



Um “passo” a mais na composição de frevo de rua: Dialética criativa entre música e dança com base nas fronteiras do gênero e suas tópicas

Rodolfo Pereira dos Santos¹

UNIRIO/ PPGM

Doutorado

Processos Criativos em Música

rodolfomoenda@gmail.com

Resumo: O presente trabalho visa apresentar o caminho de busca para o processo criativo referente à composição de frevos de rua a partir do “passo” (dança do frevo). Através da Investigação Artística, a estratégia de construção da narrativa para a criação das obras é estruturada, de modo a conduzir a produção de conhecimento. Como condição de contorno, pretende-se manter as obras dentro das fronteiras do frevo. Para tanto, a teoria das tópicas será utilizada para construção de tópicas que funcionem como pontos de referência que busquem trazer as composições para o universo do gênero. Dois frevos de rua serão apresentados como experimentos dessa possibilidade de permanência nos signos do frevo, como parte da fundamentação desse processo e como alicerces para as composições a partir da dança.

Palavras-chave: Processo criativo, Frevo de rua, Dança, Teoria das tópicas.

Title of the Paper in English One “step” more in the composition of *frevo de rua*: Creative processes based on frevo dance, the borders of the genre and its topics

Abstract: This work aims to present the search path for the creative process regarding the composition of *frevos de rua* from “*passo*” (frevo dance). Through Artistic Research, the construction strategy of narrative for creating pieces is structured, in order to lead the production of knowledge. As boundary condition, the intention is to keep the works within the limits of frevo. To do so, the theory of topics is used to build topics that work as reference points that intend to bring the compositions to the universe of the genre. Two *frevos de rua* will be presented as an experiment of this possibility of permanence within the signs of frevo, as part of the grounding of this process and as foundation for compositions based on dance.

Keywords: Creative processes; *Frevo de rua*; Dance; TopicTheory.

1 Uma fagulha entre dois séculos

A segunda metade do século XIX foi determinante para os rumos da música brasileira, na medida em que a interpretação das músicas passou a conter aspectos da cultura negra no país. Deste período data a criação de gêneros musicais, que hoje são reconhecidos como genuinamente brasileiros. A exemplo do frevo e do choro, o ambiente urbano também foi terreno fértil para os mais diversos gêneros musicais.

¹Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta.

O frevo nasce desta apropriação e tempero da música de origem europeia. Associado a uma manifestação cultural oriunda do entrudo português, emerge da química entre a cultura negra que se manifestava nas ruas e a tradição de bandas de músicas em um tempo pré-rádiodifusão. As raízes da música europeia se fundem aos poucos com as síncopes de origem africana em simbiose com a dança improvisada nas ruas dando início à gênese do frevo.

É neste contexto de nascimento da música e da dança se influenciando mutuamente e tomando a forma que hoje reconhecemos, que se situa uma das sementes deste trabalho. Neste sentido, a imagem de um mestre de banda executando dobrados acelerados, inspirando-se nos movimentos da multidão que o acompanha é forte e de uma beleza que enseja este projeto. Valdemar de Oliveira tratando das origens do frevo sinaliza esta interação entre a música e dança.

Porque foi, de fato no Recife, que isso tudo aconteceu, no Recife dos fins do século XIX, começos deste, que a música foi aparecendo, conduzindo a dança, ou a dança foi tomando corpo, sugerindo a música. É impossível distinguir bem: se o frevo, que é a música, trouxe o passo ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo. As duas coisas se foram inspirando uma na outra – e complementam-se. (OLIVEIRA, 1971, p. 11)

Tomando como parâmetro agora personagens da história do gênero já em um período *pós-frevisação* (SALDANHA, 2005), um dos representantes da geração de compositores que atuaram ativamente a partir dos anos 40, o paraibano Alcides Leão, em depoimento, retrata bem a continuidade da influência mútua entre música e dança.

Dizia sempre: “A coreografia do passo é a coisa mais linda que se pode encontrar na rua; não existe melhor retrato do Recife, do que o gesto do passista, e ninguém o pode representar tão bem, fora daqui”. Por exemplo, são muito comuns, em seus frevos, as paradas bruscas, porque dizia ele que via nelas a repentina paralização do passista, inclusive, algumas vezes, chegando a ficar de cócoras e, depois, colocava uma frase musical em “staccato”, pois logo em seguida àquela parada, observava o passista levantando-se e realizando o célebre “parafuso”. (FERNANDES, 2006, p. 49)

Percebe-se a partir do comentário que o compositor se baseia, em certa medida, em uma coreografia por ele mesmo imaginada, além de associar gestos musicais e articulações a movimentos (passos). Corroborando com esses pensamentos, vemos hoje em

dia, mais de um século à frente do surgimento do gênero, depoimentos diversos de Spok² em entrevistas, comentando sobre o quão é automático para ele pensar nos passistas no momento da composição e/ou do arranjo de um novo frevo de rua.

Neste sentido evidencia-se certo consenso entre os pesquisadores, que o surgimento das duas formas de artes se deu de forma em que elas estão intimamente ligadas, permanecendo até os dias atuais uma forte ligação. Contudo, essa ligação e influência não ocorreram de forma sistematizada, nem tomando o contexto de uma coreografia específica. Este projeto de pesquisa, propõe-se a investigar o processo criativo da produção de obras explorando mais acentuadamente este diálogo, partindo da dança e se apoiando nas tópicas construídas, a fim de manter a criação nas fronteiras do frevo.

2 Diálogos composicionais entre música e dança

Historicamente sempre presente, o diálogo entre o passo e o frevo permanece intrínseco às práticas destes dois universos. Valéria Vicente (2019), passista e pesquisadora, sinaliza o aprofundamento nos modos de despertar uma relação criativa e livre entre Passo e interpretação da música. Em consonância com esse movimento, mas em sentido contrário, é que se localiza o cerne deste trabalho, na medida em que a proposta é partir da dança como direcionador para a composição musical.

O historiador Leonardo Silva menciona um comentário do Maestro Guerra Peixe³ acerca da relação entre música e dança no frevo.

E aí encontramos um fenômeno único na música popular brasileira. É a única dança em que o dançarino dança a orquestração. Cada volteio de um instrumento é acompanhado por um passo ou uma firula [volteio, rodeio] do passista. É uma dança individual, com a maioria dos passos tradicionalizados, mas que cada um executa à sua maneira. (SILVA, 2019, p. 267)

O intuito deste trabalho é propor a investigação do processo criativo aos moldes da pesquisa artística em paralelo com a Crítica Genética, na medida em que se baseia na formulação genérica da morfologia da criação (SALLES, 2004), gerando rastros conscientes do processo criativo, a fim de traçar junto às composições propostas, análises composicionais (FILHO, 2020), que complementem a experiência de escuta das obras.

²Inaldo Cavalcante de Albuquerque (Spok), líder e fundador da Spok Frevo Orquestra. Um dos maiores representantes do frevo na atualidade.

³Guerra Peixe viveu e trabalhou em Recife entre os anos 1948 e 1950, tendo contribuído imensamente para a produção do repertório local e tendo ensinado a vários dos que vieram a ser considerados mestres do frevo, como Clóvis Pereira, Duda e Capiba.

Inicialmente a “tradução” dos movimentos foi pensada a partir de uma notação livre e qualitativa dos movimentos de acordo com definições em consenso com um coreógrafo ou a partir da notação pelo sistema Laban, como aplicado em (BERTISSOLO, 2013). Neste sentido, na segunda opção haveria a escrita a partir de *Motifs*, que se caracteriza por uma notação mais simplificada e qualitativa, e através da *Labanotation*, que consiste num registro dos movimentos de forma detalhada. Para evitar o distanciamento da proposta do projeto, optou-se por uma abordagem própria, a fim de se ter flexibilidade para a manutenção da composição na sonoridade do frevo. Neste sentido, investiga-se uma linguagem própria para a comunicação com a dança, incluindo a intensão do movimento, o contexto e o ritmo dos membros inferiores e superiores.

A despeito de qual tipo de notação será utilizada, alguns pontos deverão ser tomados como premissas para o diálogo com a dançarino(a)/coreógrafo(a). A princípio será acertado um andamento, que possivelmente estará entre 140 e 160 bpm. A forma deverá ser discutida preliminarmente, de modo que se tenha um começo, meio e fim em comum. Nesta fase inicial, pretende-se utilizar a forma mais recorrente no frevo de rua a partir dos anos 50 (ABA), em que além das partes A e B, cada uma com 16 compassos, há uma ponte de 2 a 8 compassos, que faz a transição entre elas. Outro ponto importante é o fato de a geração da coreografia ser feita sem uma música específica para evitar algum tipo de interferência com outras obras. Assim, pretende-se que a dança seja criada apenas com a seção rítmica (caixa, surdo e pandeiro). Demais aspectos serão deixados como consequência do diálogo e/ou problemáticas identificadas durante o amadurecimento do processo.

Alguns experimentos possíveis já elencados para a investigação:

- Dança - Frevo: Nesta opção, uma coreografia, predefinida ou improvisada, será criada aos moldes do que já foi dito. Este experimento visa verificar como se dá o processo composicional de um frevo de rua, tomando como base os movimentos e analisar o resultado comparativamente à estética do *éthos* composicional tradicional do frevo de rua.
- Frevo – Dança – Frevo: Neste experimento, um frevo de rua será composto e enviado para o passista/coreógrafo propor uma coreografia. Esta coreografia será tomada como direcionado para dois possíveis casos: A composição de um novo frevo, ou a modificação do frevo original.

Como a condição de contorno para os experimentos será a manutenção da composição o mais próximo da estética tradicional do frevo de rua, faz-se necessária uma fundamentação desta intencionalidade na permanência do lugar onde se localiza o frevo. Ou

seja, a despeito do foco da investigação estar no processo e não no resultado obtido, pretende-se que este seja percebido como frevo. Neste sentido, alguns experimentos intermediários já realizados fazem parte da estratégia de, apoiando-se nas tópicas criadas, permanecer dentro das fronteiras do gênero.

3 Fronteiras do frevo e suas tópicas

Como referência e pontos de apoio das composições propostas, optou-se pela utilização da Teoria das Tópicas, de maneira que através dos lugares comuns do frevo de rua, evite-se o distanciamento do gênero. Para isto, necessitou-se da construção de algumas tópicas. Acácio Piedade disserta sobre a construção das tópicas:

Uma tópica bem construída e bem pertinente ao texto musical, como vimos, sedimenta a cadeia isotópica e não provoca surpresa nem distanciamento no ouvinte, porém ela pode ser isolada e interpretada por um analista, que é um sujeito que está em condições (ao menos deveria estar) de interromper o fluxo musical, tendo em mãos a partitura, e relacionar estruturas musicais, gestos expressivos e conhecimentos histórico-culturais. (PIEADADE, 2013, 11).

Conforme comenta o autor, pretende-se aqui interromper o fluxo musical, analisando os aspectos técnico-musicais, bem como aqueles associados à cultura da manifestação cultural, que é o Carnaval e suas implicações na música.

A utilização da Teoria das Tópicas como ferramenta para análise dos frevos e insumos para as composições são vistas aqui de forma similar a Ruben-López Cano (2020). Neste sentido, uma vez que se toma a música com a capacidade de produzir experiências coletivas em que cada um a experiência de forma individual e intransferível, as tópicas não são uma propriedade da música, mas sim de quem as analisa para determinado fim. Assim, a construção das tópicas está relacionada ao contexto histórico, geográfico e cultural do analista. A proposição destas tópicas estão associadas tanto à recorrência, como ao “afeto” criado no contexto em que se apresenta. É importante ressaltar que a construção das tópicas aqui apresentada deve ser encarada em fase inicial. A princípio poderiam serem vistas como elementos estruturais. Seguem algumas versões preliminares de tópicas para o frevo de rua:

- *Tópica “Alto da Sé”*: Tópica relacionada ao clímax na melodia, que se situa entre o 9º e 12º compasso de cada parte. De forma recorrente, está associada ao IV grau da harmonia. Como tópica, a ocorrência deste clímax em torno desse compasso não se faz só, uma vez que também é necessário o contexto, que pode estar associado à execução de uma sequência para atingir este ponto e/ou a tópica “arrodeio” em sequência.

- *Tópica “ventania”*: Tem como base o tipo “ventania” do frevo de rua, onde as palhetas executam trechos com semicolcheias com contorno característico e que remete aos músicos de frevo a imagem do vento. Neste sentido, não são notas ao vento, como em FERRAZ (2006), mas a representação do próprio vento.
- *Tópicas “lá e cá”*: Referente a uma das características mais marcantes do frevo de rua, que é o diálogo entre os metais e as palhetas. De forma recorrente, os metais executam uma frase-pergunta e os saxofones respondem na frase que se segue.
- *Tópica “arrodeio”*: Consiste em uma progressão harmônica com ritmo harmônico mais intenso que antecede o retorno ao início da parte.
- *Tópica “fotografia”*: Encontrada na ponte, caracteriza-se em uma convenção rítmica, momento em que o passista encena poses.
- *Tópica “bambeando”*: Relacionada à antecipação que ocorre na última colcheia do compasso. A frequência com que ocorre, onde se situam e o quanto se repetem é algo para ser estudado. Esta tópica está associada ao efeito que a antecipação dá à coreografia dos passistas.

Uma vez estabelecidas as condições de contorno para a criação, foi escolhida intencionalmente uma composição já iniciada (parte A) para que de alguma maneira fosse possível evidenciar a mudança de rumos composicionais dentro de uma mesma música. “Zabé no frevo” era pretendida para ser um frevo de rua, com instrumentação de *big band*, aos moldes dos frevos de palco⁴. A ponte e a parte B que se seguem, foram feitas de modo a quebrar a estética em termos de fraseado, orquestração e contraponto entre os naipes. As tópicas “Alto da Sé”, “ventania” e “arrodeio” foram utilizadas. A Fig. 1 apresenta uma redução para o naipe dos saxofones, onde a tópica “ventania” foi utilizada no lugar em que normalmente se tem a tópica “fotografia”.

Fig. 1: Ponte – Zabé no frevo.
Fonte: elaborado pelo autor

⁴ Frevo de palco faz referência a uma vertente do frevo de rua que está associada à execução no palco, de modo que permite a execução de composições e arranjos mais elaborados, que nas ruas durante o Carnaval não seria possível.

A Fig. 2 apresenta a redução dos oito compassos finais da parte B.

The image shows a musical score for the final eight measures of part B. The score is written for five staves: Alto 1 (Alto 1 and Tenor 2), Sax. Bari., Tpt. 1, 2, 3, 4, Tbn. 1, 2, 3, 4, and Baixo. The music is in 15/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like "D.S. al Coda". The score is divided into two systems, with the second system starting with a first ending bracket and a second ending marked "D.S. al Coda".

Fig. 2: Trecho da parte B – Zabé no frevo
Fonte: elaborado pelo autor

Já na segunda composição, foi proposta uma melodia em 15/8, de modo a quebrar em certo grau o caráter de evolução do compasso binário. A música foi composta em cima de um modo sintético feito a partir de acorde inicial ao violão. Neste sentido, utiliza-se o modalismo, muito pouco usado no frevo. Além disso, motivos tipicamente do vocabulário do samba e choro foram utilizados para forçar as fronteiras do gênero. Como pontos de apoio, utilizou-se as tópicas “Alto da Sé” e “lá e cá”. A Fig. 3 apresenta o trecho inicial da parte A.

Fig. 3: Trecho da parte A – Licor de gengibre
Fonte: elaborado pelo autor

4 Próximos passos

Como próximos passos, tem-se a parceria com um dançarino, a construção de um vocabulário comum, que permita auxiliar e formalizar a coreografia, registrando seus movimentos e características, o prosseguimento da construção de novas tópicas, ou tornar as já propostas mais robustas, e o início dos experimentos composicionais a partir da dança.

5 Considerações finais

Esse artigo consiste na estruturação, aos moldes da Investigação Artística, da pesquisa relacionada aos processos criativos na composição de frevo de rua a partir dos movimentos do passo. Foi apresentada uma contextualização histórica, que visa fundamentar e ensinar os experimentos acerca do diálogo entre música e dança. Com a finalidade de manter as composições propostas dentro do universo dos signos do frevo de rua, a Teoria das Tópicas será utilizada. Algumas tópicas foram preliminarmente construídas e utilizadas em experimentos intermediários, que visaram propor frevos de rua que utilizassem características pouco convencionais dentro do gênero, mas que se apoiassem nestas tópicas para permanecer dentro de suas fronteiras. Os resultados se mostraram satisfatórios e servirão de base para referenciar as composições nos experimentos com a dança.

Referências:

- BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e Movimento*. Salvador, 2013. 395p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. 2ª ed. Recife: CEPE, 1971.
- FERNANDES, Ubiratan. *Alcides - Leão do frevo*. Recife, 2006.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música*. El Oído Pensante, v.1, p.1 – 23, 2013.
- FILHO, Paulo Rios. *Répéter: uma análise composicional*. ORFEU, v.5, n.1, 2020.
- FERRAZ, Silvio. Primeiro afeto: Como jogas notas ao vento. Revista Opus 12, 2006.
- SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife – A Música Popular Urbana do Recife e sua Consolidação Através do Rádio*. Campinas, 2008. 297p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP – Annablume, 2004.
- SILVA, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. 2ª ed. Recife: CEPE, 2019.
- Terceira Sessão do Ciclo de Encontros Virtuais 2020 - RÚBEN LÓPEZ-CANO. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_eYmhWIS2MA Acesso em: 06jan2022. Dur:2:21:02.
- VICENTE, Valéria. *Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo*. Salvador, 2019. 292f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.