UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANTÔNIO VANDERLAN DA SILVA JÚNIOR

ENTRE O CÂNONE E O MODERNO: UM OLHAR SOBRE AS GRAVAÇÕES DE LEVINO FERREIRA

Recife
2018

ANTÔNIO VANDERLAN DA SILVA JÚNIOR

ENTRE O CÂNONE E O MODERNO: UM OLHAR SOBRE AS GRAVAÇÕES DE LEVINO FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Professor Doutor Amilcar Almeida Bezerra.

Recife

2018

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586e Silva Júnior, Antônio Vanderlan da
Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira / Antônio Vanderlan da Silva Júnior. – Recife, 2018.
127f.: il.

Orientador: Amilcar Almeida Bezerra.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Levino Ferreira. 2. Frevo. 3. Identidade. 4. Modernização. I. Bezerra, Amilcar Almeida (Orientador). II. Título.

780 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-29)

ANTÔNIO VANDERLAN DA SILVA JÚNIOR

ENTRE O CÂNONE E O MODERNO: UM OLHAR SOBRE AS GRAVAÇÕES DE LEVINO FERREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Música.

Aprovada em: 31/07/2018.

BANCA EXAMINADORA

_____

Professor Doutor Amilcar Almeida Bezerra (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Eduardo de Lima Visconti (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Professor Doutor Lucas Victor Silva (Examinador externo)

Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Apesar de correr sérios riscos de cometer algum esquecimento e/ou injustiças, me vejo na necessidade de agradecer a algumas pessoas que possibilitaram a realização deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida. Nada eu teria alcançado se não fosse por seu intermédio.

Agradeço a minha família pelo apoio e incentivo incondicionais. Sobretudo minha irmã, Kássia, e minha mãe, Dona Neném, que, mesmo de longe, sempre me motivou.

Os amigos, em especial aqueles mais próximos que compartilharam minhas angústias, também merecem um sincero agradecimento por cada palavra de incentivo e apoio, sobretudo nesses momentos mais difíceis. Aqui não citarei nomes por saber que certamente cometerei alguma injustiça, visto que tantos me proporcionaram pensamentos positivos. De modo especial agradeço também a Demerson e Douglas, meus eternos parceiros na música, com quem tive a honra de dividir o início da vida de músico profissional.

Sobre essa caminhada musical, me sinto grato também por ter podido aprender com grandes professores. Em especial, destaco Francisco Agostinho, meu primeiro professor de música, ainda na Escola Sebastião Ferreira de Oliveira, em Amaraji. Mas não poderia passar pelos professores sem citar aquele que primeiro me incentivou, antes mesmo que eu viesse a saber o que era música. Me refiro ao meu avô, Seu Manoel Pajeú, falecido em 2007, antigo mestre da Banda Filarmônica 04 de Outubro, que, embora muitas vezes áspero em seus conceitos, abriu caminhos para tudo que fiz na música.

Agradeço especialmente aqueles que contribuíram de alguma forma com o andamento da pesquisa. Edson Rodrigues, Adelson Silva e Hugo Martins, não apenas por seus depoimentos, mas pelas conversas, histórias e incentivo. Agradeço também a Fundação Joaquim Nabuco, na pessoa de Elizabeth Maria Carneiro, que disponibilizou seus acervos para audição e conferencia.

Agradeço a Universidade Federal de Pernambuco, que me acolheu desde a graduação em música até o mestrado, assim como o Programa de Pós-Graduação em música, a quem apresento agora este trabalho.

Não poderia deixar de agradecer a meu orientador, Amilcar. Absolutamente tudo que está redigido neste trabalho é fruto de diálogos e debates construídos através de uma relação extremamente fraterna. Todos os estereótipos de orientador que eu tinha foram desconstruídos a partir do contato com Amilcar. Muito obrigado por tudo, professor!

Por fim, gostaria de agradecer a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que, através de seu investimento, proporcionou o andamento e conclusão desta pesquisa.

“São trinta anos, trinta anos de glória em que o ‘Rei do Frevo’ resgata nossa história. Cantemos até quarta feira em homenagem à Levino Ferreira”[1].

[1] Trecho do frevo de bloco “30 Anos de Glória”, composto por João Santiago e gravado pela primeira vez em 1967 pela Fábrica Rozenblit através do selo Mocambo.

RESUMO

Levino Ferreira, compositor de frevos, é considerado um dos mais importantes no gênero. Elevado a um patamar diferenciado e muitas vezes recebendo a alcunha de “Rei do Frevo”, nos interessa entender sua trajetória e como esse título foi a ele concedido, entendendo que existem discursos heterogêneos e não isentos de interesses. Durante esse processo, além de análises musicológicas referentes a sua obra, discutiremos sobre questões de identidade e modernidade. O frevo se configura como um gênero abastecido de regras e cânones que foram sendo construídos ao longo dos anos e tomadas, muitas vezes de maneira arbitrária, como verdades absolutas. Quando nos referimos a compositores relacionados ao gênero, é possível que os mesmos possam ter, em sua caminhada, alguns elementos, da mesma maneira, impostos por discursos. Tudo isso reflete o ideal de identidade pernambucana “pura” presente nos discursos sobre os quais iremos debater. Além disso, quando no disco “O Frevo Vivo de Levino” nos deparamos com a expressão “moderna orquestra de frevos”, nos interessa saber qual o sentido dessa modernidade. Uma das várias facetas da modernidade é a busca pelo que é genuíno, pelo que é autêntico. Segundo uma visão moderna, uma música de caráter regional autêntica representaria o que há de mais “puro”, musicalmente falando. Desse modo, a partir das gravações de Levino Ferreira, abrem-se possibilidades de discussões outras que pretendemos abordar nesse trabalho.

Palavras-chave: Levino Ferreira. Frevo. Identidade. Modernização.

ABSTRACT

Levino Ferreira, a frevo composer, is considered one of the most important in the genre. Raised on a different level and often receiving the title "King of Frevo", we are interested in understanding his trajectory and how this title was granted to him, comprising that there are heterogeneous speeches and not exempt of interests. During this process, in addition to musicological analysis about his work, we will discuss questions of identity and modernity. The frevo is configured as a genre stocked with rules and canons that have been built over the years and taken, often arbitrarily, as absolute truths. When we refer to composers related to the genre, it is possible that they may have, in their walk, some elements, in the same way, imposed by speeches. All this reflects the ideal of “pure” Pernambucana identity present in the discourses on which we will debate. In addition, when in the disc "O Frevo Vivo de Levino" we come across the expression "modern frevo orchestra", we are interested in knowing the meaning of this modernity. One of the many facets of modernity is the search for what is genuine, for what is authentic. According to a modern view, authentic regional music would represent the purest, musically speaking. Thus, from the recordings of Levino Ferreira, open possibilities of other discussions that we intend to approach in this work.

Keywords: Levino Ferreira. Frevo. Identity. Modernization.

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**10**
2	**OS CAMINHOS DA CONSAGRAÇÃO DE LEVINO FERREIRA**	**18**
2.1	QUEM É LEVINO FERREIRA?	18
2.2	A CONSTRUÇÃO DE UM MESTRE	26
2.2.1	*O Frevo Está "No Sangue" Do Povo*	*26*
2.2.2	*Frevo e Identidade Pernambucana*	*29*
2.2.3	*Memória Construída e Esquecimentos*	*35*
2.3	AS GRAVAÇÕES DOS FREVOS DE LEVINO FERREIRA	39
3	**LEVINO EM DISCO: COMPARAÇÕES E ANÁLISES MUSICOLÓGICAS**	**46**
3.1	DUAS VERSÕES DE "ÚLTIMO DIA": 1956 X 1976	47
3.2	"ÚLTIMO DIA" – TRADIÇÃO E SUBVERSÃO	58
3.3	DA MARCHA CARNAVALESCA AO FREVO	65
3.4	O FREVO "CARIOQUÊS"	67
3.5	BANDA, ORQUESTRA OU BIG BAND?	72
4	**UM FREVO VIVO E UMA ORQUESTRA MODERNA**	**76**
4.1	O AUTÊNTICO E O MODERNO	77
4.2	POSSÍVEIS VIAS PARA A MODERNIZAÇÃO	82
4.3	O FREVO VIVO DE LEVINO: A ANATOMIA DE UM DISCO	94
5	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	**102**
	REFERÊNCIAS	**107**
	ANEXO A – DISCOGRAFIA EM 78 RPM DE LEVINO FERREIRA	**113**
	ANEXO B – DISCOGRAFIA EM VINIL, COMPACTO E CD DE LEVINO FERREIRA	**116**
	ANEXO C – CAPAS DE DISCOS	**122**
	ANEXO D – FOTOS DO MUSEU DO FREVO LEVINO FERREIA	**126**

1 INTRODUÇÃO

Desde que me entendo por músico, sempre toquei peças de Levino Ferreira. Enquanto músico de banda de música, vindo do interior de Pernambuco, sempre tive envolvimento com suas músicas, principalmente no período do carnaval, quando ficava maravilhado com as melodias de seus consagrados frevos “Lágrimas de Folião” e “Último Dia”. Mas este último era um caso à parte. Tratava-se também de um desafio. Todo saxofonista da banda que se prezasse, e que tivesse intenção de tocar no carnaval, tinha que saber a introdução de “Último Dia”. E assim, passava-se o ano todo praticando esse frevo, mesmo que fosse apenas a introdução. Assim como vários choros e introduções de dobrados, inclusive, a introdução de “Último Dia” possui uma sequência de semicolcheias que mistura alterações nas notas da tonalidade com intervalos dispostos em saltos que dificultam sua execução, mecanicamente falando. O curioso é que apenas a introdução apresenta esse nível de dificuldade para os saxofones e, por isso, era mais enfatizada. Somando a isso o andamento acelerado que o frevo possui, e que é intensificado nas manifestações “de rua”, a introdução de “Último Dia” torna-se um desafio bastante digno. Para aqueles que não atingem o objetivo, existem versões que “simplificam” a introdução, diminuindo a quantidade de notas sem, no entanto, perder o sentido que conduz a melodia. Há quem prefira o segundo caso. Não eu.

A maior parte dos músicos com quem toquei nas orquestras de frevo do interior de Pernambuco, apesar de se renderem à beleza do repertório de Levino, preferiam evitá-lo na rua, em razão de sua dificuldade. Na hora que a empolgação tomava conta e a orquestra se encontrava “instigada”, as músicas de Levino eram logo evocadas. Ou seja, era sempre bom tocar Levino Ferreira, mas com ressalvas. Há momentos mais apropriados que outros.

Tudo isso despertou em mim um sentimento diferente em relação à Levino Ferreira. Mesmo sem saber de sua trajetória, sem conhecer seu repertório na íntegra ou conhecer sua imponência dentro do cenário do frevo, sempre que me deparava com seu nome, de imediato vinha à cabeça: esse é o compositor de “Último Dia”, que tive tanto trabalho para aprender (e que, diga-se de passagem, ainda me causa certa confusão no dedilhar do saxofone, vez ou outra).

A relação entre um músico de banda e o frevo é bastante estreita. Essa relação está muito clara nas trajetórias de músicos e compositores de frevo famosos,

muitos deles oriundos de bandas do interior. Nesse sentido, me identifico com a origem. Vindo de Amaraji, pouco menos que 100 km de distância da capital pernambucana, comecei a estudar música, no ano de 2002, muito em função das pressões que meu avô, antigo mestre da banda da cidade, fazia. Iniciei como clarinetista na Escola de Música Sebastião Ferreira de Oliveira, escola que dava suporte à Filarmônica 04 de Outubro, hoje, infelizmente, inativa, restando apenas a escola com uma banda emergente de igual nome, homenagem a um grande músico e maestro da cidade. Mas o carnaval e o frevo, sem falar nos sonhados cachês, é claro, acabaram por desvirtuar o clarinetista e criar um saxofonista apenas dois anos após o início dos estudos. Saxofone, diziam os mais velhos, “tem mais som”. O clarinete, coitado, “não tem volume” para tocar frevo na rua, sobretudo ao lado de trombones e trompetes cheios de força sonora.

De carnaval em carnaval, a técnica como instrumentista é construída “na marra”. Sem vislumbrar aulas com professores especializados, o músico de banda vai aprendendo com a prática, com os conselhos dos veteranos de banda e ouvindo referências. Mas um dia, chega a hora de especializar-se e rumar para a capital Recife, assim como os grandes mestres do frevo um dia o fizeram, alçando voos mais altos.

E assim, relembrando tantas coisas que intermediaram meus caminhos musicais, reencontro novamente Levino. Agora no mestrado, cercado de questionamentos os quais tento responder a partir de agora.

Traçar esses paralelos me permite, acima de tudo, criar relações com os discursos que são traçados no frevo, assim como mostrar uma fonte primal de minha pesquisa: minhas experiências em tocar frevo e fazer parte de uma banda de música, universos amplamente compartilhados pelos principais compositores desse gênero.

Acredito que o frevo não possui uma fórmula mágica e nem um segredo que o torne algo fácil de ser esmiuçado. Cada compositor possui uma marca que lhe é característica e, apesar dos elementos em comum dentro do gênero, traz consigo algo de novo. Existem, hoje em dia, muitas tentativas de sistematização que detalham elementos típicos com o intuito de criar um gênero sólido que seja facilmente transmissível para a posteridade. Como destaques, cito aqui os trabalhos de Leonardo Vilaça Saldanha e Ayrton Müzel Benck Filho que, além de trazer fatos históricas importantes, contribuem também com análises musicológicas sobre o

gênero. Mas enquadrar cada compositor com suas próprias nuances dentro de um sistema “unificado” pode se mostrar uma tarefa extremamente problemática e difícil.

Levino possui, sim, suas particularidades. A sua aclamada “Último Dia” já entrega elementos disso. Não se sabe se de forma intencional, Levino constrói uma introdução com um nível elevado de dificuldade (muitas notas em velocidade para as palhetas e notas agudas para os metais). Pela associação ao título da música, tende a ser “puxada” no último dia do carnaval, a quarta-feira de cinzas, para desespero de muitos músicos. Como assim, tocar “Último Dia” na quarta-feira de cinzas? A essa altura do campeonato, os lábios e os dedos dos instrumentistas não respondem mais como deveriam. Seria uma pegadinha de Levino com o “Último Dia” do carnaval? Talvez.

Alguns títulos de seus frevos, aliás, podem contar verdadeiras histórias. “Papa Fila” (e até, quem sabe, “Entra na Fila”), como veremos a seguir, revela um fato significativo no cotidiano da cidade do Recife: a presença de um ônibus articulado. Frevos como “Cadê Você”, “Olha a Beliscada”, “O Pau Cantou” e “Aperta o Passo” relatam cenas corriqueiras dentro de blocos de carnaval, onde a aglomeração de pessoas provoca as mais diversas situações que se pode imaginar. Considerado por alguns como compositor um tanto quanto melancólico, é possível que “Última Troça” e até mesmo “Último Dia” remetam a determinada angústia que afligia o mestre. “Lágrimas de Folião” e “Retalhos de Saudade” parecem dialogar também com essa ideia e, coincidência ou não, todos esses frevos são em tonalidade menor, um modo “triste”, como dizem.

Por outro lado, Levino tinha constantemente em seus frevos alusões a um lado mais “malicioso”, que não deixa de ser também um recorte importante do carnaval. Frevos como “Satanás na Onda”, “Diabo Solto”, “Diabinho de Saia” “Encapetado” e “Segura esse Diabinho”, por exemplo, revelam essa outra faceta que poderia representar um lado mais “brincante”, por assim dizer. Quem sabe até, tantos “diabos” em suas músicas poderiam ser em homenagem a orquestra Diabos do Céu, que gravou alguns frevos de Levino, incluindo o próprio “Diabo Solto”.

Nomes de pessoas, talvez homenageadas por Levino Ferreira, também eram recorrentes entre suas composições. “Carlos Galhardo”, “Carlos Avelino no Frevo”, “Mary e sua Boneca”, “Amália no Frevo” e “Gracinha no Frevo” são alguns exemplos. Curioso também é título “Mexe com Tudo”. Embora o título possa ser associado ao próprio frevo, que pretensamente faz “mexer” todo aquele que o ouve, ao ouvir a

primeira parte dessa composição, percebemos logo que o que não para de mexer são os dedos dos saxofonistas, tamanha a quantidade e velocidade das notas que a melodia apresenta. Por fim, vale lembrar também a homenagem que Levino faz a viagem do Clube Carnavalesco Mixto Vassourinhas ao Rio de Janeiro, compondo, para a ocasião, o frevo “Vassourinhas Está no Rio”.

Algumas personalidades importantes para o frevo elencaram algumas outras características de Levino Ferreira. Hugo Martins, radialista, produtor e compositor de frevo, descreveu[2] assim seu entendimento da obra de Levino Ferreira:

> Ele é um dos grandes compositores de frevo de rua. E, inclusive, ele tem uma personalidade muito forte como compositor. Porque a música, ela tem um mistério, ela tem um DNA. Se você conhece de música clássica, por exemplo, e você ouvindo um frevo de Levino Ferreira, você sabe que é dele. Você nunca ouviu, mas sabe porque tem aquela marca, aquela coisa. Não uma marca que ele botou, é porque tem no sangue da pessoa. [...] Todos nós somos insubstituíveis. Cada um de nós somos únicos, ninguém olha igual a você, ninguém fala igual a você, cada um de nós somos únicos. Então, isto se reflete na música, isso sai na música. O cara que faz uma música, você conhece logo. Entendeu? Isso desde o início, da música erudita até hoje. E na música popular também, a mesma coisa, não tem diferença. Nós somos únicos (Hugo Martins, 2017).

Exaltando a singularidade de Levino Ferreira, Hugo Martins, então, deixa claro que seu repertório é inconfundível, de imediata identificação. Hugo Martins é uma figura representativa no cenário do frevo e, por isso, sua fala tem certo peso. Paraibano, chegou em Recife aos nove anos de idade e, desde então, tem se dedicado ao frevo[3]. Mantém um programa de rádio, chamado “O Tema é Frevo”, há exatos 40 anos. Atualmente, seu programa é exibido aos sábados, das 16:00 às 17:00 horas, na Rádio Universitária FM. Hugo ainda participou como jurado de oito das dez edições do concurso Frevança. Porém, um dado interessante que liga Hugo Martins a Levino Ferreira é o fato do Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco (CEMCAPE), idealização do primeiro em sociedade com outros amantes do frevo, ter seu museu nomeado de Museu do Frevo “Levino Ferreira”. Atualmente o museu conta com um bom acervo de discos, especialmente as coletâneas organizadas por Hugo, além de partituras e fotografias de vários compositores de frevo. Fica localizado na Casa da Cultura, em Recife, sala 302 no segundo andar.

---

[2] Em entrevista concedida a mim no dia 12/09/2017 realizada na Rádio Universitária.

[3] Fonte retira do texto “Em sintonia diária com o frevo”, de Janaína Lima, publicado no Caderno C do JCOnline em 10 de fevereiro de 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_2000/1002/cc1002a.htm>. Acesso em 12/05/2018.

O músico e maestro Adelson Pereira da Silva, regente da Banda 15 de Novembro, situada na cidade de Gravatá-PE, e baterista da SpokFrevo Orquestra, tem uma relação muito íntima com o frevo. Ele foi responsável, segundo o jornalista e escritor José Teles, por cerca de 80% das gravações de frevo desde 1970[4]. Segundo Adelson[5], "ele [Levino] tinha até um estilo assim, meio triste, como "Lágrimas de Folião", "Último Dia", e é um excelente compositor" (Adelson Silva, 2018), traço "melancólico" que destacamos anteriormente.

Já para o maestro Edson Rodrigues, músico e compositor, 75 anos de idade e mais de 60 carnavais, considerado um dos grandes mestres do frevo ainda em atividade, Levino Ferreira tem as seguintes características[6]:

> O último frevo dele que eu conheço, que eu acredito que tenha sido o último, foi "Mary e sua Boneca". Eu não sei qual a ligação dele com Mary, mas ele era um camarada que os frevos dele, ele mostrava que tinha um certo conhecimento das coisas: "Alegria de Pompeia", outro é "Papa Fila". "Papa Fila" ele fez como uma espécie de jornalista, pra marcar uma época que nós tivemos, quando o primeiro ônibus articulado circulou no Recife. Ele parava em frente ao correio, tinha um cavalo lá na frente e aquela parte de passageiros bem longa. E se chamou ele de papa fila porque quando ele chegava, nenhuma fila ficava. A fila ia toda no ônibus porque ele era muito grande. E ele [Levino] registrou isso nesse frevo: "Papa Fila". Depois desse frevo, eu tive a felicidade de ser chamado por Menezes pra fazer alguns arranjos de um disco que ele fez de Levino, "O Frevo Vivo de Levino". E eu fiz o arranjo desse, "Papa Fila", e fiz um outro que no momento eu não estou lembrado. E, como Menezes procurou fazer a coisa como ele [Levino] faria, ele colocou baixo tuba. Porque era uma outra característica que ele [Levino] tinha e que também Nelson Ferreira tinha. [...] Levino me chamava a atenção. Ele não colocava o baixo só pra marcar. O baixo nas músicas de Levino são muito melódicos. Ele é harmônico e melódico ao mesmo tempo. Se você ouvir uma gravação de "Último Dia", com o arranjo original tocado com o baixo, aí você vai ver porquê eu me refiro assim a ele (Edson Rodrigues, 2018).

Destacamos, assim, de forma mais simplista, algumas características que remontam a obra de Levino Ferreira: seus títulos sugestivos ("Último Dia", "Papa Fila"), sua linha do baixo tuba que é "harmônica e melódica" ao mesmo tempo, a tristeza que seus frevos expressam, segundo a percepção do baterista Adelson Silva. Mas em que sentido essas características presentes em sua obra o consagram como um grande compositor de frevo? Será que apenas esses elementos são capazes de elevar alguém ao posto de maior compositor de frevo ou

---

[4] Fonte retirada do texto de José Teles disponível no site: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/01/13/um-baterista-que-e-uma-escola-de-ritmos-69798.php>. Acesso em: 09/03/2018.

[5] Em entrevista concedida a mim no dia 06/02/2018 durante os ensaios da Orquestra Multicultural do Recife (conhecida como "Orquestrão") realizados no Clube AABB (Associação Atlético Banco do Brasil).

[6] De acordo com entrevista concedida a mim no dia 21/02/2018 realizada no Paço do Frevo.

existem outros mecanismos que permeiam sua trajetória? Vamos, ao longo do trabalho, tentar desvendar tais questionamentos.

Gostaria de enfatizar que este trabalho não é uma biografia sobre Levino Ferreira. Já existem dados biográficos sobre Levino Ferreira que foram levantados por grandes pesquisadores de frevo. As discussões que virão nos capítulos seguintes serão mais abrangentes, tratando de temas como a modernização e os processos de canonização no frevo. Consideramos a trajetória de Levino Ferreira emblemática para a compreensão de fenômenos da modernização do frevo ao longo do tempo, bem como mecanismos de consagração de autores do gênero. Analisaremos alguns discursos de reconhecidas autoridades sobre o que é ou o que deve ser o frevo, bem como que rumos devem tomar ou não a sua evolução. Para tanto, faremos uma pesquisa documental em jornais e revistas de época, pesquisa bibliográfica em livros especializados e entrevistas com músicos, jornalistas e historiadores. Além disso, verificaremos que formas efetivamente assume a evolução musical do gênero analisando as gravações dos frevos de Levino Ferreira, em especial do disco “O Frevo Vivo de Levino” (1976), à época considerado uma espécie de tributo póstumo à obra do compositor, por razões que serão esclarecidas mais adiante.

Com o presente trabalho, pretendemos discutir, assim, de forma mais abrangente os processos de legitimação e consagração de um músico popular, observando como os discursos e as seletividades podem gerar caminhos distintos.

Até meados dos anos 1950, os frevos de autores pernambucanos eram gravados e prensados no Rio de Janeiro, pois não haviam gravadoras locais. Assim, a orquestra Diabos do Céu, que tinha entre seus integrantes Pixinguinha, a Orquestra Tabajara e a orquestra do Maestro Zaccarias foram alguns dos grupos a gravarem frevos de Levino Ferreira na então capital federal entre os anos 1930 e 1950. Com a criação da Fábrica de discos Rozenblit em 1953, frevos passam a ser gravados com muito mais regularidade e o selo “Mocambo” se torna uma forte marca de legitimação e consagração para os músicos da época. Constatamos, no entanto, a pouca atenção dada a Levino pela Rozenblit entre os anos 1950 e 1970, o que contrasta com a consagração do compositor como “Rei do frevo”, título que será debatido nessa pesquisa logo a seguir.

Dentro do universo do frevo existem vários trabalhos acadêmicos dentre os quais destaco agora, como ponto de partida, alguns relacionados especificamente

ao frevo de rua. Ayrton Benck Filho (2008) analisa aspectos prático-interpretativos dos trompetistas profissionais do Recife na execução de frevos-de-rua bem como examina algumas características inerentes ao gênero importantes para o intérprete musical como aspectos sociais, históricos e musicais. Seu trabalho contribuiu de forma significativa em diversas questão que aqui reproduzo; Francesco Valente (2014) realiza um estudo de caso sobre a SpokFrevo Orquestra, analisando performance, repertório e transformações no frevo sobre a ótica, inclusive, do frevo "Último Dia", de Levino Ferreira; Lucas Victor Silva (2009) faz uma abordagem histórica do carnaval do Recife nas primeiras décadas do século XX enquanto forma de representação de uma nacionalidade. Suas análises documentais, sobretudo do Anuário da Federação Carnavalesca de Pernambuco, evocam as figuras que promovem os principais discursos sobre o frevo pernambucano; Leonardo Saldanha (2008) conta a trajetória do frevo até os dias atuais focando no período de sua consolidação através do rádio tendo Nelson Ferreira e Capiba como seus maiores propagandistas; e, por fim, Paula Valadares (2007) que traz uma abordagem sobre as relações geradas através das capas de discos de frevo com foco específico na fábrica de discos Rozenblit, fábrica que teve papel importante no fomento da música regional em Recife.

Proponho, assim, diferentemente dos trabalhos acima listados, uma discussão mais verticalizada sobre um compositor específico que, aliás, não tem trabalhos acadêmicos publicados a seu respeito. Além disso, pretendo trazer discussões sobre a modernização na música a partir de várias facetas e, ainda, trazer discussões sobre a identidade pernambucana que se observa de maneira bastante forte no frevo.

No capítulo I, vamos contar a trajetória de Levino Ferreira através dos relatos já existentes, problematizando, no processo, como sua legitimação acontece. Nesse sentido, observamos como os discursos se alinham com o ideal romântico da busca por uma genialidade inata. No que tange os discursos sobre o frevo, percebemos também o quanto o gênero se configura como um elemento de identidade pernambucana que prima por sua pureza. Nesse sentido, o afastamento de infiltrações indesejadas se torna recorrente entre os discursos que promovem o gênero, a ponto de gerar apagamentos, esquecimentos e seletividades. Sendo assim, como parte fundamental na construção da figura de Levino Ferreira, destacamos o disco "O Frevo Vivo de Levino", disco póstumo e primeiro lançado

exclusivamente com obras de Levino Ferreira, que, no nosso entendimento, alçou o nome do compositor em um posto de maior relevância, pelo menos no que diz respeito a gravações de frevo.

No capítulo II, entraremos de forma enfática no âmbito das análises musicológicas. Em um primeiro momento, vamos analisar duas versões distintas do frevo “Último Dia”, de Levino Ferreira, mostrando como duas visões estéticas distintas podem gerar resultados sonoros igualmente divergentes. Também vamos nos ater de forma mais ampla às questões formais que caracterizam o frevo “Último Dia”. Ao analisá-lo de maneira mais profunda, concluímos que, embora tido como um clássico, esse frevo destoa em vários aspectos do que é considerado cânone dentro do gênero. Para além, discutiremos sobre alguns temas que permeiam o universo do frevo, tais como as distinções entre marcha, dobrado, frevo e nomenclaturas afins, questões sobre a instrumentação e o embate entre gravações no Rio de Janeiro e em Recife, colocando, sempre que possível, as gravações de Levino Ferreira no centro das discussões.

Por fim, no capítulo III, discutiremos sobre as várias possibilidades no que diz respeito ao termo modernização, com ênfase, sobretudo, no conceito de racionalização, sugerido por Max Weber, que incide na música de concerto europeia de forma a aperfeiçoa-la a níveis técnicos a partir de um olhar racional e desencantado. A busca pela identidade pura, através da valorização da cultura popular, também surge como tendência moderna amplamente explorada por pesquisadores e intelectuais, embora essa busca também não se faça de forma isenta de interesses. Modernizar pode ainda refletir outras propostas completamente distintas como, por exemplo, utilizar-se da via tecnológica, pensar de forma racionalizada também na indústria cultural ou ainda em um sentido voltado para a experimentação. Finalizando o capítulo, vamos analisar o disco “O Frevo Vivo de Levino” na tentativa de desvendar qual sentido moderno se alinha com a proposta de seus produtores, sobretudo quando a expressão “moderna orquestra de frevos” é utilizada para descrever os intérpretes do disco.

2 OS CAMINHOS DA CONSAGRAÇÃO DE LEVINO FERREIRA

2.1 QUEM É LEVINO FERREIRA?

Detentor de honrarias e considerado de forma unânime como grande compositor, Levino Ferreira pode ser considerado um dos maiores personagens da história do frevo. Por hora, é relevante nos inteirarmos um pouco como a trajetória de Levino foi construída, sua origem e como se deu sua formação, observando algumas especificidades que me parecem ser relevantes e apropriadas para as discussões que virão em seguida.

Outras personalidades que promovem o frevo em seus discursos, além dos já citados Hugo Martins, Adelson Silva e Edson Rodrigues, também revelam detalhes importantes da vida de Levino Ferreira. O compositor João Santiago (1928-1985) é uma delas. Edson Rodrigues, ao revelar como se deu seu primeiro contato com a obra de Levino, remete à João Santiago. “[eu] trabalhava com João Santiago. João Santiago era fã de carteirinha de Levino, ele tocava muita coisa de Levino. Então foi a partir daí que eu comecei a me interessar pelas coisas que Levino fazia” (Edson Rodrigues, Paço do Frevo, 21 de fevereiro de 2018). Além de compositor, João Santiago também pesquisava sobre o carnaval recifense, deixando publicados vários textos relacionados ao tema. Em um deles, “Compositores Carnavalescos”, ele narra brevemente as trajetórias de alguns compositores de frevo tais como Capiba, os irmãos Valença, Jones Johnson (compositor que nos permitirá traçar um curioso contraste que será melhor explanado mais adiante) e Levino Ferreira.

É pelo relato de João Santiago que notamos a participação de Levino em festejos diversos, para além do frevo e do carnaval: “onde havia um forró, lá estava Levino soprando seu instrumento” (SANTIAGO, 1952, p. 126). Ele também fala sobre o embate entre os constantes assédios oriundos da capital e os conselhos dos amigos do interior, que o queriam por perto e alegavam que “não daria certo” a sua ida ao Recife. Mas ele foi, em 1935. João Santiago narra como foi sua adaptação ao carnaval do Recife e até onde chegou:

> No Recife, logo passou a tomar parte no carnaval recifense, a princípio como ensaiador e, por último, como compositor de músicas carnavalescas. Hoje, o folião pernambucano conhece bem as músicas desse admirável compositor, considerado o “Rei do Frevo”, um grande musicista, várias vezes campeão, em concursos carnavalescos. (SANTIAGO, 1952, p. 126).

Desde 1952, portanto, a alcunha de “Rei do frevo” já seria atribuída a Levino Ferreira por parte de João Santiago. Mas ele não era o único a pensar desta forma, como veremos mais adiante.

Mais um pesquisador do frevo, e que tem uma riquíssima contribuição incluindo textos, livros e produções em discos, que escreveu sobre Levino, foi Leonardo Dantas Silva. Observemos o texto da contracapa do disco “O Frevo Vivo de Levino”, lançando em 1976:

> Era uma manhã de verão quando eu conheci o “Mestre Vivo”, modesto, simples em sua casa na Rua Nossa Senhora da Saúde, no Cordeiro, que nos esperava para fazer entrega das partituras do frevo Mary e sua boneca, prometido ao João Santiago.
> Aquele nome, que sempre me tocara de perto, estava em minha frente com toda a simplicidade que marcara sua vida. Daí em diante passei a estudar melhor sua obra, quer como compositor de música carnavalesca quer como compositor de música sinfônica, integrando-me a enorme legião de seus admiradores.
> Com o seu falecimento, anos mais tarde, iniciamos juntamente com João Santiago um trabalho de levantamento e seleção dos seus frevos: Para todos Levino Ferreira era o maior compositor de frevos de rua, mas bem poucos possuíam as partituras de suas antológicas composições. Foi necessário anos e muito trabalho, para recolher as partituras dos frevos contidos neste disco: Mestres de bandas do interior, músicos anônimos, familiares colaboraram nesta pesquisa que veio selecionar quatorze dos melhores frevos de rua de Levino Ferreira.
> Coube ao Maestro José Menezes, pernambucano de Nazaré da Mata onde pontificava na Banda Revoltosa, a direção musical do disco reunindo os integrantes de sua já famosa orquestra de frevos e outros músicos convidados. Admirador de Levino Ferreira, que também atuava na região onde está integrado o município de Nazaré da Mata, José Menezes, que já aos quatorze anos era trompista da Banda Revoltosa, veio a marcar mais um tento em sua carreira de musicista. Compositor de renome, muito principalmente na categoria de frevo de rua (Freio a Óleo, Baba de Moça, Gavião), José Menezes possui cerca de cinquenta composições gravadas.
> Os arranjos são do próprio José Menezes, de Edson Carlos Rodrigues e Duda, que adaptaram antológicos frevos de Levino Ferreira, escritos inicialmente para banda de música, para uma moderna orquestra de frevos.
> Da primeira a última nota vocês sentirão toda a inspiração do “Mestre Vivo”; apelido recebido em Limoeiro quando o iam sepultando ainda com vida, e que se perpetuou na Rádio Club de Pernambuco, na Orquestra Sinfônica do Recife e outros locais onde sua fama se fez presente.
> O FREVO VIVO DE LEVINO FERREIRA, disco que hoje integra a Série Arquivo da Fábrica Rozenblit, é, da primeira a última nota, o despertar do folião sempre presente no coração de cada um.

Sobre esse disco, prestaremos uma atenção mais detalhada na sequência.

Reproduzo agora, na íntegra, o texto de Penuel Pereira Ramos que encontra-se na contracapa do disco “Centenário Levino Ferreira” (1990), produzido por Hugo Martins em parceria com o Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco (CEMCAPE). Penuel Pereira, Hugo Martins e José Batista Alves foram as figuras responsáveis pela pesquisa sobre Levino Ferreira indo, inclusive, a sua terra natal,

Bom Jardim, onde, além de informações sobre o compositor, garimparam também algumas músicas inéditas. Segue o texto:

> O Maestro Levino Ferreira da Silva nasceu no dia 2 de dezembro de 1890, numa modesta casa da antiga Rua da Lama, na cidade de Bom Jardim – PE – terra dos Pau d'arcos, berço natal de grandes musicistas.
> Era filho de João Ferreira da Silva e Maria Bemvinda do Amor Divino.
> Começou a estudar música muito cedo e aos 10 anos de idade o povo já o admirava porque já compunha. O primeiro instrumento que aprendeu a tocar foi a trompa, na Banda do Maestro Tadeu Ferreira.
> Estudou com os professores José Ferreira de Souza Sedícias, Ascendino da Mota Silveira, Cazuza Ferreira e Pompeu Ferreira.
> Em todo o seu aprendizado só fora preciso receber 80 aulas, daí por diante ele aprendeu sozinho.
> Aprendeu a tocar todos os instrumentos de uma banda, tomando o lugar de qualquer músico que faltasse aos ensaios ou às apresentações em público.
> Em 1912, o Mestre Vivo – apelido pelo qual era conhecido por ter sido considerado morto quando contava 12 meses de idade – era diretor e regente da Banda Musical 22 de Setembro. Exerceu as funções de Maestro nas cidades de Bom Jardim, João Alfredo, Salgadinho, Limoeiro e na antiga Queimadas, viajando a cavalo.
> Aos 36 anos de idade, Levino casou-se com a senhorita Almerinda Amélia da Silva, de 21 anos, na igreja de João Alfredo, no ano de 1926, celebrado pelo padre João Pacífico.
> Depois de casado só passou 6 meses em Bom Jardim, porque o General do Frevo, José Gonçalves Júnior – mestre Zumba – o levou para Limoeiro para reger a banda Independência.
> Em Limoeiro, ele ministrou aulas de Piano, Violão, Bandolim e Violino; dentre seus inúmeros alunos, citamos Carminha Negromonte, Dona Lia Mota, Lourdinha Heráclio, Geralda Magalhães, Antônio José de Oliveira, (mestre Caramuru). Ainda em Limoeiro, organizou orquestras de frevo e ensaiava de portas fechadas no local onde é hoje a gráfica do senhor Antônio Demétrio.
> Depois de residir 9 anos em Limoeiro, o mestre Zumba o carregou novamente, desta vez para o Recife, tendo feito parte da Orquestra de Frevos da Rádio Clube de Pernambuco, onde tocou Clarinete, Trombones de vara e de pistos e Trompete. A convite do maestro Vicent Fittipaldi foi para a Orquestra Sinfônica do Recife, onde foi Fagotista.
> Nessa época escreveu a sua grande obra: A Dança do Cavalo Marinho, especialmente para a Orquestra Sinfônica do Recife, que fê-lo famoso no mundo inteiro. Considerada música erudita de tema do folclore pernambucano, foi apresentada pela Orquestra Sinfônica do Recife, pela Grande Orquestra da P.R.A.-8 –, dirigida por Felipe Caparrós, pela B.B.C. de Londres e pela Orchestre Symphonique International em Paris, em 12.02.1958, sob a regência do maestro Mário Câncio.
> Na Orquestra da Rádio Clube de Pernambuco participou do Quarteto Ladário Teixeira, sob a direção de Felinho. Seus componentes eram: Felinho – Sax alto; Zumba – Sax tenor; Antônio Medeiros – Sax alto; Levino Ferreira – Sax barítono.
> Em 1945, quando da chegada ao Recife do dirigível Graf-Zepellin, o seu comandante assistiu a uma apresentação do quarteto e se mostrou deveras entusiasmado, levando para o velho mundo a melhor de suas impressões.
> No dia 9 de janeiro de 1970, no Real Hospital Português, na cidade do Recife – PE –, rodeado de parentes e amigos, o grande compositor fechou os olhos, rumando em direção a uma das outras moradas da casa do excelso Pai.
> Após o seu desenlace, a viúva Almerinda Amélia da Silva recebeu a medalha de Honra ao Mérito que a ele foi deferida.

> Viveu e morreu pobre, deixando como única e inalienável riqueza, toda uma obra composta de Valsas, Frevos, Maracatus, peças folclóricas e religiosas, que, para desgosto de todos nós, não conhecemos a sua totalidade.
> Neste ano do Centenário do seu nascimento, o CEMCAPE – Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco – homenageia o grande professor com esta coletânea de frevos-de-rua e frevos-canções, incluídos ainda inéditos.

A narrativa é bastante rica em informações, mas aparenta ter o objetivo de colocar Levino Ferreira em um patamar diferenciado, o que gera algumas dúvidas. Por exemplo, quem contabilizou as 80 aulas que Levino teve? Que registros mostram sua fama ao redor do mundo? A construção de uma narrativa impecável e cheia de sucesso parece se alinhar com um objetivo de canonização do nome de Levino Ferreira no cenário do frevo e, porque não, objetivos comerciais também.

O texto afirma a notável capacidade musical que Levino Ferreira possuía, como compositor, mas também como instrumentista. Autodidata após 80 aulas (quantidade até bastante considerável, tendo em vista a realidade de várias bandas no interior do estado onde a pressa para a formação de músicos acaba produzindo uma formação básica deficitária), ele conseguiu suficiente destreza para dominar vários instrumentos a nível profissional. Destaque para a variedade de instrumentos com os quais ele de fato atuou: piano, sendo professor; clarinete, trombone (de pisto e de vara) e trompete na Orquestra da Rádio Clube; fagote na Orquestra Sinfônica do Recife (e, diga-se de passagem, raramente encontramos um fagote em bandas de música no interior o que nos leva ao questionamento de onde e como ele aprendeu) além de saxofone no Quarteto Ladário Teixeira.

Abrindo um parêntese para informações sobre o disco em questão, se trata de um álbum comemorativo dos cem anos de nascimento do compositor. É uma coletânea com grandes sucessos de Levino Ferreira além de algumas músicas nunca gravadas. Teve a direção musical do maestro Duda, que concebeu todos os arranjos. Segundo Hugo Martins, em entrevista concedida a mim na Rádio Universitária em 12 de setembro de 2017, os frevos “Fala, Pierrot”, “Lá Vai Tempo” e “Rádio Patrulha” são os frevos com gravações inéditas os quais Penuel se refere ao final de seu texto. Ainda um detalhe importante sobre esse disco é a participação do Museu do Frevo “Levino Ferreira”. A instituição é creditada como seletora das músicas que foram para o disco. Aqui notamos a estreita relação entre Levino Ferreira e o radialista Hugo Martins. Segundo José Constantino, compositor, sócio e funcionário do Museu do Frevo “Levino Ferreira” e CEMCAPE (que, na verdade, é a

mesma instituição, funcionando no mesmo espaço), o título do museu foi escolhido por ele e por Hugo Martins. Parece conveniente, então, vincular a sua instituição um compositor cujo histórico (que teve participação de Hugo na pesquisa) seja tão rico e de tanto sucesso.

Leonardo Dantas ainda escreve mais sobre Levino posteriormente. Em conformidade com João Santiago, ele afirma categoricamente no livro Carnaval do Recife (2000):

> Estava eu diante do Rei do Frevo! O Lendário Mestre Vivo! Ninguém foi maior do que Levino Ferreira da Silva, no gênero frevo-de-rua, ou, como preferia ele, a marcha-frevo.
> Nisso estão concordes outros nomes de nossa música, como Capiba, Luiz Bandeira, José Menezes, Edson Rodrigues, Mário Mateus, Mário Guedes Peixoto, Clóvis Pereira, Ademir Araújo, Dimas Sedícias, Duda (José Ursicino da Silva) e uma infinidade de outros monstros sagrados do nosso frevo instrumental.[7]

Entre os “monstros sagrados”, os quais Leonardo Dantas se refere, estão presentes seis dos chamados “sete corações”. O termo é uma alusão à reunião de sete dos maiores mestres do frevo até então ainda vivos, por iniciativa do maestro Spok, para a produção de um documentário homônimo.

Maestro Spok, como é conhecido Inaldo Cavalcante de Albuquerque, conhecido maestro de frevo da nova geração e líder da SpokFrevo Orquestra, é o personagem principal de um documentário lançado em 2014 cujo objetivo era destacar o legado daqueles compositores ainda em atividade (os “mestres vivos”, segundo Spok). São eles os maestros (com suas respectivas características, segundo o trailer divulgado pelo Ateliê Produções, produtora audiovisual responsável pelo documentário): José Menezes (o mais gravado), Edson Rodrigues (o professor), Ademir Araújo (o moderno), Duda (a simplicidade da poesia), Nunes (o mais tocado), Clóvis Pereira (a elegância) e Guedes Peixoto (o erudito). Além do documentário, foi composto um frevo inédito, “Sete Corações”, no qual todos os sete maestros contribuíram com alguma parcela. O maestro Spok se encarregou do arranjo. Entre todos os maestros envolvidos, apenas Nunes não é citado por Leonardo Dantas como concorde com o título de “Rei do Frevo” concedido a Levino Ferreira.

Entretanto, esta aparente unanimidade pode não se verificar de fato quando partimos para o discurso individual de cada um. Edson Rodrigues, por exemplo, ao

[7] Fonte extraída do site: <https://musicariabrasil.blogspot.com.br/2015/02/levino-o-mestre-vivo.html>. Acesso em 02/03/2018.

ser questionado sobre o lugar de Levino Ferreira na história do frevo, tenta colocá-lo entre os cinco maiores nomes do gênero, mas não se contém a acaba fazendo uma lista com dez nomes: Juvenal Brasil, Zuzinha, Nelson Ferreira, Levino Ferreira, Zumba, Lourival Oliveira, Alcides Leão, Nunes, Senô e Duda.

Algo de curioso sobre os relatos a respeito de Levino vem do ataque de catalepsia de que foi acometido, o que teria resultado no apelido de “Mestre Vivo”. Existe uma divergência em relação ao que foi descrito no texto de Penual Pereira, segundo o qual, Levino teria sido considerado morto quando tinha 12 meses de idade. A versão narrada por Leonardo Dantas, segundo ele, foi contada pelo próprio Levino. Nessa versão, Levino já estaria em plena atividade, na cidade de Limoeiro, e teria por volta de 36 anos de idade quando sofreu o ataque:

> A versão é do próprio Levino Ferreira. Era ele mestre da banda de música de Limoeiro, quando sofreu um ataque de catalepsia. Tomado por morto, com uma respiração imperceptível, foi o seu corpo colocado num ataúde, ao mesmo tempo em que a comoção tomava conta da cidade e das redondezas. Tarde da noite, quando familiares e amigos pranteavam o seu desaparecimento, eis que o morto voltou a si e, sentando-se no caixão exclamou:
> - Minha gente querem me enterrar vivo!
> Ao susto do início, seguiu-se a alegria, o velório transformou-se em carnaval e um apelido marcou o episódio: Mestre Vivo.

A fama que Levino alcançou desde antes da sua chegada ao Recife e, principalmente, depois que se estabeleceu na capital, aparentemente não subia à cabeça. As narrativas nos mostram que Levino permanecia um homem simples do interior, bastante eclético nos seus gostos musicais, o que incluía repertório de banda, música sacra e música erudita. No trecho a seguir, Leonardo Dantas exprime um pouco da simplicidade de Levino:

> Numa manhã de verão, levado por João Santiago, eu conheci o Mestre Vivo. Morava na Rua Nossa Senhora da Saúde, no Cordeiro, e me pareceu uma figura simples, conversando com algo de ironia em suas observações. Era um tipo de mulato baixo, mais para gordo, tinha a camisa por fora das calças, trazia no rosto as marcas da varíola e usava um chapéu de massa, mesmo dentro de casa, complementando, assim, o tipo comum do nosso homem da zona da Mata.

A descrição de Levino como uma figura simples aparentemente pretende ressaltar que ele continuava um homem do povo, apesar do enorme talento inato que possuía. Essa descrição pode representar um interesse das elites pela valorização e contemplação do que vem do popular, algo que acabou se tornando comum no cenário do frevo. Em uma passagem simbólica, Peter Gay narra, em seu

livro O Coração Desvelado, situação semelhante na música de concerto do século XIX:

> Não há dúvida de que no século XIX os patrocinadores mais sensíveis dos espetáculos musicais, muitas vezes eles próprios amadores qualificados (como o príncipe Karl Lichnowsky, aluno de Mozart e mecenas de Beethoven), impunham um tratamento cortês aos compositores e executantes e, quando provocados, obrigavam os presentes ao silêncio, com todo rigor (GAY, 1999, p. 24).

É possível analisar essa passagem de forma a enxergar a grande valorização do talento inato, do "dom", que seria uma característica do artista genial. O reconhecimento dessa característica romântica, atribuído aos patrocinadores "mais sensíveis", dialoga com questões da identidade pernambucana, que enxerga no popular, através das lentes de seus intelectuais, a genialidade digna de ser alçada a novos patamares.

Sendo tratado como um gênio romântico, diferenciado dos demais músicos e alçado ao patamar de "Rei do Frevo", segundo as narrativas, a "busca da humanidade de sua alma", ou seja, sua simplicidade, é então "acompanhada e alimentada pela promoção da figura do compositor" (GAY, 1999, p. 39). Apresentando uma narrativa atestando sua genialidade, apesar da simplicidade, a sensibilidade e habilidade de percepção de quem faz tal exaltação também é ressaltada, enaltecendo, de certa forma, aqueles que produzem essa narrativa.

Assim, após tudo o que foi narrado até então, já podemos nos situar com relação a algumas características de Levino Ferreira. Apesar de sua atestada simplicidade, a fama sempre esteve presente em sua trajetória, seja no interior, onde era aclamado como exímio instrumentista e mestre de bandas, seja na capital Recife, onde trabalhou com grandes orquestras e alcançou o status de compositor de renome. Nascido em 1890, Levino pode ser considerado da "primeira geração" de compositores de frevo, assim como Zuzinha e Zumba (ambos nascidos em 1889). Todos esses compositores têm em comum a formação em bandas de música, além dos serviços prestados as mesmas. O já citado Zumba (José Gonçalves Júnior), responsável pela ida de Levino para Limoeiro e, posteriormente, para Recife, nasceu na cidade de Timbaúba e teve relação com a mesma banda que foi posteriormente regida por Levino, a Banda Independência de Limoeiro. Já Zuzinha (José Lourenço da Silva), nasceu em Catende, mas logo foi parar em Goiana, onde acabou regendo a Banda Saboeira. Na época em que eles nasciam, o que preponderava no cenário musical nacional eram as bandas de música, sobretudo nas cidades interioranas.

Segundo Renan Pimenta de Holanda Filho, em seu livro “O Papel das Bandas de Música no Contexto Social, Educacional e Artístico”, “dentre as cidades pernambucanas com bandas de música surgidas no século XIX, destacam-se as da região canavieiras onde predominava a lavoura da cana-de-açucar, principal produto da economia local” (HOLANDA FILHO, 2010, p. 34). Dentre essas cidades podemos citar o “cinturão do açúcar” que abrangia Pau D'Alho, Tracunhaém, Carpina e Limoeiro (CORAÚCCI, 2009, p. 19).

Porém, existe um aspecto que difere Levino Ferreira de Zuzinha e Zumba: sua chegada definitiva a Recife se dá mais tarde. Consequentemente, seu envolvimento mais íntimo com o frevo também. Com sua chegada por volta de 1935, Levino tinha mais ou menos 45 anos. Zuzinha, por exemplo, chega a Goiana, já bem próxima de Recife, em 1901 enquanto Zumba já atuava em Recife em 1930. Isso pode ter refletido de alguma forma em suas composições, mas, sobre os aspectos mais específicos de sua obra, trataremos posteriormente. A insistência em classificar suas obras como marchas-frevo e não frevos-de-rua (nomenclatura que surge em meados dos anos 1930) pode ser um indício de que ele se reconhecia muito mais como um compositor de música para banda do que de carnaval de rua, talvez até pela falta de intimidade com os festejos recifenses. Por outro lado, seu possível jeito simples e modesto, como foi descrito anteriormente, pode ter dificultado a gravação de suas composições numa época de intensas disputas de poder por espaço nos lançamentos da Rozenblit. “Os discos da Rozenblit emplacavam a cada carnaval. Muitos compositores iam até a empresa na esperança de que as suas composições fossem gravadas, mas não eram lançados discos suficientes para contemplar toda a produção local” (BELFORT, 2009, p. 88). Seja pela origem, por traço de personalidade ou pela idade já relativamente avançada, o chamado “Rei do frevo” teve em vida pouco destaque no catálogo daquela que viria a ser conhecida como a gravadora por excelência do frevo.

Para deixar alinhadas as narrativas sobre Levino Ferreira, observemos a sua construção de forma cronológica. O primeiro registro data de 1952 escrito por João Santiago, quando, já em Recife, Levino já é considerado o “Rei do Frevo”. Em 1976, por texto de Leonardo Dantas, Levino é exaltado como autor de “antológicos frevos”, os quais compuseram o disco “O Frevo Vivo de Levino” que, embora emblemático, foi lançado apenas após a morte do compositor. Em 1990, aparece o texto de Penuel Pereira, bastante detalhado, mas com algumas informações que podem ser

questionadas quanto a sua veracidade. Por fim, em 2000, temos novamente um texto de Leonardo Datas, dessa vez enaltecendo os atributos simplistas de Levino Ferreira, humanizando o gênio e “Rei do Frevo”.

2.2 A CONSTRUÇÃO DE UM MESTRE

Vimos no item anterior que, no discurso, Levino é facilmente elevado a um patamar diferenciado, como “Rei do Frevo” ou, no mínimo, colocado entre os melhores compositores do gênero. Desde seus tempos como mestre de banda no interior, sua fama já era difundida na região e, de acordo com os relatos, se manteve ao chegar na capital. Na continuidade deste trabalho, mostrarei que os discursos nem sempre são homogêneos nem tampouco isentos de interesses. De forma nenhuma pretendo questionar aqui a posição que Levino alcançou. Como já mencionado, a sua escolha como objeto de pesquisa nasceu, em primeiro lugar, da grande admiração que tenho por sua obra. Entretanto, como pesquisador, me interessa saber como se deu essa trajetória de sucesso alcançada por Levino Ferreira, reconhecendo que podem existir discursos contraditórios sobre ela, como se deu a construção da identidade do compositor ao longo do tempo além de descobrir quando e como se dá sua consagração como o maior entre todos os compositores e identificar quais ações, personagens e instituições foram responsáveis por esta consagração.

2.2.1 O Frevo Está “No Sangue” Do Povo

O frevo se configura como um gênero abastecido de regras e cânones que foram sendo construídos ao longo dos anos e tomadas, muitas vezes de maneira arbitrária, como verdades absolutas. Quando nos referimos a compositores relacionados ao gênero, é possível que os mesmos possam ter, em sua caminhada, alguns elementos, da mesma maneira, impostos por discursos. Adentremos, então, um pouco mais no gênero em si, observando como sua construção foi feita através de discursos de construções e de identidade.

De acordo com a narrativa de Leonardo Vilaça Saldanha, em sua tese de doutorado (Frevando em Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua Consolidação Através do Rádio), as primeiras menções da palavra frevo se deram

ainda no século XIX, oriundas do verbo ferver. Segundo o mesmo, “no transcorrer das apresentações, o esquentamento do ritmo “*o frevo*” se dava com a execução acelerada das *marchas*, *dobrados* e *polcas-marcha* [...]” (SALDANHA, 2008, p. 37). Saldanha nos situa ainda sobre a consolidação do gênero, quando as “marchas”, “polcas-marchas” e “marchas-carnavalescas” passam a designar um gênero próprio, entre as décadas de 30 e 50, anos onde a “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” (SALDANHA, 2008, p. 58). Ainda,

> 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. (SALDANHA, 2008, p. 64).

Partindo desse período, a partir dos anos 30, observamos a formação de uma base canônica do frevo construída através das contribuições de compositores, músicos, pesquisadores e jornalistas como Nelson Ferreira, Valdemar de Oliveira, Mário Melo e Mário Sette, por exemplo. Vale também destacar que a consolidação do gênero está situada entre as décadas de 30 e de 50, mas os primeiros “frevos”, ou manifestações atribuídas como marcos iniciais do gênero, são do final do século XIX e início do século XX. Ou seja, o frevo foi estabelecido *a posteriori* de sua gênese. No bojo de toda essa consolidação do gênero estão os compositores que estou chamando “primeira geração”, os quais já citei anteriormente: Zumba, Zuzinha e Levino Ferreira, entre outros.

Através de fontes documentais, vemos como o gênero possui um legado de canonização a partir dos discursos como, por exemplo, o de Mário Melo[8] que rejeita as “infiltrações alienígenas prejudiciais” no frevo e, posteriormente, o de Guerra-Peixe[9], no qual o “autêntico frevo” nada teria a ver com as “variações” vindas do jazz.

Apontado como uma manifestação genuinamente pernambucana, o frevo é considerado símbolo maior do carnaval do Recife e sua representação como parte

[8] Disponível nos acervos digitais do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=48>.
[9] Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/textos/texto03.html>.

da identidade local pode ser observada recuperando uma citação a Mário Sette, na crônica[10] de Altamiro Cunha no Jornal do Commércio de 1963: “O frêvo não veio do Carnaval de antigamente. É hoje a nota típica do Carnaval Recifense, mas, relativamente, uma novidade. [...] O fato é que a expressão de pernambucana está passando a ser brasileira. E queira Deus não acabe universal”. Como diz o título da crônica, “frêvo, fabulosa invenção pernambucana”, o gênero se consolida como manifestação “autêntica pernambucana”, se caracterizando como algo sujeito a várias construções arbitrárias que podem ter sido criadas por uma intensa necessidade de torná-lo parte da identidade local.

Os nomes que estão sendo colocados em pauta nessa discussão não são meros coadjuvantes no cenário do frevo. Valdemar de Oliveira, por exemplo, foi acadêmico de letras, professor, jornalista, teatrólogo e músico. Escreveu vários textos sobre o carnaval de Recife, incluindo o celebrado livro “Frevo Capoeira e Passo”, publicado pela Companhia Editorial de Pernambuco (CEPE) em 1971. Segundo Lucas Victor Silva, em sua tese “O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940”:

> Mário Sette (1886-1950), [...] foi o primeiro escritor notório ligado à estética regionalista, no Recife dos anos vinte. [...] Além de escritor regionalista, Sette, nos anos trinta, ficou notabilizado como um historiador, cronista e memorialista do Recife antigo, representado como pitoresco, familiar e tradicional, cuja modernização era denunciada como processo de destruição da identidade regional (SILVA, 2009, p. 241).

Assim como Mário Sette, seu homônimo de sobrenome Melo também exerceu papel importante nas representações sobre o frevo pernambucano. Sobre ele temos:

> O recifense Mário Carneiro do Rego Melo (1884-1959) era bacharel em Direito e um dos mais conhecidos jornalistas de seu tempo em função de sua combatividade, engajamento político e atração pessoal por polêmicas. Até os anos trinta, Melo já havia trabalhado nos mais importantes jornais do Estado, entre os quais *Diário da Manhã*, *Jornal Pequeno*, *Folha da Manhã*, *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio* (TAVARES, 1978 *apud* SILVA, 2009, p. 312).

[10] Disponível nos acervos digitais do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=48>.

Em comum, esses jornalistas e escritores tinham uma instituição que lhes concedia um lugar de fala, a Federação Carnavalesca Pernambucana, fundada em 1935. Segundo Lucas Victor,

> Através da entidade [Federação Carnavalesca Pernambucana], Mário Sette, Valdemar de Oliveira, Samuel Campelo e Mário Melo vão dissertar, a partir do discurso memorialístico, histórico ou antropológico, sobre as origens e a história do carnaval, do frevo, do maracatu, e do caboclinho, sobre a autenticidade das manifestações carnavalescas de Pernambuco e sobre a presença de aspectos da cultura branca, negra e indígena na festa (SILVA, 2009, p. 336).

Dessa forma, o imaginário do que o frevo deveria ser passa a ser construído por figuras representativas e com um lugar de fala privilegiado, onde “nas relações de força que tornavam possível o discurso-nacional popular, aos intelectuais cabe a função de atribuir projeção aos seus escolhidos como produtores de cultura popular” (SILVA, 2009, p. 312). Sendo assim,

> Nesta perspectiva, a Federação Carnavalesca instituía-se como significativo espaço para o exercício das funções intelectuais determinadas pelo regime pós-trinta. Legitimados nas funções dirigentes ou convidados pela entidade, figuras como Mário Melo, Valdemar de Oliveira, Samuel Campelo e Mário Sette produziam narrativas definidoras do “popular” e normas que disciplinavam, intervinham e enquadravam as manifestações carnavalescas (SILVA, 2009, p. 316).

Os discursos definidores do frevo, então, são construídos reforçando aspectos da identidade pernambucana, identidade essa representada por um grupo específico que dispõe de visibilidade e influência, ao ponto de ter sua voz reproduzida e tomada como verdade absoluta.

2.2.2 Frevo e Identidade Pernambucana

Para reforçar a ideia do frevo como um símbolo da identidade pernambucana, vamos esclarecer o próprio conceito de identidade. Como diz Stuart Hall (2005), embora ter uma nacionalidade ou uma identidade local pareça algo tão natural quanto ter nariz e orelhas, esse sentimento de identificação é apenas mais uma ficção que apreendemos como “real” ao longo da vida e depende da assimilação de uma série de concepções previamente existentes sobre o que significa pertencer a

uma nação, como se sentir, como se comportar, etc. No momento de nosso nascimento, não possuímos nada que comprove, geneticamente, um vínculo nacional ou regional. Esse vínculo é construído através de nossas relações e, assim, significado como algo primordial.

Para Hall (2005), a identidade pós-moderna se caracteriza pela fragmentação. O sujeito pós-moderno possui, nesse sentido, traços identitários ligados não apenas a um local ou a uma comunidade, mas traços mais globais, o que provoca o que ele chama de “crise de identidade”. Em detrimento de uma única identidade que se estabelece entre sujeito e o meio que o cerca, essa nova concepção implica em várias identidades, podendo elas serem conflitantes entre si, inclusive. Essa identidade fragmentada busca, então, elementos que a unifiquem novamente através de signos de pertencimento coletivos, ou seja “um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma “unidade” imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças” (HALL, 2000, p. 108).

Como vimos nos discursos de Mário Melo e Guerra-Peixe acima citados, o discurso de como o frevo deve ser passa, obrigatoriamente, pelo que o frevo não deve ser. A associação entre o sentimento de identidade coletiva e os discursos que rejeitam aquilo que não representa essa mesma identidade também está bem delineado nas ideias de Stuart Hall. Sobre isso ele diz:

> Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” (HALL, 2000, p. 111).

São nas análises dos discursos, e com o auxílio teórico de Hall, que percebemos o quanto a questão da identidade está presente no meio do frevo. “Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade [...] volta a aparecer” (HALL, 2000, p. 105). E, no frevo, a identidade passa, em grande parte, por aquilo que é rejeitado.

Hall ainda vincula as lealdades nacionais a uma ideia construída de “folk” puro. Ressalta ainda que esse processo de busca pelo autêntico “oculta uma ‘luta’ para mobilizar as pessoas para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os ‘outros’ que ameaçam a sua identidade [...]” (HALL, 2005, p. 56).

Além de unificar ou harmonizar internamente as diferenças locais a partir da escolha de representações comuns, fortalecendo a identidade local, os discursos

que reivindicam uma identidade “pura” elegem “outros” com os quais seria indesejável se misturar, deixando claro aquilo que não os representa. Todavia, a quem interessa tal pureza, a não ser aos personagens e instituições que elaboram e difundem esses discursos?

Nesse contexto, podemos citar Mário Melo e Guerra-Peixe, com seus discursos de rejeição de “infiltrações”, além de Leonardo Dantas que, como veremos, também condena a invasão de outras modalidades no carnaval do Recife. Enquanto entusiastas e pesquisadores do frevo, esses nomes também rejeitam fortemente as influências estrangeiras.

Quando falamos sobre o frevo, as lutas contra as identidades outras que não sejam “pernambucanas” ficam muito evidentes. Em artigo, Hugo Menezes Neto diz que:

> Embora existam registros da intensa presença do samba no carnaval do Recife desde o século XIX, as escolas propriamente ditas são associadas de forma recorrente ao repertório do carnaval do Rio de Janeiro e, por isso, consideradas elementos extrínsecos às tradições carnavalescas tidas como “genuinamente” pernambucanas, como as agremiações de frevo (clubes, blocos e troças) e maracatus (MENEZES NETO, 2011, p. 76).

Utilizando do termo criado pela antropóloga Katarina Real, Menezes Neto (2011) narra como se deu a “batalha frevo-samba” entre os anos 50 a 70. Percebe-se como a identidade pernambucana se sente invadida pelo samba, o que provocaria uma menor valorização daquilo que é “legitimamente pernambucano”, isso para ser ameno nas palavras. Segundo o autor, o sentimento é de que as “trompas inimigas” tem a “missão de matar” as manifestações típicas pernambucanas.

Dessa forma, os discursos que são proferidos buscam colocar sempre o frevo num lugar prioritário e afastar tudo aquilo que não é representativo “pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça” (LACLAU, 1990, p. 33 *apud* HALL, 2000, p. 110). E uma forma de reprimir as “tropas inimigas” é através do discurso. Mas não qualquer discurso. Nomes influentes atestam contra as “invasões”, apoiando, inclusive, a ação de não incentivo através do fomento do Estado. Mário Melo diz que o “Recife teria que tomar providências urgentes” (Declaração à imprensa *apud* MENEZES NETO, 2011) e Leonardo Dantas declara apoio à lei[11] que estabelecia a divisão de recursos para o

[11] Lei número 3346, de janeiro de 1955, assinada pelo prefeito Pelópidas Silveira que estabelece uma distribuição para o carnaval onde 35% se destinava aos clubes frevo, 20% aos blocos de frevo, 15%

carnaval destinando apenas 5% para as escolas de samba (Menezes Neto, 2011). Notamos, assim, como figuras que reforçam a importância do frevo e estão constantemente criando cânones a serem seguidos são as mesmas figuras que afastam aquilo que não lhes parece ser apropriado para a criação de um imaginário de identidade local.

Não apenas o samba é colocado em oposição ao frevo, mas também o jazz, cujas variações já foram abolidas por Guerra-Peixe acima, e o frevo eletrificado da Bahia. Em artigo ao Diário de Pernambuco de 16 de março de 1973, Valdemar de Oliveira é irônico e contundente: “Bahia, capital do frevo, frevo baiano, nunca! Erguemo-nos contra isso e começamos a compor frevos-canções caetanados, que certo julgador aprovou, declarando que precisamos renovar o frevo! Uma delícia, essa, renovar imitando o espúrio, o de torna-viagem”! (Diário de Pernambuco, 1973, 1º c., p. 4).

O maestro Duda, em 25 de janeiro de 1974 é ainda mais categórico ao afirmar a legitimidade do frevo pernambucano: “Defensor intransigente do frevo pernambucano, o maestro José Ursicino da Silva considera o frevo baiano “falsificado”. ‘Tudo é Brasil – destaca – e por isso qualquer um pode fazer frevo. Mas ninguém como o pernambucano faz coisa realmente boa’” (Diário de Pernambuco, 1974, 2º c., p. 1). Ou seja, frevo “realmente bom” só pode ser pernambucano.

Esse jogo de se afirmar como aquilo que não o define proporciona também questões de seletividade. As identidades se caracterizam, assim, como algo que está presente em nosso discurso. Os discursos, antes de tudo, são reafirmações de nossa própria identidade. “Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensa-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2005, p. 61).

Ao estabelecer formas para serem adotadas e conservadas dentro do frevo, os grandes nomes que o fazem estão afirmando sua própria identidade, construindo o frevo como um gênero que não é feito no Rio de Janeiro e não tem relações com o jazz, por exemplo. É um gênero “criado” em Pernambuco e que representa, pois, genuinamente a identidade local.

O caso a seguir pode ser colocado como exemplo da repulsão que existe do que vem de fora da “pureza” pernambucana, assim como da seletividade provocada

---

aos maracatus, 15% aos caboclinhos, 10% para troças e ursos e 5% para as escolas de samba.

pelos discursos. John Philips Johnson, inglês, clarinetista, fundador, ao lado de outros músicos, da Orquestra Sinfônica do Recife e, segundo relatos, exímio compositor de frevos, como coloca Urariano Mota[12] em uma crônica a seu respeito onde o classifica com o título de um “dos melhores de Pernambuco”. Na referida crônica, disponível no jornal GGN online[13], o autor nos coloca que “as duas informações, inglês e do frevo, são tão antagônicas, que o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira[14] registra o nome Jones Philips Johnson, mas o deixa nascido no Cabo, em Pernambuco”. No livro Compositores Pernambucanos, de Renato Phaelante, aparece sua verdadeira origem como sendo a cidade de Newcastle, onde nasceu em 24 de junho de 1898 vindo a falecer no Recife em 15 de abril de 1972. A data de seu nascimento, entretanto, possui uma divergência se comparada com a informada por João Santiago, no texto Compositores Carnavalescos, publicado na Antologia do Carnaval do Recife, organizada por Mário Souto Maior e Leonardo Dantas Silva. Assim como Levino, Zumba e Zuzinha, embora mais jovem que os demais, Johnson também é nascido no final do século XIX, o que o inclui, assim, entre os compositores da primeira geração do frevo.

Segundo Domingos Sávio, mestre de banda na cidade do Cabo de Santo Agostinho, em comentário na mesma crônica, Jones Johnson foi integrante da Sociedade Philarmônica XV de Novembro Cabense, onde realizou sua formação musical. Formação essa, inclusive, não exclusiva a Johnson, mas presente na maioria dos compositores do frevo. De acordo com relato de João Santiago, Johnson muda-se para Recife aos 17 anos de idade onde, posteriormente, ganhou fama como músico no Café Radiante, na orquestra do Teatro Moderno de Nelson Ferreira e, em seguida, na Orquestra Sinfônica do Recife atuando como clarinetista. Também destaca seu envolvimento com o carnaval.

---

[12] Jornalista e escritor nascido em Água Fria, subúrbio de Recife, em 1950. Possui contos, crônicas, artigos e livros veiculadas a diversas plataformas de imprensa em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, contando ainda com publicações no exterior. Fonte: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2550>. Acesso em 12/05/2018. Atualmente, possui um blog vinculado ao GGN Online onde publica regularmente.

[13] Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/urariano-mota/jones-johnson-o-ingles-do-frevo>. Acesso em 17/07/2017.

[14] Dicionário Cravo Albin com as referidas informações sobre Jones Johnson. Importante notar que a data de seu nascimento também se encontra divergente da fornecida por Renato Phaelante, assim como a informada por João Santiago. Disponível em: http://dicionariompb.com.br/jones-johnson/dados-artisticos. Acesso 17/07/2017.

A sua formação musical na cidade do Cabo de Santo Agostinho, junto à Philarmônica XV de Novembro (banda musical Jaraguá, segundo Santiago[15]), provavelmente, foi o que proporcionou o equívoco mencionado no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, se é que foi equívoco. João Santiago que, como veremos a seguir, tinha certo grau de proximidade com Jones Johnson, afirma em alto e bom som: “Mister Jones Phillips Johnson, apesar do nome britânico, é brasileiro. Melhor ainda: pernambucano da gema, nascido em 24 de junho de 1904, na cidade do Cabo”. É possível ainda que o Dicionário Cravo Albin tenha se equivocado por usar o texto de João Santiago como fonte.

O que vale ressaltar, e que está muito bem colocado no texto de Mota, é que, apesar de ser inglês, Jones Johnson cresceu em Pernambuco. Não que o fato de ser inglês impossibilite uma pessoa de compor frevos de forma eficiente, mas a chegada de Jones Johnson ainda muito novo ao Brasil possibilitou sua imersão no gênero. Não apenas a participação em agremiações e orquestras atestam o envolvimento de Jones Johnson com o frevo. Compositores tidos como consagrados tinham contato ativo com o mesmo. Ainda utilizando a crônica de Urariano Mota como fonte e citando trechos de sua entrevista com o filho de Jones, Geraldo José Monteiro Johnson, podemos entender como se estabeleciam essas relações: “vou falar dos que passavam aqui em casa: Levino Ferreira, João Santiago, que pedia pra meu pai escrever as músicas que ele compunha. Meu pai fazia arranjos pra ele. A canção era de João Santiago, mas os arranjos eram do meu pai”. No quesito gravações, Jones Johnson também está representado. Com base nos registros do Catálogo Discográfico, de Renato Phaelante, Johnson possui 8 gravações em 78 rpm, interpretadas pela Orquestra Tabajara e por Zaccarias e sua Orquestra, por exemplo, e 5 gravações em LP, incluindo gravações na coletânea “O Tema é Frevo” e com a Orquestra do maestro Duda. Apesar da sua atestada capacidade enquanto músico e compositor de frevo, o nome Jones Johnson é simplesmente esquecido ao se questionar sobre quem são os grandes nomes do gênero, assim como é esquecida ou alterada sua verdadeira nacionalidade em busca do ideal de frevo “legitimamente pernambucano”.

[15] Atualmente na cidade do Cabo de Santo Agostinho existe apenas a Philarmônica XV de Novembro e, segundo seus integrantes, é uma banda centenária. Cabe uma investigação mais afundo sobre a banda Jaraguá onde, segundo João Santigo, Jones Johnson iniciou sua trajetória. Talvez a banda tenha mudado de nome ou não é lembrada pelos atuais músicos da cidade.

Finalizando as discussões sobre identidade, o autor Eric Hobsbawm nos fala sobre a preocupação em associar a identidade a algo que remete ao passado. Isso explica o fato da grande rejeição que ainda podemos encontrar no frevo com relação às novas concepções e tendências do gênero, a chamada modernização, ou a renovação do frevo da qual Valdemar de Oliveira já se queixava em 1973. Ou seja, a identidade criada para o frevo não rejeita apenas aquilo que não a representa, mas também aquilo que a moderniza. Sobre isso, Hobsbawm diz que "as nações modernas, com toda a sua parafernália, geralmente afirmam ser o oposto do novo, ou seja estar enraizadas na mais remota antiguidade" (HOBSBAWM; RANGER. 1997, p. 22). Curioso é que a modernização acontece de qualquer forma, mas ela é rejeitada categoricamente como algo que não está presente. Sobre isso, acho válido citar uma frase do maestro Ademir Araújo, presente no documentário "Sete Corações". Ele diz: "O frevo, para alguns, precisa se modernizar? Não. O frevo já nasceu moderno". Sobre a modernização no frevo, falaremos mais profundamente a seguir.

2.2.3 Memória Construída e Esquecimentos

Além de toda a construção canônica e simbólica de identidade, o frevo também tem elementos construídos ***a posteriori*** de seu surgimento, como já falado. Um exemplo claro pode ser identificado na música considerada um marco do gênero, o primeiro frevo de fato, o "Divisor de Águas". Segundo Renan Pimenta, "no ano de 1909, aproximadamente, o compositor "Zuzinha" (José Lourenço da Silva) compôs a marcha "Divisor das Águas", com um ritmo acelerado diferente das marchas anteriores, o que veio a se denominar de primeiro frevo" (HOLANDA FILHO, 2010, p. 76). Apesar do equívoco com relação ao título da marcha (Divisor das Águas, ao invés de Divisor de Águas), Renan sugere um possível ano para a composição, o que não parece estar muito claro até hoje. Acontece que apenas em 1938, quase três décadas depois de ser concebida por Zuzinha, a marcha "Divisor de Águas" se torna "oficialmente" o primeiro frevo. Em primeiro lugar pela proclamação de Mário Melo:

> Por esse tempo, vindo de Paudalho, onde era mestre de banda de música, estava aqui como regente da banda do 40º Batalhão de Infantaria aquartelado nas 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 chamar-se 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 (MELO, 1938, p. 256).

Em segundo lugar pelo batismo de Nelson Ferreira:

> 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 sele 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 (SALDANHA, 2008, p. 53).

E, assim, tem-se até hoje "Divisor de Águas" como o primeiro frevo, embora composto em 1909 e só reconhecido de fato em 1938 por dois nomes que possuíam certa influência no cenário, um jornalista de renome (Mário Melo) e um compositor de renome (Nelson Ferreira).

Porém, como em toda construção canônica, há uma certa dose de arbitrariedade nesta escolha. Existe uma linha muito tênue entre as marchas praticadas pelas bandas de música da época e o frevo. Para Edson Rodrigues, por exemplo, a música que inclui mais elementos de frevo é "A Província", de Juvenal Brasil. Sobre isso, ele fala:

> Se eu tivesse que colocar cinco pessoas como importantes, muito importantes, para o frevo, eu colocaria Juvenal Brasil, que é o autor do "A Província" que, na minha opinião, é o frevo que mais demonstra as coisas que formaram o frevo, quer dizer, os ritmos que foram a raiz do frevo (Edson Rodrigues, Paço do Frevo, 21/02/2018).

Sobre a música em questão, ela tem fraseados marcantes que remetem, além do dobrado que estava em voga na época, o maxixe, que é atribuído também como um gênero que ajudou a consolidar ritmicamente o frevo. De acordo com Saldanha, "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" (SALDANHA, 2008, p. 89). "A Província" seria, portanto, anterior a "Divisor de Águas" e poderia tranquilamente receber o título de "primeiro frevo", o que não se observou, porém.

Esse fato pode ser compreendido também através do conceito sugerido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997) definido como a invenção das tradições.

Segundo o primeiro autor, “por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9). Segundo esse conceito, muitas tradições que remetem a um passado distante são, na verdade, criações bastante recentes. “É a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 14). Ao proclamar, em 1938, que “Divisor de Águas” é o primeiro frevo, além de estabelecer uma ligação com um passado imemorial (1909, no caso) e uma tradição no gênero, ainda se estabelece um marco de delimitação distinguindo, assim, o que é e o que não é frevo. O frevo como símbolo de uma identidade pernambucana “pura” seria, portanto, uma tradição inventada, com tudo que isso implica. Hobsbawm fala da tradição inventada como estratégia para manter a ligação com um passado histórico “apropriado” (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p. 9). Ou seja, frequentemente esse passado também é “inventado” para dar sentido a uma nova tradição.

A invenção de tradições, portanto, reforça o sentimento de pertencimento de um povo, criando laços vindos do passado, mesmo que impostos, que servem para reafirmar e fortalecer valores vigentes de identidade. Assim, o “primeiro frevo”, tradicionalmente conhecido pelo título de “Divisor de Águas”, foi, de certa forma, criado muito tempo depois para reafirmar a origem histórica do frevo e acentuar o sentimento de identidade pernambucana através do gênero. “Toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento de coesão grupal”, acrescenta Hobsbawm (HOBSBAWM; RANGER. 1997, p. 21).

Ao apontar elementos de canonização de um gênero *a posteriori*, é possível perceber uma série de regras arbitrárias e seletivas. Um suporte teórico que também pode ser conveniente dentro do todo esse processo de seletividade dentro do frevo é o desenvolvimento das ideias de memória, esquecimento e silêncio propostos por Michael Pollak (1989). Através de seus relatos e exemplos, é possível ter uma ideia mais precisa de como se desdobram memórias coletivas e individuais, em um jogo onde, a depender do contexto, memórias subterrâneas podem emergir e memórias ativas podem adormecer.

Recorrendo a Pierre Nora, Pollak nos mostra os “lugares da memória” que, como veremos, fazem bastante referência com o assunto que vem sendo tratado no presente texto: “o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja

importância somos incessantemente relembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música e, por que não, as tradições culinárias" (POLLAK, 1989, p. 3). Esses "lugares" são os primeiros a emergirem em nossas mentes e, em consequência, tem certa prioridade nos processos de construção. Ao tentar construir as bases de um gênero, são esses elementos que vão ser situados em primeiro plano, o que pode provocar uma seletividade.

Agora citando Halbwachs, o autor sugere que "longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum [...]" (POLLAK, 1989, p. 3), concluindo assim que as trocas entre indivíduos se baseiam em memórias compartilhadas comuns, uma herança que os interliga e os identificam enquanto comunidade e que não necessariamente isso é imposto de forma consciente e autoritária. Essa relação pode ser trazida para o contexto do frevo, onde os signos de importância do gênero passam a ser compartilhados em uma memória coletiva positiva e, posteriormente, levados adiante pela tradição oral, o que implicou, de igual forma, em esquecimentos e seletividade.

Importante deixar claro, porém, que nada está posto de forma clara e acabada. Os agentes que compõe o campo estão em constante mudança e certos esquecimentos podem ser emergidos, assim como certas realidades podem tornar-se esquecidas ou simplesmente "não-ditas". Segundo o autor, "as fronteiras desses silêncios e 'não-ditos' com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento" (POLLAK, 1989, p. 8).

Toda essa problemática, é claro, depende do contexto, da situação. "Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto" (POLLAK, 1989, p. 8). Assim, circunstâncias específicas podem gerar mecanismos de seletividade da mesma forma específicos. Lembremo-nos do caso do compositor Jones Johnson, que acabou esquecido. Embora presente nas recordações de vários autores, seu nome passou a ser "não-dito".

Tudo o que foi colocado tem a finalidade de reforçar que discursos nunca são totalmente homogêneos e decisões tomadas nunca são totalmente imparciais. Tudo isso deve ser problematizado quando estamos falando da canonização e consequente cristalização de um gênero musical. Mais uma vez reforço que não

questiono o patamar que Levino Ferreira alcançou, mas nos interessa discutir que essa construção pode ter sido obtida *a posteriori* e por caminhos seletivos. A exemplo do que acontece com o frevo, que tem suas características mais “puras” selecionadas por jornalistas, músicos, e historiadores, a consagração de Levino Ferreira como “Rei do frevo” também tem seus percalços, os quais desejamos descobrir.

2.3 AS GRAVAÇÕES DOS FREVOS DE LEVINO FERREIRA

Como foi visto, nem sempre os discursos correspondem aos fatos pois podem, entre outras coisas, refletir um caráter seletivo ou ser uma construção *a posteriori*. Por senso comum, acreditamos que Levino Ferreira sempre foi tratado como um grande compositor, instrumentista e “Rei do Frevo”. Porém, na prática, nem sempre foi assim. Uma forma de avaliar sua relevância no cenário do frevo, para além dos discursos, é através da análise de suas obras gravadas. Para tanto, como ponto de partida, vamos conhecer mais a fundo o disco “O Frevo Vivo de Levino” lançado pela fábrica de discos Rozenblit, produzido por Leonardo Dantas Silva e dirigido musicalmente pelo maestro José Menezes.

A escolha desse disco se mostra bastante óbvia quando levamos alguns pontos em consideração: é o primeiro registro em Long-Play dedicado exclusivamente a obra de Levino Ferreira; é um disco póstumo, lançado em 1976, 6 anos após a morte de Levino; é um produto lançado pela Rozenblit, uma fábrica situada em Pernambuco, contrastando com a grande maioria das gravações anteriores de Levino, feitas no Rio de janeiro.

Com base no banco de dados da Hemeroteca Nacional, utilizando o periódico do Diário de Pernambuco no período que vai de 1970 a 1979, década de lançamento do disco, usando o termo “frevo vivo” como gerador de resultados, é possível dimensionar a repercussão do referido disco através dos depoimentos na época. Apesar de verificar apenas um veículo, acredito que é possível perceber como o disco foi recebido, sua crítica e como foi sua vendagem de uma maneira geral.

Em 15 de dezembro de 1975 temos a primeira menção encontrada sobre o disco. Trata-se de uma pequena nota no fim da página que diz: “O Frevo Vivo, de Levino Ferreira, é o título de um importante LP, que a Rozenblit lança nesta semana,

faz parte da Série Arquivo e foi produzido por Leonardo Silva, com a orquestra de José Meneses" (Diário de Pernambuco, 1975, c. 1, p. 7). Curiosa essa primeira menção por colocar que o lançamento do disco seria em dezembro de 1975 quando, na verdade, ele foi lançado em janeiro de 1976. Essa questão pode ser respondida observando o fato de que era bastante comum gravar os discos de frevo no ano anterior do seu lançamento, que geralmente acontecia entre janeiro e fevereiro, antes do carnaval, portanto. O próprio Leonardo Dantas, em seu livro Carnaval do Recife, indicando apenas um dia de gravações (18/12/75), esclarece:

> Em 18 de dezembro de 1975, através da Fábrica Rozenblit, fui responsável pela produção do LP-90008, com o título O Frevo Vivo de Levino Ferreira, fruto de uma pesquisa minha com João Santiago e gravado pela competência da Orquestra do Maestro José Menezes, no qual estão reunidos doze dos maiores sucessos do Mestre Vivo.

Já durante o mês de janeiro do ano de 1976, várias notas podem ser observadas mostrando que o disco estava prestes a ser lançado e, com bastante tempo antes do carnaval, poderia ser mais divulgado e melhor comercializado. Aparentemente, a estratégia funcionou. No dia 15, uma nota mostra que a população aguardava com entusiasmo o disco, além de descrever a foto que consta na sua capa. Ela diz: "a população olindense vai ouvir o "Frevo Vivo", lançamento LP, de autoria de Levino Ferreira, com uma bonita capa, apresentando a exibição de Pitombeira em Olinda" (Diário de Pernambuco, 1976, 1º c., p. 3). No dia 29 de janeiro, observamos que o disco já estava oficialmente lançado: "a fábrica de discos Rozenblit lançou para o carnaval-76 cinco long-plays, sendo este o ano em que gravou o maior número de músicas carnavalescas de autoria de compositores pernambucanos. Baile da Saudade (volume II), Selo do Frevo, O Frevo Vivo de Levino Ferreira, No Passo do Frevo e Carnavalença" (Diário de Pernambuco, 1976, 2º c., p. 12). No dia seguinte, em outra nota, vemos que a empolgação sobre o disco não diminuiu com seu lançamento. Muito pelo contrário:

> O melhor que poderia ser produzido em matéria de disco de carnaval está contido no novo elepê que acaba de ser lançado no Recife: trata-se da coletânea contendo os maiores sucessos de todos os tempos do compositor pernambucano Levino Ferreira, reconhecidamente apontado como o mais legítimo e melhor autor de frevos em toda a história do carnaval de Pernambuco.
>
> Integrando a série Arquivo, com a etiqueta Passarela, a Fábrica de Discos Rozenblit conseguiu reunir num só disco os mais aplaudidos frevos-de-rua do "mestre" Levino Ferreira.
>
> [...] A capa do novo elepê apresenta foto colorida de Leonardo Silva, reproduzida nos dois sentidos para cima e para baixo, numa montagem toda especial sobre a partitura original do frevo-de-rua "Último Dia". A

> contra-capa, num trabalho fotográfico de Edmund Dansot, traz um flagrante do maestro José Menezes e sua orquestra, a cores, no último carnaval do Português (Diário de Pernambuco, 1976, 1º c., p. 6).

Sobre a vendagem do disco, temos uma nota de 27 de janeiro que mostra como o disco se saiu:

> As casas de discos da cidade registram um movimento fraco na vendagem de discos carnavalescos. Os que continuam na preferência do público ainda são os de músicas antigas.
>
> "No Passo do Frevo", "O Frevo Vivo de Levino", "Seio do Frevo", "Baile da Saudade I e II" são os discos mais vendidos. Os novos lançamentos, apesar de bem divulgados pelas rádios, não são procurados (Diário de Pernambuco, 1976, 1º c., p. 3).

Um mês depois, em 27 de fevereiro, o discurso muda um pouco sobre a procura dos discos de frevo. Mas as vendas do "Frevo Vivo de Levino" continuam boas:

> Nas lojas de discos da cidade, as gravações de frevo estão sendo bastante procuradas, num fenômeno que não acontecia há muito tempo: em carnavais anteriores a preferência do grande público recaia sobre músicas do carnaval carioca, com mais destaque para o samba-enredo das escolas. Entre os mais procurados estão "O Frevo Vivo de Levino", "O Baile da Saudade" e "25 anos de Capiba", com preços que variam entre Cr$ 30,00 e Cr$ 50,00. Os proprietários de lojas, entretanto, lamentam que não tenham sido gravados, este ano, novos discos com bons frevos de bloco (Diário de Pernambuco, 1976, capa).

Por fim, vemos que além de ir bem nas vendas, o disco ainda serviu de mote para garantir a "vitória" do frevo sobre o samba na disputa de quem vende mais no carnaval: "Ruth Malafaia, da loja A Modinha, afirma que este ano o frevo está vencendo o samba em questão de vendagem de discos. Uma média de 200 discos de frevo estão sendo vendidos diariamente, ao passo que de samba apenas 100. O Frevo Vivo de Levino está batendo records" (Diário de Pernambuco, 1976, 1º c., p. 5).

Ao contrário de outros discos da época, "O Frevo Vivo de Levino" foi lançado pela série Arquivo, em detrimento da Mocambo. A série Arquivo fora lançada um ano antes com dois discos denominados "Baile da Saudade", alcançando grande vendagem. Em entrevista concedida a Melina Hickson, que pode ser vislumbrada no documentário "Rosa de Sangue", disponível no YouTube[16], e transcrita por Paula Valadares, em sua dissertação de mestrado, José Rozenblit esclarece que "as

[16] Link da primeira parte do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=CtLAiQ72C_k>
Link da segunda parte do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=tru2QUiePi8>
Último acesso em 10/03/2018.

marcas nossas eram AU, solar, Mocambo, Passarela e Arquivo" (Valadares, anexos, p. 7). Tratam-se dos selos que organizavam a produção da Fábrica Rozenblit, sendo o selo Mocambo o mais proeminente, responsável pelos grandes lançamentos da Fábrica, até então.

Em 11 de janeiro de 1976, a coluna Ronda do Disco, de Fernando Spencer, traz algo de diferente sobre o disco. Ela deixa claro que "O Frevo Vivo de Levino" foi uma espécie de prestação de contas:

> Uma dívida antiga que a Fábrica Rozenblit tinha para com Levino Ferreira, sem favor, o maior compositor de frevos de Pernambuco. Daqui de "Ronda do Disco" fizemos vários apelos a fim de que o "Mestre Vivo" tivesse um LP lançado pela Rozenblit com suas antológicas composições. Vai sair o disco "O Frevo Vivo de Levino Ferreira", série Arquivo, da Fábrica Rozenblit. Uma grande homenagem ao compositor bomjardinense que hoje é nome de rua no bairro do Cordeiro (Diário de Pernambuco, 1976, 4º c., p. 6).

De fato, a relação entre Levino e a Rozenblit, no quesito gravações, não é tão estreita. Vale a pena, antes de entrar em mais detalhes sobre essa relação, contar um pouco mais sobre a fábrica de discos Rozenblit. Fundada por José Rozenblit, a Fábrica "nasceu na Estrada dos Remédios, no bairro de Afogados, em outubro de 1953" (SOUZA; FILHO, 2009, p. 5). Seu principal objetivo era gravar e divulgar os artistas locais que "não despertaram a devida atenção das gravadoras do sul do país" (SOUZA; FILHO, 2009, p. 4). Apesar de extremamente bem-sucedida, alcançando um controle de 22% de toda a produção nacional e 50% da produção regional, a fábrica Rozenblit era tida como conservadora. Em seu livro "Do Frevo ao Mangue Beat", José Teles (2000) diz que "Nelson Ferreira, diretor artístico da gravadora, era ótimo, mas não era vanguarda. A bossa nova daqui não teve registro em disco. O grupo de Naná Vasconcelos nunca gravou aqui, nem Robertinho de Recife ou Geraldo Azevedo" (TELES 2000 *apud* SOUZA; FILHO, 2009, p. 8). O fato já mostra que, apesar de ter como objetivo divulgar os artistas locais, a Fábrica Rozenblit era seletiva com relação aos seus lançamentos. Os pedidos de Fernando Spencer, na coluna Ronda do Disco, parecem ter surtido algum efeito, embora Levino tenha falecido no ano de 1970.

Em se falando de discos em 78 rotações por minuto, temos apenas os frevos Alegria de Pompéia (1955), Encapetado (1955), Comendo Fogo (1958), Amália no Frevo (1960), Vai e Vem (1960), Última Troça (1962) e Alô Limoeiro (1964) gravados pela fábrica, embora Levino tenha uma obra prolífica e seja tomado constantemente como o maior entre os compositores de frevo. Todos as gravações em 78 rpm foram

lançadas pelo selo Mocambo, sendo 4 no lado A (Alegria de Pompéia, Amália no Frevo, Comendo Fogo e Encapetado) e 3 no lado B (Alô Limoeiro, Última Troça e Vai e Vem). As gravações foram feitas sempre por orquestras de Nelson Ferreira ou por orquestras militares. Em contrapartida, temos outros 25 frevos de Levino em 78 rpm que não foram gravados pela Rozenblit, sendo distribuídos entre outras gravadoras como Victor e RCA Victor, Odeon, Continental, Philips, além da Elite Special entre as décadas de 1930 e 1950.

Uma rápida comparação nesse mesmo sistema de confecção de discos, mostra que talvez o maior nome do frevo no quesito gravações, Nelson Ferreira, tem pelo menos 24 gravações contabilizadas pelo Catálogo Discográfico, de Renato Phaelante da Câmara,[17] com o selo Mocambo, com a imensa maioria dos frevos de sua autoria e alguns poucos em parceria com outros compositores. Em comparação com outros compositores de sua geração, Zumba e Zuzinha mais especificamente, Levino ainda tem mais gravações. Encontramos 6 gravações de Zumba, todas pelo selo Mocambo, e nenhuma de Zuzinha.

No quesito LP, até o lançamento do disco “O Frevo Vivo de Levino”, a Rozenblit gravou apenas um frevo de Levino Ferreira: “Mary e Sua Boneca”, registrado como L 156 no disco S. Excelência o Frevo de Rua II, executado pela Banda Municipal do Recife em 1975. Este foi, segundo Edson Rodrigues, possivelmente, o último frevo de Levino Ferreira. Por volta de 1960, em uma perspectiva geral, observa-se a mudança de formato. Saem os discos 78 rpm e entram os Long-Plays. As últimas gravações em 78 rpm pelo selo Mocambo datam de 1964, incluindo um frevo de Levino Ferreira, “Alô Limoeiro”, gravado pela Banda da Base Aérea do Recife. Considerando agora não apenas a Rozenblit, mas todas as gravações em LP (devido também ao declínio da fábrica Rozenblit por sofrer com consecutivas enchentes entre as décadas de 60 e 70), os mesmos Zumba e Zuzinha possuem poucas gravações. Zumba possui 11 gravações em disco e Zuzinha apenas duas, sendo ambas “Divisor de Águas”. Nesse quesito, entretanto, Levino Ferreira dispara na frente. São esmagadoras 45 gravações em disco, sem contar o próprio “O Frevo Vivo de Levino” e o já referido disco “Centenário Levino Ferreira” que, curiosamente, não está catalogado por Renato Phaelante. Uma grande parcela dos discos que contém músicas de Levino fazem parte de uma série intitulada “O

[17] Gravações contabilizadas no livro “100 anos de frevo: catálogo discográfico” de Renato Phaelante da Câmara, lançado pela CEPE em 2007.

Tema é Frevo", organizada pelo radialista Hugo Martins. Sobre essa série de discos, o próprio Hugo Martins comenta:

> Tem "O Tema é Frevo Pesquisa", "O Tema é Frevo Documento", que também grava frevos de bloco. Então nós temos aproximadamente uns 40 discos. "O Tema é Frevo Pesquisa", tem "O Tema é Frevo Turismo" também [...]. Começamos a gravar isso em 1978, quando o programa [de rádio] fez 10 anos. Procurei o Reitor Paulo Maciel, na época. Ele era um homem que dava muito valor a nossa cultura, ao frevo também, e eu procurei ele para a gente fazer um disco comemorativo aos 10 anos do "Tema é Frevo". (Hugo Martins, Rádio Universitária, 12/09/17).

Mas o fato é que após o disco "O Frevo Vivo de Levino" ter alcançado uma ótima repercussão, a consagração de Levino Ferreira se somou também a outros fatores, como a escolha de "Último Dia", hoje seu frevo mais emblemático, para a abertura e vinheta do Frevança (I Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu). O concurso, organizado pela Fundação de Cultura Cidade do Recife em parceria com a Rede Globo de Televisão, realizado pela primeira vez em 1979, visava compor um disco a ser lançado no carnaval de 1980 com os ganhadores, que englobava frevos de rua, frevos de bloco e frevos canção. A introdução de "Último Dia" tornou-se ainda mais conhecida por tocar em todas as vinhetas do Festival que tinha chamadas constantes na programação local da Rede Globo. Uma coincidência significativa é que o historiador e jornalista Leonardo Dantas, o mesmo responsável pela produção do LP "O Frevo Vivo de Levino" foi também o idealizador e produtor do "Frevança".

Levino ganhou gravações em profusão justificando, assim, seu título de "Rei do Frevo". Isso nos leva a crer que Levino Ferreira alcança esse patamar, de fato, a *posteriori*, apesar dele ter estado sempre presente nos discursos, assim como várias definições que envolvem o próprio frevo, como já colocado antes. Antes do disco "O Frevo Vivo de Levino" ele possuía poucas gravações locais, sendo a maioria delas no Rio de Janeiro. Após o disco, seu nome passa a se tornar quase que obrigatório para quaisquer coletâneas de frevos que viessem a ser lançadas. Como exemplos que atestam isso, podemos citar as coletâneas: Frevos de Rua Vol. 2, Frevo de Rua Vol. II, O Tema é Frevo: Pesquisa, O Tema é Frevo Vol. 3, O Tema é Frevo Vol. 3 Documento, O Tema é Frevo Vol. 5 Pesquisa, O Tema é Frevo Vol. 6, O Tema é Frevo Vol. 6 Pesquisa, O Tema é Frevo Vol. 7 Pesquisa, O Tema é Frevo Vol. 8, O Tema é Frevo Vol. 10 Pesquisa, O Tema é Frevo 30 Anos, Carnaval sua História sua Glória Vol. 2, Carnaval sua História sua Glória Vol. 3, Carnaval sua História sua Glória Vol. 7, Carnaval sua História sua Glória Vol. 14, Carnaval sua História sua

Glória Vol. 18, Frevos de Rua Melhores do Século Vol. 1, Frevos de Rua Melhores do Século Vol. 3, S. Excelência o Frevo de Rua II e, finalmente, O Melhor do Frevo no Rádio Vol. 1. Todas possuem, no mínimo, uma música de Levino Ferreira em suas listas.

Assim, vemos que a trajetória de sucesso nem sempre é uniforme. Apesar de ser considerado o melhor compositor de frevo nos discursos há bastante tempo, no quesito gravações ele só se consagra de fato no cenário após a morte. Abrindo um pouco o espaço para especulação, seria possível afirmar que um maior número de gravações em sua cidade de atuação poderia ter proporcionado a Levino condições melhores de vida. Como atesta Penuel Pereira Ramos, Levino “viveu e morreu pobre”. Afinal, o “Rei do Frevo” acabou findando sua trajetória em vida em situação mais próxima a um plebeu.

3 LEVINO EM DISCO: COMPARAÇÕES E ANÁLISES MUSICOLÓGICAS

Neste capítulo vamos adentrar mais profundamente nas gravações realizadas com o repertório de Levino Ferreira no sentido musicológico. Aqui falaremos sobre as principais orquestras que gravaram obras de Levino Ferreira. Algumas delas, vale salientar, tiveram papel de destaque no cenário do frevo e são até hoje lembradas. Como exemplo, podemos citar: a Orquestra Tabajara do maestro Severino Araújo, Zaccarias e sua Orquestra, a Orquestra do maestro Nelson Ferreira, além de várias outras bandas de corporações militares.

Pela proposta do capítulo, apresentaremos vários termos técnicos relacionados à teoria musical. Embora as discussões anteriores não se limitem à comunidade musical apenas, neste capítulo alguns termos poderão confundir leitores leigos. Tentarei ao máximo tornar as explicações simples e de fácil compreensão para todos os que futuramente desejem entrar mais fundo no repertório de Levino Ferreira.

Além das análises, vamos observar as várias formações orquestrais que gravaram as obras de Levino. Mas qual a formação de uma banda de música? E qual a formação de uma orquestra de frevo? Há diferenças? A princípio, podemos já estabelecer uma breve comparação bastante superficial entre esses dois segmentos. Isso porque existe uma série de variantes, o que não permite definir uma formação única ou fixa para ambos os casos. As bandas de música foram as primeiras orquestras de frevo, o que causa uma certa mistura entre as mesmas. Por se propor a tocar uma vasta gama de estilos musicais, as bandas de música possuíam, de igual maneira, uma vasta gama de instrumentos e possibilidades. Trompas (primeiro instrumento aprendido por Levino Ferreira e José Menezes, inclusive), bombardinos, clarinetas, além de uma percussão mais robusta com pandeiros, reco-recos, entre outros. Já na formação de orquestra de frevo, em geral, temos as ausências dos instrumentos citados acima, criando uma formação mais enxuta com apenas saxofones, trompetes, trombones, tubas e percussão.

A maior parte da matéria-prima usada nas análises serão gravações, além do auxílio de partitura, quando disponível. A necessidade em se analisar gravações decorre do fato de que "grande parte da música popular não está perpetuada em

partitura, mas sim em gravações fonográficas" (PIEDADE, 2007)[18]. Especialmente no caso do frevo, onde muitos detalhes da execução não estão grafados em partitura, a análise de gravações pode evidenciar elementos que não são transmitidos na partitura e nem oralmente entre os músicos.

Por fim, vamos nos desdobrar especificamente sobre a música "Último Dia", um dos frevos mais tocados no carnaval e, sem dúvida, o mais gravado dentro da discografia de Levino Ferreira. "Último Dia" já foi executado por formações diversas, desde as mais próximas das bandas até as orquestras de frevo mais "modernas". Com tantas gravações, vários novos elementos foram sendo implementados como a improvisação, por exemplo. Vale ressaltar também que o frevo mais gravado do compositor considerado "Rei do Frevo" foge consideravelmente em diversos aspectos à forma canônica estabelecida para nortear as características do frevo, o que poderá ser verificado nas análises musicológicas que se seguirão.

3.1 DUAS VERSÕES DE "ÚLTIMO DIA": 1956 X 1976

As gravações em questão não serão analisadas por um mero acaso. A de 1956 pode ser a primeira gravação desse emblemático frevo. A segunda, de 1976, faz parte do primeiro disco dedicado exclusivamente à obra de Levino Ferreira, disco que pode tê-lo alçado a um novo patamar. Observemos, a partir de agora, como duas propostas estéticas distintas resultam em aspectos sonoros também distintos.

A primeira gravação de "Último Dia" que tive acesso (através da contribuição do radialista Hugo Martins) possivelmente é a primeira de fato gravada. De acordo com os registros, "Último Dia" foi lançado pela Orquestra Tabajara de Severino Araújo no início do ano de 1951 no formato 78 rpm, junto a gravadora Continental, sendo esse frevo no lado A e "Tudo Dança", outro frevo composto por Geraldo Medeiros, trompetista da Tabajara, no lado B.

A presença de "Último Dia" no lada A de um disco é um aspecto importante que vale a pena destacar. Segundo Carlos Coraúcci, em seu livro Orquestra Tabajara de Severino Araújo, no final da década de 40, as gravadoras tinham a ideia de "colocar músicas de compositores de renome na face principal dos 78 rpm"

[18] Artigo publicado na Revista Eletrônica de Musicologia, da Universidade Federal do Paraná. Disponível pelo link: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html>. Acesso em 13/05/2018.

(CORAÚCCI, 2009, p. 70). Isso implica em associar o nome de Levino Ferreira a um papel importante para o frevo assim como criar uma estratégia mercadológica que atraísse compradores. Como veremos no trecho a seguir, o sucesso dos discos de frevo em 78 rpm da Tabajara foi grande o que repercutiu posteriormente em um LP:

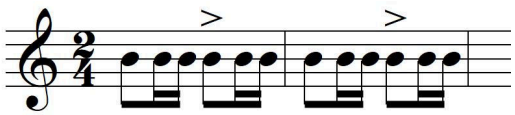
> O terceiro LP da Tabajara e quadragésimo segundo da Continental, também lançado em 1956, no mês de setembro, com oito músicas, seria inteiramente dedicado ao frevo. A começar pelo nome, *A Tabajara no frevo*, a intenção da gravadora era aproveitar o estrondoso sucesso dos frevos gravados anos antes, em 78 rpm. Com arranjo de Severino para *Zé Pereira*, o disco ainda traz *Último dia*, de Levino Ferreira, *Tudo dança*, de Geraldo Medeiros, e *A Tabajara no frevo*, música-título de Severino Araújo no lado A, e o *Frevo dos Vassourinhas Nº 1* abrindo o lado B, que ainda teria *Relembrando o Norte*, *Assim é espeto* e *Zé Carioca no frevo* (CORAÚCCI, 2009, p. 121).

Novamente “Último Dia” aparece em lugar de destaque. Abrindo o lado A do disco com “Zé Pereira”, frevo tradicionalmente usado para dar o pontapé inicial das orquestras de frevo de rua, a composição de Levino Ferreira aparece logo em seguida, como se fosse o primeiro frevo após o “aquecimento” da orquestra. Porém, o que não fica claro no texto é se a gravação de 1951 foi de certa forma “reaproveitada” para o disco de 1956, que poderia ser um tipo de coletânea reunindo os maiores sucessos anteriormente gravados, ou se é uma gravação inédita, talvez com um arranjo diferente de sua versão anterior. Tecnicamente, seria possível aproveitar um fonograma gravado originalmente em 78 rpm para uma coletânea no formato Long-Play, especialmente supondo que a gravação tenha sido feita em fita magnética, tecnologia que surge por volta da Segunda Guerra Mundial (BYRNE, 2014). O que há de fato nos registros e que nos interessa a fim de análises é a intensa produção de Severino no que se refere aos arranjos de sua orquestra, todos de sua autoria. Por se tratarem de lançamentos relativamente próximos, então, imagino que mesmo em caso de gravações distintas, os arranjos soariam similares por serem de um único autor.

Entremos agora em questões mais técnicas. Essa gravação, de 1956, apresenta características muito fortes que a assemelham a um dobrado e explico agora o porquê. Em primeiro lugar, podemos destacar a marcação dos tempos feita pela percussão. Assim como o que conhecemos hoje como frevo, o dobrado possui o acento métrico natural do primeiro tempo deslocado para o segundo tempo. Apesar dos dois tempos estarem bastantes nítidos na gravação através do que seja provavelmente um bumbo ou surdo, o segundo tempo é tocado com maior ênfase. Embora eu não seja percussionista para afirmar com absoluta certeza, acredito que

a técnica utilizada seja algo semelhante ao que vivenciei em meus tempos de banda de música no interior, onde a pele do surdo era atacada apenas com a baqueta no segundo tempo, dando a ele o destaque, e com a baqueta e a palma da mão disposta de forma aberta (as vezes só com a palma da mão, sem a baqueta), no primeiro, com o objetivo de tornar o som um pouco menos intenso e mais abafado. A caixa está bem pouco nítida sendo, inclusive, difícil perceber ao certo como se dá sua marcação. Em vários momentos o ritmo se confunde com o pandeiro, que está bem mais audível. Com a ajuda de um software[19] de isolamento de faixas de frequência, pude perceber a caixa com mais clareza concluindo que o desenho rítmico seja, na maior parte do tempo, dessa forma:

Figura 1 - Ritmo da caixa na gravação de “Último Dia” de 1956.



Esse desenho[20] reforça ainda mais o acento métrico do segundo tempo que está de forma mais clara no surdo. Hoje em dia, nos frevos gravados com bateria, praticamente aboliu-se o ataque ao primeiro tempo, deixando apenas o segundo acentuado. Apesar disso também se verificar em algumas execuções de dobrados, na maioria dos casos o primeiro tempo ainda é marcado, embora de forma mais branda, como já explicado. Acredito que essa marcação do primeiro tempo seja reflexo do propósito do dobrado que se destina a marcha e, por isso, requer ambos os tempos sendo marcados a fim de mantê-la sempre constante.

Como resultado de tudo isso, a gravação de “Último Dia” de 1956 nos remete, auditivamente falando, muito mais para um dobrado do que para um frevo como conhecemos hoje em dia. Como já foi falado durante o levantamento da trajetória de Levino, sua vinda a Recife se deu tarde, em 1935, o que significa mais proximidade com as bandas de música, modelo com que trabalhara desde a infância, segundo os relatos, e menos com o frevo que era executado nas ruas do Recife. Nesse sentido, a execução da Orquestra Tabajara parece condizer com aquilo que era mais comum a Levino Ferreira.

[19] O Software utilizado foi o Transbribe!, que tem como principal finalidade a transcrição de arquivos musicais. Ele oferece a possibilidade de reduzir a velocidade de reprodução além de isolar algumas frequências.
[20] Escrito com a ferramenta do Software Finale, versão 2011.

A forma como a percussão está gravada não deixa claro o ritmo que é executado, o que nos permite dizer que a hierarquia entre os instrumentos, de uma forma geral, não está coesa. Metais e palhetas têm bem mais nitidez na gravação do que a percussão, o que justifica essa falta de equilíbrio que poderia ser evitada através de dinâmicas ou até um melhor posicionamento da orquestra no momento da gravação. Nesse sentido, podemos especular e atribuir a isso o distanciamento da Orquestra Tabajara de Recife, principal centro onde a efervescência do frevo era constante nos carnavais, e pela forma de ser eclética da mesma, possuindo um repertório abrangente para satisfazer as necessidades dos bailes da época, como podemos observar nesse trecho:

> Diferentemente das outras orquestras do Rio de Janeiro, a Tabajara tinha um repertório amplo e eclético, digno de encantar qualquer tipo de plateia. Além de animar bailes, onde ainda predominavam as músicas americanas, voltadas para a elite, ela tinha também de cumprir as inúmeras solicitações de bailes mais populares. Tudo isso 'por culpa' de Severino Araújo, que, com sua 'mania de fazer arranjos' para qualquer tipo de música, cativava todas as classes sociais (CORAÚCCI, 2009, p. 69).

Além disso, o gosto particular de Severino Araújo, como clarinetista e saxofonista, inclusive, influenciava diretamente na orquestra. Segundo Coraúcci, "o som da Tabajara era diferente, pois suas músicas, por sugestão de Severino, exploravam bem mais as palhetas do que os metais. A sonoridade tornava-se mais agradável aos ouvidos, uma vez que as subdivisões rápidas das notas, com semicolcheias e fusas, eram a predileção do garoto" (CORAÚCCI, 2009, p. 41). Talvez esse gosto que Severino possuía também possa explicar o fato de metais e palhetas soarem bem mais do que a percussão.

Ainda um detalhe sobre a percussão é que ela é executada sem grandes mudanças rítmicas e de forma mais contínua, sem as interrupções chamadas no frevo de breques, que hoje em dia são bastante recorrentes em gravações e performances ao vivo. Em apenas dois momentos, na tradicional ponte e na volta da parte B para o início, surdo e caixa sessam a execução, embora o pandeiro continue sempre. Isso também me soa característico do dobrado, pela mesma justificativa acima apresentada, a busca pela continuidade da marcha.

Sobre a instrumentação dessa gravação, observamos duas coisas distintas: o conjunto de músicos que a Tabajara normalmente utilizava e o que é possível auditivamente perceber dela. No papel, a Tabajara contava com uma formação tipicamente de big band americana. Entretanto, alguns instrumentos não são

percebidos na gravação, o que nos indica a possibilidade de uma formação “alternativa” para a execução de frevos.

Sendo fortemente influenciado pela sonoridade norte americana, Severino Araújo procurou criar na Tabajara um grupo capaz de executar não só o repertório local, mas também o estrangeiro. Segundo depoimento do mesmo, presente no livro de Carlos Coraúcci, ele resolveu criar uma “orquestra moderna em música ianque” (Coraúcci, 2009, p. 42). Para alcançar tal sonoridade, ele dispunha de 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e 1 barítono), 3 trombones, 3 trompetes, bateria, piano, contrabaixo, guitarra e percussão, além do clarinete que o próprio Severino tocava com frequência. Entretanto, na gravação de “Último Dia”, de 1956, é perceptível com clareza apenas as palhetas e metais junto com uma percussão formada aparentemente por surdo, caixa e pandeiro. O contrabaixo, se presente, está bastante tímido. O saxofone tenor aparece com mais ênfase em certas passagens que em outra formação poderiam ser atribuídas a uma tuba.

Um aspecto final que ressalto nessa versão é a ausência de dinâmica. A gravação é feita praticamente do início ao fim sem alterações de intensidade, mantendo-se sempre constante. As únicas exceções são mudanças que, no meu entendimento, não são propositais, mas sim resultado das características físicas dos instrumentos. Os momentos onde os metais fazem sua participação são bem mais presentes do que as intervenções das palhetas, especialmente na ponte e no acorde final. Isso também pode ter ocorrido em decorrência da forma como a orquestra gravou, colocando metais e palhetas com a mesma proximidade do microfone.

A próxima gravação de “Último Dia” a ser analisada está presente no já mencionado disco “O Frevo Vivo de Levino”. Mais uma vez, a gravação é usada como faixa inaugural, assim como já havia acontecido no 78 rpm de 1951 e, de certa forma, no LP de 1956 da Orquestra Tabajara. Nesse caso, “Último Dia” já não se assemelha tanto ao dobrado, como acontecia na versão anteriormente analisada, embora ainda tenha alguns elementos que remetam ao ritmo militar. O primeiro mote que destaco na análise de “Último Dia” no disco de 1976 se apresenta em palavras em vez de notas. Como vimos na descrição, o disco foi idealizado para ser executado por uma “moderna orquestra de frevo”. Vamos debater, na sequência deste trabalho, o que tal atribuição implica.

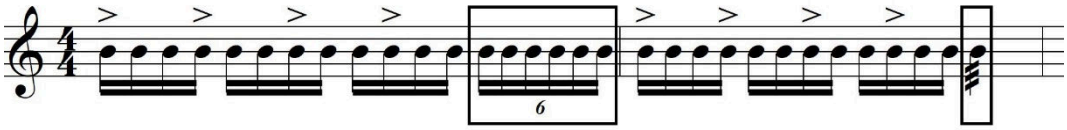
Não apenas “Último Dia”, mas o disco como um todo possui algumas marcas que o tornam facilmente reconhecível. Acredito que dois elementos são essenciais

não só para a distinção com a versão anterior, mas para uma elevação considerável no nível da performance do grupo como um todo: a caixa, tocada pelo baterista Adelson Silva, e a tuba, tocada por Zé Grande, segundo Edson Rodrigues. Esses elementos certamente podem estar presentes em outros discos, mas a simbiose presente nesse o torna bastante singular.

Sobre a percussão em geral, ela evidencia já de cara uma diferença gritante entra a gravação anterior: é extremamente clara e audível. Essa característica pode ser um provável reflexo da qualidade do aparato técnico disponível na Fábrica Rozenblit, além da evolução natural no quesito gravação que, em questão de poucos anos, teve um avanço muito significativo.

A caixa de Adelson traz elementos que se tornaram unânimes entre os bateristas de frevo, além de algo inovador, característica marcante do próprio Adelson:

Figura 2 - Ritmo da caixa segundo Adelson, no primeiro compasso, e o que se convencionou, no segundo.



De cara, uma diferença em relação à caixa do exemplo anterior, e que fiz questão de mostrar na edição, é o compasso. Em entrevista, Adelson fala não apenas o que justifica para ele o uso de um compasso quaternário em detrimento de um binário, mas também aproxima de forma categórica o frevo do dobrado: “o dobrado foi acelerando e chegou no frevo. Isso é minha concepção. O dobrado tem muito a ver com o frevo, inclusive o compasso que, para mim, seria em quatro. Todos dois. Por conta do repouso melódico. A levada que eu faço é em quatro. Eu leio em dois, mas toco em quatro. Tanto o dobrado quanto o frevo”. Essa fala mostra a percepção sobre o frevo de um músico de base, que tinha apenas a finalidade de “acompanhar” o ritmo, que posteriormente se tornaria muito mais ativo no gênero com seu instrumento. A própria gravação dá indícios do que estava surgindo mostrando uma caixa muito mais participativa, obedecendo breques e convenções rítmicas. Mas, claro, ainda está muito distante das gravações posteriores do próprio Adelson, nas quais a caixa se tornou um instrumento com ataques constantes, seguindo a linha dos metais da orquestra. O ritmo executado também difere

bastante do que vinha sendo feito antes, com destaque para os acentos a cada três notas nas semicolcheias. Esse ritmo acabou se tornando uma espécie de padrão para o frevo, porém, como visto na imagem acima, existe uma divergência no quarto tempo entre os dois compassos. O primeiro final é a forma tocada por Adelson Silva que pode variar entre um grupo de sextinas, como na imagem, ou um grupo de quintinas. Já o segundo final, mostra como se convencionou a linha do caixa, executada com um rulo que não necessariamente obedece a um grupo de notas limitadas previamente. O resultado pode ser ouvido na gravação de “Último Dia”: um quarto tempo extremamente preciso e definido. Sobre os acentos, eles acontecem de forma semelhante a gravação anterior de 1956. Ambos os tempos são tocados e o segundo é mais enfatizado. Tal característica aproxima a gravação de um dobrado, em processo semelhante ao narrado na versão de 1956.

A questão do dobrado como precursor do frevo parece algo bem recorrente nas narrativas. Por minha experiência como músico, penso principalmente na percussão como fator diferencial entre ambos, embora saiba que existam casos onde a percussão se comporta de forma semelhante em ambos os gêneros. Outra diferença diz respeito a questão formal. Os frevos geralmente têm duas seções, chamadas de partes A e B separadas por uma ponte. Os dobrados, em contrapartida, apresentam três seções, partes A e B e uma ponte que conduz para o trio, a seção final, mas que não conclui a peça. Mas, novamente, essas estruturas formais não são regras. Assim como existem frevos com três partes, também podem ocorrer dobrados com duas. A questão, então, torna-se complexa. A linha entre frevo e dobrado ainda é tênue.

A orquestra do maestro José Menezes, responsável pela execução do disco “O Frevo Vivo de Levino”, assim como a Orquestra Tabajara, fazia muitos bailes incluindo o Baile da Saudade além de festas no Clube Português. Para tais ocasiões, a orquestra era basicamente a mesma que gravou “O Frevo Vivo de Levino” com as únicas diferenças do contrabaixo no lugar da tuba e a adição de cantores. Segundo os registros, no ano de 1976 a orquestra tinha a seguinte formação: “Dóris Sandra e João Rodrigues (cantores); Guebinha, Valderedo, Pitelo e Mourinha (saxofones); Chico, Manoelzinho, Ademar e Lourival (pistons); Amaral, Melo e Reginaldo (trombones); Zezinho (contrabaixo); Adelson (caixa); Martins do Pandeiro; Floriano e Ivo Rebolado (surdos)” (Diário de Pernambuco, 1976, 2º c, p. 10). Em entrevista, Edson Rodrigues relata os nomes dos músicos que compunham

a gravação do disco que homenageia Levino Ferreira, disco o qual ele participou como arranjador. Com exceção de poucos nomes que ele não conseguiu lembrar, a grande maioria está em conformidade com o relato do Diário de Pernambuco do dia 23 de fevereiro. Nos saxofones temos a presença de Maurício e nos trompetes, Neco. Além disso, Edson revela que a tuba foi executada por Zé Grande. A tuba, aliás, merece uma atenção especial. Como foi colocado por Edson, “Menezes procurou fazer a coisa como ele [Levino] faria”. Para demonstrar a semelhança, utilizei um programa de editoração de partituras[21] para reproduzir na íntegra a tuba de “Último Dia” do disco “O Frevo Vivo de Levino”, além da partitura aparentemente original da primeira parte, garimpada por Ayrton Benck junto ao acervo pessoal do maestro José Menezes:

[21] Novamente o Software Finale foi utilizado.

Figura 3 - Parte da tuba na versão de “Último Dia” de 1976.

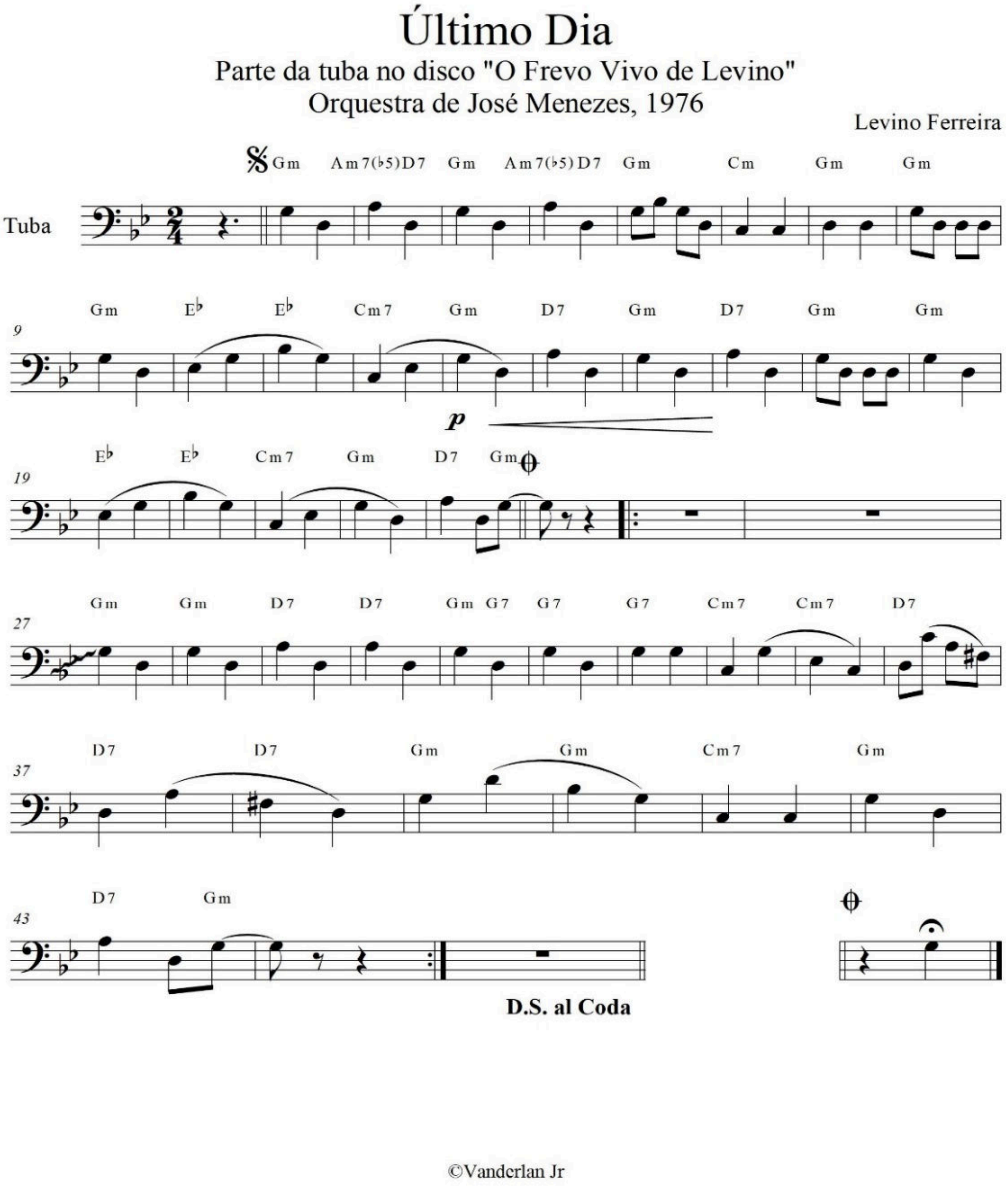
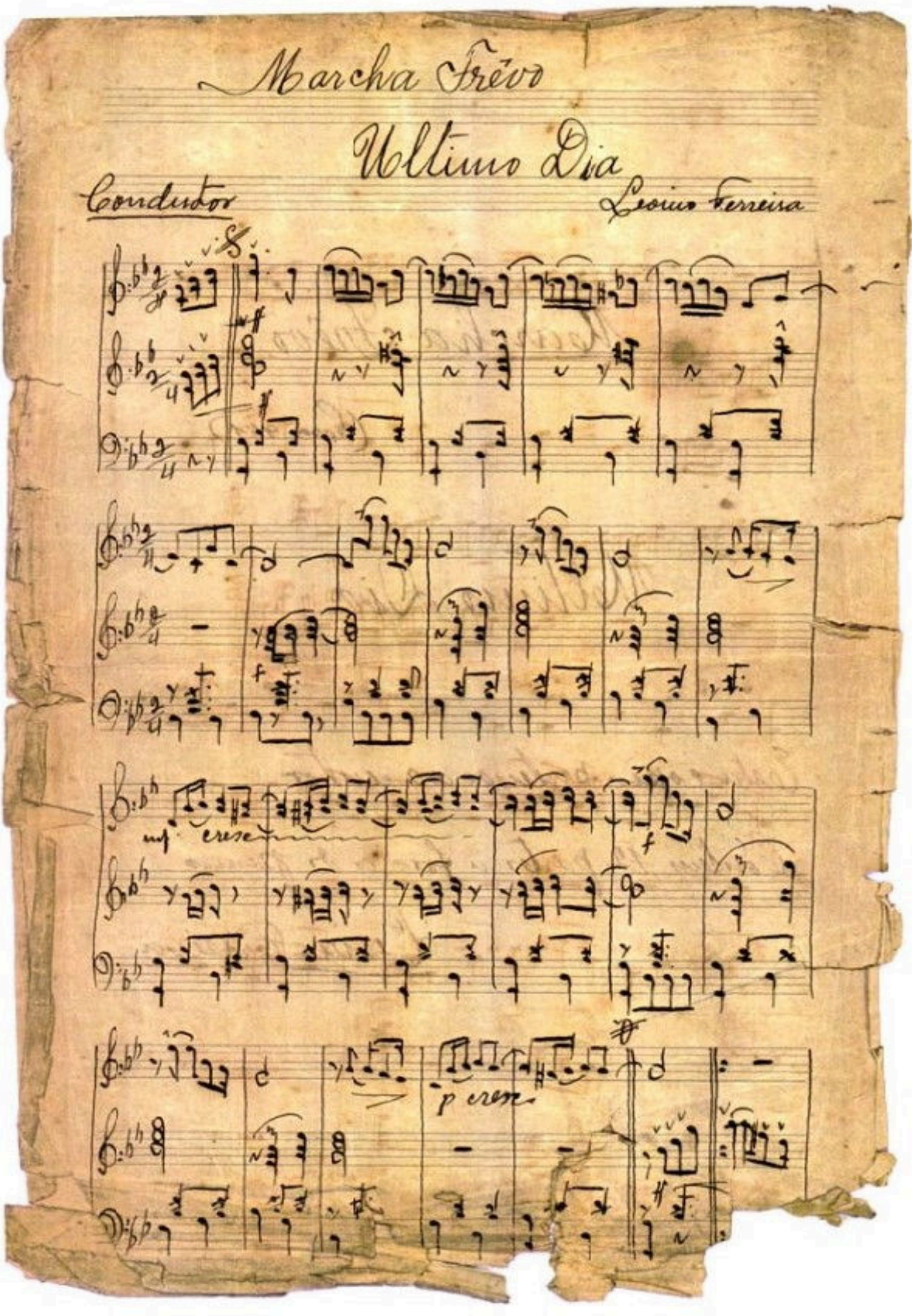



Figura 4 - Partitura de “Último Dia” obtida por Ayrton Benck junto ao acervo pessoal do maestro José Menezes.



Fonte: Ayrton Müzel Benck Filho, Dissertação de Mestrado.

Um detalhe sobre esta partitura é que ela apresenta a introdução diferente de todas as gravações. Na verdade, ela se assemelha a versão “simplificada” que se executa bastante nas manifestações do frevo de rua em alguns locais, sobretudo em cidades interioranas. Fica, então, esse mistério, já que a Orquestra Tabajara foi a primeira a executar “Último Dia”, em 1951, época em que Levino Ferreira estava em plena atividade e poderia julgar possíveis divergências na gravação, o que, aparentemente, não foi o caso, vindo todas as gravações posteriores com a introdução divergente dessa partitura, pelo menos no quesito melódico. Uma resposta para isso pode ser obtida deduzindo que, assim como outros compositores, Levino não escrevia a partitura na íntegra, com todos os seus aspectos, deixando para passar instruções ausentes nos ensaios, prática que não é incomum no universo do frevo.

O compasso 5 da versão do “Frevo Vivo” é o único momento em que a tuba difere da partitura manuscrita. Na versão transcrita, podemos observar alguns trechos onde uma ligadura se faz presente. Nesses momentos, a articulação é mudada dando um caráter mais melódico, contrastando com os demais onde as notas são articuladas de forma mais seca, quase como *staccato*, que surgem como apoios harmônicos tocando geralmente tônica e quinta dos acordes. Nesse sentido, optei por escrever as notas como semínimas, embora esteja ciente que “alguns compositores escrevem colcheias seguidas de pausas da mesma figura para que o tubista possa tocar sem problemas. Isso é devido a grande demanda de ar exigida pelo instrumento. É como se tivéssemos as semínimas com pontos de diminuição (*staccato*) ” (MENDES, 2017, p. 197). Essa característica melódica também já havia sido mencionada por Edson Rodrigues, quando fala que “o baixo nas músicas de Levino são muito melódicos. Ele é harmônico e melódico ao mesmo tempo”.

Um outro aspecto que chama bastante a atenção na versão de “Último Dia” de 1976 é a dinâmica, praticamente ausente na versão anterior. Nessa, percebe-se um cuidado muito maior com pianos e *crescendos* que acontecem de forma muito orgânica. As transições entre os naipes dos metais e palhetas são acompanhadas por quedas na dinâmica que acompanham os instrumentos fisicamente com menos volume.

Todos esses detalhes mostram que, de fato, houve um cuidado grande com a produção, arranjos e realização do disco “O Frevo Vivo de Levino”. A ideia de arranjar “antológicos frevos para uma moderna orquestra de frevo”, entretanto,

parece ter sido uma proposta que não avançaria sem a presença dos músicos da orquestra do maestro José Menezes. A ideia de orquestra “moderna” aparenta ser aquela com músicos por excelência, de alto nível e prontos para criar um disco que ficaria para a posteridade por sua singularidade. Ao mesmo tempo que se preocupa com a excelência técnica dos músicos e a nitidez de cada naipe da orquestra, há uma preocupação estética em se fazer “como Levino faria”, caso tivesse a sua disposição músicos com aquela qualidade e recursos técnicos da época. Isso denota uma preocupação com a autenticidade ou legitimidade do disco “O Frevo Vivo de Levino” como um todo.

Em um aspecto bem específico, as duas gravações têm uma similaridade. O andamento de ambas é bastante parecido, marcando cerca de 128 batidas por minuto.

Notamos, assim, após um olhar entre duas versões de “Último Dia”, que simples mudanças na instrumentação, aliadas a uma proposta estética diferente, mudam completamente a sonoridade de uma música. No caso de “Último Dia”, de Levino Ferreira, temos duas referências distintas, mas emblemáticas: A primeira gravação, feita pela Orquestra Tabajara, em 1951, e a gravação no disco “O Frevo Vivo de Levino”, feita pela orquestra de José Menezes, em 1976. Percebemos que a gravação de 1951 possui aspectos percussivos que se assemelham ao dobrado. Em contraste, a gravação de 1976 possuía entre seus músicos, por exemplo, o baterista Adelson Silva, que deu outro tom na execução além de introduzir elementos característicos próprios. A presença do tuba na versão de 1976 condiz com a característica de Levino Ferreira apontada por Edson Rodrigues. A tuba, nesse caso, também “canta” frases melódicas em contraponto, sendo, assim, “harmônico e melódico” ao mesmo tempo. Ainda sobre a gravação de 76, ela possui um diferencial com relação as variações de dinâmica durante a música, diferente da de 51, que apresenta uma dinâmica mais constante.

3.2 “ÚLTIMO DIA” – TRADIÇÃO E SUBVERSÃO

Mas por que a escolha de “Último Dia” para tantas comparações? Vários motivos surgem para responder esse questionamento. Além de ser um dos frevos mais tocados do carnaval, “Último Dia” também é o frevo de Levino Ferreira mais gravado. Porém, o que chama a atenção, quando nos voltamos para esse frevo com

um olhar mais musicológico, é que ele foge em vários aspectos dos considerados cânones do frevo. Vimos, no capítulo anterior, que muitas narrativas são criadas para definir o que o frevo deve ser. “Último Dia” acaba, de certa forma, rompendo com esses discursos. Nesse sentido, podemos observar alguns aspectos ou padrões em “Último Dia” que são comuns a outros frevos e reproduzem fielmente o cânone do frevo assim como elementos que fogem completamente as características que foram atribuídas como marcantes do gênero.

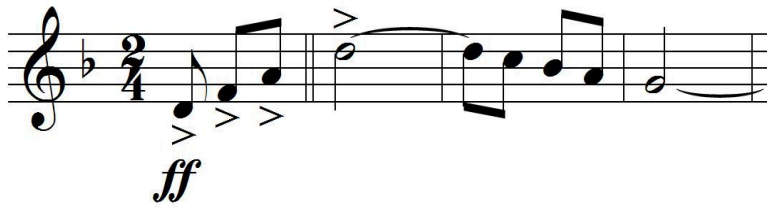
O início do frevo “Último Dia” acontece de forma acéfala. Essa característica está presente em uma grande parcela dos frevos de rua como confirmam Oliveira quando fala que o frevo “se inicia inalteravelmente por anacruse” (OLIVEIRA, 1971, p. 49) e Rodrigues que fala que “o frevo de rua dificilmente inicia-se com o compasso completo, começando sempre por ritmo acéfalo ou em tempo anacrústico” (RODRIGUES, 1991, p. 67). Saldanha também fala sobre a fortíssima influência do dobrado sobre o frevo através de elementos como “introdução em anacruse e início de fraseado em movimento ascendente” (SALDANHA, 2008, p. 45). Observamos o movimento em questão, além do já citado início acéfalo, na frase que inicia a música:

Figura 5 - Introdução de “Último Dia” mostrando início acéfalo e movimento ascendente.

Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

Ainda sobre a relação entre dobrado e frevo que fala Saldanha, tomemos como exemplo comparativo o dobrado “Saudade de Minha Terra”, de Luiz Evaristo Bastos. Ele apresenta o mesmo início de “Último Dia” com início acéfalo e movimento ascendente mostrando, assim, o claro paralelo entre esses gêneros, ambos em compasso binário, início rítmico e movimento melódico similares. Importante ressaltar que o dobrado encontra-se na tonalidade de ré menor, diferente do frevo que se encontra em sol menor:

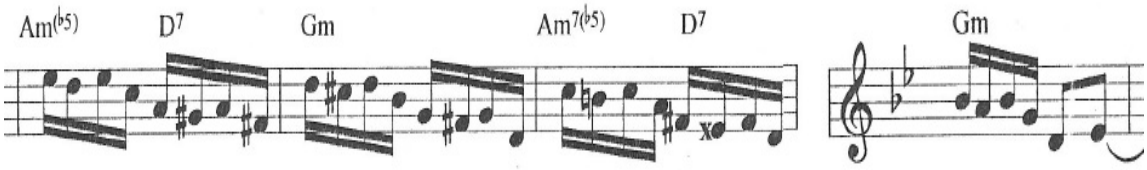
Figura 6 - Dobrado “Saudade de Minha Terra” com início idêntico a “Último Dia”.



Fonte: Governo do Estado do Ceará.

Observando ainda o trecho inicial de “Último Dia”, reparamos que aparecem apenas notas do arpejo da tônica em movimento lento (assim como no dobrado “Saudade de Minha Terra”). Esse tipo de fraseado no frevo é bastante utilizado e aparentemente busca afirmar a tonalidade. O movimento lento, nesse caso, traz ainda um contraste com a agitação em semicolcheias que virá em seguida:

Figura 7 - Segunda ideia de “Último Dia” contrastando com o início mais lento.



Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

Temos nesse trecho um motivo representado por um conjunto de quatro semicolcheias, que se repete a intervalos de quarta aumentada, justa ou diminuta. O trecho em questão trata-se de uma sequência. Sequências são motivos repetidos imediatamente na mesma voz com uma classe de notas diferentes. Eles podem ser tonais, quando mantem a tonalidade, mas mudam alguns intervalos ao mudar de altura, ou reais, quando conservam os intervalos fielmente, sendo também chamadas de sequências modulantes (KOSTKA, 2000, p. 28). Nesse caso, em “Último Dia”, temos uma sequência que se adapta à harmonia contando ainda com o uso de notas melódicas. A melodia que se segue após esse trecho usa traços característicos já citados como síncopes, além do uso de quiálteras, típicas do dobrado.

As tentativas de categorizar o frevo são recorrentes e algumas acabaram se afirmando nos discursos, apesar do produto nascer antes e o rótulo, *a posteriori*. Leonardo Dantas difere o frevo da seguinte forma: “*frevo-de-rua* (quando não existe letra, mas tão-somente a parte orquestrada), *frevo-canção* (com uma parte

orquestrada no início e uma letra intercalando), *frevo-de-bloco* (composto especialmente para orquestras de pau e cordas dos blocos carnavalescos do Recife) ” (SILVA, 1991, p. 194). Um outro tipo de classificação, específica dos frevos instrumentais, leva em conta as características da própria composição. “O frevo *ventania*, tecido, quase exclusivamente, pelo menos na introdução, por semicolcheias”, “o frevo *coqueiro*, de melodia escrita em tessitura alta” e “o frevo *abafo*, sobrecarga de trombones e pistons, em fortíssimo, para ‘abafar’ o adversário” (OLIVEIRA, 1971, p. 53-54). “Último Dia” poderia ser um típico frevo ventania, embora essa classificação seja basicamente feita analisando apenas uma breve passagem. Edson Rodrigues pensa dessa forma e diz que “dificilmente o frevo é uma coisa só. Ele sempre se mistura”. Nesse sentido, “Último Dia” seria ventania e coqueiro, por também exigir notas agudas dos metais.

Em contrapartida, também se nota em “Último Dia” elementos que não são tão usuais, de acordo com alguns autores e com uma base canônica estabelecida. Como exemplo, podemos citar a forma e o esquema de perguntas e respostas. Sobre a forma do frevo, Saldanha fala que o mesmo possui uma estrutura AA-BB-AA com geralmente 16 compassos. Possui, portanto, duas seções bem definidas que geralmente são interligadas por uma ponte ou passagem que pode conter de 2 a 4 compassos. Segundo o mesmo autor, essa forma pode ser considerada como “um desdobramento e influência da forma ternária simples A-B-A, utilizada nas árias cantadas nos clubes” (SALDANHA, 2008, p. 178). Essa forma também pode ser encontrada na marcha-militar e no dobrado, embora a maior parte do repertório desse gênero possua três seções, como já foi colocado antes.

Em “Último Dia” não observamos o esquema mostrado por Saldanha, apresentando, portanto, algumas características formais peculiares. Contrariando os tradicionais 16 compassos que a maioria dos frevos de rua apresentam na seção A, “Último Dia” possui 24 compassos, além de não se valer do recurso da repetição da seção. Em seguida, há uma passagem ou ponte de 4 compassos e uma seção B, de 16 compassos. O maestro Edson Rodrigues já nos alertava sobre essa particularidade e descreve assim a estrutura do frevo e de “Último Dia”:

> Normalmente, os frevos se compõem de *introdução* (melodia inicial) e da frase musical chamada *resposta*, que antecede a segunda parte. As partes geralmente são repetidas. Em casos especiais, a melodia da introdução não se repete, a exemplo do belíssimo frevo *Último Dia*, de Levino Ferreira. Mesmo assim a frase que serve de ponte à segunda parte, tem

> semelhanças no seu lirismo característico do mestre Levino (RODRIGUES, 1991, p 68).

Alguns estudiosos como o próprio Edson Rodrigues, como vimos, e Valdemar de Oliveira falam que “à primeira parte do frevo chamam ‘introdução’, mas, já é a própria música” (OLIVEIRA, 1971, p. 50). Tal uso da palavra introdução pode ser confuso considerando, nesse sentido, que uma introdução ocuparia uma seção inteira da música.

A seguir o exemplo citado por Rodrigues da ponte de “Último Dia”. Ela guarda, como dito, semelhanças com a introdução, utilizando-se de arpejo logo em seguida quebrado por síncopes:

Figura 8 - Ponte de “Último Dia”.

Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

Oliveira observa uma característica interessante nos frevos em geral que pode ser encontrada em “*Último Dia*”. Ele diz:

> Observação digna de nota é o imponente acorde, em *tutti*, que se ouve, quase sempre, no 11º ou no 12º (às vezes no 13º) compassos, o clímax da composição. Tais acordes são antecedidos, às vezes, por simples colcheias; outras, porém, por quiálteras, quiálteras que, sendo um dos melhores condimentos da iguaria, me proporcionam a imagem visual dos passos alongados que os corredores dão, junto ao vencedor, para franquear o último obstáculo da carreira. Não surgem imprevistamente. São “preparados”, à custa de progressões bem características da composição (OLIVEIRA, 1971, p. 50).

Temos no 11º compasso esse possível “imponente acorde”, precedido exatamente por quiálteras trazendo a ideia de clímax na música, sendo executado, inclusive, no registro limite de toda a tessitura do frevo. Tal clímax, citado por Oliveira, é geralmente seguido por uma resposta das palhetas concluindo a parte A do frevo (OLIVEIRA, 1971 p. 52). Em “Último Dia”, no entanto, observamos tal evento, mas com uma repetição alguns compassos depois, contrariando a esperada resposta das palhetas que finalizaria a primeira parte. Observemos a seguir os compassos 10, 11, 12 e 13 que são exatamente iguais aos compassos 19, 20, 21 e 22, caracterizando esse possível clímax citado por Oliveira:

Figura 9 - Vozes correspondentes aos metais obtendo um clímax que se repete.

Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

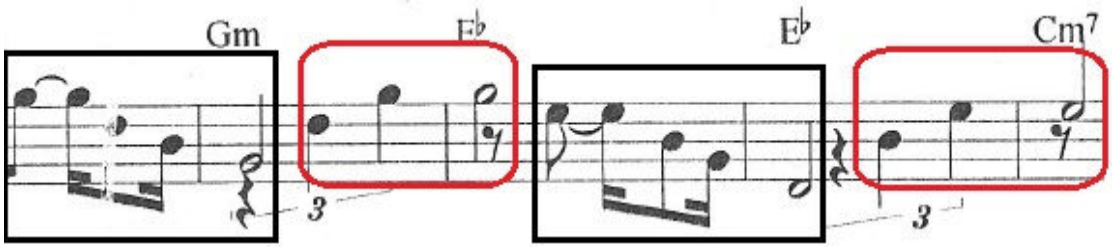
Essa repetição é o motivo de “Último Dia” não se enquadrar na forma padrão de 16 compassos.

Sobre o esquema de perguntas e respostas, ou seja, um diálogo entre palhetas e metais, Saldanha coloca que:

> 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* (SALDANHA, 2008, p. 53).

Por estar analisando uma partitura de “Último Dia”, retirada do Songbook de Frevos Vol. 1, organizado pela Prefeitura do Recife, com uma melodia única, escrita em uma só voz sem separação entre palhetas e metais[22], a exemplificação de perguntas e respostas fica limitada. Vejamos a seguinte imagem para visualizar a separação entre palhetas e metais através de um esquema de cores e formas distintas:

Figura 10 - Separação entre palhetas e metais. Os retângulos (em preto) representam as palhetas enquanto que os retângulos arredondados (em vermelho) representam os metais.

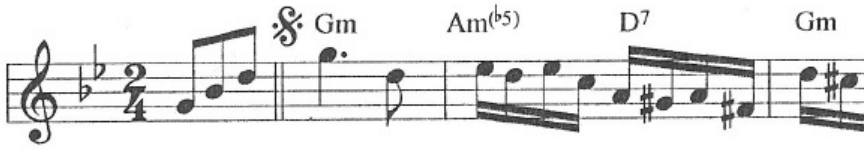


Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

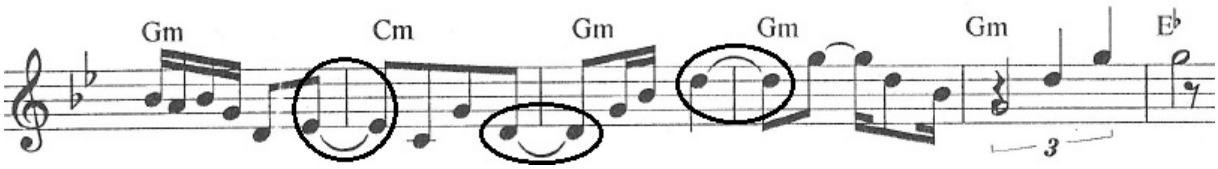
[22] Formato conhecido como Lead Sheet, ou seja, uma partitura que contém os elementos fundamentais de uma música como melodia na íntegra e harmonia, por exemplo.

A peculiaridade ou diferencial no exemplo se encontra no fato de que a ordem das perguntas e respostas se encontra invertida. Geralmente, os metais são responsáveis pela pergunta enquanto que as palhetas respondem. Mais uma quebra significativa da narrativa comum que diz que metais fazem a pergunta e palhetas respondem.

Para finalizarmos as análises, trataremos do quesito harmônico. Mais uma vez, “Último Dia” destoa dos modelos mais utilizados em se tratando do ritmo harmônico. Logo de início temos uma progressão Im-IIm(b5)-V7-Im que, apesar de bastante usada na música popular e no jazz, por exemplo, é uma progressão não muito usual no frevo:

Figura 11 - Progressão Im-IIm(b5)-V7-Im.

Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

Quanto ao ritmo harmônico, normalmente os frevos obedecem um esquema que organiza um mesmo acorde em dois ou quatro compassos. Os graus mais comuns são o 1º, o 4º e o 5º, com possíveis funções secundárias. No exemplo a seguir, temos uma ideia do ritmo harmônico incomum de “Último Dia” onde observamos, inclusive, a repetição de um mesmo acorde (Gm) em três compassos além do uso do 6º grau (Eb). É importante salientar também alguns lugares onde a harmonia é antecipada junto com a melodia. Esse tipo de antecipação pode ser ouvida em gravações mais modernas (orquestra de Duda e SpokFrevo Orquestra, por exemplo):

Figura 12 - Progressão com ritmo harmônico incomum em “Último Dia”. Os círculos indicam exemplos onde a harmonia é antecipada junto da melodia.

Fonte: Songbook de Frevos – Volume 1.

Apesar de ser considerado um clássico, “Último Dia” apresenta diversos aspectos que subvertem as características tidas como definidoras do frevo. Nos discursos, “Último Dia” é sempre tratada como “exceção”. Mas, olhando por um outro

ângulo, o frevo mais emblemático do compositor considerado o “Rei do Frevo” foge completamente as regras construídas para definir o gênero.

3.3 DA MARCHA CARNAVALESCA AO FREVO

Nessa seção, abordaremos uma questão que vem se desenvolvendo desde as primeiras discussões. Afina, Levino Ferreira compôs frevos ou dobrados? Ou eram marchas-carnavalescas? Tantas definições de gêneros causam uma certa confusão e tentaremos deixar as coisas mais claras a partir de agora.

O primeiro ponto deve ser a utilização da palavra frevo. Como vimos em Saldanha (2008), a utilização do termo se destinava ao “esquentamento do ritmo” das manifestações populares. Apenas muito após o surgimento da palavra, ela passa a designar um gênero musical, como explica Lucas Victor:

> Durante a década de trinta, a unidade do gênero “frevo” se sobrepôs àquela fragmentada diversidade musical que incluía “marchas-carnavalescas”, “sambas-carnavalescos”, “tangos”, “dobrados”, “fox-trotes” e “lundus”, presentes desde o início do século no repertório das orquestras nas ruas e nos bailes. A utilização da palavra “frevo” para designar um gênero musical remonta justamente a década de 1930” (SILVA, 2009, p. 322).

No livro “Maestro Formiga: Frevo na Tempestade”, obra biográfica do maestro Ademir Araújo, escrita por Carlos Eduardo Amaral, encontramos um depoimento que distingue a marcha e o dobrado, mas ainda não é categórico para estabelecer, de fato, qual gênero prevalecia nas manifestações carnavalescas antes do nome frevo ser “oficialmente” adotado. Vejamos:

> O maestro piauiense Rocha Sousa ressalta que, dentro da variedade de estilos e formas de composições do repertório das bandas de música brasileiras, o dobrado é o que mais identifica as corporações musicais do país. Dobrado, porém, não é marcha, apesar de semelhante.
> Rocha Souza explica que a marcha é uma peça musical que marca ou evoca o ritmo cadenciado do passo de uma pessoa, ou de um grupo de pessoas em marcha. Como o marchar é hábito típico de tropas militares, a marcha militar é o estilo mais comum de marcha e tem a função de marcar o passo de tropas nos desfiles e deslocamentos, sob um ritmo repetido e regular ‘acompanhado de tambores e bombos marcados nos tempos fracos de cada compasso, com intensidade e vibração, e sendo abafado nos tempos fortes’, com a caixa preenchendo o ritmo, e os pratos de choque marcando todos os tempos. No entanto, o que observamos é a marcação do bombo no tempo forte das marchas militares, em contraposição ao dobrado (AMARAL, 2017, p. 40).

Em narrativa de Renan Pimenta, encontramos como esses gêneros eram associados aos desfiles e manifestações populares em épocas bastante anteriores a homogeneização que a palavra frevo causou : “Os Carvoeiros fundaram em 1888 o

bloco “PÁ DE CARVÃO”; no outro ano surgiu o “CLUBE MISTO CARNAVALESCO VASSOURINHAS”, e foram se multiplicando as agremiações: Vasculhadores, Lenhadores, Caiadores, etc. Estes clubes levavam em seus desfiles orquestras que tocavam marchas no ritmo de polca e dobrado” (HOLANDA FILHO, 2010, p. 75). A “fragmentada diversidade musical” que Lucas Victor cita pode ser observada na descrição das orquestras. Tocar marchas em ritmo de dobrado podia significar simplesmente uma marcha acelerada, em “tempo dobrado”. Entretanto, o dobrado é considerado um gênero precursor do frevo, enquanto a marcha era um gênero que circulava dentro do repertório das bandas de música, como Renan Pimenta destaca:

> O próprio conceito de marcha dentro das bandas de música já é confuso, pois remete a diversos tipos de repertório. “A parada militar, as procissões e os desfiles carnavalescos, são cerimônias públicas comuns entre si que em épocas passadas compunham uma só coisa, ou seja, um só desfile com uma só função. Com o decorrer do tempo houve a separação: primeiro os cortejos religiosos saíram do militar, depois os cortejos carnavalescos surgiram oriundos dos religiosos, inclusive mantendo algumas características, como alegorias, estandartes, cordões, etc. Mesmo separados, mantém o mesmo papel, como ocasião de ostentação de símbolos de importância para a sociedade. Nas procissões e paradas militares a ostentação é de ordem religiosa e cívica com um ritual que é cheio de simbolismos. No carnaval a ostentação é de comportamento liberal com uma total liberdade. Nestas três ocasiões a banda está presente desempenhando o seu papel de incentivar e despertar os sentimentos de participações com sua música (HOLANDA FILHO, 2010, p. 43).

Segundo essa narrativa, as marchas militares, religiosas e carnavalescas, em dado momento, eram uma coisa única. Tal fato nos induz a supor que, em algum momento, o mesmo repertório era utilizado pelas bandas em momentos cívicos e em momentos festivos. Desse modo, não havia distinção para o compositor na hora da criação de sua obra, o que nos leva a crer que os primeiros compositores hoje atribuídos ao frevo eram, na verdade, compositores apenas de banda. Em algum momento, as coisas se separaram de tal modo que frevo e dobrado passaram a ser gêneros diferentes de música, possibilitando aos compositores optar por um deles, apenas, ou compor em duas vertentes, agora distintas.

Para demonstrar o uso da palavra frevo designando um gênero, Lucas Victor consultou partituras de Nelson Ferreira. Ele constatou que o compositor atribuía “a qualificação de suas composições carnavalescas como ‘marchinhas canção’ ou ‘marchas carnavalescas pernambucanas’, até, aproximadamente, 1933” (SILVA, 2009, p. 322). Em um dado momento, uma mudança acontece e “em partituras datadas de 1936, por exemplo, já encontramos inscrito nas partituras do maestro Nelson Ferreira o gênero ‘frevo-canção’ a referir-se a músicas como ‘Palhaço’ e ‘No

passo'" (OLIVEIRA, 1985, p. 272-275 *apud* SILVA, 2009, p. 323). Observamos que em um período bastante curto, as partituras passam a receber a denominação de frevo em detrimento de marcha.

Na partitura de "Último Dia" que tivemos acesso, contribuição do trabalho de doutorado do trompetista Ayrton Benck Filho, talvez a parte autógrafa do próprio Levino, encontramos a indicação de "marcha frêvo", além da designação "condutor". Por "marcha frêvo", podemos entender como uma composição que faz parte do repertório de uma banda de música que poderia se destinar a um desfile carnavalesco ou ser simplesmente uma marcha "dobrada". A partir de minha vivência em meio ao universo das bandas de música, o termo "condutor" aparece frequentemente em partituras de dobrados, designando uma partitura que serve como referência por possuir a melodia da música na íntegra. Desconheço, pois, o uso desse termo em arranjos de frevo.

Em outras palavras, "Último Dia", o frevo hoje considerado de forma quase que unânime como um dos mais clássicos, um dos mais executados e gravados, além ser uma composição que subverte totalmente os estereótipos do gênero, foi possivelmente uma composição para banda de música, talvez sem a intenção de "ser frevo", mas sim, uma marcha que poderia se destinar a outras manifestações. Todas essas peculiaridades tornam "Último Dia" uma música ainda mais interessante de ser pensada e analisada.

3.4 O FREVO "CARIOQUÊS"

Mostramos anteriormente como o ideal de identidade pernambucana pode se caracterizar pela repulsão de identidades outras que não representam a pureza regional. Porém, apesar da fala do maestro Duda afirmando que "ninguém como o pernambucano faz coisa realmente boa", muitas gravações de frevo foram feitas no Rio de Janeiro, sobretudo entre as décadas de 30 a 50. Especificamente os frevos de Levino Ferreira, tratando apenas de gravações em 78 rpm, foram, em sua ampla maioria, gravados no Rio por gravadoras como Odeon e Continental, mas, sobretudo, pela RCA.

A Continental foi a gravadora que acolheu Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara ao chegarem ao Rio de Janeiro, através da figura de Braguinha, compositor e diretor musical, gravando a orquestra em toda sua trajetória

(CORAÚCCI, 2009). Segundo Eduardo Vicente[23], “A Continental e a Copacabana eram as maiores dentre as [gravadoras] nacionais, possuindo amplos parques industriais que incluíam estúdios, gráficas, fábricas de discos e duplicadores de fitas cassete” (VICENTE, 2014, p. 66). Junto com a Continental, a Orquestra Tabajara gravou quatro frevos de Levino Ferreira em 78 rpm: “O Macobeba Vem Aí” (1949), “Último Dia” (1951), “Gracinha no Frevo” (1954) e “O Pau Cantou” (1959). Com um repertório eclético, mas repleto de frevos, a Tabajara gravava constantemente compositores da geração de Levino, como Zumba e Jones Johnson, além de frevos de autoria de membros da própria orquestra.

Pela RCA são quinze gravações contabilizadas[24] entre os anos de 1937 e 1958, primeiramente com o título apenas de Victor, mas assumindo a marca RCA Victor já a partir de 1947. Ainda segundo Eduardo Vicente, “a RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertellsman, tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas no nosso cenário doméstico” (VICENTE, 2014, p. 52). Na tentativa de concorrer com a Odeon, que dominava o mercado nacional até então, a RCA passa a investir em artistas de peso como Sílvio Caldas e Carmen Miranda[25]. No quesito frevos de Levino Ferreira, a RCA supera de longe as quatro gravações realizadas pela Odeon entre os anos de 1950 e 1959: “Solta o Brotinho”, “Barulho no Salão”, “Aperta o Passo” e “Aguenta o Cordão”.

Nas gravações da RCA destacamos a primeira gravação de um frevo de Levino Ferreira que tenho indício, “Diabo Solto” de 1937, executado pela orquestra Diabos do Céu, “formados para acompanhar cantores da RCA Victor, sob a batuta e com as orquestrações festivas e elegantes do diretor musical da gravadora, Pixinguinha”[26]. A orquestra Diabos do Céu tinha uma produção importante dentro da RCA. Sua longa trajetória de onze anos, segundo Jairo Severiano, “rendeu cerca de 240 discos, sendo sua gravação inicial realizada em 29 de novembro de 1932 (o samba “Etc.”, de Assis Valente, cantado por Carmem Miranda) e a última em 28 de julho de 1944 (o samba “Olha o jeito desse negro”, de Custódio de Mesquita e

[23] Em seu livro Da Vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil.
[24] Gravações contabilizadas no livro “100 anos de frevo: catálogo discográfico” de Renato Phaelante da Câmara, lançado pela CEPE em 2007.
[25] De acordo com matéria do jornal Estadão, de 04 de julho de 2001. Disponível no link: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,tesouros-da-rca-victor-vao-sair-em-cd,20010704p5784>. Acesso em 27/05/2018.
[26] Fonte retirada de matéria de 28 de março de 2010 do jornal Folha de S. Paulo Ilustrada. Disponível no link: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803201018.htm>. Acesso em 27/05/2018.

Evaldo Rui, cantado por Linda Batista) (SEVERIANO, 2013, p. 194). Mas o principal destaque no quesito frevo pela RCA foi, sem dúvidas, Zaccarias e sua Orquestra, que gravou a imensa maioria do repertório de Levino Ferreira pela gravadora.

Paulista, o maestro Aristides Zacarias despontou musicalmente no Rio de Janeiro. Assumindo sua própria orquestra em 1943, a pedido da Victor, Zaccarias e sua Orquestra ganham destaque e, segundo Abílio Neto[27], "competia em pé de igualdade com as grandes orquestras de Pernambuco". Já a partir de 1943, Zaccarias e sua Orquestra gravam frevos de diversos compositores pernambucanos, incluindo doze de Levino Ferreira em 78 rpm. Apesar disso, aparentemente o reconhecimento que possuía no Rio de Janeiro acabou não se repetindo em Pernambuco:

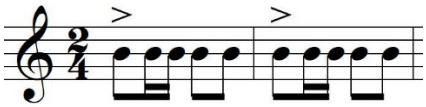
> Durante a década de sessenta a orquestra de Zacarias ainda teve uma imensa atividade, mas exatamente em 1971, aos sessenta anos de idade, o clarinetista parou com tudo. Não quis mais saber de música. Não é difícil adivinhar o motivo pelo qual tomou essa drástica decisão. Como resultado dessa paralisação inesperada da sua orquestra, com poucos anos depois Zacarias sofreu o doloroso esquecimento em vida. Para quem teve um apogeu artístico como ele, deve ter sido muito triste. Quando faleceu, os jornais não publicaram uma notinha sequer. Aliás, não se sabe nem o ano em que ele faleceu! (Abílio Neto).

Apesar do texto ser muito especulativo em alguns pontos, ele ressalta que houve um esquecimento de Zacarias por parte das autoridades que promoviam o frevo em Pernambuco. Esse "esquecimento" pode ser enquadrado, tal qual Jones Johnson, sobre as premissas de Michael Pollak (1989). Apesar de sua grande contribuição gravando frevos pela RCA Victor, a falta de prestígio que Zacarias teve pode ser atribuída a essa contínua rejeição de "infiltrações estrangeiras", que poderiam deturpar a pureza do frevo pernambucano. Corroborando o discurso do Maestro Duda que diz que "ninguém como o pernambucano faz coisa realmente boa", existe, entre os músicos pernambucanos, uma conversa de "bastidor" que atesta essa especificidade da linguagem do frevo pernambucano.

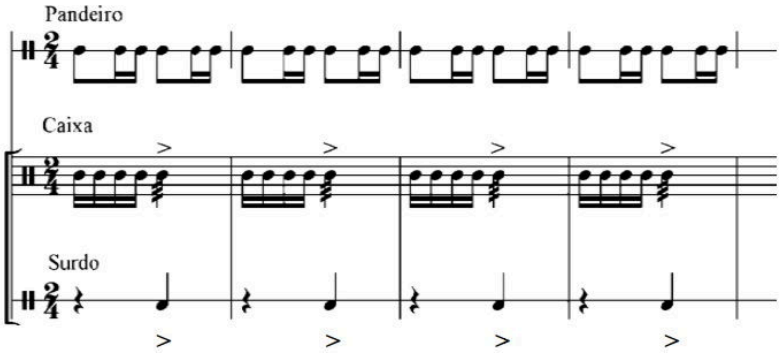
Analisando brevemente algumas gravações, podemos aferir até que ponto os pernambucanos estão certos em reivindicar uma singularidade na execução observando, sempre que possível, gravações de Levino Ferreira. A começar pela orquestra Diabos do Céu, de Pixinguinha, observamos duas gravações: "Luzia no Frevo", de Antônio Sapateiro, e "Diabo Solto", de Levino Ferreira, gravadas em 1933

[27] Disponível no site Catálogo Bandas de Música através do link: <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/maestro-zaccarias-e-sua-orquestra/>. Acesso em 27/05/2018.

e 1936, respectivamente. Alguns aspectos chamam a atenção no que se refere a forma diferenciada na execução. De cara, observamos a caixa:

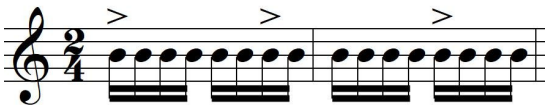
Figura 13 - A caixa na orquestra Diabos do Céu.

Além da rítmica diferenciada, não observamos o acento no segundo tempo, que caracteriza tanto o frevo quanto o dobrado. A percussão também apresenta a característica de não possuir praticamente nenhum breque, assemelhando-se, assim, com a gravação de “Último Dia” da Orquestra Tabajara, incluindo o ritmo da caixa que também é parecido. Ademais, a forma de articulação das palhetas difere bastante. Em “Luzia no Frevo”, por exemplo, as palhetas articulam de forma solta em trechos que contêm muitas semicolcheias. Voltando rapidamente para “Último Dia”, mais especificamente para a introdução, que também apresenta muitas semicolcheias, percebemos que a Orquestra Tabajara possui uma articulação mais ligada, enquanto a orquestra de José Menezes, no disco “O Frevo Vivo de Levino”, de 1976, articula alternando duas notas ligadas e duas notas soltas.

Já com Zaccarias e sua Orquestra, analisando a gravação “Vassourinha do Levino”, de 1955, observamos uma estética completamente diferente da observada com a Diabos do Céu e até com a Orquestra Tabajara. Para começar, a percussão se assemelha muito com a que Ayrton Benck descreve em seu trabalho, a qual reproduzo agora abaixo. Segundo ele, esse ritmo foi sugerido por Adelson Silva e Glauco Nascimento, percussionista da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Dessa forma, já é possível constatar que Zaccarias e sua Orquestra, no quesito percussão, estavam bastante próximos da forma pernambucana de tocar, o que corrobora o discurso de Abílio Neto que diz que a orquestra “competia em pé de igualdade” com as pernambucanas.

Figura 14 - Percussão no frevo segundo Adelson Silva e Glauco Nascimento de acordo com descrição de Ayrton Benck.

Fonte: Ayrton Müzel Benck Filho, Dissertação de Mestrado.

No frevo “Lágrimas de Clarinete”, composto por Lourival Oliveira em 1961, entretanto, há uma mudança considerável na percussão. Ela passa a ser mais presente e participativa. A caixa, além do ritmo convencional, também faz ataques e breques em conjunto com toda a orquestra, o que a assemelha ainda mais com a forma pernambucana de tocar. O ritmo da caixa possui uma acentuação diferente muito próxima a isso:

Figura 15 - Ritmo da caixa no frevo “Lágrimas de Clarinete” de Lourival Oliveira.



O curioso é que, excluindo os rulos, o ritmo é o mesmo praticado por Adelson Silva, porém, com acentuação a cada seis notas, com exceção das quatro restantes, diferente da acentuação a cada três notas que Adelson faz e que acabou se tornando um modelo a ser seguido. O frevo “Três da Tarde”, de Lídio Macacão, também apresenta essa marca, o que denota de forma contundente a capacidade de Zaccarias e sua Orquestra em tocar de forma semelhante as orquestras de Pernambuco.

Outros aspectos como dinâmicas bem trabalhadas e a presença sempre marcante da tuba, embora apareça na maior parte do tempo apenas como base harmônica, sem grandes movimentos melódicos, também reforçam a desenvoltura da orquestra. No quesito articulação das palhetas, entretanto, observam-se diferenças entre a carioca Diabos do Céu, que articula de forma solta, e da recifense orquestra de José Menezes, que articula de forma diversificada. Nesse sentido, se aproxima mais da forma de articular da Orquestra Tabajara.

A título de comparação, o frevo “Come e Dorme”, composto por Nelson Ferreira e lançado em 1953, se aproxima bastante da forma que Zaccarias e sua Orquestra tocam. Em ambos os casos, observamos gravações de meados da década de 1950, o que torna a comparação mais viável pela possível igualdade de condições técnicas.

Nesse sentido, apesar de duas orquestras cariocas, a Orquestra Tabajara e a Diabos do Céu, possuírem performances bastante distintas das encontradas em Pernambuco, Zaccarias e sua Orquestra não ficam devendo com relação a própria orquestra de Nelson Ferreira, uma das mais aclamadas em Recife, o que demonstra que nem toda “infiltração alienígena” deturpa a linguagem que o pernambucano entende como sendo um bom frevo de rua.

3.5 BANDA, ORQUESTRA OU BIG BAND?

Para começar a falar sobre as formações instrumentais no frevo de rua, especificamente, recorro a o que pesquisadores anteriores a mim resgataram. Leonardo Saldanha diz que:

> 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 clarinetes Bb, 02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones-tenor 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 (SALDANHA, 2008, p. 189).

No meu entendimento, essa formação se destina a uma banda de música com a finalidade de executar um repertório característico de frevo. A presença de uma percussão composta por ganzá e reco-reco pode ser um indício disso, entendendo que esses instrumentos percussivos não fazem parte do universo de uma banda de música tradicionalmente.

Vários elementos, porém, podem reconfigurar essa formação, como veremos a seguir. Um dos elementos que promoveu mudanças na instrumentação do frevo foi, segundo Ayrton Benck Filho, “a paulatina influência da música norte-americana no ambiente recifense, em decorrência das rádios e das guerras mundiais, principalmente após a segunda grande guerra” (BENCK FILHO, 2008, p. 23). A partir de então, passou-se a se considerar uma instrumentação mais reduzida, em consonância com as jazz bands norte-americanas, contrapondo o relato que

Saldanha apresenta. Isso também incluiu a inserção de instrumentos elétricos como a guitarra, o contrabaixo e o teclado, além da bateria.

Carlos Coraúcci narra como os modelos jazzísticos ganharam força pelo mundo. Segundo ele, “na década de 1920, o escritor Scott Fitzgerald celebrizara a expressão ‘Era do Jazz’ para definir a febre que tomava conta da dança e da música no mundo todo. A proliferação de conjuntos de baile fez com que o nome Jazz Band fosse automaticamente incorporado aos grupos musicais” (CORAÚCCI, 2009, p. 34). O advento das jazz bands influenciaria diversas orquestras de rádios e grupos musicais como, por exemplo, a Jazz-Band Acadêmica, criada pelo célebre compositor de frevo Capiba. As instrumentações similares as big bands passam a ser, então, cada vez mais utilizadas, tendo em vista a grande influência desses grupos no cenário musical brasileiro. Segundo Coraúcci, “as big bands americanas eram a sensação da época, com Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller e Duke Ellington dominando o espaço musical aqui e no mundo todo” (CORAÚCCI, 2009, p. 36).

O frevo não poderia ficar de fora dessa tendência. Utilizando muitas vezes as formações que se estabeleciam nas rádios, as orquestras de frevo começaram a se pautar no modelo da big band americana, principalmente nas gravações e bailes. Apesar disso, nas manifestações de rua, as orquestras ainda mantinham parcialmente a formação original, embora alguns instrumentos passassem a cair em desuso, como é o caso do clarinete.

Em seu trabalho, Ayrton Benck mapeia as instrumentações a partir de relatos históricos de pesquisadores. Novamente reproduzo aqui conteúdo gerado por ele, o qual credito todo o mérito:

Figura 16 - Instrumentações de frevo segundo vários pesquisadores.

	Ademir Araújo	Katarina Real	Luiz Beltrão	V. de Oliveira	João Cícero	Dantas da Silva
Requinta	-	1	1	1	1	1
Clarinete	-	-	3	3	5	5
Saxofone	3	5	3	3	3	4
Piston/ Cornetim Bb/ Trompete Bb	3	4	3	3	4	7
Trombone	3	4	8	10	7	10
Horne/ *Saxhorn* – Eb	-	-	2	2	1	-
Bombardino C		-	-	-	-	1
Tuba	1	1	3	3	3	3
Tarol	1	2	2	2	1	1
Surdo	1	1	1	1	1	1
Pandeiro	-	-	-	-	1	1
Reco-reco	-	-	-	-	1	1
Ganzá	-	-	-	-	-	1
TOTAL	12	18	26	28	28	36

Fonte: Ayrton Müzel Benck Filho, Dissertação de Mestrado.

Hoje em dia, temos uma variedade de instrumentações para o frevo, conforme as várias demandas que o mesmo vem recebendo. Ao falar do grupo SaGRAMA, Saldanha diz que “seus frevos são verdadeiros frevos-de-rua. Porém, com instrumentação diferenciada das de banda de música” (SALDANHA, 2008, p. 239). Tal configuração inclui instrumentos dos mais variados como flauta, flautim, clarinete, viola nordestina, violão, marimba e vibrafone, dentre os quais alguns não seriam típicos do frevo de rua. Existem ainda outras formações bastante divergentes que já nem se configuram como “orquestra” de frevo. É o caso do grupo Henrique Albino Trio, cujo idealizador será ainda lembrado posteriormente, que conta com saxofone/flauta, tuba e percussão.

Vemos, assim, que em decorrência de demandas comerciais e sociais, o frevo sofre mudanças em suas estruturas. Além disso,

> 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 (SALDANHA, 2008, p. 210).

Em se tratando de Levino Ferreira, seus frevos passaram por diferentes formações orquestrais. Em um outro texto de Abílio Neto[28], é possível conhecer a formação que a orquestra Diabos do Céu dispunha em 1933 ao gravar “Luzia no Frevo”, de Antônio Sapateiro, alguns anos antes de gravar “Diabo Solto”. Na ocasião, oito músicos se distribuíam em um contrabaixo acústico, um trombone, um trompete, um saxofone, dois clarinetes, um pandeiro e uma percussão.

Seguindo por outra via, a Orquestra Tabajara, declaradamente influenciada pelo estilo das big bands norte-americanas, se apresentava ao público com 5 saxofones (2 altos, 2 tenores e 1 barítono), 3 trombones, 3 trompetes, bateria, piano, contrabaixo, guitarra e percussão, embora a seção rítmica não se apresentasse na íntegra nas gravações de frevo, limitando-se apenas a percussão. Essa formação apresenta uma sonoridade bastante distinta da Diabos do Céu, assim como possui arranjos bastante diferentes de outros voltados para banda de música de fato. Como exemplo de arranjo típico para banda de música, cito aqui o frevo “O Tema é Frevo”, composto por Toscano Filho e executado pela Banda da Polícia Militar de Pernambuco. Nesse caso, fica claro no arranjo que não apenas trombones, trompetes e saxofones são responsáveis pelos discursos melódicos, mas também a requinta, que conduz sozinha em vários momentos a melodia do frevo.

Porém, o modelo que nos chama a atenção, e que terá um destaque maior a seguir, é aquele apresentado por Leonardo Silva Dantas no encarte do disco “O Frevo Vivo de Levino”, onde os frevos de Levino Ferreira foram arranjados para uma “moderna orquestra de frevo”. Contando com 4 saxofones, 4 trompetes, 3 trombones, tuba (apenas no disco, usando contrabaixo nos bailes) e percussão, a orquestra do maestro José Menezes mescla elementos das big bands com elementos das orquestras tradicionais. Debateremos, no capítulo a seguir, mais profundamente sobre esse disco e qual o sentido de modernidade pode ser atribuído a essa orquestra.

[28] Disponível no link: <http://www.overmundo.com.br/overblog/teria-sido-mestre-pixinguinha-um-amante-do-frevo-1#-overblog-14898>. Acesso em 27/05/2018.

4 UM FREVO VIVO E UMA ORQUESTRA MODERNA

Neste capítulo, de um modo geral, trataremos sobre questões de modernização. Como base, temos algumas vertentes possíveis dentre as quais podemos destacar os conceitos do sociólogo alemão Max Weber sobre os processos de racionalização da música. Racionalizar sobre a música permite pensa-la como uma linha de ação orientada por ações racionais que fomentam o desenvolvimento da linguagem. Dentro da ótica weberiana, a música concebida de forma racional proporciona um alto nível de complexidade, a exemplo da música de concerto europeia, desenvolvida e modernizada através de premissas de racionalização. Em outro sentido, mostrado por Renato Ortiz, a racionalização também afeta fortemente a indústria cultural e as relações entre música e mercado. Um exemplo, nesse sentido, que podemos citar é a adaptação nas formações das orquestras de frevo para as chamadas big bands no estilo norte americano, formato este que adentrou nas orquestras de rádio e se consolidou até os dias atuais. Cabe, então, desvendar quais mecanismos favorecem o pensamento racional sobre a música, discutindo também sobre o frevo e as gravações de Levino Ferreira no processo. A evolução dos procedimentos tecnológicos e técnicas de gravação também permitem observar elementos de modernização pela racionalização, o que permite o vislumbre das gravações de Levino Ferreira em diferentes épocas e, consequentemente, circunstâncias diferentes.

A racionalização atuante sobre o frevo acaba por moderniza-lo de certa forma. Quando Leonardo Dantas escreve que o disco “O Frevo Vivo de Levino” adapta antológicos frevos para uma “moderna orquestra de frevos”, nos interessa saber qual a ideia de modernidade que os idealizadores imprimiram ou entendiam ser ideal para a concepção de um disco de um compositor de frevo da primeira geração. Apesar de defenderem a bandeira da preservação da identidade de Levino Ferreira, “fazer a coisa como ele [Levino] faria[29]”, percebemos, de imediato, uma possível contradição na tentativa de enquadrar um compositor da primeira geração que tinha um estilo bastante ligado as bandas de música, como vimos no capítulo anterior, com uma proposta moderna. Cabe então tentar desvendar qual sentido de

[29] Segundo Edson Rodrigues, em entrevista.

modernidade está presenta na concepção de produtores, arranjadores e músicos nesse disco.

4.1 O AUTÊNTICO E O MODERNO

No capítulo I mostramos como a imagem de Levino Ferreira se alinha com o discurso feito sobre ele caracterizando-o como uma figura do povo, simples, mas que, apesar disso, torna-se genial por sua obra. O olhar das elites sobre as formas de manifestação popular não se mostra, como vimos, isenta de interesses. Esse olhar para o popular é um fenômeno moderno e que representou um momento significativo para a história da música, como veremos.

Uma das várias facetas da modernidade é a busca pelo que é genuíno, pelo que é autêntico. Segundo uma visão moderna, uma música de caráter regional autêntico representaria o que há de mais "puro", musicalmente falando, a manifestação mais genuína da tradição popular, o que levou diversos pesquisadores e compositores a apropriarem-se dessa diversidade popular utilizando-a como matéria-prima para novas formas de criação ou simplesmente criando mecanismos para resguardar tais manifestações.

A busca pela autenticidade musical, através de formas de cultura populares, pode ser observada em diversos casos, passando por compositores de música de concerto europeia, como Béla Bartók e Zoltan Kodály, e chegando ao Brasil, com pesquisadores como, por exemplo, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Segundo Roland de Candé:

> As escolas nacionais surgidas no século XIX ganham no século XX novo alento. Como mostra o musicólogo romeno Constantin Brailoiu, o mundo sonoro aberto por Debussy é mais favorável ao desabrochar das melodias populares do que à harmonia tonal e às formas clássicas. Além disso, o estudo folclórico se desenvolverá sob o impulso de Béla Bartók e Zoltan Kodály (1882-1967), que publicam em 1906 sua primeira coletânea de canções camponesas. Mais tarde, Bartók notará e gravará em rolos fonográficos cerca de dez mil melodias populares, húngaras, eslovacas, romenas, ucranianas, servo-croatas, búlgaras, turcas, árabes (no Sul argelino), trabalho de uma amplitude e de uma qualidade científica sem precedentes. As correntes nacionais, ligadas outrora aos irredentismos do período após 1848, apoiam-se cada vez mais no conhecimento aprofundado de um autêntico patrimônio, cujas características distintivas são assimiladas por muitos compositores (CANDÉ, 2001, p. 258).

Apesar da nova proposta moderna de buscar com maior ênfase harmonias não tonais, como diz o texto acima, muito em decorrência do esgotamento retórico

que afligia a música de concerto, observamos que não necessariamente as culturas populares se valiam do artifício da oposição ao tonal ou uso do modal. O próprio frevo, por exemplo, possui, na ampla maioria dos casos, uma harmonia tonal e até bastante simples, muito em decorrência de elementos musicais intrínsecos de ascendência europeia, como a polca, além de elementos como o dobrado e o maxixe, gêneros onde se observa uma tendência ao tonal.

Observa-se, então, a falta de isenção ao beber da fonte popular. De certa forma, as elites escolhem aquilo que querem reproduzir como uma nova arte moderna. A "minimização do elemento negro" e a ausência de ritmos indígenas (AMARAL, 2013) no Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna, por exemplo, mostra como a apropriação das culturas populares é seletiva. Ao mesmo tempo, aquilo que é de fato apropriado e transformado nem sempre é um reflexo fiel daquilo que o originou, como podemos ver nessa passagem em artigo de Carlos Eduardo Amaral:

> O uso de temas modais nordestinos na música de concerto é observado desde a década de 1930, pelo menos, por compositores como Villa-Lobos e Francisco Mignone e, depois, por Camargo Guarnieri e José Siqueira. No entanto, esses temas eram desenvolvidos em padrões formais e gêneros de composição já estabelecidos, como a sinfonia e a forma sonata, e sob uma instrumentação sinfônica tradicional (AMARAL, 2013, p. 330-331).

Ainda segundo Amaral, "nota-se que a concepção de arte armorial idealizou uma combinação peculiar de influências raciais e históricas na arte brasileira que nunca se deu no real [...]" (AMARAL, 2013, p. 330), corroborando a ideia de que o ideal de arte pura e autêntica não passa de uma construção.

No Brasil, as figuras de Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo também se destacam na busca pela riqueza folclórica. Segundo Mário de Andrade, "nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio e salvação. A registração manuscrita é insuficiente porque dada a rigidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham" (TONI, 2008, p. 25). A curiosidade nesse depoimento de Mário de Andrade[30] se encontra no temor pela "morte" das culturas populares. Esse sentimento, embora não unânime, é também bastante recorrente dentro do frevo, onde discursos apocalípticos sobre o gênero aparecem desde a década de 1960. Um breve

[30] Texto apresentado, originalmente, em "Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Norte e Nordeste, 1938", encarte da caixa de CDs editada pelo Sesc São Paulo, Centro Cultural São Paulo e Prefeitura Municipal de São Paulo, em 2006.

vislumbre nos títulos das matérias de jornal[31] da época confirma isso: “O carnaval recifense estará morto? ” (Gilberto Freyre, 1968); “O frevo está morrendo” (Valdi Coutinho, 1971); “Frevo morre: amofina-se o povo pernambucano? ” (Waldimir Maia Leite, 1975); “A morte do chapéu-de-sol” (Waldimir Maia Leite, 1978); “Maestro conclama compositores para evitar a morte do frevo” (Fernando Barreto, 1982); “A morte do frevo” (Waldimir Maia Leite, 1982). Chega a ser contraditório notar que esse discurso de “morte” pode ser atribuído como uma característica moderna inerente às culturas populares, de acordo com os discursos de seus salvadores, embora esses mesmos salvadores rejeitem a modernidade a qualquer custo, a exemplo da já citada colocação do maestro Ademir Araújo afirmando que o frevo já nasceu moderno e não necessita de forma alguma ser modernizado. Modernizar, afinal, pode significar transformar. E qualquer transformação que afete um gênero pode deturpar o sentido de pureza que é tão buscado, como vimos.

Tudo isso reflete não apenas a busca pela cultura autêntica e pura, mas também o receio de seu completo desaparecimento. Tal receio leva Mário de Andrade, em 1928, a percorrer o Nordeste anotando e registrando todas as manifestações por onde passa:

> Primeiro trabalha no Rio Grande do Norte, em Natal e arredores; em seguida, Paraíba, e a 8 de fevereiro pode acompanha o carnaval do Recife. No regresso, traz milhares de melodias sobre as quais se debruçará até meados de 1935 pretendendo publicar obra vasta sobre o cantar nordestino e potiguar (TONI, 2008, p. 26).

Depois de Mário de Andrade, cuja primeira viagem, em 1928, gerou outra posterior, em 1938, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo realizou diversas viagens pelo Brasil durante a década de 1940 e que “podem ser consideradas – ao lado da Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada em 1935 por Mário de Andrade – como o trabalho mais sistemático e abrangente de gravações de práticas musicais da primeira metade do século XX [...]” (ARAGÃO, 2005, p. 8). Em suas viagens, ele pôde registrar os mais variados ritmos em diversas regiões do país. Em Goiânia-GO, em 1942, ele registra modas de violas, catiras, congos, recortados e rancheiras; em Itapipoca-CE, 1943, registra romances, desafios, louvações e cocos; em Diamantina-MG, 1944, registra modinhas, modas de viola, sambas, autos e cantorias; por fim, no Rio Grande do Sul, em 1946, ele registra tradições afro-

[31] Resultados obtidos através de buscas no acervo digital da Hemeroteca Nacional. Disponível no site: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em16/06/2018. Todas as fontes são do periódico Diário de Pernambuco.

brasileiras, congadas tradicionais, terno de reis, terno de moçambiques, valsas, choros e schottischs (ARAGÃO, 2005).

Uma das consequências musicais que podem surgir dessas constantes buscas por pureza e autenticidade é o surgimento de novas propostas estéticas, embora as mesmas não necessariamente dialoguem de fato com o folclore popular. Podemos citar, por exemplo, o compositor brasileiro que se torna destaque por sua inventividade musical: Heitor Villa-Lobos. Usando em suas composições temas que remetem às tradições populares, Villa-Lobos destacou-se "especialmente [por] sua tendência para a nacionalização da criação musical, por meio do aproveitamento do folclore [...]" (NEVES, 2008, p. 77).

Assim como as obras de Villa-Lobos, o Movimento Armorial "preconizava que as artes eruditas brasileiras, para que fossem 'autênticas', deveriam buscar suas fontes na arte folclórica rural do Nordeste brasileiro" (AMARAL, 2013, p. 322). Para tanto, o movimento "reuniu e deu norte a manifestações artísticas que já vinham antecipando certa tendência regionalista diferenciada e lembrar que, ademais, Guerra-Peixe tomou por leitura fundamental a obra de Mário de Andrade no final dos anos 1940" (AMARAL, 2013, p. 323).

Para representar o elemento popular, as opções estéticas se desenham de forma diferenciada em cada caso. No caso de Villa-Lobos, podemos citar as inspirações mais ligadas à cultura da região Norte, como os poemas sinfônicos "Uirapuru" e "Amazonas", além de composições mais ligadas ao popular urbano, como os quatorze choros que compôs (BARROS, 2014). No caso do Movimento Armorial, Carlos Eduardo Amaral elucida sua instrumentação como parte da representação de uma linguagem popular:

> A recomposição dessa rusticidade na música armorial foi buscada na instrumentação padrão que caracterizou sobremaneira seus dois primeiros e mais famosos grupos, a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial, os quais, por razões simbólicas, basicamente empregavam cordas friccionadas, viola caipira (ou cravo, na Orquestra), flauta transversal (ou pífano, no Quinteto) e percussão simples (AMARAL, 2013, p. 325).

Diante do exposto, constatamos que a busca constante pela autenticidade através das culturas populares se torna uma importante marca moderna, mas que não necessariamente resulta na fidelidade à matéria-prima de origem. Trazendo a discussão agora para o nosso objeto, Levino Ferreira, observamos uma figura, criada pelos discursos, fincada com raízes populares, um sujeito humilde, tipo comum de pessoa, mas que traz consigo as marcas de uma genialidade associada

às formas musicais mais puras e genuínas. A rusticidade, nesse caso, é associada a suas características físicas, de acordo com a descrição apresentada anteriormente por Leonardo Dantas, que seriam “mulato baixo, mais para gordo, tinha a camisa por fora das calças, trazia no rosto as marcas da varíola e usava um chapéu de massa”, enfatizando sua simplicidade e características bem contrastantes com a complexidade de sua obra. Se torna interessante para as elites “perceber” de forma tão sensível como uma figura simples pode compor frevos de forma tão proeminente a ponto de ser aclamado como rei. Nesse sentido, Amilcar Almeida Bezerra, em sua tese de doutorado, afirma como “a imagem de um Nordeste rural pré-moderno, povoado de expressões artísticas populares embebidas em mitos ancestrais, torna-se, no Brasil contemporâneo, objeto de fetiche para setores das elites urbanas interessados em consumir valores associados a uma certa noção de ‘autenticidade’” (BEZERRA, 2013, p. 221).

Segundo Löwy e Saire (1995 *apud* BEZERRA, 2013, p. 223) a expressão que definiria de forma precisa esse fenômeno moderno seria o Romantismo restitucionista, “que não apenas enxerga no passado a pureza e a autenticidade, como também almeja o retorno ou a recriação deste passado”.

Nesse contexto, acreditamos que, ao traçar Levino Ferreira com um perfil de simplicidade associada à pureza e autenticidade, quem o faz acaba por tentar também alcançar uma legitimidade para o frevo como um todo, enquanto gênero popular genuíno, e também para si próprio enquanto “descobridores” de uma riqueza popular, estabelecendo-se como instituição de legitimação. Segundo Bezerra, “Em tempos de mercantilização das formas artísticas, presenciamos a consolidação de instituições modernas responsáveis por conferir esse valor de ‘aura’ a certas obras de arte, legitimando seu caráter autêntico”. Entendendo o conceito de “aura” como a característica autêntica e única de uma obra de arte (BEMJAMIN, 1983, p. 9), destacamos que o resgate a uma figura popular acaba por legitimar não só a figura em si, mas um gênero a ela associado e a própria instituição que a reconhece.

Por fim, resgatamos a ideia de afirmação enquanto gênero que rondava o frevo durante a década de 1930. Ao trazer uma figura do povo como ênfase, atribuindo-lhe o título de “Rei do Frevo”, os pesquisadores que o fazem estão não apenas legitimando tal nome, mas o gênero em si, evocando uma manifestação popular e dando-lhe o destaque no sentido moderno, que levantamos nesta seção, além da exaltação das culturas populares juntamente com sua associação com uma

autenticidade pura, embora a rejeição a modernidade também seja uma máxima nesse processo.

4.2 POSSÍVEIS VIAS PARA A MODERNIZAÇÃO

A primeira vertente para a modernização que discutiremos se trata de um termo central na sociologia de Max Weber. Ele descreve em seu texto, Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música, como se desenvolveram alguns processos relacionados com a racionalização da música, e aqui chegamos ao termo em questão. A escolha de Weber como suporte teórico no quesito modernidade se dá pela sua intimidade com a música e como ele a entendia sob aspectos racionais ligados à modernidade. Para ele, a relação entre o desenvolvimento da linguagem musical ocidental e o processo de modernização ao qual ele chama de racionalização é estreita (COHN, 1995). Com linguagem técnica musical extremamente rebuscada, Weber descreve em sua obra processos racionais que tornam a música ocidental diferenciada em relação a outras culturas. Sobre isso, Gabriel Cohn[32] contextualiza que “ele [Weber] se sentava ao piano e punha-se a demonstrar longamente como a música que se desenvolveu no ambiente histórico europeu é diferente de qualquer outra, e como isso se ajusta a certas tendências centrais da modernidade européia” (COHN, 1995, p. 9).

A racionalização que Weber sugere seria, segundo Gabriel Cohn, “o processo que confere significado à diferenciação de linhas de ação” (COHN, 1995, p. 17). Essas linhas de ação representam os vários processos presentes dentro de um mesmo campo que, com o desencantamento do mundo, passam a ser tratadas de forma cada vez mais isolada, de forma mais racional e, portanto, diferenciadas. A diferenciação dessas diferentes modalidades de forma racional acaba por criar mecanismos de legitimidade promovidos por determinados agentes. Seguindo essa linha de pensamento, “a diferenciação das linhas de ação é condição para o desenvolvimento de modalidades racionais de ação no interior de cada qual” (COHN, 1995, p. 14), entendendo, assim, que, após a diferenciação, uma nova dinâmica de pensamento vai conduzir e determinar novos processos dentro de uma determinada linha de ação.

[32] Autor do prefácio a edição publicada pela Editora da Universidade de São Paulo de Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música.

A ideia de desencantamento do mundo, somada com um pensamento mais racional, proporciona uma estética musical diferenciada de outras linhas de ação, como religião e ciência, por exemplo, passando a ser pensada com finalidades cada vez mais específicas. Ainda atrelada a um mundo encantado, a música possuía diferentes finalidades, como Weber ressalta nessa passagem:

> Temos aqui que nos recordar do fato sociológico de que a música primitiva foi afastada, em grande parte, durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento, do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar sobretudo mágicos, nomeadamente apotropéicos (relativos ao culto) e exorcísticos (médicos) (WEBER, 1995, p. 85).

A forma racionalizada do fazer musical, segundo Weber, se baseia, então, em "ações sociais racionalmente orientadas" (COHN, 1995, p. 12). Essas ações proporcionaram um amplo avanço na linguagem musical, nas formas de disseminação e no aparato técnico. Na construção de um pensamento mais racional, guiada por ações racionais, Cohn destaca que:

> O que efetivamente abre o caminho para a constituição de um mundo social marcado em escala crescente pelas modalidades racionais de ação é a passagem de um mundo social "encantado" para o mundo social "desencantado" da modernidade. Naquele, a ação orientada pela magia se mistura à orientada pelo saber técnico, a arte se mescla à religião e esta à ciência, e assim por diante, numa situação em que as mais diversas orientações se apresentam simultaneamente para a ação, sem que haja como nem por que se distinguir entre elas. Neste, a situação é inteiramente diversa: orientações da ação que antes integravam o mesmo complexo significativo e povoavam o universo dos agentes com toda sorte de referências, passam a se distinguir com crescente nitidez. (COHN, 1995, p. 12).

As várias linhas de ação (artes, religião, ciência, etc.) podem agora ser tratadas de forma isolada tendo, cada uma, uma forma diferente de se desenvolver através do tempo, não caminhando mais necessariamente juntas. Segundo Cohn, "isso significa que o mundo moderno, racionalizado, caracteriza-se pela separação entre linhas de ação que, antes, no mundo ainda não 'desencantado', andavam juntas, confundiam-se tanto nos fins perseguidos pelas ações quanto nos valores que os orientavam" (COHN, 1995, p. 13). Dessa forma, nos é ofertada a possibilidade de um olhar mais nítido para uma linha em específico, como no caso da música, sem ter que necessariamente se ater a outras linhas. Sobre isso, Leopoldo Waizbort, autor do texto introdutório de Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música, esclarece:

> Max Weber pontua dois momentos distintos, que podemos *grosso modo* caracterizar como o da 'ingenuidade original' e o do 'intelectualismo'. No primeiro, as relações entre arte e religião podem perfeitamente se encaixar, desde que a arte se mantenha em seu devido lugar de acessório à religião.

> Com o processo de racionalização e a conseqüente autonomização da arte, esta passa a possuir valores próprios, que acabam por competir com os valores da religião (WAIZBORT, 1995, p. 31).

É preciso notar que os “fins perseguidos”, que Gabriel Cohn fala, justificam um pensamento racional, no caso da música, e podem ser atribuídos a novas demandas retóricas na linguagem, novas possibilidades composicionais ou ainda uma tentativa de transgredir formas musicais anteriores, o que é bastante recorrente dentro da linguagem. Com o pensamento desligado de outras linhas de ação e preocupado com o desenvolvimento musical de forma consciente, o resultado pôde ser observado no grande avanço que a linguagem ocidental alcançou, o que lhe conferiu um grande poder de disseminação pelo resto do mundo.

Na linguagem musical, o pensamento racionalizado implicou em avanços de caráter significativo seja na resolução das quintas desiguais, no temperamento, no desenvolvimento da própria linguagem harmônica, no avanço técnico instrumental ou até na notação musical. Segundo Weber, “caso se pergunte pelas condições específicas do desenvolvimento da música ocidental, então trata-se, antes de mais nada, da invenção da nossa moderna notação musical” (WEBER, 1995, p. 119), sem a qual, segundo Weber, a música “não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida” (WEBER, 1995, p. 119). O desenvolvimento técnico dos instrumentos também cumpriu um papel importante na trajetória percorrida pela música ocidental, possibilitando novas formas de compor e de interpretar, além de facilitar o surgimento de músicos *virtuosi*. Segundo Weber, “a racionalização dos sons parte historicamente, e de modo regular, dos instrumentos” (WEBER, 1995, p. 127). E dentre todos os instrumentos, Weber destaca de forma contundente o piano, instrumento que tem papel decisivo na nova estética musical que enaltece a técnica rebuscada e o virtuosismo, além de sua representatividade como o instrumento harmônico por excelência. Diz Weber que “nossa educação exclusivamente harmônica da música moderna é, em essência, devida inteiramente a ele [o piano]” (WEBER, 1995, p. 149).

Em conformidade com o que viemos construindo ao longo dos capítulos anteriores, também pelo olhar de Weber percebemos a grande importância de quem narra e legitima as ações. “Esse processo de desenvolvimento histórico [a racionalização] opera a *autonomização das diversas esferas* da existência, pois cada qual passa a se mover de acordo com sua legalidade própria” (WAIZBORT,

1995, p. 28). Para dar legalidade ou legitimidade as diversas esferas ou linhas de ação percebemos a figura de agentes e, segundo Cohn, “[...] importam exatamente os significados que orientam a ação e são mobilizados pelo agente. É nele, também, que se pode identificar o tipo de agente apto a promover essa distinção significativa: *o intelectual*, nas suas variadas configurações históricas” (COHN, 1995, p. 17). Procurando contribuir em discussões, portanto, se faz bastante necessário a busca por esses intelectuais, sejam os que praticam as mudanças ou os que legitimam as mesmas, na tentativa de desvendar os caminhos e percalços que levaram as transformações.

Uma outra forma que podemos enxergar a racionalização de Weber está presente no pensamento de Renato Ortiz, descrito no texto O Mercado de Bens Simbólicos, onde observamos os fatores que contribuíram para o desenvolvimento, no Brasil, da indústria cultural, muito em função de interesses comuns entre empresários e militares a partir do golpe militar de 1964. Embora com finalidades distintas (ideologia da Segurança Nacional para estes e mercadológica para aqueles), a integração tecnológica nacional fomentada pelo Estado possibilitou para ambos o crescimento de um mercado de massas que teve um papel fundamental nas décadas de 60 e 70, tanto num sentido mercadológico quanto num sentido disciplinador. Uma das ações tomadas foi o II Plano Nacional de Desenvolvimento que promoveu uma “expansão ainda mais acelerada do consumo de massa, do desenvolvimento do mercado interno” (SALLES, 1974 *apud* ORTIZ, 2001, p. 119).

Mesmo com a incidência da censura como ferramenta disciplinadora, alguns setores tiveram grande desenvolvimento como, por exemplo, o livreiro, de revistas, o cinema, a televisão e o mercado fonográfico. Apesar da censura, tais setores se beneficiaram bastante do momento político que vivia o país. Para eles a censura era “certamente um incômodo para o crescimento da indústria cultural, mas este é o preço a ser pago pelo fato de ser o pólo militar o incentivador do próprio desenvolvimento brasileiro” (ORTIZ, 2001, p. 121).

Os grandes grupos conglomerados passam a sobressair-se e a racionalização, nesse caso, se dá de uma maneira mais empreendedora. Como o exemplo da TV Excelsior, um fator que incidiu fortemente na indústria cultural foi “a racionalização do uso do tempo” (ORTRIZ, 2001, p. 136). Cada fração de um conglomerado (ou linha de ação, em Weber) tem agora uma função definida por aspectos determinados, como o tempo. Temos, então, agentes agindo de forma

racional (os intelectuais) afetando fortemente o mercado cultural voltados para objetivos mercadológicos e lucrativos.

Todo esse processo de racionalização incidiu também no meio jornalístico. Em entrevista a Gisela Goldenstein, Otávio Frias Filho fala sobre o combate a ideia de “missão da imprensa” afirmando, assim, que estava “sempre procurando saber onde está o interesse do leitor e vamos satisfazer esse interesse – porque a gente quer fazer um jornalismo mais exato, mais agudo, mais agressivo, a gente quer vender mais jornal, subir sua circulação” (FESTA, 1986 *apud* ORTIZ, 2001, p. 140). Nesse sentido, o diálogo entre Max Weber e Renato Ortiz torna-se uno quando este fala que “se lembrarmos que a ideia de missão encerra uma dimensão religiosa, podemos dizer com Max Weber que assistimos a realização de um exemplo claro de secularização, de desencantamento do mundo” (ORTIZ, 2001, p. 141).

Sendo assim, temos toda uma rede que se reconfigura onde “a implantação de uma indústria cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (ORTIZ, 2001, p. 144), tornando esse campo um objeto de análise revelador e que dialoga com a ideia de racionalização trazido por Weber na música de concerto europeia.

Temos, portanto, o processo de racionalização incidindo na música, como descrito por Weber, e na indústria cultural, descrito por Ortiz, promovendo mudanças nas estruturas vigentes. Partindo dessa ideia, podemos explorar no frevo como alguns elementos foram sendo mudados e legitimados por todo esse campo da indústria cultural racionalizada além de obedecer também a uma lógica racional no sentido musical, técnico e instrumental. Com as rádios, por exemplo, o frevo ganha novas configurações instrumentais, novas formações, visando não apenas a excelência musical que a racionalização de Weber sugere, mas também a massificação mercadológica proposta por Ortiz. Entendemos, assim, que o processo de racionalização incide de maneira decisiva no gênero.

Dialogando com as ideias de Renato Ortiz sobre a racionalização da indústria cultural, podemos sugerir uma outra possível via para a modernização proposta por Theodor Adorno. Com uma visão, no entanto, mais pessimista, Adorno problematiza as evoluções técnicas concluindo que resultam em padronizações na música popular que a tornam um mero artifício para a alienação das massas. Nesse sentido,

o aprimoramento das tecnologias é visto como um mecanismo com a finalidade de dominação usando a própria indústria cultural como ferramenta para este fim.

Segundo Adorno e Max Horkheimer, no livro Dialética do Esclarecimento, “a falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 74), o que diferencia, segundo os autores, a música amplamente veiculada nos principais veículos, como o rádio, da música considerada “séria”, que seria a música de concerto ocidental. Observando os escritos de Adorno e Horkheimer, notamos suas perspectivas de como a música massiva ou “arte leve”, segundo os autores, serve apenas para alienar e perpetuar um estado de dominação que atinge os sujeitos e de como uma pretensa “arte séria” não estaria nos conformes das pretensões de dominação:

> A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou autónoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. [...] A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto que tenta a indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.64).

A padronização ou estandardização que afeta a estética musical se observa nas formas, agora mais simplificadas e repetitivas, nas durações, que passam a ser mais curtas visando um alcance e assimilação maior, na serialização, que distribui de forma efetiva os novos *hits* do momento. Adorno complementa ainda que “o facto de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57). Mas essa padronização é reflexo apenas uma classe trabalhadora que busca, nos momentos de lazer, um entretenimento simples e de fácil fruição. Dessa forma, “os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57). Adorno, no texto Sobre Música Popular, esclarece ainda que “toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos” (ADORNO, 1986, p. 116). A fácil reprodução consequente da estandardização acaba por minar a “aura” de uma obra de arte, segundo essa linha de pensamento, transformando a música em uma simples ferramenta de manipulação.

A crítica aos moldes da música popular atinge, inclusive, o jazz que, segundo Adorno, apesar de apresentar aspectos que o diferenciam da música de massa, como a improvisação, ainda assim, se configura como um gênero formulaico. Segundo ele,

> Mesmo que os músicos de jazz ainda improvisem na prática, os improvisos deles se tornaram tão 'normatizados', a ponto de permitirem o desenvolvimento de toda uma terminologia para expressar os procedimentos padronizados de individuação, uma terminologia que, por sua vez, é trombeteada pelos agentes da publicidade do jazz para promover o mito do artesanato pioneiro e, ao mesmo tempo, lisonjear os fãs, aparentemente permitindo-lhes espiarem os bastidores e ficarem por dentro da história. Essa pseudo-individuação é prescrita pela estandardização da estrutura (ADORNO, 1986, p. 123).

Além disso, a forma diferenciada de acentuação métrica que caracteriza o jazz causaria uma incompatibilidade fazendo com que "um músico de jazz que tenha de tocar uma peça de música séria, por exemplo o mais simples minueto de Beethoven, é levado a involuntariamente a sincopá-lo [...] (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 60). O exemplo levantado por Adorno mostra, segundo ele, que "o mais simples minueto de Beethoven", embora simples, ainda se trate de "música séria" em detrimento do jazz que, apesar de apresentar elementos pretensamente complexos, padece do mal de ser usado como ferramenta de manipulação de massas com todas as estandardizações que isso implica.

Embora traga essa forte crítica a cultura de consumo em massa, Adorno reconhece que os avanços técnicos são importantes ressaltando que "enaltece-se um aspecto positivo da nova música de massas e da audição regressiva: a vitalidade e o progresso técnico [...]" (ADORNO, 1996, p. 105). Assumindo a positividade dos avanços, mas sem esquecer em que toda essa revolução tecnológica resulta, Adorno afirma ainda que "apesar de todo o progresso da técnica de representação, das regras e das especialidades, apesar de toda a actividade trepidante, o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotipia" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 70). A partir do gancho deixado por Adorno em relação aos avanços técnicos, trataremos agora dessa outra proposta moderna, o avanço tecnológico, observando de que forma a música passa a ser afetada.

Com o advento da possibilidade da realização de gravações, a música passa a ser vista por um ângulo novo. Concebida anteriormente como uma arte que necessitava, obrigatoriamente, de um executante em tempo real para ser contemplada, a música adquire, com a gravação, a possibilidade de ser ouvida e

reproduzida sem a necessidade de presenciar uma performance ao vivo. Segundo David Byrne, no livro Como Funciona a Música, “assim como a fotografia mudou o modo como enxergamos o mundo, a tecnologia de gravação alterou a maneira como o ouvimos” (BYRNE, 2014, p. 75).

A tecnologia, porém, não incide na música de forma isenta. Byrne fala que “nenhuma tecnologia é ‘neutra’” e, nesse sentido, independe a forma ou o material utilizado. O resultado nunca será, de fato, um espelho perfeito do original. Adicionando o fato de que a percepção humana é bastante subjetiva e seletiva, o que também interfere na escuta ao vivo, diga-se de passagem, a gravação acaba criando ainda mais especificidades e distinções.

Um aspecto interessante levantado por David Byrne é que uma espécie de inversão acontece com a gravação. Sendo concebida para imitar uma performance real, a gravação, após sua consolidação, passar a ser o padrão a ser imitado. Busca-se fazer a performance ao vivo de forma mais parecida com a gravação. Segundo Byrne, “estamos tão acostumados ao som das gravações que acabamos esperando que um show ao vivo soe exatamente igual ao disco” (BYRNE, 2014, p. 80), o que mostra como o elemento tecnológico afeta a música e nossa relação com ela. Essa mudança recai sobre a performance de forma intensa, causando modificações bruscas seja na técnica do canto ou na forma de executar um instrumento, como o uso excessivo de vibrato por um violino, por exemplo (BYRNE, 2014, p. 86). De qualquer forma, a tecnologia interfere e modifica o resultado musical. Se existe uma limitação técnica, a performance precisa se adaptar a situação. Além disso, o nível de excelência na performance a ser gravada precisa elevar-se para garantir a exatidão desejada e um resultado convincente que será posteriormente disseminado. Por outro lado, se a gravação final passa a ser o novo “padrão”, o resultado sonoro perfeito, a performance ao vivo também se modificará para encaixar-se no formato.

O rádio foi um elemento que também modificou tecnicamente o fazer musical. “Com o rádio, tornou-se realmente necessário ter um microfone para capturar a música, e o som passava por muitas transmutações elétricas até chegar ao ouvinte” (BYRNE, 2014, p. 85). No frevo, a modernização tecnológica advinda do rádio foi imprescindível para a “consolidação, ampla divulgação e massificação” do gênero, como visto em Saldanha (2008).

A possibilidade de gravar cria situações onde não necessariamente a performance ao vivo e a gravada dialogam entre si de forma semelhante. Criam-se mecanismos distintos entre gravação e ao vivo o que possibilita estéticas próprias para ambos, criando situações, inclusive, onde se busca gravar uma performance com uma estética mais próxima do ao vivo. Segundo Byrne, “aquilo que funcionava melhor para uma performance ao vivo e o que funcionava melhor para as gravações não costumavam ser as mesmas coisas” (BYRNE, 2014, p. 93). Esse contexto ganha relevância quando observamos que, na prática, essas estéticas podem ser observadas dentro de gravações de frevo. Além disso, as gravações de frevo trouxeram novas possibilidades de performatizar sobre ele, com novas propostas que visam inovar de alguma forma a execução que normalmente encontramos nas manifestações de rua. Nesse sentido, mostraremos na sequência com exemplos práticos como podem se distinguir duas possíveis vertentes de gravações, uma mais voltada ao ideal moderno de pureza e autenticidade que tenta resgatar a manifestação ao vivo, como se fosse na rua, e outra que busca modernizar em um sentido mais experimental.

No quesito frevo “autêntico”, destacamos o disco “Frevo ao Vivo”, de 1974. Idealizada pelo publicitário Marcus Pereira, “a gravadora fonográfica paulista Discos Marcus Pereira primou, em sua breve existência, por registros de gêneros e cenas musicais consideradas constituintes da cultura brasileira” (MAGOSSI, 2013, p. 15). A proposta de Marcus Pereira de registrar as manifestações populares dialoga com outras anteriores, como a de Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. O temor pelo desaparecimento e a busca por uma cultura brasileira “autêntica” geraram diversos discos, incluindo “Frevo ao Vivo, gravado no Teatro Santa Isabel, no Recife. A proposta de gravar o frevo de forma fidedigna à encontrada nas manifestações de rua pode ser observada nessa passagem, no Diário de Pernambuco de 04 de janeiro de 1974, dia que antecede a realização da gravação:

> O equipamento eletrônico estéreo, para gravar ao vivo o novo elepê do Carnaval de Pernambuco, à noite de amanhã, no Teatro Santa Isabel, deverá chegar hoje ao Recife. Responsáveis pela firma Marcus Pereira, que gravará o disco e o distribuirá para todo o País, programaram para a tarde de amanhã os primeiros ensaios, no Santa Isabel. Com isso esperam obter um perfeito som e captar a participação do povo no elepê que marcará o início oficial das atividades do “Frevo ao Vivo” (Diário de Pernambuco, 1974, 1º c, p. 6).

Observa-se, então, que existia o objetivo de “captar o povo”, o que daria uma característica mais autêntica ao disco, visto que o frevo nas ruas se faz com a

interação entre orquestras e ouvintes. A participação do povo no disco, desse modo, se caracterizava como um elemento importante para a captura fiel do frevo.

Vários artistas participaram da gravação como Zélia Barbosa, Ray Miranda, Gildo Moreno, Limosine 99, o conjunto Cordas Vocais, além do coral do Bloco Batutas de São José e da Orquestra de Frevos do Recife. O disco é composto por quatorze faixas que mesclam frevos de rua, frevos canção, frevo de bloco e maracatus. Apesar das várias faixas, o disco possui um cumprimento total curto. Cerca de trinta e seis minutos.

Tendo como proposta a representação da manifestação em si, a gravação é feita de forma que toda a orquestra soe de uma só vez, o que causa a audição não muito nítida de alguns instrumentos em alguns momentos. Apesar da proposta estética diferenciada, o resultado não se assemelha, em vários aspectos, com as manifestações de rua. Logo na primeira faixa, que mescla a “Abertura: Zé Pereira” e “Vassourinhas”, observamos a presença de uma flauta transversal que já surge ofuscada durante um dos solos na parte B de “Vassourinhas”. Vale ressaltar que a flauta transversal raramente é encontrada em orquestras na execução de frevos de rua. A presença popular não se faz tão presente durante a gravação, como se faz, por exemplo, na rua. Ela se limita a alguns aplausos e gritos durante as execuções, além de aplausos mais enfáticos ao final de cada faixa.

Em conformidade com as execuções nas ruas durante o carnaval do Recife, no entanto, observamos um andamento bastante acelerado, ausência de breques na percussão, sobretudo nos frevos de rua, e de dinâmicas, o que dá um sentido maior de continuidade que está presente na rua. Dessa forma, apesar de mesclar elementos da rua com elementos de gravação, claramente o disco “Frevo ao Vivo” possui uma estética diferenciada, uma concepção de modernidade que, no nosso entendimento, e em conformidade com a proposta da Marcus Pereira Discos, se caracteriza pela busca de uma música popular pura e autêntica. Nessa busca pelo frevo “puro”, buscou-se, acreditamos, gravar de forma mais próxima possível com o que acontece nas manifestações de rua. Usando outros exemplos de como a cultura popular pode ser apresentada como “autêntica”, David Byrne diz que “essa pegada rústica funcionava como um selo de autenticidade” (BYRNE, 2014, p. 91).

Por fim, é válida uma breve comparação entre dois discos utilizando, inclusive, a música “Último Dia” como exemplo. Curiosamente, tanto o disco “Frevo ao Vivo” quanto o disco “O Frevo Vivo de Levino” possuem em seus títulos a palavra

“vivo”, embora o significado associado a palavra possua uma estética completamente diferente. No primeiro caso, frisa-se a forma como o disco foi gravado, ao vivo, com a tentativa de reprodução de uma manifestação de rua em tempo real e com a participação popular presente no resultado final. No segundo, busca-se elevar as qualidades de um frevo que sobrevive mesmo com a ausência de seu rei, que morrera alguns anos antes, mostrando que o legado do rei continua vivo. Essas diferenças, que refletem esteticamente na música, mostram como a modernização incide de formas distintas no frevo. Gravado em 1976, o disco “O Frevo Vivo de Levino” possui uma estética completamente diferente do disco “Frevo ao Vivo”, gravado apenas dois anos antes. Na faixa “Último Dia” do disco “O Frevo Vivo de Levino”, observa-se um cuidado estético maior, o que inclui dinâmicas, hierarquia entre os instrumentos mais igualitária e uma escuta mais nítida de cada instrumento que compõe a orquestra. Já na versão apresentada no disco “Frevo ao Vivo”, a segunda faixa, a estética é mais parecida com a rua, onde o andamento acelerado e a percussão ininterrupta visam manter os foliões em um constante envolvimento rítmico com a orquestra.

Partindo agora para o lado experimental do frevo, identificamos hoje novas formas de abordagem que dialogam com elementos musicais ligados ao jazz, como a improvisação, a mudança de texturas e o uso de instrumentos não convencionais. Por música experimental, José Guilherme Allen Lima elucida, em sua dissertação de mestrado, que “o termo pode ser empregado em referência a práticas musicais e de formas mais ou menos abrangentes, por vezes reunindo sob um mesmo nome repertórios que pouco ou nada possuem em comum” (LIMA, 2013, p. 15). A autor diz ainda que:

> Ao longo do século XX, o uso do termo *música experimental*, ainda que fortemente associado à ideia do experimento científico, passa também a ser utilizado de formas diferentes. Essas diferentes acepções do termo são reunidas em uma classificação proposta por Landy (1991, p. 3-7), que reúne em quatro grupos os principais pontos de vista sobre o termo. No primeiro grupo, o emprego se caracteriza por um uso mais abrangente do termo *música experimental* como sinônimo e substitutivo de *vanguarda musical*, à medida que a ideai de pós-modernidade começa a se popularizar para descrever algumas tendências na produção artística dos anos 1970 e 1980. Essa aproximação também ocorre devido a um certo desgaste da noção de vanguarda, associada aos objetivos modernistas de fomentar um suposto progresso musical e inserir essa música progressista no repertório da tradição musical europeia (LIMA, 2013, p. 16).

Em outra definição, retirada também de Landy (1991, p. 7), Lima nos apresenta que “música experimental é a música em que o componente inovativo [...]

de qualquer aspecto em uma determinada peça tem prioridade sobre os aspectos técnicos mais gerais esperados em uma obra de arte" (LIMA, 2013, p. 19).

Dessa forma, entendemos como frevo experimental aquele que busca uma inovação em algum aspecto. Nesse contexto, destacamos alguns grupos que possuem, em certa medida, essa característica. Apesar do gênero ter apresentado como marca, desde longa data, os discursos de morte e aversão à modernização, compositores como Carlos Fernando e Caetano Veloso introduziram novos elementos no frevo canção, o que gerou grande rejeição por parte de um grupo conservador, como observamos nessa fala de Capiba: "Não existe frevo baiano. E não há, em absoluto, novidade no frevo. O frevo, que se faz hoje, fazia-se no começo do século. Não existe diferença e, sim, prestígio de cantor"[33]. Porém, no quesito frevo de rua, vertente que dialoga com o compositor objeto deste trabalho, destacamos Robertinho do Recife com seu disco "Robertinho no Passo", de 1978, em parceria com Hermeto Pascoal. O disco apresenta solos de instrumentos não convencionais ao frevo, compassos quebrados e dissonâncias constantes.

A SpokFrevo Orquestra também precisa ser mencionada. O uso da improvisação como marca definidora da orquestra acaba por colocar o frevo em uma nova posição, vindo a estar presente em festivais de jazz e em locais onde o elemento da improvisação é uma constante, como, por exemplo, no Carnegie Hall. Destaque também para alguns compositores que buscam inserir de alguma forma novos elementos no frevo, como o professor e mestre em composição Nilson Lopes e Marcos Ferreira Mendes, autor de livro didático sobre como arranjar frevo de rua. Ambos são responsáveis também por diversos arranjos executados pela SpokFrevo Orquestra, contribuindo, assim, de forma significativa com o lado experimental do frevo.

Finalizando a lista, cito agora dois compositores que apresentam um grau de experimentação que se sobressai em suas obras. Tratam-se de Henrique Albino e Amaro Freitas. No caso do primeiro, seu repertório conta com harmonias não convencionais, polirritmia, uso de gestos sonoros, improvisação e quiálteras normalmente não usadas no frevo, como quintinas e sextinas. Seu frevo "Atravessando a Rua", terceiro lugar no I Festival do Frevo da Humanidade, em 2013, apresenta tais características. Já no caso de Amaro Freitas, observamos

[33] Trecho retirado da Revista Continente: Documento. Frevo 100 anos. Ano V, nº 54 – Recife – PE. Fevereiro, 2007.

também diversos aspectos que inovam de certa forma o que se tem como frevo, até então. Improvisação com piano, acentuações rítmicas irregulares e harmonias não convencionais são alguns dos elementos que podemos encontrar, por exemplo, no seu frevo “Encruzilhada”, presente no disco “Sangue Negro”.

Importante frisar que todas essas propostas listadas acima são caracterizadas por uma estética voltada para a apreciação, e não para a execução nas manifestações de rua. O sentido moderno de inovação, nesses casos, não passa por elementos técnicos, mas por novas abordagens musicais dentro do gênero. Dessa forma, observamos que diferentes abordagens sobre a questão da modernização resultam em diferentes estéticas. Embebidos dessas premissas, analisemos agora o disco “O Frevo Vivo de Levino”, compreendendo como a noção de modernidade se instaura no disco, de acordo com arranjadores, músicos e produtores.

4.3 O FREVO VIVO DE LEVINO: A ANATOMIA DE UM DISCO

Como já foi colocado anteriormente, o disco “O Frevo Vivo de Levino”, gravado pela orquestra do maestro José Menezes, se torna emblemático por se tratar do primeiro LP dedicado exclusivamente à obra de Levino Ferreira, ser um disco póstumo, lançado em 1976, além de ser o primeiro álbum gravado da orquestra de José Menezes. Sendo composto por quatorze faixas, o disco possui uma sonoridade peculiar, que remete às bandas de música, embora possua uma percussão muito característica de frevo. Tendo como arranjadores Edson Rodrigues, Duda e José Menezes, observemos agora alguns aspectos referentes aos arranjos desse disco.

Como já abordamos vários traços referentes ao frevo “Último Dia”, este pode servir de parâmetro para alguns apontamentos sobre outros frevos do disco. Em “Lágrimas de Folião”, é possível notar que as variações de dinâmica se fazem em partes primordiais do arranjo, de forma muito semelhante ao que acontece com “Último Dia”. As variações de dinâmica acontecem logo após a introdução, nesse caso contrastando com a introdução que aparece em dinâmica forte, e um decrescendo na ponte, que resulta em dinâmica piano no início da parte B onde, após um crescente, uma dinâmica mais forte aparece para concluir a seção.

Alguns frevos do disco, como “A Cobra Está Fumando”, por exemplo, possuem menos variações de dinâmica. Nesse caso em especial, uma outra peculiaridade é uma tuba muito mais melódica, com mais intervenções rítmicas e menos marcações harmônicas. Essa disparidade da tuba pode significar um arranjador diferente para esse frevo. Apesar de termos uma tuba escrita na partitura de “Último Dia”, revelada por Ayrton Benck, que é executada de maneira bastante fiel na gravação, é possível que nem todas as partituras estivessem escritas da mesma maneira, ou ainda, é possível que não existissem, em alguns casos, partituras que servissem de guia para os arranjos, o que pode ter provocado algumas poucas diferenças estéticas em decorrência de arranjadores diferentes. Nesse caso, é possível que hajam arranjos que foram criados apenas a partir de gravações preexistentes, sem ter o auxílio de uma partitura guia de cunho do próprio Levino.

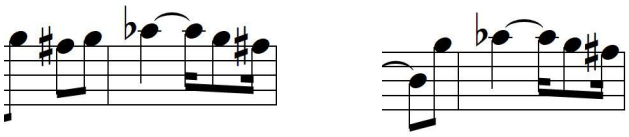
Frevos como “Mexe com Tudo”, “Retalhos de Saudade”, “Amália no Frevo” e “Última Troça”, em especial, têm algumas conduções harmônicas não esperadas, observando a concepção do disco como um todo. Geralmente, as melodias do frevo acontecem em uníssono e, ao final da frase, abre-se um acorde. Para elucidar teoricamente esse aspecto, recorro agora a Marcos Ferreira Mendes (Marcos FM, como é mais conhecido), através de seu livro Arranjando Frevo de Rua. Ele traz os conceitos de pontos harmônicos (PHs) e pontos de linha (PLs), sendo o primeiro “o aspecto vertical (harmônico) ” e o segundo aqueles que “funcionam tais como ‘pontes’ melódicas onde cada uma das notas é chamada ponto de linha, com prioridade da condução horizontal (melódica) ” (MENDES, 2017, p. 95). A analogia que Marcos FM faz com uma ponte ajuda a clarificar um pouco os conceitos, onde os pontos harmônicos funcionam como colunas de sustentação que surgem de tempos em tempos para dar continuidade a ponte, que seria os pontos de linha. Ainda segundo Marcos FM, os pontos harmônicos ocorrem, geralmente, mas não obrigatoriamente, “em contratempos; em mudanças de acorde de um compasso para o outro através do uso de ligadura; em finais de seções” (MENDES, 2017, p. 96). Nos frevos acima citados, podemos observar o aparecimento de pontos harmônicos em lugares diferentes dos sinalizados por Marcos FM, o que não é uma constante no disco.

Nos casos desses frevos, é possível observar em pequenos trechos que a melodia caminha com notas harmonizada, com bastante semelhança, inclusive, com

uma linguagem mais jazzista. Isso poderia ser indício de que o mesmo arranjador se encarregou de ambas. Na faixa “Papa Fila”, a qual já sabemos ter sido arranjada por Edson Rodrigues, segundo o próprio, juntamente com “Comendo Fogo”, também podemos notar brevemente essa característica em certos trechos nas palhetas, o que não se verifica, no entanto, em “Comendo Fogo”. Edson Rodrigues, em entrevista, é bastante enfático em ressaltar que “quando a composição é de uma pessoa assim, um ícone, não se pode macular”. Em seu entendimento, os arranjos que foram incumbidos a ele deveriam ser feitos sem muitas mudanças, como Levino faria.

“Mexe com Tudo”, sim, sabemos que foi arranjada pelo maestro Duda, segundo o próprio Edson. Ao falar do compromisso de ser fiel aos moldes de Levino Ferreira, Ele revela que o maestro Duda “sempre coloca um caquinho”, revelando um trecho melódico, inclusive, presente em “Mexe com Tudo”, que foi alterado pelo maestro com a pretensão de embelezar a melodia. Nesse ponto, Edson Rodrigues discorda do arranjo. Para ele, “ele [Duda] colocou um relógio no braço de um cara da Idade Média”. Observemos o exemplo em questão:

Figura 17 - Melodia de “Mexe com Tudo” com e sem o “caco” colocado por Duda.



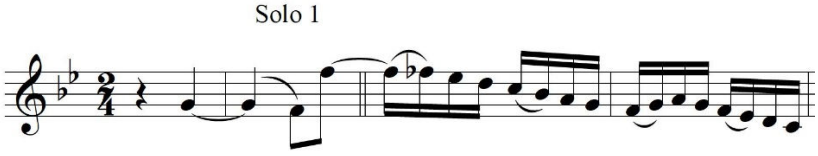
O fato é que, além do “caco” colocado por Duda, essas pequenas disparidades na condução harmônicas indicam que a proposta de fidelidade pode não ter sido integralmente bem-sucedida. É possível ainda que a forma cuidadosa com que o disco foi idealizado por seus produtores tenha refletido a intenção de exaltar a figura de Levino Ferreira que, como vimos, apesar de ter o título de “Rei do Frevo”, não possuía muito respaldo em sua própria terra no sentido de número de gravações. Embora o próprio José Menezes também fale que o “frevo não tem arranjo, frevo tem instrumentação”[34], os arranjos do disco em si nos revelam que ouve um cuidado demasiado com o disco, mostrando que, sim, é possível dar uma estética diferente através de um arranjo. Não há garantias, portanto, que o disco tenha sido feito tal qual Levino Ferreira faria.

[34] Discurso proferido por José Menezes no documentário “Sete Corações”.

Alguns arranjos apresentam um aspecto harmônico menos intenso, se caracterizando por mais uníssonos. “Último Dia”, por exemplo, apresenta essa característica, com apenas pontos harmônicos nos locais mais convencionais. Pela importância da faixa, tratando-se do frevo mais emblemático de Levino Ferreira e sendo o frevo que abre o disco, é bastante provável que o arranjo tenha sido do próprio José Menezes, diretor musical do projeto como um todo. Partindo dessa suposição e da forma como o caminhamento harmônico se dá, poderíamos especular que os arranjos de José Menezes seriam os harmonicamente menos ricos, enquanto os de Duda seriam o oposto, deixando Edson Rodrigues no meio termo com “Papa Fila” e “Comendo Fogo”.

A Faixa “Vassourinhas está no Rio” mostra-se uma boa pedida em se falando sobre articulação nos saxofones. Não confundir essa faixa, porém, com “Vassourinhas no Rio”, esta última de Carneira. Curiosamente, o frevo que leva o Rio de Janeiro em seu nome pode ser destacado como um dos que mais se distingue da forma carioca de tocar. Passagens onde se exigem duas notas articuladas de forma solta logo após duas articuladas ligadas são recorrentes, articulação que também aparece com frequência em “Amália no frevo” assim como na introdução de “Último Dia”. Essa forma de articular parece ser, de fato, algo característico de Levino Ferreira. Estando ao lado de Felinho no Quarteto Ladário Teixeira, este tocando sax alto enquanto Levino era o barítono, é bastante provável que ambos tenham se influenciado, visto que as famosas “Variações de Vassourinhas”, de Felinho, apresentam repetidamente tal artifício na articulação. Em contrapartida, a articulação carioca, como vimos no exemplo com a orquestra Diabos do Céu, se caracteriza pelo ataque de cada nota, de forma mais solta e sem o uso de ligaduras.

Figura 18 - Exemplo, na variação número 1, de Felinho, da articulação recorrente no disco “O Frevo Vivo de Levino”.



Todos esses detalhes contribuem para a beleza e singularidade do disco. O elemento harmônico, a articulação precisa, a perfeita hierarquia entre metais, palhetas e percussão, além de arranjadores consagrados e a execução de uma

orquestra que possuía músicos de alto quilate. Apesar de ter três arranjadores diferentes, o que pode ter gerado pequenas divergências na forma harmônica de condução, como vimos, o disco tem uma unidade lógica, não se mostrando como uma colcha de retalhos, sem trocadilho com a faixa “Retalhos de Saudade”.

A Fábrica de discos Rozenblit, responsável pela gravação do disco, segundo o documentário “Rosa de Sangue”, disponível em duas partes no YouTube[35], teria um aparato tecnológico bastante significativo, o que influenciaria diretamente na forma de gravação do frevo em detrimento de outras gravadoras, além de situar-se no Recife, o que facilitaria a presença de músicos acostumados com a proposta estética pretendida durante as gravações. De acordo com o documentário, a Fábrica Rozenblit era:

> Uma das mais modernas gravadoras da américa latina. O parque fonográfico possuía um estúdio de gravação com 16 canais, galvanoplastia [recobrimento metálico de objetos, ex. douração, niquelamento; mesmo processo utilizado em matrizes moldadas para reproduções tipográficas, clichês, gravuras, etc.], calandra e prensas [aparelhagem]. Um departamento de arte e uma gráfica em offset, a maior do norte-nordeste da época. Produzia os encartes, cartazes, folders, selos e catálogos (Documentário Rosa de Sangue).

Todo esse aparato só reforça o cuidado e a qualidade que cercaram esse disco. Ao contrário do disco “Frevo ao Vivo”, gravado apenas dois anos antes, a proposta, encabeçada por José Menezes, como diretor musical, e Leonardo Silva Dantas, como produtor, se definia pela excelência. A ideia de moderna orquestra de frevo passa por uma orquestra composta por músicos de alto quilate, como o próprio baterista Adelson Silva e o tubista Zé Grande, peças fundamentais no resultado sonoro do disco. Somando com todos os outros elementos, a própria orquestra de José Menezes se transforma na orquestra moderna que o texto introdutório de Leonardo Dantas exalta, o que nos leva a indagar se existiria outra orquestra que tivesse tais elementos para a concepção desse disco, de acordo com a proposta de seus idealizadores. A ideia de modernidade, nesse caso, é permeada por características talvez exclusivas de músicos como Adelson Silva, que possui um modo único de tocar frevo. Em outras palavras, a “moderna orquestra de frevo” pode ser uma só, a orquestra de José Menezes. Isso reforça todo o discurso construído

[35] Link da primeira parte do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=CtLAiQ72C_k>
Link da segunda parte do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=tru2QUiePi8>
Último acesso em 10/03/2018.

sobre identidade, onde, ao construir cânones, as pessoas reforçam sua própria identidade e ressaltam valores que os representam.

O disco “O Frevo Vivo de Levino” foi lançado pelo selo Arquivo, da fábrica de discos Rozenblit. Já sabemos que a Rozenblit dividia seus lançamentos entre os selos AU (artistas unidos), Solar, Mocambo, Passarela e Arquivo. Eduardo Vicente, no livro Da Vitrola ao iPod, esclarece que a expressão selo é:

> Derivada dos rótulos coloridos e chamativos que eram afixados aos singles (compactos) de 45 rpm que começaram a ser utilizados nos EUA e na Inglaterra em finais dos anos 1950 como estratégia de promoção dos LPs. (Posteriormente), o termo passou a distinguir os vários departamentos que estavam sendo criados na época para cuidar – dentro das gravadoras – de diferentes gêneros musicais como o jazz, o rock, o pop, a música erudita etc. (GUEIROS, 1999, p. 377 *apud* VICENTE, 2014, p. 18).

Eduardo Vicente explica ainda que “também se tornaram “selos” as gravadoras absorvidas pelas *majors* que mantinham uma certa identidade dentro de sua estrutura” (VICENTE, 2014, p. 18). Dentro da Rozenblit, o selo Mocambo era o responsável pelo lançamento dos principais discos no que ser refere ao frevo. Raramente se encontra um frevo de rua, seja em 78 rpm ou em LP, lançado por outro selo que não seja o Mocambo. “O Frevo Vivo de Levino”, entretanto, é lançado pelo Arquivo que é caracterizado por ser o selo de “coletâneas especiais” dentro da fábrica. Em matéria de Larissa Lins para a versão online do Diário de Pernambuco[36], é possível observar a relação da fábrica Rozenblit com seus selos. Ela “lançava discos pelos selos Mocambo (regional), Passarela (coletâneas), Arquivo (coletâneas especiais), Artistas Unidos (artistas do Sul e Sudeste do Brasil) e Solar (música experimental)”. A dissertação de mestrado de Paula Valadares corrobora essas descrições para os selos da Rozenblit, atribuindo ao selo Arquivo as “gravações especializadas” (VALADARES, 2008, p. 148). Embora pudesse ser classificado como música regional, o que o teria lançado através do selo Mocambo, o disco “O Frevo Vivo de Levino” é colocado em outro patamar como coletânea especializada, superando em importância, inclusive, as coletâneas convencionais que seriam lançadas pelo selo Passarela. O fato de termos o termo “gravações especializadas” pode indicar, para este selo, não apenas a importância do disco como produto comercial, mas um disco que possui um rigor técnico elevado em relação aos demais, o que faz sentido analisando o resultado final do disco “O Frevo Vivo de

[36] Disponível no link: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/10/30/internas_viver,672654/morre-o-visionario-jose-rozenblit-fundador-da-fabrica-de-discos-rozen.shtml>. Acesso em 28/06/2018.

Levino". O próprio termo, Arquivo, pode indicar que este selo tinha pretensões de lançar discos de tamanha importância que seriam celebrados pela posteridade, com uma sonoridade que remete ao passado, mas que deve ser constantemente rememorada.

Um último ponto sobre esse disco que acho válido comentar se refere às imagens na capa e contracapa. Na primeira, temos a imagem da Pitombeira de Olinda, voltada para cima e para baixo, sobre a partitura original, segundo consta no disco, de "Último Dia", frevo mais emblemático de Levino Ferreira. Na segunda, temos uma fotografia de Edmond Dansot mostrando José Menezes e sua orquestra animando o carnaval do Português. O curioso fica por conta da capa. Apesar da proposta estética do disco primar por um frevo com dinâmicas e interações equilibradas entre os instrumentos e um rigor técnico alto, a fotografia da capa mostra uma manifestação na rua, onde o frevo é acelerado, tocado em dinâmica forte e com os metais se sobressaindo, o que contrasta com a proposta estética do disco. Mesmo que não fosse o objetivo claro da colocação dessa imagem, acreditamos que ela dialoga com o sentido de proximidade entre Levino Ferreira e o povo. Apesar de toda a genialidade que o compositor possa oferecer dentro do disco, do lado de fora, ele ainda tem origem no povo e ao povo se destina, seja nas rádios, ao apreciar o disco, ou nas ladeiras de Olinda, durante a Pitombeira, onde o frevo ferve.

Figura 19 - Capa e contracapa do disco "O Frevo Vivo de Levino".

Após todo o exposto, concluímos que o disco "O Frevo Vivo de Levino" possui uma estética pensada através da excelência musical. Nesse sentido, dialoga com o

sentido moderno levantado por Max Weber de forma prioritária, se caracterizando por uma ação orientada de forma racional com objetivos claros de promoção do frevo como música genuína pernambucana e de Levino Ferreira como “Rei do Frevo”. Acreditamos que, embora sua fama já estivesse difundida desde pelo menos 1952, quando observamos a primeira menção ao termo “Rei do Frevo”, sua consagração de forma contundente e absoluta, principalmente no cenário das gravações de frevo em Pernambuco, se dá a partir do lançamento desse disco, em 1976, seis anos após seu falecimento. Após isso, na década de 1980 e, sobretudo, na década de 1990, Levino Ferreira passa a ter gravações em vários discos e coletâneas de frevo em Pernambuco, fato que não ocorrera antes de sua morte, o que o transforma em um dos compositores mais gravados no que diz respeito a frevo de rua.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levino Ferreira é aclamado como um dos grandes compositores de frevo. Mesmo possuindo composições em outras vertentes, foi no frevo que seu nome alcançou tamanha visibilidade que hoje, de forma praticamente unânime, Levino é considerado um dos maiores, se não, o maior compositor do gênero. Embora a construção dessa imagem positiva de Levino tenha sido, como vimos, marcada por contradições, seu nome sempre se manteve vivo na memória dos amantes do frevo, sejam ouvintes, que possuem um vasto repertório de frevos deixados por Levino, músicos, que continuam executando os frevos de Levino em palcos, salas de concerto ou nas ladeiras de Olinda, ou pesquisadores, como os vários que escreveram sobre Levino, assim como este que agora escreve essas palavras.

Com uma trajetória singular, Levino Ferreira possui um posto elevado no hall de um compositor de música popular. Veio de família humilde, da cidade de Bom Jardim no interior de Pernambuco. Destacou-se na região interiorana de onde veio como mestre de várias bandas de música além de professor de música e compositor. Ao chegar em Recife, em 1935, ganhou ainda mais fama na capital, atuando como ensaiador de orquestras e atuando no quarteto Ladário Teixeira. Iniciando suas composições para carnaval logo em seguida (com o que seria seu primeiro frevo composto, “Satanás na Onda”, de acordo com o catálogo de Renato Phaelante, datado de 1935, ano de sua chegada ao Recife), Levino Ferreira se firmou como compositor de frevo tornando-se uma lenda viva para o gênero, um Mestre Vivo. Independente da forma de como ele adquiriu seu emblemático apelido, Levino, de fato, manteve-se vivo para o gênero como um verdadeiro mestre, como ressaltam os depoimentos que trouxemos aqui, onde a figura que emana do povo se destaca por sua genialidade.

A pesquisa mostrou, porém, que, embora essa unanimidade nos discursos estivesse sempre presente, desde pelo menos 1952, Levino Ferreira teve, em vida, gravações em maior número no Rio de Janeiro, algumas com estética parecida com o frevo recifense, como o caso de Zaccarias e sua Orquestra, enquanto outras, nem tanto. Em contrapartida, na terra do frevo, sua guinada no quesito gravações só ocorre após sua morte, ocorrida em 1970. Principalmente após o lançamento do disco “O Frevo Vivo de Levino”, de 1976, o nome de Levino Ferreira passa, então, a figurar com mais frequência em discos e coletâneas produzidos no mercado local,

contrastando com o período anterior ao lançamento do referido disco, onde a imensa maioria das composições de Levino Ferreira era gravada no Rio de Janeiro. O disco “O Frevo Vivo de Levino”, assim, paga uma dívida para com Levino após sua morte, resultando em um disco que possui uma estética que destoa por prezar pela excelência técnica e musical, unindo intenções de legitimidade da obra de Levino com ideias de modernidade, que se traduzem através de uma “moderna orquestra de frevos”. Especulamos, assim, que os motivos que levaram a esse esquecimento sofrido por Levino Ferreira no quesito gravações, por parte da Rozenblit, podem ser associados com uma possível falta de engajamento político, o que acarretaria na perda de espaço no mercado de gravações local, ou ainda, a opção da Rozenblit por gravar compositores emergentes, embora Levino ainda se mantivesse produtivo até a década de 1960, se alinhando com o período de surgimento e consolidação da fábrica de discos, na década de 1950. Além disso, segundo Leonardo Dantas, “bem poucos possuíam as partituras de suas antológicas composições”, o que poderia ser resultado da ausência de uma rede de contatos ou simplesmente de uma forma mais reservada que próprio Levino levava a vida. Para sanar tais dúvidas, fica aqui a possibilidade de desdobramento da pesquisa atual.

Enquanto compositor de frevo, Levino Ferreira faz parte de um universo onde a identidade pernambucana se faz pretende de maneira muito forte. Nesse sentido, pudemos observar como a rejeição de invasões e infiltrações se faz constante nos discursos sobre o frevo, buscando sempre a pureza no gênero. Como parte dessa seletividade que visa a pureza, exemplificamos os casos do compositor Jones Johnson e do maestro Zacarias, o primeiro, compositor inglês pertencente a mesma geração de Levino Ferreira, e o segundo, maestro paulista que se destacou gravando frevos com sua orquestra no Rio de Janeiro. Em ambos os casos, suas associações como figuras externas, embora de formas distintas, geraram discursos que questionam o pouco reconhecimento que alcançaram dentro do frevo, o que pode indicar essa busca por uma identidade pernambucana pura. A contradição, porém, aparece quando Levino é coroado “Rei do Frevo” mesmo tendo chegado ao Recife com 45 anos de idade, o que pode indicar uma falta de familiaridade com o frevo de rua, visto que ele atuava anteriormente como compositor para bandas de música. Tais situações revelam como o universo do frevo é permeado por contradições e seletividades.

Também mostramos na pesquisa algumas características dos frevos de Levino Ferreira em gravações. Embora não tenhamos entrado de forma incisiva em aspectos musicológicos típicos do compositor, sem a interferências de arranjos, por exemplo, mostramos aqui algumas características de seus frevos, embora características não exclusivas a ele, como os títulos sugestivos, a forma de articular que dialoga com Felinho, a proximidade com o dobrado além de sua capacidade de compor um frevo que se distingue em vários aspectos dos demais frevos, como acontece com “Último Dia”. Embora considerado um clássico do gênero, “Último Dia” subverte várias características consideradas canônicas no gênero.

Como normalmente é tradição, sobretudo no interior, algum membro da família acaba seguindo o legado da música. Não seria diferente com Levino Ferreira. Seu neto, Lúcio Sócrates Barros de Oliveira, tem carregado de forma efetiva o legado deixado por Levino Ferreira. Oboísta da Orquestra Sinfônica do Recife, Lúcio tem, além da via erudita, que Levino também tinha, como sua composição “A Dança do Cavalo Marinho” mostra, vários trabalhos relacionados ao frevo como, por exemplo, a Orquestra de Pau e Corda Levino Ferreira, além do projeto Lira da Gente, com coro e orquestra de frevo de bloco, atuando como diretor musical e regente em ambos os casos. Lúcio ainda dirige o Espaço Musical Levino Ferreira, escola de música que dispõe de aulas de violão, cavaquinho, teclado, baixo, guitarra, violino, flauta, clarinete, pandeiro e canto.

Apesar de Levino ter se notabilizado como compositor de frevos de rua, seu neto Lúcio parece ter mais afinidade com o frevo de bloco. Esse segmento do frevo, aliás, carece de mais estudos e trabalhos a seu respeito. Embora os trabalhos sobre frevo, de maneira geral, não sejam tão numerosos, existe uma carência maior no quesito frevo de bloco. Se torna interessante, então, que as relações entre a Academia e as culturas populares se tornem cada vez mais estreitas, favorecendo o desenvolvimento de trabalhos como este e outros mais que possam surgir.

A Academia, aliás, vem cumprindo seu papel em contemplar as culturas populares, sobretudo, o frevo. O projeto Lira da Gente, de Lúcio Sócrates, nasceu na Universidade Federal de Pernambuco sob a coordenação do professor Flávio Medeiros. Além dela, destaco também a Orquestra Experimental de Frevo, a qual faço parte, que, além de executar frevos de compositores consagrados, incluindo Levino Ferreira, fomenta a composição dos próprios alunos da casa, além de dar suporte para novos arranjos. A orquestra ainda explora novas sonoridades no frevo

ao executar frevos de compositores que possuem uma tendência mais experimental como, por exemplo, os já citados Nilson Lopes e Marcos FM.

Maria Aida Barroso, professora da UFPE e coordenadora da orquestra Experimental, destacou, certa vez, como o frevo vem se mantendo de forma sadia, embora os vários discursos de morte, como vimos, digam o contrário. Ele possui um relevante acervo discográfico, possui um amplo espaço e divulgação no carnaval do Recife enquanto manifestação popular, possui trabalhos acadêmicos de grande relevância, alguns os quais pudemos vislumbrar aqui, além de oferecer possibilidades para experimentação, onde novos compositores e novas propostas surgem a todo momento. Além disso, vários acervos estão disponíveis para consulta e audição pública, como é o caso da Fonoteca oferecida pela Fundação Joaquim Nabuco, que dispõem de uma enormidade de fonogramas em discos 78 rpm, vinil e CD, além de partituras e fotografias. A consulta a esse acervo ajudou a produzir este trabalho, assim como a disponibilização do acervo de discos da Rádio Universitária, viabilizada por Hugo Martins, incluindo também o material presente no Museu do Frevo “Levino Ferreira”, instituição organizada pelo mesmo.

Com este trabalho, esperamos ter contribuído em algum sentido na continuidade da saúde do frevo, na divulgação de seus compositores e na problematização de sua construção enquanto gênero. Embora incipiente no quesito frevo, a produção acadêmica tem revelado diversas facetas que nos ajudam a entender melhor as configurações que o frevo vem sofrendo ao longo dos anos. Embora me inclua dentro do cenário, como ficou claro na introdução, o que pode em vários momentos deturpar a ótica sobre um fenômeno, acredito que carecemos de diferentes visões construídas de forma mais isenta sobre o frevo, evitando discursos inflamados que promovem a paixão incondicional ao gênero e que deixam de lado todas as contradições que o cercam.

Deixo essa pesquisa também como mote para futuros debates sobre o frevo. Não apenas questões controversas e contraditórias podem ser identificadas no gênero, como a própria afirmação da identidade pernambucana, mas também outras podem vir a surgir de acordo com óticas distintas, questões essas que não pude, neste trabalho, identificar.

Além disso, destaco que a tão sonhada sistematização que tanto se almeja para o frevo, se é que é possível, não será alcançada sem o auxílio da pesquisa de forma enfática. Como vimos, apenas um compositor possui diversos aspectos que

tornam sua obra única, embora dentro de uma categoria musical que compartilha premissas entre vários compositores. Mesmo sem o uso de análises mais abrangentes da obra musical de Levino Ferreira como um todo, acredito que este trabalho tenha fornecido melhor compreensão de como a figura desse compositor alcançou um patamar diferenciado. Da mesma forma, se faz necessário o entendimento de como os diversos compositores do gênero alcançaram seus espaços. Talvez, dessa forma, possamos entender musicalmente como cada compositor de frevo concebe suas obras, entendendo que cânones e regras jamais definirão o que um gênero é ou será para a posteridade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultura: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas. In: Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: Os Pensadores – Theodor Adorno. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

_____. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org). Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986, p. 115-146.

AMARAL, Carlos Eduardo. Maestro Formiga: Frevo na Tempestade. Recife: Cepe, 2017.

_____. Premissas Estéticas e Ideológicas da Música Armorial. Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 321-334, jul./dez. 2013.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos Folclóricos no Brasil: Uma Análise de Sua Trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BARROS, José D' Assunção. Villa-Lobos: Os Choros Como Retrato Musical do Brasil (1920-1929). Ictus – Periódico do PPGM/UFBA, Vol. 13, Nº 02, 2014, p. 88-133.

BELFORT, Ângela. O Dono da Música. Recife: COMUNIGRAF, 2009.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. O Frevo-de-rua no Recife: Características Sócio-Histórico-Musicais e um Esboço Estilístico e Interpretativo. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte. In: Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas; Tradução de José Lino Grünnewald (*et al*). 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BEZERRA, Amilcar Almeida. (Re)inventando o Autêntico: Arte, Política e Mídia na Trajetória Intelectual de Ariano Suassuna. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2013.

BYRNE, David. Como Funciona a Música. Tradução de Otávio Albuquerque. Barueri, SP: Amarilys, 2014.

CÂMARA, Renato Phaelante da. 100 Anos de Frevo: Catálogo Discográfico. Recife: CEPE, 2007.

CANDÉ, Roland de. História Universal da Música: Volume 2. Tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONH, Gabriel. Como um *Hobby* Ajuda a Entender um Grande Tema. Prefácio. In: WEBER, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CORAÚCCI, Carlos. Orquestra Tabajara de Severino Araújo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

CUNHA, Altamiro. Frêvo, Fabulosa Invenção Pernambucana. Crônica. Jornal do Commércio. Recife, 24 de fevereiro de 1963.

GAY, Peter. O Coração Desvelado: A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES DE SÁ, Luiz Guimarães. Songbook de Frevos – Volume 1. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife – Secretaria de Cultura e Turismo, 1998. Último Dia.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. Banco de Partituras. Secretaria da Cultura – Coordenação de Música, 2007. Saudade de Minha Terra. Disponível em: <www2.secult.ce.gov.br/Recursos/PublicWebBanco/Partituraacervo/DOB000070.pdf >. Acesso em 16/12/2015.

GUERRA-PEIXE, César. A Provável Próxima Decadência do Frevo. Diário da Noite. Recife, 27 de janeiro de 1951. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em 26/07/2017.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem Precisa de Identidade? Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomas Tadeu da (Org.); WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença. A Perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, pp. 103-133, [1996] 2000.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA FILHO, Renan Pimenta de. O Papel das Bandas de Música no Contexto Social, Educacional e Artístico. Recife: Caldeira Cultural Brasileira, 2010.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. Harmonia Tonal Com Introdução ao Século XX. Tradução de Dierson Torres. 4ª Edição. Boston: McGraw-Hill Inc., 2000.

LIMA, José Guilherme Allen. Observações Sobre o Papel das Ferramentas Digitais na Música Experimental Brasileira Contemporânea. Dissertação (Mestrado em

Musicologia). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. O Folclore na Indústria Fonográfica: A Trajetória da Discos Marcus Pereira. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

MED, Bohumil. Teoria da Música. 4ª Edição Revista e Ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

MELO, Mário. A História Documentada do Frevo. Crônica da Cidade. Jornal do Commércio. Recife, 21 de dezembro de 1954(?).

_____. Origem e Significado do frevo. Anuário do Carnaval de Pernambuco, Recife, 1938. In: MAIOR, Mário Souto; Silva, Leonardo Dantas (Org.) Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Massangana, 1991.

MENDES, Marcos Ferreira. Arranjando Frevo de Rua: Dicas Úteis Para Orquestras de Diferentes Formações. Prefácio de Climério de Oliveira Santos. Recife: Cepe, 2017.

MENEZES NETO, Hugo. Notas Sobre a Batalha Frevo-Samba no Carnaval de Recife-PE. Revista Enfoques (Rio de Janeiro), v. 10, p. 01-15, 2011.

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

OLIVEIRA, Valdemar de. Frevo, Capoeira e Passo. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

ORTIZ, Renato. O Mercado de Bens Simbólicos. In: A Moderna Tradição Brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. p. 113-148.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Expressão e Sentido na Música Brasileira: Retórica e Análise Musical. Revista Eletrônica de Musicologia, Volume XI - Setembro de 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html> Acesso em: 14 de junho de 2016.

RODRIGUES, Edson. Abafo, Ventania e Coqueiro. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Massangana, 1991.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Frevando no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua Consolidação Através do Rádio. Campinas, 2008. 295f. Doutorado em Música, Instituto de Artes, Universidade de Campinas – Unicamp, Campinas, 2008.

SANTIAGO, João. Compositores Carnavalescos. Arquivos, Recife, Prefeitura Municipal do Recife, n. 21-47, 1952-1965. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Massangana, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – USP, 1996.

SEVERIANO, Jairo. Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Leonardo Dantas. O Frevo Pernambucano. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Massangana, 1991.

SILVA, Lucas Victor. O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1949. Tese de doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

SOUSA, Moacir Barbosa de; FILHO, Luís Maranhão. A Fábrica de Melodias. Temática, Revista Eletrônica. João Pessoa, Ano V n. 2, p. 1-17 fev. 2009.

TONI, Flávia Camargo. Missão: As Pesquisas Folclóricas. Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 24-33, março/maio 2008.

VALADARES, Paula Vivana de Rezende e. O Frevo nos Discos da Rozenblit: Um Olhar de Designer Sobre a Representação da Indústria Cultural. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VALENTE, Francesco. Spok e o Novo Frevo: Um Estudo Etnomusicológico. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2014.

VICENTE, Eduardo. Da Vitrola ao iPod: Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2014.

WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: WEBER, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEBER, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ANEXO A – DICOGRAFIA EM 78 RPM DE LEVINO FERREIRA

A seguir, deixo a discografia completa de Levino Ferreira, disponível no Catálogo Discográfico de Renato Phaelante da Câmara. Segui a organização feita por ele, a quem deve ser creditado todo o mérito da pesquisa. Excluí, de acordo com o catálogo original, algumas colunas para melhor organização espacial no trabalho, como por exemplo autor, gênero e registro no acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Importante ressaltar que, para alguns frevos, algumas informações estão ausentes originalmente no catálogo. É possível, também, encontrar algumas divergências com relação a datas. Mantive, mesmo assim, como no original, apesar de realizar pequenas mudanças em algumas nomenclaturas de orquestras, por exemplo.

Título	Gravação	Nº Disco 78 RPM	Matriz	Intérprete	Data 1ª Gravação	Data Lançamento
A Cobra fumando	Victor	80.0355-B	S-078307	Zaccarias e sua orquestra	26/09/1945	Dez/1945
Agüenta o cordão	Odeon	14.557-A	13884	Osvaldo Borba e sua orquestra	22/10/1959	Nov/1959
Alegria de Pompéia	Mocambo	15.027-A	R-563	Orquestra Tamandaré de Nelson Ferreira		1955
Alô Limoeiro	Mocambo	15.536-B	R-1590	Banda da Base Aérea do Recife		Jan/1964
Amália no frevo	Mocambo	15.289-A	R-1098	Orquestra de clube da Banda do 14º Regimento de Infantaria		1960
Aperta o passo	Odeon	14.105-A	11302	Jonas Cordeiro e sua orquestra	22/08/1956	Nov/1956
Barulho no salão	Odeon	13.372	9454	Osvaldo Borba e sua orquestra	07/10/1952	Jan/1953

Cadê você	Victor	80.0141-A	S-052850	Zaccarias e sua orquestra	11/10/1943	Dez/1943
Carlos Avelino	RCA Victor	80.1028-B	SB-093425	Zaccarias e sua orquestra	25/08/1952	Nov/1952
Chegou sua vez	RCA Victor	80.0545	S-078771	Zaccarias e sua orquestra	13/08/1797 *	Nov/1947
Com essa eu vou	RCA Victor	80.0611-B	S-078924	Zaccarias e sua orquestra	17/08/1949	Jan/1950
Comendo fogo	Mocambo	15.188-A	R-894	Orquestra de clube da Banda Policia Militar de Pernambuco		1958
Diabo solto	Victor	34.142-B	80295	Diabos do céu	10/12/1936	Jan/1937
É pra quem pode	RCA Victor	80.0832-A	S-093007	Zaccarias e sua orquestra	01/08/1951	Nov/1951
Encapetado	Mocambo	15.056-A	R-618	Orquestra Tamandaré de Nelson Ferreira		1955
Entra na fila	Victor	80.0474-B	S-078596	Zaccarias e sua orquestra	06/09/1946	Dez/1946
Estou querendo	Elite Special	N-1066-B	MIB-1117	Peruzzi e sua orquestra		Jan/1952
Gracinha no frevo	Continental	16.879-A	C-3246	Severino Araújo e sua orquestra Tabajara		Jan/1954
Lágrimas de folião	RCA Victor	80.0707-A	S-092741	Zaccarias e sua orquestra	06/09/1950	Nov/1950
Mexe com tudo	Victor	34.706-A	52077	Orquestra Victor Brasileira	13/12/1940	Fev/1941
Não adianta chorar	RCA Victor	80.1701-A	BE6VB-1289	Zaccarias e sua orquestra	05/09/1956	Nov/1956

O barulho é meu	Philips	P61043H-B	AA61043-2H	Jonas Cordeiro e sua orquestra		Nov/1960
O macobeba vem aí...	Continental	16.119-A	2148	Severino Araújo e sua orquestra Tabajara	30/09/1949	Out/1949
O pau cantou	Continental	17.738-B	C-4205	Severino Araújo e sua orquestra Tabajara		Out/1959
O tubarão	RCA Victor	80.0833-B	S-093010	Carlos Galhardo	02/08/1951	Nov/1951
Olha a beliscada	Victor	80.0234-B	S-078059	Zaccarias e sua orquestra	02/10/1944	Dez/1944
Papa fila	RCA Victor	80.1891-A	13H2/ PB0216	Zaccarias e sua orquestra	05/09/1957	Jan/1958
Solta o brotinho	Odeon	12.984-B	8615	Raul de Barros e sua orquestra	30/11/1949	Jan/1950
Última troça	Mocambo	15.334-B	R-1188	Orquestra de clube da Banda do 14º Regimento de Infantaria		1962
Último dia	Continental	16.321-A	2443	Severino Araújo e sua orquestra Tabajara		1951
Vai e vem	Mocambo	15.265-B	R-1050	Orquestra de Nelson Ferreira		1960
Vassourinha do Levino	RCA Victor	80.1514-A	BE5VB-0849	Zaccarias e sua orquestra	19/08/1955	Nov/1955

ANEXO B – DISCOGRAFIA EM VINIL, COMPACTO E CD DE LEVINO FERREIRA

Para esse item, mantive o mesmo formato e fonte referente ao livro de Renato Phaelante. O diferencial é a adição do disco “Centenário Levino Ferreira”, de 1990, além de algumas outras gravações que estavam ausentes no catálogo originalmente. Assim como na tabela de discos em 78 rpm, algumas informações em frevos específicos estão ausentes.

Título	Gravadora	Disco Título	Intérprete	Data 1ª Gravação	Data Lançamento
A cobra está fumando	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1945	1976
A cobra está fumando	LGProjetos / PMR	Frevos de Rua Vol. 2	Orquestra do Maestro Duda	1945	1999
Alegria de Pompéia	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1955	1976
Alô Limoeiro	NovoDisc	O Tema é Frevo Vol. 5 Pesquisa	Banda da Base Aérea do Recife		2002
Amália no frevo	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1960	1976
Amália no frevo	Polydisc	Frevo de Rua Vol. II	Banda 14º RI	1960	1998
Aperta o passo		O Tema é Frevo Vol. 7 Pesquisa	Banda da Polícia Militar de Pernambuco	1956	2006
Batutas de São José	Rozenblit	O Tema é Frevo Vol. 6	Banda da PMPE e Coral Feminino		1982
Bueno no frevo	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda		1997
Bueno no frevo	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda		1990

Cadê você	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda		1997
Cadê você	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda		1990
Carlos Avelino	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda		1997
Carlos Avelino	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda		1990
Cheguei na hora	RGE	Recife Q. G. do Frevo	Orquestra de Guedes Peixoto		1962
Comendo fogo	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1959	1976
Diabinho de saia	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda	1938	1997
Diabinho de saia	Revivendo	Carnaval sua História sua Glória Vol. 2	Diabos do Céu	1938	
Diabinho de saia	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda	1938	1990
Diabo solto	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1937	1976
Diabo solto	LGProjetos / PMR	Frevos de Rua Vol. 2	Orquestra do Maestro Duda	1936	1999
Diabo solto	Revivendo	Carnaval sua História sua Glória Vol. 3	Diabos do Céu	1936	
Entra na fila	Revivendo	Carnaval sua História sua Glória Vol. 18	Zaccarias e sua orquestra	1946	2004
Fala, Pierrot	Sonopress	O Tema é Frevo Pesquisa	Expedito Baracho		1998

Fala, Pierrot	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda		1990
Gracinha no frevo	Revivendo	Carnaval sua História sua Glória Vol. 7	Severino Araújo e sua orquestra Tabajara	1954	
Gracinha no frevo	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda	1954	1997
Gracinha no frevo	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda	1954	1990
Lá vai tempo	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda		1997
Lá vai tempo	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda		1990
Lágrimas de folião	Tapecar	Frevo Duda Orquestra	Orquestra do Maestro Duda	1950	
Lágrimas de folião	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1950	1976
Lágrimas de folião	LGProjetos / PMR	Frevo de Rua Melhores do Séc. Vol. 1	Orquestra do Maestro Duda	1950	2000
Lágrimas de folião	Via Som	Passo de Anjo	SpokFrevo orquestra	1950	2004
Lágrimas de folião	Brincante Produções Artísticas Ltda.	Lunário Perpétuo	Antônio Nóbrega	1950	2002
Mary e sua boneca	Mocambo	S. Excelência o Frevo de Rua II	Banda Municipal do Recife/ Luiz Caetano		1975
Mexe com tudo	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1941	1976
Mexe com tudo	Via Som	Passo de Anjo	SpokFrevo orquestra	1941	2004

Mexe com tudo	Brincante Produções Artísticas Ltda.	Na Pancada do Ganzá	Antônio Nóbrega	1941	1996
Não adianta chorar	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1956	1976
O barulho é meu	Cemcape	O Tema é Frevo Vol. 7 Pesquisa	Banda da Polícia Militar de Pernambuco	2006	2006
O macobeba vem aí	Rozenblit	O Tema é Frevo Vol. 3	Banda de Frevo da Polícia Militar de Pernambuco		1980
O tubarão	Sonopress	O Tema é Frevo Pesquisa	Expedito Baracho	1951	1998
O tubarão	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda	1951	1990
Olha a beliscada	Cemcape	O Tema é Frevo Vol. 3 Documento	Banda do Grêmio Musical Henrique Dias	1944	
Papa fila	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1957	1976
Pernambuco falando para o mundo	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda	1948	1997
Pernambuco falando para o mundo	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda	1948	1990
Pororoca	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda	1955	1997
Pororoca	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda	1955	1990
Rádio patrulha	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda		1997

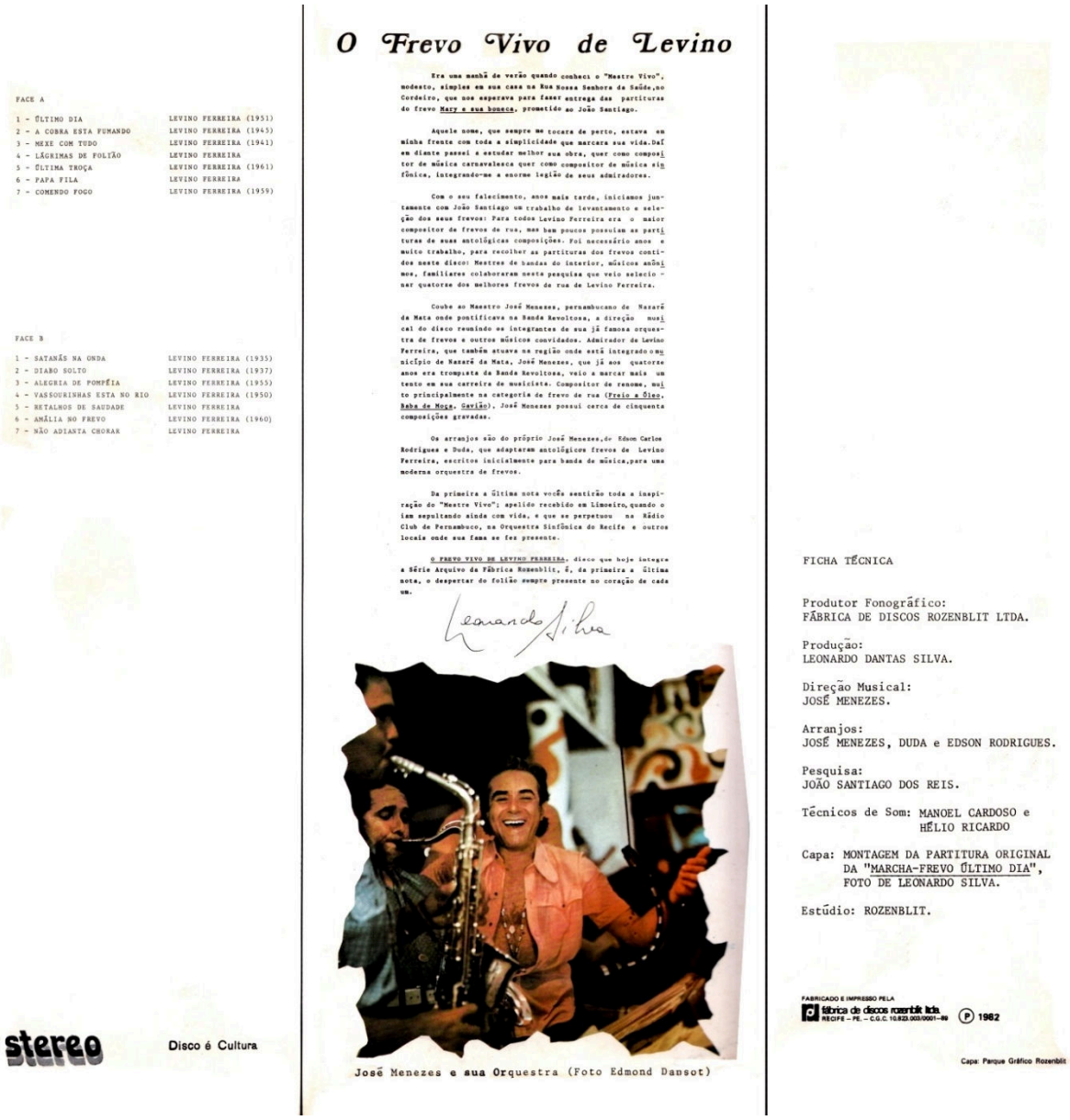
Rádio patrulha	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda		1990
Rei do passo	Cactus	Frevança n. II	Banda da Cidade do Recife		1980
Resposta	Discos Marcus Pereira	Frevo de Bloco	Conjunto Romançal/ Coro Feminino		1980
Retalhos de saudade	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes		1976
Retalhos de saudade	LGProjetos / PMR	Frevo de Rua Vol. 2	Orquestra do Maestro Duda	1951	1999
Revendo Bom Jardim	Nordeste Digital Line S.A.	O Tema é Frevo Vol. 10 Pesquisa	Banda de Frevo da Polícia Militar de Pernambuco		1999
Satanás na onda	Videolar S/A	Frevo de Rua Melhores do Séc. Vol. 3	Orquestra do Maestro Duda	1935	2000
Satanás na onda	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1935	1976
Satanás na onda	Polydisc	Frevo de Rua Vol. 3	Orquestra de José Menezes	1935	1999
Satanás na onda	Revivendo	Carnaval sua História sua Glória Vol. 14	Orquestra Odeon	1935	1997
Segura esse diabinho	Sonopress	O Tema é Frevo: Pesquisa	Orquestra Cemcape		1998
Solta o brotinho	Seleto	O Tema é Frevo Vol. 6 Pesquisa	Banda do Grêmio Musical Henrique Dias	1949	2005
Última troça	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1961	1976
Último dia	Discos Marcus Pereira	Frevo ao Vivo	Orquestra de Frevos do Recife	1951	1974

Último dia	Cemcape	Centenário Levino Ferreira	Orquestra do Maestro Duda	1951	1990
Último dia	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1951	1976
Último dia	Polygran	Orquestra de Cordas Dedilhadas de PE	Orquestra de Cordas Dedilhadas de PE	1951	1984
Último dia	Sonopress	O Tema é Frevo 30 Anos	Orquestra do Maestro Duda	1951	1997
Último dia	Rozenblit	O Melhor do Frevo no Rádio Vol. 1	Orquestra de José Menezes	1951	1982
Último dia	Cemcape	O Tema é Frevo Vol. 8	Banda de Frevo da Polícia Militar de Pernambuco	1951	1987
Último dia	LGProjetos / PMR	Frevo de Rua Melhores do Séc. Vol. 1	Orquestra do Maestro Duda	1951	2000
Último Dia/ Mexe com tudo	Brincante Produções Artísticas Ltda.	Nove de frevereiro	Antônio Nóbrega	1951/1941	2005
Vai e vem	Polydisc	Frevo de Rua Vol. II	Orquestra de Frevos Mocambo	1959	1998
Vassourinhas está no Rio	Videolar S/A	Frevo de Rua Melhores do Séc. Vol. 3	Orquestra do Maestro Duda	1950	2000
Vassourinhas está no Rio	Rozenblit	O Frevo Vivo de Levino	Orquestra de José Menezes	1950	1976

ANEXO C – CAPAS DE DISCOS

Na sequência, destaco capas e contracapas dos dois álbuns dedicados a obra de Levino Ferreira: “O Frevo Vivo de Levino” e “Centenário Levino Ferreira”.

Capa do disco “O Frevo Vivo de Levino”. A imagem mostra o a Pitombeira de Olinda sob duas perspectivas. Ao fundo, a partitura do frevo “Último Dia”.



FACE A

1 - ÚLTIMO DIA	LEVINO FERREIRA	(1951)
2 - A COBRA ESTA FUMANDO	LEVINO FERREIRA	(1945)
3 - MEXE COM TUDO	LEVINO FERREIRA	(1941)
4 - LÁGRIMAS DE FOLIÃO	LEVINO FERREIRA	
5 - ÚLTIMA TROÇA	LEVINO FERREIRA	(1961)
6 - PAPA FILA	LEVINO FERREIRA	
7 - COMENDO FOGO	LEVINO FERREIRA	(1959)

FACE B

1 - SATANÁS NA ONDA	LEVINO FERREIRA	(1935)
2 - DIABO SOLTO	LEVINO FERREIRA	(1937)
3 - ALEGRIA DE POMPÉIA	LEVINO FERREIRA	(1955)
4 - VASSOURINHAS ESTA NO RIO	LEVINO FERREIRA	(1950)
5 - RETALHOS DE SAUDADE	LEVINO FERREIRA	
6 - AMÁLIA NO FREVO	LEVINO FERREIRA	(1960)
7 - NÃO ADIANTA CHORAR	LEVINO FERREIRA	

stereo Disco é Cultura

O Frevo Vivo de Levino

Era uma manhã de verão quando conheci o "Mestre Vivo", modesto, simples em sua casa na Rua Nossa Senhora da Saúde,no Cordeiro, que nos esperava para fazer entrega das partituras do frevo Mary e sua boneca, prometido ao João Santiago.

Aquele nome, que sempre me tocara de perto, estava em minha frente com toda a simplicidade que marcara sua vida.Daí em diante passei a estudar melhor sua obra, quer como compositor de música carnavalesca quer como compositor de música sinfônica, integrando-me a enorme legião de seus admiradores.

Com o seu falecimento, anos mais tarde, iniciamos juntamente com João Santiago um trabalho de levantamento e seleção dos seus frevos: Para todos Levino Ferreira era o maior compositor de frevos de rua, mas bem poucos possuiam as partituras de suas antológicas composições. Foi necessário anos e muito trabalho, para recolher as partituras dos frevos contidos neste disco: Mestres de bandas do interior, músicos anônimos, familiares colaboraram nesta pesquisa que veio selecionar quatorze dos melhores frevos de rua de Levino Ferreira.

Coube ao Maestro José Menezes, pernambucano de Nazaré da Mata onde pontificava na Banda Revoltosa, a direção musical do disco reunindo os integrantes de sua já famosa orquestra de frevos e outros músicos convidados. Admirador de Levino Ferreira, que também atuava na região onde está integrado o município de Nazaré da Mata, José Menezes, que já aos quatorze anos era trompista da Banda Revoltosa, veio a marcar mais um tento em sua carreira de musicista. Compositor de renome, muito principalmente na categoria de frevo de rua (Freio a Óleo, Baba de Moça, Gavião). José Menezes possui cerca de cinquenta composições gravadas.

Os arranjos são do próprio José Menezes,de Edson Carlos Rodrigues e Duda, que adaptaram antológicos frevos de Levino Ferreira, escritos inicialmente para banda de música,para uma moderna orquestra de frevos.

Da primeira a última nota você sentirão toda a inspiração do "Mestre Vivo"; apelido recebido em Limoeiro,quando o iam sepultando ainda com vida, e que se perpetuou na Rádio Club de Pernambuco, na Orquestra Sinfônica do Recife e outros locais onde sua fama se fez presente.

O FREVO VIVO DE LEVINO FERREIRA, disco que hoje integra a Série Arquivo da Fábrica Rozenblit, é, da primeira a última nota, o despertar do folião sempre presente no coração de cada um.

Leonardo Silva

José Menezes e sua Orquestra (Foto Edmond Dansot)

FICHA TÉCNICA

Produtor Fonográfico:
FÁBRICA DE DISCOS ROZENBLIT LTDA.

Produção:
LEONARDO DANTAS SILVA.

Direção Musical:
JOSÉ MENEZES.

Arranjos:
JOSÉ MENEZES, DUDA e EDSON RODRIGUES.

Pesquisa:
JOÃO SANTIAGO DOS REIS.

Técnicos de Som: MANOEL CARDOSO e HÉLIO RICARDO

Capa: MONTAGEM DA PARTITURA ORIGINAL DA "MARCHA-FREVO ÚLTIMO DIA", FOTO DE LEONARDO SILVA.

Estúdio: ROZENBLIT.

FABRICADO E IMPRESSO PELA
fábrica de discos rozenblit ltda.
RECIFE – PE. – C.G.C. 10.823.003/0001–89 Ⓟ 1982

Capa: Parque Gráfico Rozenblit

Contracapa do disco “O Frevo Vivo de Levino”. Fotografia tirada por Edmond Dansot de José Menezes e sua orquestra.

Capa do disco “Centenário Levino Ferreira”. A capa enaltece o lado multi-instumentista de Levino Ferreira, o que também é recorrente nos discursos sobre ele.

CENTENÁRIO

LEVINO FERREIRA

DUDA E SUA ORQUESTRA

emcape

LP 90.90 - ESTÉREO

LADO A

1. **DIABINHO DE SAIA** (Frevo de Rua - 1938). 2'05"
2. **FALA, PIERROT** (Frevo Canção 1940). 2'29"
   (Letra de Nestor de Holanda - Intérprete: Expedido Baracho)
3. **CADÊ VOCÊ** (Frevo de Rua 1944). 2'18"
4. **PERNAMBUCO FALANDO PARA O MUNDO** (Frevo de Rua 1948). 2'11"
5. **LÁ VAI TEMPO** (Frevo de Rua 1949). 2'15"
6. **ÚLTIMO DIA** (Frevo de Rua 1951). 2'04"

LADO B

1. **RÁDIO PATRULHA** (Frevo de Rua 1951). 2'48"
2. **O TUBARÃO** (Frevo Canção 1952). 2'14"
   (Intérprete: Expedido Baracho)
3. **CARLOS AVELINO** (Frevo de Rua 1953). 2'14"
4. **GRACINHA NO FREVO** (Frevo de Rua 1954). 2'18"
5. **POROROCA** (Frevo de Rua 1956). 2'04"
6. **BUENO NO FREVO** (FREVO DE RUA 1962). 2'04"

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO: **Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco (CEMCAPE)**
PRODUÇÃO EXECUTIVA: **Hugo Martins**
DIREÇÃO MUSICAL: **Duda**
ASSISTENTE DE DIREÇÃO: **Bartolomeu A. Noronha, Ceiça Moreno e Joel Santos**
TÉCNICO DE GRAVAÇÃO E MIXAGEM: **Tião**
PESQUISAS: **Hugo Martins, José Batista Alves e Penuel Pereira Ramos**
SELEÇÃO MUSICAL: **Museu do Frevo "Levino Ferreira"**
LAY-OUT: **José Batista Alves e Penuel Pereira Ramos**
ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO: **Estação do Som — 16 canais — Recife/90**
FOTO: **Diário de Pernambuco**
ARTE FINAL: **Zenival**
REALIZAÇÃO: **Museu do Frevo "Levino Ferreira"**

Gravações realizadas nos dias 24, 25, 26, 29 e 30 de janeiro de 1990.

Uma homenagem ao compositor Levino Ferreira no centenário de seu nascimento.

MÚSICOS

SAX — ALTO E SOPRANO: **Duda**; ALTO: **Marcelo Vilor**; TENOR: **Lima Neto**; BARÍTONO: **COSTINHA**
TROBONES: **Flávio, Jadson e Nino**
TROMPETES: **Enoque, Marquinhos e Salatiel**
CAIXA: **Adelson**
SURDO: **Nildo**
PANDEIRO: **Adão**
CONTRABAIXO: **Nando**
TECLADO: **Tovinho**
CANTOR: **Expedito Baracho**
CORAL: **Ceiça Moreno, Chico, Lena, Magazine, Mida e Simone**

O Maestro Levino Ferreira da Silva nasceu no dia 2 de dezembro de 1890, numa modesta casa da antiga Rua da Lama, na cidade de Bom Jardim — PE — terra dos Pau d'arcos, berço natal de grandes musicistas.
Era filho de João Ferreira da Silva e de Maria Bemvinda do Amor Divino.
Começou a estudar música muito cedo e aos 10 anos de idade o povo já o admirava porque já compunha. O primeiro instrumento que aprendeu a tocar foi a Trompa, na Banda do maestro Tadeu Ferreira.
Estudou com os professores José Ferreira de Souza Sedícias, Ascendino da Mota Silveira, Cazuza Ferreira e Pompeu Ferreira.
Em todo o seu aprendizado só fora preciso receber 80 aulas, daí por diante ele aprendeu sozinho.
Aprendeu a tocar todos os instrumentos de uma banda, tomando o lugar de qualquer músico que faltasse aos ensaios ou às apresentações em público.
Em 1912, o Mestre Vivo — apelido pelo qual era conhecido por ter sido considerado morto quando contava 12 meses de idade — era diretor e regente da Banda Musical [illegible] João Alfredo, Sidgadinha
Limoeiro e na antiga Queimadas, viajando a cavalo.
Aos 36 anos de idade, Levino Ferreira casou-se com a senhorita Almerinda Amélia da Silva, de 21 anos, na Igreja de João Alfredo, no ano de 1926, celebrado pelo padre João Pacífico.
Depois de casado só passou 6 meses em Bom Jardim, porque o General do Frevo, José Gonçalves Júnior — mestre Zumba — o levou para Limoeiro para reger a banda independente.
Em Limoeiro, ele ministrou aulas de Piano, Violão, Bandolim e Violino, dentre os seus inúmeros alunos, citamos Carminha Negromonte, Dona Lia Mota, Lourdinha Horácio [illegible] Ainda em Limoeiro, organizou orquestra
de frevo e ensaiava de portas fechadas no local onde é hoje a gráfica do senhor Antônio Demétrio.
Depois de residir 9 anos em Limoeiro, o mestre Zumba o carregou novamente, desta vez para o Recife, tendo feito parte da Orquestra de Frevos da Rádio Clube de [illegible] de pistão e Trompete. A convite do maestro Vice
Filippelli foi para a Orquestra Sinfônica do Recife, onde foi Fagotista.
Nessa época escreveu a sua grande obra: A Dança do Cavalo Marinho, especialmente para a Orquestra Sinfônica do Recife, que fê-lo famoso no mundo [illegible] baseada [illegible] de folclore pernambucano, foi apresentada pela Orquestra Sinfônica do Recife
pela Grande Orquestra da P.R.A.-8 —, dirigida por Felipe Caparrós, pela B.B.C. de Londres e pela Orchestre Symphonique International em Paris, [illegible]
Na Orquestra da Rádio Clube de Pernambuco participou do Quarteto Ladário Teixeira, sob a direção de Felinho. Seus componentes eram: Fabrini [illegible] Sax alto, Levino Ferreira — Saz barítono.
Em 1945, quando da chegada ao Recife do dirigível Graf-Zepellin, o seu comandante assistiu a uma apresentação do quarteto e se mostrou deveras [illegible] mostrou a melhor de suas impressões.
No dia 9 de janeiro de 1970, no Real Hospital Português, na cidade do Recife — PE —, rodeado de parentes e amigos, o grande compositor [illegible] aos 79 anos e uma para outras moradas da casa do excelso Pai.
Após o seu desenlace, a viúva Almerinda Amélia da Silva recebeu a medalha de Honra ao Mérito que a ele foi deferida.
Viveu e morreu pobre, deixando como única e inalienável riqueza, toda uma obra composta de Valsas, Frevos, Maracatus, peças folclóricas e re[illegible] [illegible] de todos nós, não conhecemos a sua totalidade.
Neste ano do Centenário do seu nascimento, o CEMCAPE — Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco — homenageia o grande professor com esta coletânea de frevos-de-rua e frevos-canções, incluídos ainda inéditos.

Penuel Pereira Ramos

CENTRO DA MÚSICA CARNAVALESCA DE PERNAMBUCO — CASA DA CULTURA — RECIFE

FUNDARPE — SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTES
GOVERNO DE PERNAMBUCO
Fundação de Cultura Cidade do Recife
Prefeitura da Cidade do Recife
BOM JARDIM — FLORINDO PARA O PROGRESSO

Contracapa do disco “Centenário Levino Ferreira”. Aqui é possível encontrar todas as informações técnicas do disco, além do texto de Penuel Pereira Ramos que foi citado no trabalho.

ANEXO D – FOTOS DO MUSEU DO FREVO LEVINO FERREIRA

Para concluir a seção de anexos, algumas fotos do museu que leva Levino Ferreira em seu nome. O CEMCAPE (Centro da Música Carnavalesca de Pernambuco) funciona no mesmo espaço. Hugo Martins e José Constantino encabeçam a organização do local.

O TEMA E FREVO: PESQUISA
BLOCO CEMCAPE

FREVOS E MARACATUS
VERDI
RECONSTRUÇÃO
DISCO SIECO