sendo adquirida aos poucos pelos mais felizes de posses. E mostravam-nas aos parentes, amigos, vizinhos. Posteriormente apareceram os clubes de sorteio que as ofereciam em condições suaves de pagamento. Vulgarizaram-se. Ouviam-se noite e dia, por toda parte. A ponto de uma sentinela de quartel ter adormecido na guarita ao som de uma delas". In SETTE – ARRUAR – 1978. Pg. 167.
[188] In SALDANHA – UNICAMP – 2001. Pg. 60.
[189] In ALENCAR, Edigar de – O Carnaval Carioca através da música – Ed. Freitas Bastos S.A., Rio de Janeiro, RJ – 1965. Pg. 167. Apud SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – MASSANGANA – 1991. Pg. LV.
[190] In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LV.

Relatando as gravações que mais se destacaram à época, continuam os autores dizendo que:

> "... assim foram cantadas pelos nossos foliões nos carnavais que se seguiram: *Rato rato* (1904), *Eu vou beber* (1905), *Vem cá mulata* (1906), *A Vassourinha* (1911) – esta logo transformada, com a inserção de uma nova letra, em hino de guerra dos seguidores do general *Dantas Barreto* nas eleições daquele ano –, *Caboca de Caxangá* (1914), *O Meu boi morreu* (1916), *Quem são eles* (1918), *Pé de anjo* (1920), *Ai seu Me* (1921), *Sete Coroas* (1922), *Borboleta não é ave* (1923)[191], *Tatu subiu no pau* (1923), *Já já* (1924), *No gancho* (1925), *Os calças largas* (1927), *Sai cartola* (que veio a ganhar uma versão especial escrita por *Valdemar de Oliveira*, em 1927, para uma Revista do mesmo título de *Samuel Campelo*), *Sá Zeferina meu bem* (1928), *Me deixa seu Freitas* (1929)[192]".

É importante observar que *Borboleta não é ave*, *No gancho*, *Sá Zeferina meu bem*, e, *Me deixa seu Freitas*, foram especialmente compostas para o carnaval do Recife.

Porém, ainda segundo comentário dos autores, o grande sucesso da época estava destinado à *marcha* composta por *Joubert de Carvalho*, que fora gravada por *Carmem Miranda*, em 27 de janeiro de 1930 (RCA 33263 – B, matriz 50169), sob o título *Pra você gostar de mim* (*Taí*). Explicando a respeito da grande repercussão dessa música no carnaval recifense, particularmente, afora o grande sucesso alcançado por todo o país, os mesmos citam que, "a exemplo de *A Vassourinha*, marcha orquestrada que veio a servir de divulgação aos partidários do general *Dantas Barreto* em 1911, a nova marcha foi transformada em paródia a propósito da deposição do *Governador Estácio Coimbra* pelos revolucionários de 04 de outubro de 1930", ficando a mesma parodiada com a seguinte letra:

[191] A marcha-canção *Borboleta não é ave*, foi gravada em 1922, pelo selo Odeon – disco 122.381 da Casa Edison, porém, só lançada em 1923. Esta composição e o seu ano de lançamento marcam o início da divulgação em rádio da música do carnaval de Pernambuco.
[192] In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LV.

"Estácio,
Cuida logo de abandonar Palácio.
Ó seu Freitas,
Diga para onde eu vou.
Você tem, você tem,
Que fugir no rebocador.

Da primeira vez a saia me salvou
E desta vez foi meu rebocador
São duas vezes que eu faço assim
Saio na carreira que é melhor pra mim.

Amigo Estácio olha o tiroteio,
Você não fica mais nesse meio.
Já estou cansado de tanto correr,
Governador eu não quero mais ser[193] *".*

Com a chegada da "*Era do Rádio*", as gravadoras atentaram com mais afinco para o reconhecimento de um grande mercado consumidor, difundido pela mídia radiofônica e abrangendo uma vasta região, o que potencializava uma gama enorme de fãs-consumidores. Assim, divulgavam seus produtos através da *PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco*, instituindo moda, criando "*Astros*" e consolidando o mercado através de um gênero musical.

Tais relatos vêm demonstrar o desenvolvimento e consolidação da música popular, aqui particularmente representada pelo *frevo*, como produto de massa da industria cultural que surgiu no final do século XIX e se estabeleceu com a divulgação e conseqüente comercialização de seus fonogramas ao longo do século XX.

[193] In SOUTO MAIOR e DANTAS SILVA – Op. Cit. – 1991. Pg. LVI.

Anexo VI – Discografia de *Nelson Ferreira* (em ordem cronológica):

"Borboleta não e Ave", marchinha-carnavalesca, Odeon, 1923; *"Cabocla"*, marcha-canção-carnavalesca em parceria com José Penante, Parlophon, 1929; *"Carta a Mané Trapiá"*, canção-nortista em parceria com Osvaldo Santiago, Odeon, 1929; *"Os Crisântemos"*, canção em parceria com Osvaldo Santiago, Odeon, 1929; *"Melodia do Amor"*, valsa em parceria com Osvaldo Santiago, Parlophon, 1929; *"Não Puxa Maroca"*, marcha-nortista, Victor, 1929; *"Príncipe das Tentações"*, fox-trot em parceria com Nelson Vaz, Parlophon, 1929; *"Veneno Louro"*, valsa lenta em parceria com Osvaldo Santiago, Parlophon, 1929; *"Dedé"*, marcha-canção-carnavalesca em parceria com H. Alves, Parlophon, 1930; *"Didi"*, marcha-canção-carnavalesca em parceria com Samuel Campelo, Parlophon, 1930; *"Maroca só qué é Puxar"*, marcha-pernambucana, Parlophon, 1930; *"Maroca só qué Sortero"*, marcha-pernambucana, Parlophon, 1930; *"A Canoa Virou"*, marcha-canção-carnavalesca satírica, Parlophon, 1931; *"A Canoa Afundou"*, marcha-canção-pernambucana, Parlophon, 1931; *"Carrapato cum Tosse"*, marcha, Victor, 1931; *"Cisma de Matuto"*, canção sertaneja em parceria com Osvaldo Santiago, Victor, 1931; *"Flor Desfolhada"*, canção sertaneja em parceria com Eustórgio Wanderley, Victor, 1931; *"Lalá"*, marcha-canção-carnavalesca, Parlophon, 1931; *"Maroca só qué seu Freitas"*, marcha-pernambucana, Parlophon, 1931; *"Pescaria"*, choro em parceria com Osvaldo Santiago, Victor, 1931; *"Pra Você Meu Bem"*, marcha-canção-pernambucana, Victor, 1931; *"Senhorinha Pernambuco"*, fox em parceria com Samuel Campelo, Parlophon, 1931; *"Tu não Nega sê Home"*, samba, Victor, 1931; *"Vamo Chorá Nega?"*, marcha-pernambucana, Victor, 1931; *"Vamos se acabá"*, marcha-pernambucana, Parlophon, 1931; *"Carnavá Vortô"*, marcha-canção-pernambucana, Parlophon, 1932; *"Evohé!"*, marcha-canção-pernambucana, Victor, 1932; *"O Dia vem Raiando"*, marcha-canção-pernambucana, Victor, 1933; *"Diarbuco"(Óia a Virada)*, marcha-nortista, Columbia, 1933; *"Morena" (Adeus Morena)*, marcha-canção-pernambucana, Victor, 1933; *"O que é que há?"*, marcha, Victor, 1933; *"Dobradiça"*, marcha-canção-pernambucana, Victor, 1934; *"Tô te Oiando"*, marcha-canção-pernambucana, Odeon, 1935; *"Já faz um ano"*, frevo-canção, Victor, 1936; *"Pare... Olhe... Escute... e Goste"*, frevo-canção, Victor, 1936;

"Arlequim", frevo-canção, Victor, 1937; *"Não Chora Pierrot"*, frevo-canção em parceria com Fernando Lobo, Columbia, 1937; *"Que fim Você Levou?"*, frevo-canção, Victor, 1937; *"Corre Faustina"*, frevo-canção, Victor, 1938; *"Nada faz mal"*, frevo-canção, Victor 1938; *"Veneza Americana"*, frevo-canção em parceria com Ziul Matos, Victor, 1938; *"Boca de Forno"*, frevo-canção em parceria com Ziul Matos, Victor, 1939; *"Chora Palhaço"*, frevo-canção, Victor, 1939; *"Diga-me"*, valsa, Odeon, 1939; *"Minha Adoração"*, valsa, Odeon, 1939; *"Juro"*, frevo-canção, Odeon, 1940; *"Minha Fantasia"*, frevo-canção, Odeon, 1940; *"Não é Vantagem"*, frevo-canção em parceria com Osvaldo Santiago, Odeon, 1940; *"Peixe Boi"*, frevo-canção em parceria com Osvaldo Santiago, Victor, 1940; *"Sorri Pierrot"*, frevo-canção em parceria com Osvaldo Santiago, Victor, 1940; *"Vamos Começar de Novo"*, frevo-canção em parceria com Osvaldo Santiago, Odeon, 1940; *"Não sei Dizer Adeus"*, frevo-canção em parceria com Gil Maurício, Odeon, 1941; *"Qual será o 'score' meu bem?"*, frevo-canção em parceria com Ziul Matos, Odeon, 1941; *"O Vento Levou..."*, frevo-canção, Victor, 1941; *"Você não Nega que é Palhaço"*, frevo-canção, Victor, 1941; *"O Coelho Sai!"*, frevo-canção em parceria com Ziul Matos, Victor, 1942; *"Dança do Carrapicho"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Odeon, 1942; *"O Passo do Caroá"*, frevo em parceria com Sebastião Lopes, Odeon, 1942; *"Vovô, Vovó, eu e Você"*, valsa-frevo, Victor, 1942; *"Brincando de Esconder"*, frevo-canção em parceria com Ziul Matos, RCA Victor, 1943; *"Bye, Bye, my Baby"*, frevo-canção, Odeon, 1943; *"Lá no Derby"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, RCA Victor, 1943; *"T.S.A.P. no Frevo"*, frevo, RCA Victor, 1943; *"Amar e Nada Mais!"*, frevo-canção, RCA Victor 1944; *"Sabe lá o que é Isso?"*, frevo-canção, Victor, 1944; *"O Frevo é Assim!"*, frevo-canção em parceria com Nestor de Holanda, Victor, 1945; *"Lá na Ponte de Vinhaça"*, frevo-canção, Victor, 1945; *"Qué Matá Papai Oião?"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Odeon, 1945; *"Silêncio"*, valsa, Victor, 1945; *"Bem-Te-Vi"*, frevo-canção, RCA Victor, 1947; *"Já vai Tarde"*, frevo-canção, Odeon, 1947; *"Não Sei Por Que"*, frevo-canção, RCA Victor, 1947; *"Ai Como Sufro!"*, frevo-canção, Star, 1949; *"Nos Bracinhos de Você"*, frevo-canção, Star, 1949; *"Agamenon Voltará"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1950; *"Gostosão"*, frevo-de-rua, Odeon, 1950; *"Gostosinho"*, frevo-de-rua, RCA Victor, 1950; *"Gostosura"*, frevo-de-rua, RCA

Victor, 1951; *"Garota G-20"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1953; *"Gato do Bombinha"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1953; *"Cordeiro de Farias"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1954; *"Hino João Cleofas"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1954; *"Iemanjá"*, lamento em parceria com Luiz Luna, RCA Victor, 1954; *"Isquenta Muié"*, frevo-de-rua, RCA Victor, 1954; *"Bombinha no Frevo"*, frevo-canção, Bombinha, 1955; *"Carro Chefe"*, frevo-de-rua, RCA Victor, 1955; *"Casá, Casá"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1955; *"Come e Dorme"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1955; *"Pelo Sport Tudo"*, canção em homenagem aos 50 anos do Sport Clube do Recife, Mocambo, 1955; *"Pernambuco Você é Meu"*, frevo-canção, Mocambo, 1955; *"Tarado"*, frevo, Mocambo, 1955; *"Tem Jeito Sanfona"*, toada em parceria com Aldemar Paiva, Mocambo, 1955; *"Changa, Changô"*, lamento em parceria com Sebastião Lopes, Odeon, 1956; *"Elegia à Calheiros"*, canção em parceria com Aldemar Paiva, Mocambo, 1956; *"Navio Gaiola"*, cena do amazonas em parceria com Osvaldo Santiago, Odeon, 1956; *"Nunca Jamais"*, bolero em parceria com Lalo Guerrero, Mocambo, 1956; *"O Cangote Dela"*, frevo-cação, Mocambo, 1956; *"Se Aquela Noite não Tivesse fim!"*, fox em parceria com Ziul Matos, Mocambo, 1956; *"Evocação"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1957; *"Loucura Passional"*, bolero em parceria com Nelson Navarro, Mocambo, 1957; *"Se Deus Assim o Quis"*, bolero em parceria com Lázaro Quintero, Mocambo, 1957; *"Vem Frevendo"*, frevo, Mocambo, 1957; *"As Estrelas e nós Dois"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Bloco da Vitória"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1958; *"Brasil Campeão do Mundo"*, hino em parceria com Aldemar Paiva, Mocambo, 1958; *"Carnaval da Vitória"*, frevo-de-bloco em parceria com Sebastião Lopes, Passarela, 1958; *"Desolação"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Destinos sem Destino"*, samba-canção em parceria com Ziul Matos, Mocambo, 1958; *"Entre as Hortênsias"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Evocação nº 2"*, frevo-de-bloco em parceria com Osvaldo Santiago, Mocambo, 1958; *"Gostosão"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1958; *"Grande Cidadão"*, frevo-canção, Mocambo, 1958; *"Jorginho no Frevo"*, frevo, Mocambo, 1958; *"Juro-te"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Milusinha"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Na Hora H"*, frevo-canção, Mocambo, 1958; *"Noemi"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Obstinação"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Realidade de um Sonho"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Super-Campeão"*, frevo-canção, Mocambo, 1958; *"Ternura"*, valsa, Mocambo, 1958; *"Visão*

Encantadora", valsa, Mocambo, 1958; *"Yo Quiero el Frevo"*, frevo-canção, Mocambo, 1958; *"Adivinhações"*, coco em parceria com Luiz Queiroga, Mocambo, 1959; *"Miguel Arrais... Tá!"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1959; *"Pisei na Fogueira"*, marcha em parceria com Sebastião Lopes, Mocambo, 1959; *"Porta Bandeira"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1959; *"Cadê a mão, Maranhão?"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1960; *"Caiu a Sopa no Mel!"*, frevo-canção em parceria com Aldemar Paiva e Sebastião Lopes, Mocambo, 1960; Pot-pourri *"Coração Ocupa teu Posto / Não Puxa Maroca"*, frevo-canção, Mocambo, 1960; *"Evocação nº 3"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1960; *"Frevo no Bairro de São José"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1960; *"Óia a Virada"*, frevo-canção, Rozenblit, 1960; *"Operação Macaco"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Mocambo, 1960; *"Pernambuco Você é meu"*, frevo-canção, Rozenblit, 1960; *"Se me Viste Chorar"*, bolero em parceria com Aldemar Paiva, Mocambo, 1960; *"Tirador de Improviso"*, coco em parceria com Sebastião Lopes, Mocambo, 1960; *"A Rifa do Menino"*, forró em parceria com Luiz Queiroga, Mocambo, 1961; *"A Tomada da Fogueira"*, forró em parceria com Luciano Rangel, Mocambo, 1961; *"A tua Boca"*, samba em parceria com Antônio Paurilo, Mocambo, 1961; *"Cabelos Brancos"*, frevo-canção, Passarela, 1961; Pot-pourri *"Cavalo do Cão não é Rioplano / No Passo / Palhaço / Josefina"*, frevo-canção, Rozenblit, 1961; *"Come e Dorme"*, frevo-de-rua, Passarela, 1961; *"Frevo na Belacap"*, frevo-de-rua, Todamerica, 1961; *"Frevo no Bairro do Recife"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1961; *"Gostosinho"*, frevo-de-rua, Gravação Particular, 1961; *"Agora a Vez é Essa"*, frevo-de-bloco, Gravação Particular, 1962; *"A Segunda Hora H"*, frevo-canção, Mocambo, 1962; *"Ausência"*, valsa, Mocambo, 1962; *"Chegou o Biu das Moças"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Mocambo, 1962; *"Cordão da Vassourinha"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1962; *"Está p'ra Nós!"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Mocambo, 1962; *"Fortunato no Frevo"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Mocambo, 1962; *"Frevo na Lua"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1962; *"Isquenta Muié"*, frevo-de-rua, Gravação Particular, 1962; *"Mais do que Eu"*, samba em parceria com Vera Falcão, Mocambo, 1962; *"Na Hora H... Piano"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1962; *"O Beijo que não dei"*, samba-canção em parceria com Lídio Rossiter, Mocambo, 1962; *"O Homem da Bengala"*, frevo-canção, Mocambo, 1962; *"Pergunta ao meu Lenço!"*, samba em

parceria com Cilro Meigo, Mocambo, 1962; *"Saudade que é como a Noite"*, balada em parceria com Cilro Meigo, Mocambo, 1962; *"Valsa da Menina Moça"*, valsa, Mocambo, 1962; *"Cabelos Brancos"*, frevo-canção, Mocambo, 1963; *"O Cisne Verde"*, samba-canção em parceria com Israel de Castro, Mocambo, 1963; *"Só Deus Pode dar Jeito"*, bolero, Mocambo, 1963; *"Velho Sol"*, frevo-canção, Mocambo, 1963; *"Viajantes no Frevo"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1963; *"Evocação nº 4"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1964; *"Quarta-Feira Ingrata"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1964; *"Sem Mulé não Presta"*, marcha de roda em parceria com Luiz Queiroga, Mocambo, 1964; *"Boneca de Cera"*, maracatu, Mocambo, 1965; *"Bota a Jangada no Mar"*, frevo-canção, Mocambo, 1965; *"Frevo dos Metais"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1965; *"Evocação nº 5"*, frevo-de-bloco, Passarela, 1966; *"Frev-iê-iê"*, frevo-canção, RCA Victor, 1966; *"A Palavra É"*, frevo-canção, Rozenblit, 1967; *"Carnaval no Internacional"*, frevo-canção em parceria com Ziul Matos, Rozenblit, 1967; *"Um Instante, Maestro!"*, frevo-canção, Rozenblit, 1967; *"Carro Chefe"*, frevo-de-bloco, Passarela, 1968; *"O Carnaval da Vitória"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1968; *"Qual é o Tom?"*, frevo-de-rua, Rozenblit, 1968; *"Quanto é Bom Envelhecer"*, frevo-de-bloco, Passarela, 1968; *"Um Carnaval a Mais"*, frevo-canção, Rozenblit, 1968; *"Frevo de Saudade"*, frevo-de-bloco em parceria com Aldemar Paiva, Rozenblit, 1969; *"Armstrong na Apolo Frevo"*, frevo-de-rua, Mocambo, 1970; *"Ciranda no Carnaval"*, frevo-canção, Mocambo, 1970; *"Evocação nº 6"*, frevo-de-bloco, Passarela, 1970; *"Ame-o ou Deixe-o"*, frevo-de-rua, Rozenblit, 1971; *"Bloco do Ataulfo"*, frevo-canção, Continental, 1971; *"Ninguém Segura Este Recife!"*, frevo-canção, Mocambo, 1971; *"Dance que o Frevo Garante"*, frevo-canção, Passarela, 1972; *"Evocação nº 7"*, frevo-de-bloco, Passarela, 1972; *"Carnaval no Internacional"*, frevo-canção, Rozenblit, 1973; *"Fevereiro Fugiu"*, frevo-canção, Rozenblit, 1973; *"O teu Olhar"*, frevo-canção em parceria com Elemner Janovitz, Passarela, 1973; *"Não Pedro Bó"*, frevo-canção, Rozenblit, 1974; *"Oswaldo de Almeida é Frevo"*, frevo-canção, Discolino, 1974; *"Frevança em Suape"*, frevo-canção, Passarela, 1975; *"Frevo Carinho e Amor"*, frevo-canção, Passarela, 1976; *"Selo do Frevo"*, frevo-canção, Rozenblit, 1976; *"Me Ajude"*, frevo-canção, Passarela – GSGPO, 1977; *"Fortunato no Frevo"*, frevo-canção em parceria com Sebastião Lopes, Rozenblit, 1979; *"Ella"*, valsa, G. Especial, 1986; *"O*

Camelo é de Amargar", frevo-canção, Soudint, 1986; *"Pedras Preciosas"*, valsa ballet, Polygram, 1987; *"Valsa Azul"*, valsa, Polygram G. Especial, 1987; *"Valsa dos que Sofrem"*, valsa em parceria com Eustórgio Wanderley, Polygram G. Especial, 1987[194].

No título a seguir, não foram encontradas nas fontes pesquisadas as referências de ano de gravação e lançamento:

"Terra sem Deus", música de cinema (trata-se especificamente nesse caso de compilações de temas diversos, feitos por *Nelson Ferreira* para a trilha sonora do filme de mesmo nome), Mocambo.

[194] In SANTOS e Outros – FUNARTE – 1982. 5v; CÂMARA – MASSANGANA – 1997. Pg. 99 – 102; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – PUBLIFOLHA – 2000. Pg. 289 – 290; bem como, In Arquivo pessoal – JOSÉ BATISTA ALVES. As datas mencionadas referem-se ao ano de lançamento do fonograma. Contudo, em alguns casos coincidem também, com o ano de gravação (nem todos os títulos foram gravados e lançados no mesmo ano), bem como, o ano de composição. Alguns títulos aparecem mencionados mais de uma vez, isto se dá, em decorrência de se tratar de versões, selos e anos de gravações diferentes. As diversas nomenclaturas de estilos adotadas são referentes ao utilizado a cada época pelas respectivas gravadoras, conforme descrito nos selos.

Anexo VII – Discografia de *Capiba* (em ordem cronológica):

"Não Quero Mais", samba, José Pato em parceria com Joca da Beleza, Odeon, 1930; *"Onde está o meu Amor?"*, valsa em parceria com J. Coelho Filho, Parlophon, 1932; *"Valsa Verde"*, valsa em parceria com Ferreyra dos Santos, Parlophon, 1932; *"Agüenta Rojão"*, marcha, Columbia, 1933; *"É de Amargar"*, marcha-pernambucana, Victor, 1934; *"Manda Embora essa Tristeza"*, frevo-canção, Victor, 1935; *"Tenho uma coisa para lhe dizer"*, frevo-canção, Gravação Particular, 1935; *"Vamos pro Frevo"*, frevo, Gravação Particular, 1935; *"Vou Cair no Frevo"*, marcha-pernambucana, Victor, 1935; *"Eh! uá Calunga"*, maracatu, Columbia, 1937; *"Onde o sol Descamba"*, maracatu em parceria com Ascenso Ferreira, Columbia, 1937; *"Quem vai pra Farol é o Bonde de Olinda"*, frevo-canção, Columbia, 1937; *"Sim ou não"*, frevo-canção em parceria com Fernando Lobo, Columbia, 1937; *"Júlia"*, frevo-canção, Odeon, 1938; *"Casinha Pequenina"*, marcha-frevo, Victor, 1939; *"Gosto de te ver Cantando"*, frevo-canção, Victor, 1939; *"Quem Tem Amor Não Dorme"*, frevo-canção, Victor, 1939; *"Quero Essa"*, frevo-canção, Victor, 1939; *"Linda Flor da Madrugada"*, frevo-canção, Victor, 1940; *"Não sei o que Fazer"*, frevo-canção, Victor, 1941; *"Dance Comigo"*, frevo, Victor, 1942; *"Quem me dera"*, frevo-canção, Victor, 1942; *"Primeira Bateria"*, RCA Victor, 1943; *"Teus Olhos"*, frevo-canção, Victor, 1943; *"Não Agüento Mais"*, frevo-canção, Victor, 1944; *"Que bom vai ser"*, frevo-canção, Victor, 1944; *"Maria Betânia"*, canção, Victor, 1945; *"Quando é Noite de lua"*, frevo-canção, Victor, 1945; *"Segure no meu Braço"*, frevo-canção, RCA, 1945; *"E... Nada Mais"*, frevo-canção, Victor, 1946; *"O Tocador de Trombone"*, frevo-canção, Victor, 1946; *"Morena cor de Canela"*, frevo-canção, RCA Victor, 1947; *"Que será de nós?"*, frevo-canção, RCA Victor, 1947; *"Lá na Serra"*, Valsa, Continental, 1948; *"Já vi Tudo"*, frevo-canção, Star, 1949; *"Olinda Cidade Eterna"*, samba-canção, Continental, 1950; *"Quando se vai um Amor"*, frevo-canção, RCA Victor, 1950; *"Recife Cidade Lendária"*, samba-canção, Continental, 1950; *"Você faz que não Sabe"*, frevo-canção, RCA Victor, 1950; *"A Chama"*, canção em parceria com Ascenso Ferreira, Continental, 1951; *"É Frevo meu bem"*, frevo-canção, Continental, 1951; *"Igarassu, Cidade do Passado"*, samba-canção, Continental, 1951; *"Os Melhores dias da Minha Vida"*, frevo-canção, RCA Victor,

1951; *"Deixa o Homem se Virar"*, frevo-canção, Continental, 1952; *"Nos Cabelos de Rosinha"*, frevo-canção, RCA Victor, 1952; *"A Pisada é Essa"*, frevo-canção, Rozenblit, 1953; *"Cais do Porto"*, samba, Continental, 1953; *"Carro de boi"*, samba, RCA Victor, 1953; *"Subúrbio Triste"*, samba-canção, RCA Victor, 1953; *"Última Carta"*, samba-canção, RCA Victor, 1953; *"Ai se eu Tivesse"*, frevo-canção, RCA Victor, 1954; *"Ninguém é de Ferro"*, frevo-canção, Todamerica, 1954; *"Vamos pra Casa de Noca"*, frevo-canção, Continental, 1954; *"O que é que eu vou Dizer"*, frevo-canção, RCA Victor, 1955; *"Sem lei nem rei"*, suíte, Continental, 1955; *"Amanhã eu Chego lá"*, frevo, Copacabana, 1956; *"Começo de Vida"*, toada, Copacabana, 1956; *"Nação Nagô"*, maracatu, Rozenblit, 1956; *"Nem que Chova Canivete"*, frevo-canção, Copacabana, 1957; *"Porque Você me Quer"*, toada, Mocambo, 1957; *"À Procura de Alguém"*, frevo-canção, RCA Victor, 1958; *"Modelos de Verão"*, frevo-canção, Mocambo, 1958; *"O Mais Querido"* (hino do Santa Cruz Futebol Clube), marcha-exaltação, Mocambo, 1958; *"Um Pernambucano no Rio"*, frevo-de-rua, RGE, 1958; *"Segure o seu Homem"*, frevo-canção, Mocambo, 1959; *"A Mesma Rosa Amarela"*, samba-canção em parceria com Carlos Pena Filho, Mocambo, 1960; *"A Própria Natureza"*, frevo-canção, RCA Victor, 1960; *"Encontro Marcado"*, frevo-canção, Rozenblit, 1960; *"Frevo dos Namorados"*, frevo-canção, Rozenblit, 1960; *"Levanta a Poeira"*, frevo, Todamerica, 1960; *"Serenata Suburbana"*, guarânia, Odeon, 1960; *"Ai de mim"*, samba-canção em parceria com Carlos Pena Filho, Rozenblit, 1961; *"Amores da rua"*, samba, Mocambo, 1961; *"Pobre Canção"*, canção em parceria com Carlos Pena Filho, RGE, 1961; *"Recordando"*, frevo, Rozenblit, 1961; *"A Palavra Saudade"*, samba, Rozenblit, 1962; *"Claro Amor"*, samba em parceria com Carlos Pena Filho, Rozenblit, 1962; *"Depois"*, samba em parceria com Talma de Oliveira, Rozenblit, 1962; *"Eu já sei"*, samba, Rozenblit, 1962; *"Faça de Conta"*, samba em parceria com Paulo Fernando Craveiro, Rozenblit, 1962; *"Frevo da Saudade"*, frevo-canção, Rozenblit, 1962; *"Manhã de Tecelã"*, samba em parceria com Carlos Pena Filho, Rozenblit / Mocambo, 1962; *"Mentira"*, samba em parceria com Fernando Lobo, Rozenblit, 1962; *"Não Quero Mais"*, samba em parceria com João Santos Coelho Filho, Rozenblit, 1962; *"A Turma da Pedra Lascada"*, frevo-canção, 1963; *"É de Maroca"*, frevo-canção, Rozenblit, 1963; *"Madeira que Cupim não rói"*, frevo-de-bloco, Mocambo, 1963; *"Não*

Quero Amizade com Você", frevo-canção em parceria com Carlos Pena Filho, Philips, 1963; *"Por que?"*, samba, Mocambo, 1963; *"Praia de Boa Viagem"*, Philips, 1963; *"Que foi que eu fiz"*, samba-canção, Philips, 1963; *"Resto de Saudade"*, samba-canção, Victor, 1963; *"Se Você me Quisesse"*, frevo-canção, RCA Victor, 1963; *"O Anel que tu me Deste"*, frevo-canção, CBS, 1964; *"Se o Homem Chora"*, frevo-canção, RCA, 1964; *"Dia Azul"*, frevo-de-bloco, CBS, 1965; *"Esta Mulher não me Larga"*, frevo-canção, CBS, 1965; *"Frevo Tradicional"*, frevo, CBS, 1965; *"A Canção do Recife"*, frevo-cação em parceria com Ariano Suassuna, Mocambo, 1966; *"Cala a Boca Menino"*, frevo-canção, RCA, 1966; *"Canção do Amor que não Veio"*, samba-canção, Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, 1966; *"Dia Cheio de Ogum"*, Toada afro-xangô, Ritmos Codil-Itam, 1966; *"Festa de Cores"*, marcha-rancho, Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, 1966; *"Frevo da Felicidade"*, frevo-canção, RCA Victor, 1966; *"Cantiga de Jesuíno"*, em parceria com Ariano Suassuna, RCA, 1967; *"São os do Norte que vêm"*, baião em parceria com Ariano Suassuna, Codil, 1967; *"Verde mar de Navegar"*, RCA Victor, 1967; *"Na Minha rua"*, frevo-canção, Rozenblit, 1968; *"Por Causa de um Amor"*, samba, Ritmos Codil, 1968; *"Frevo Alegria da Gente"*, frevo-canção, Rozenblit, 1969; *"Oh! Bela"*, frevo-canção, RCA Victor, 1969; *"Rosa do mar"*, frevo-canção, Rozenblit, 1969; *"Catirina meu Amor"*, frevo-canção, RCA, 1970; *"5,4,3,2,1 Frevo"*, frevo-canção, Rozenblit, 1970; *"É Hora de Frevo"*, frevo-canção, Rozenblit, 1970; *"De Chapéu de sol Aberto"*, frevo-canção em parceria com Ferreira dos Santos, RCA Victor, 1971; *"Você está Chorando"*, frevo-canção, RCA, 1971; *"Minha Ciranda"*, ciranda, Musicolor, 1972; *"Frevo e Ciranda"*, frevo-ciranda, Mocambo / Passarela, 1973; *"Toada e Desafio"*, Marcus Pereira, 1973; *"Umas e Outras"*, frevo-canção, Musicolor, 1973; *"A Mulher que eu Queria"*, frevo-canção, Passarela, 1974; *"Europa, França e Bahia"*, frevo, Rozenblit, 1974; *"Não vá Embora"*, frevo-canção, Rozenblit, 1974; *"No Balanço do Frevo"*, frevo-canção, Rozenblit, 1974; *"Rei de Aruanda"*, maracatu, Rozenblit, 1974; *"Frevo do Cordão Azul"*, frevo-canção, Rozenblit, 1975; *"A uma Dama Transitória"*, canção em parceria com Ariano Suassuna, Emi-Odeon, 1976; *"Casa Grande & Senzala"*, frevo, Passarela, 1976; *"Juventude Dourada"*, frevo-canção, Philips, 1976; *"Amigo do rei"*, frevo, Rozenblit, 1977; *"É de Tororó"*, maracatu em parceria com Ascenso Ferreira, RGE, 1977; *"Eh! Luanda"*,

maracatu, Rozenblit, 1977; *"Frevo da Alegria"*, frevo-canção, Cactus, 1977; *"Um Pernambucano no Rio"*, frevo, RGE, 1977; *"A Nega de Quem Gosto"*, frevo-canção, Passarela, 1978; *"Frevo da Solidão"*, frevo-canção, Rozenblit, 1978; *"Frevo de Todo Mundo"*, frevo-canção, Cactus, 1978; *"Por Causa de uma Mulher"*, frevo-canção, Rozenblit, 1978; *"Quando Passo em sua Porta"*, frevo-canção, Rozenblit, 1978; *"Sem Amor"*, frevo-canção, Rozenblit, 1978; *"Vamos pro Frevo"*, frevo-canção, Rozenblit, 1978; *"Vira a Moenda"*, frevo, RGE, 1978; *"Trombone de Prata"*, frevo-canção, Rozenblit, 1979; *"E eu drumo?"*, frevo-canção, Rozenblit, 1980; *"Só a Rosa"*, frevo-canção, RGE, 1980; *"Tenho uma Coisa para lhe Dizer"*, frevo-canção, Rozenblit, 1981; *"A Turma da Boca Livre"*, frevo-canção, Rozenblit, 1982; *"Campina Cidade Rainha"*, valsa, Rozenblit, 1982; *"Cantando sem Saber Cantar"*, valsa, Rozenblit, 1982; *"Capiba"*, frevo, Tapecar-Duda, 1982; *"Soneto da Fidelidade"*, em parceria com Vinícius de Morais, Rozenblit, 1982; *"Tu que me Deste o teu Cuidado"*, canção em parceria com Manuel Bandeira, Rozenblit, 1982; *"Maracatu"*, maracatu, Continental, 1983; *"Uma Rosa é uma Rosa"*, frevo-canção, Rozenblit, 1983; *"Cem Anos de Choro"*, choro, Fundarpe, 1984; *"Cotovia"*, baião em parceria com Manuel Bandeira, Bandepe, 1984; *"Desesperada Solidão"*, canção em parceria com Mauro Mota, Bandepe, 1984; *"Eu Quero é ver"*, frevo, Funarte, 1984; *"Sino, Claro Sino"*, canção em parceria com Carlos Pena Filho, Bandepe 1984.[195]

[195] In SANTOS e Outros – FUNARTE – 1982. 5v; CÂMARA – MASSANGANA – 1997. Pg. 28 – 31; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – PUBLIFOLHA – 2000. Pg. 152 – 153; bem como, In Arquivo pessoal – JOSÉ BATISTA ALVES. As datas mencionadas referem-se ao ano de lançamento do fonograma. Contudo, em alguns casos coincidem também, com o ano de gravação (nem todos os títulos foram gravados e lançados no mesmo ano), bem como, o ano de composição. As diversas nomenclaturas de estilos adotadas são referentes ao utilizado a cada época pelas respectivas gravadoras, conforme descrito nos selos.

Anexo VIII – Índice do CD de Áudio Ilustrativo da Tese

Faixa	Título	Estilo	Autor (es)	Intérpretes
01	**"*No Bico da Chaleira*"**	Polca-marcha	Eustórgio Wanderley	Os Geraldos
02	**"*Divisor de Águas*"**	Marcha-frevo	Zuzinha	Fanfarra de Clube com Nelson Ferreira
03	**"*Borboleta não é Ave*"**	Marchinha carnavalesca	Nelson Ferreira	Baiano
04	**"*Não Puxa, Maroca!*"**	Marcha carnavalesca pernambucana	Nelson Ferreira	Orquestra Victor Brasileira
05	**Pot-Pourri "*Borboleta não é Ave*", "*Não Puxa, Maroca!*" e "*Dedé*"**	Frevo-canção	Nelson Ferreira	Claudionor Germano com a Orquestra de Nelson Ferreira
06	**"*A Província*"**	Marcha	Juvenal Brasil	Fanfarra do Clube dos Lenhadores
07	**Pot-Pourri "*Cavallo do Cão não é 'Rioplano'*", "*No Passo*" e "*Palhaço*"**	Frevo-canção	Nelson Ferreira	Claudionor Germano com a Orquestra de Nelson Ferreira
08	**"*A Canoa Virou*"**	Marcha-canção	Nelson Ferreira	Augusto Calheiros
09	**"*Veneza Americana*"**	Frevo-canção	Nelson Ferreira	Aracy de Almeida
10	**"*Evocação n° 1*"**	Frevo-de-bloco	Nelson Ferreira	Coral do Bloco Batutas de São José com a Orquestra de Nelson Ferreira
11	**"*Tenho Uma Coisa Para Lhe Dizer*"**	Frevo-canção	Capiba	Leda Baltar com a Jazz Band Acadêmica de Pernambuco
12	**"*É de Amargar*"**	Marcha-pernambucana	Capiba	Mário Reis
13	**"*Marcha nº 1 do Clube Vassourinhas*"**	Marcha-frevo	Mathias da Rocha e Joana Baptista	Orquestra de Nelson Ferreira

14	**"*Durval no Frevo*"**	Frevo-de-rua	Edgard Moraes	Fanfarra da troça Empalhadores do Feitosa
15	**"*Freio a Óleo*"**	Frevo-de-rua	José Menezes	Spok Frevo Orquestra
16	**"*Gostosão*"**	Frevo-de-rua	Nelson Ferreira	Raul de Barros e sua Orquestra
17	**"*Qual é o Tom?*"**	Frevo-de-rua	Nelson Ferreira	Orquestra de Frevos José Menezes
18	**"*Oh! Bela*"**	Frevo-canção	Capiba	Orquestra e Coro RCA Victor
19	**"*Madeira que Cupim não Rói*"**	Frevo-de-bloco	Capiba	Bloco Mocambinho da Folia
20	**"*Bloco da Vitória*"**	Frevo-de-bloco	Nelson Ferreira	Orquestra e Coro de Frevos de Nelson Ferreira
21	**"*Duas Épocas*"**	Frevo-de-salão	Edson Rodrigues	Spok Frevo Orquestra
22	**"*Fantasia Carnavalesca*"**	Frevo-de-sala de concerto	Clóvis Pereira	Orquestra Sinfônica do Recife
23	**"*Cocada*"**	Frevo-de-sala de concerto	Lourival Oliveira	Quinteto Armorial
24	**"*Clovinho no Frevo*"**	Frevo-de-sala de concerto	Clóvis Pereira	Antônio Nóbrega
25	**"*Palhaço Embriagado*"**	Frevo-de-sala de concerto	Sérgio Campelo	Sagrama
26	**"*Bachiando no Frevo*"**	Frevo-de-sala de concerto	Armando Lobo	Armando Lobo