



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

MAURICIO CORREIA CEZAR NETO

**NELSON FERREIRA E O FREVO PERNAMBUCANO: uma trajetória em
dissonância**

Recife
2023

MAURICIO CORREIA CEZAR NETO

**NELSON FERREIRA E O FREVO PERNAMBUCANO: uma trajetória em
dissonância**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de mestre na área de Música.

Área de concentração: Música e Sociedade

Orientação: Prof. Dr. Eduardo de Lima Visconti

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Cezar Neto, Mauricio Correia.

Nelson Ferreira e o frevo pernambucano: uma trajetória em dissonância /
Mauricio Correia Cezar Neto. - Recife, 2023.
124 p.

Orientador(a): Eduardo de Lima Visconti Visconti
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Música. 2. Nelson Ferreira. 3. Frevo. 4. Tradição. 5. Modernidade. I.
Visconti, Eduardo de Lima Visconti. (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

MAURICIO CORREIA CEZAR NETO

**NELSON FERREIRA E O FREVO PERNAMBUCANO: uma trajetória em
dissonância**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de mestre na área de Música. Área de concentração: Música e Sociedade

Aprovada em: 05/09/2023.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Eduardo de Lima Visconti (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Amilcar Almeida Bezerra (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Paulo José de Siqueira Tiné (Examinador externo)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Dedico este trabalho a todos os profissionais da educação. Vocês foram verdadeiros faróis iluminando os caminhos da minha jornada acadêmica e contribuindo para o meu crescimento pessoal. Agradeço pela inspiração, pela paciência e pelo comprometimento ao compartilhar o conhecimento que moldou o meu percurso. Que este trabalho possa refletir a gratidão que sinto por cada um de vocês, que desempenham um papel fundamental na formação de mentes e corações.

AGRADECIMENTOS

Prezados amigos,

É com imensa satisfação que escrevo estas palavras para expressar meu agradecimento a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. Sem a ajuda e o apoio de cada um de vocês, esta jornada não teria sido possível.

Inicialmente, gostaria de agradecer à Helga Cezar, minha esposa, pelo amor, cuidado, incentivo e cumplicidade ao longo de todos esses anos. Foi a ela que recorri na maioria das vezes para compartilhar cada descoberta importante desta pesquisa. Também agradeço ao Eduardo Cezar, meu querido filho, pela compreensão demonstrada nos inúmeros momentos em que não pude estar ao seu lado. À minha mãe, meu padrasto, irmãos, sobrinhos, sogra e sogro (in memoriam), agradeço pelo amor, paciência e apoio incondicional durante todo esse processo.

Meu agradecimento ao Dr. Eduardo de Lima Visconti, meu orientador, por compartilhar seus vastos conhecimentos e por guiar-me nessa caminhada acadêmica. Sua paciência, dedicação e incentivo foram fundamentais.

Sou grato também aos professores Amilcar Bezerra, Climério Santos, Paulo Tiné e Jorge Ventura, por me orientarem em pesquisas específicas e por suas valiosas contribuições ao meu trabalho. Agradeço aos professores e pesquisadores Katarina Meneses, Geraldo Vital, Ítalo Sales, Sérgio Godoy, Carolina Couto, Leonardo Saldanha, Marcos Ferreira Mendes (Marquinhos FM), Cláudio Moura, Deneil Laranjeira, Annamélia Reis, César Berton, Sandro Guimarães e Edvaldo Jorge F. Moraes (MISPE), pelas sugestões e críticas construtivas que ajudaram a aprimorar este trabalho.

Aos amigos e colegas de música, Mozart Ramos, Roque Neto, Elvira Mariah, Hadassa Rossiter, Arthur Philipe, Adilson Bandeira, Kelsen Gomes, Nilsinho Amarantes e Josué Silva, minha gratidão.

Agradeço também a todos os amigos do Conservatório Pernambucano de Música, especialmente a Rose Hazin, Hugo Leonardo, Rodrigo Leite, Sérgio Barza, Antônio Cabral, Paulo de Tasso (Paulão), Olga Beatriz, Marta Godin, Paula Caneca, Sidor Hulak, Paulo Barros e Dilvan Ferreira.

Um agradecimento aos professores, técnicos e alunos do IFPE, aos amigos das orquestras Matéria Prima e Quebramar, e aos amigos Gonzaga Leal e Ciel Santos pelas inúmeras conversas e compreensão.

Aos maestros Duda, Ademir Araújo, Nilson Lopes, Marco Cesar e Nenê Liberalquino, meu sincero agradecimento.

Um agradecimento especial aos familiares do maestro Nelson Ferreira, Moema Ferreira (neta) e Luiz Carlos Ferreira (filho - in memoriam), que foram fundamentais na construção deste trabalho.

Agradeço a Angela Belfort, biógrafa de Nelson Ferreira, pela disponibilidade e colaboração, e aos amigos Bozó, Carlos Silva, William Souza, Valéria Moraes, Fred Monteiro, Gera Vieira e Hamilton Florentino por compartilharem seus conhecimentos comigo.

Mais uma vez, muito obrigado a todos por acompanharem-me nesta jornada.

“Há quem diga que o frevo precisa evoluir e compositores existem que, mergulhados nessa onda, estão tentando inovar. Nada disso. Como outrora, frevo continua frevo, na sua mais rigorosa expressão popular”.

NELSON FERREIRA (TELES 2008, p. 15)

RESUMO

O maestro Nelson Ferreira foi uma pessoa de grande atuação no setor cultural de Pernambuco, por cerca de cinco décadas. Atuou como pianista e líder de orquestra no cinema mudo. Foi radialista, arranjador, regente e diretor artístico da gravadora Rozemblit. Como compositor, passou por diversos gêneros musicais, tendo várias de suas canções gravadas pelos mais renomados cantores da era do rádio. No entanto, foi no frevo que Nelson Ferreira alcançou as suas maiores conquistas e é nesse contexto que iremos nos debruçar. Dono de um discurso conservador, Nelson defendia a tese de que o frevo não deveria ser modernizado, mas, ao mesmo tempo, observamos que nem sempre isso era seguido nas suas produções musicais. De posse de tais informações, pretendemos analisar/investigar os dois lados dessa relação conflituosa em que Nelson Ferreira, por um lado, se apresenta como o homem poderoso do mercado cultural, subordinado aos interesses comerciais daquele meio e, por outro, o Nelson Ferreira compositor, que em seu discurso, defendia o frevo em seus moldes “tradicionais”. Para tal, faremos uso de textos jornalísticos, trabalhos acadêmicos, depoimentos e análises, tentando, assim, elucidar as suas contribuições para a estruturação e difusão do frevo pernambucano.

Palavras-chave: Nelson Ferreira; frevo; tradição; modernidade; contribuições; contradições; frevo pernambucano

ABSTRACT

Maestro Nelson Ferreira was a prominent figure in Pernambuco's cultural sector for about five decades. He worked as a pianist and orchestra leader in silent films and was also a radio host, arranger, conductor, and artistic director at the Rozemblit record label. As a composer, he explored various musical genres, and many of his songs were recorded by renowned singers from the radio era. However, it was in the frevo genre that Nelson Ferreira achieved his greatest accomplishments, and it is within this context that we will focus our analysis. Despite holding a conservative stance, Nelson advocated that frevo should not be modernized. Nevertheless, we can observe that this was not always followed in his musical productions. Armed with this information, we aim to investigate both sides of this conflicting relationship in which Nelson Ferreira, on one hand, presents himself as a powerful figure in the cultural market, subordinated to its commercial interests, and on the other hand, as a composer who advocated for frevo in its "traditional" form. To achieve this, we will use journalistic texts, academic works, testimonials, and analyses, in an attempt to shed light on his contributions to the structuring and dissemination of Pernambuco's frevo.

Keywords: Nelson Ferreira; frevo; tradition; modernity; contributions; contradictions; frevo pernambucano

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Trecho da música <i>Chuva, suor e cerveja</i> (Caetano Veloso)	45
Figura 2	– Seção B da música <i>Alô! Recife</i> (Ademir Araújo)	47
Figura 3	– Trecho da 1ª variação sobre tema de <i>Vassourinhas</i> (Felinho)	54
Figura 4	– Trecho da 2ª variação sobre tema de <i>Vassourinhas</i> (Felinho)	55
Figura 5	– Trecho da 3ª variação sobre tema de <i>Vassourinhas</i> (Felinho)	55
Figura 6	– Exemplo de <i>pattern</i> de John Coltrane	55
Figura 7	– Trecho do choro <i>Bem-te-vi atrevido</i> (Lina Pesce)	56
Figura 8	– Capa de disco do selo “Mocambo” (1953)	58
Figura 9	– Trecho do frevo <i>Agamenon Voltará</i> (Na hora h, Agamenon)	60
Figura 10	– Trecho do frevo <i>Na hora h</i>	61
Figura 11	– Trecho do frevo <i>A segunda hora h</i>	61
Figura 12	– Trecho inicial da canção <i>Bat Masterson</i>	63
Figura 13	– Trecho inicial do frevo canção <i>O homem da bengala</i>	63
Figura 14	– Trecho inicial da primeira lição do método Hanon	66
Figura 15	– Trecho inicial do frevo <i>Na hora h... piano</i>	66
Figura 16	– Trecho da partitura reduzida do frevo <i>Na hora h... piano</i>	69
Figura 17	– Sugestão de dedilhado para piano em <i>Frevo sanfonado</i>	70
Figura 18	– Capa do disco e selo fonográfico de <i>Evocação</i>	72
Figura 19	– Nota publicada na revista Radiolândia em 06/02/1954.	74
Infográfico 1	– Blocos e personagens citados em <i>Evocação</i>	77
Figura 20	– Capa da entrevista à revista Radiolândia em 06/04/57	79
Figura 21	– Matéria publicada no Diário de Pernambuco em 03/03/1957	80
Figura 22	– Trecho da seção B de <i>Evocação</i>	86
Figura 23	– Trecho da seção B de <i>Evocação</i>	87
Figura 24	– Selo fonográfico da faixa <i>Sans Vous</i>	89
Figura 25	– Trecho da seção A de <i>Sans Vous</i>	90
Figura 26	– Trecho da seção B de <i>Evocação</i>	90
Figura 27	– Trecho da seção A de <i>La vie en rose</i>	90
Figura 28	– Trecho da seção B de <i>Regresso</i>	91
Figura 29	– Trecho da seção B de <i>Evocação</i>	91
Figura 30	– Capa da partitura da música <i>Regresso</i>	92

Figura 31	– Anúncio da Jovem guarda	102
Figura 32	– Anúncio do Guia Musical do Carnaval de Pernambuco	103
Figura 33	– Foto de Nelson Ferreira presidindo júri	109
Figura 34	– “Ponte” da seção A para a seção B de <i>Gostosão</i>	110
Figura 35	– Trecho da canção <i>Música... Amor e “Teutonia”</i>	112
Figura 36	– Trecho da canção <i>Excelsior</i>	112
Figura 37	– Ponte entre a seção A e B de <i>Frev-iê-iê</i>	113
Figura 38	– Trecho da seção A de <i>O Calhambeque</i>	113
Figura 39	– Trecho da “ponte” de <i>Frev-iê-iê</i>	114
Figura 40	– Trecho da seção A de <i>Twist and shout</i>	114
Figura 41	– Trecho da seção B de <i>Frev-iê-iê</i>	115
Figura 42	– Trecho da seção B de <i>Frev-iê-iê</i> (saxofones)	116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Frevos mais significativos para Nelson Ferreira	51
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

COC	Comissão Organizadora do Carnaval
CPM	Conservatório Pernambucano de Música
DP	Diário de Pernambuco
EMPETUR	Empresa Pernambucana de Turismo
JC	Jornal do Commercio
MISPE	Museu da Imagem e do Som de Pernambuco
IMMUB	Instituto Memória Musical Brasileira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	FREVO TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO DISCURSO E NA OBRA DE NELSON FERREIRA	22
2.1	FREVO, CAPOEIRA E PASSO	24
2.2	SUA EXCELENCIA O FREVO DE RUA	27
2.3	FREVENDO NO RECIFE	30
2.4	O DONO DA MÚSICA	34
2.5	FREVO ELÉTRICO	35
2.6	UM OLHAR SOBRE AS GRAVAÇÕES DE LEVINO FERREIRA	36
2.7	TRANSFORMAÇÕES AO LONGO DO PASSO	38
2.8	NELSON FERREIRA: DEPOIMENTO AO MISPE	39
3	ANÁLISES DAS OBRAS	57
3.1	NA HORA H... PIANO	57
3.2	EVOCAÇÃO	71
3.2.1	Quem é quem em Evocação?	75
3.2.2	Qual o segredo do sucesso de Evocação?	78
3.2.3	O conteúdo musical de Evocação	82
3.2.4	O legado de Evocação	93
3.3	FREV-IÊ-IÊ	96
3.3.1	Frevo, rock, samba e bossa: os embates do mercado cultural nos anos 1960	96
3.3.2	Rock and roll, lê, iê, iê e Jovem Guarda	99
3.3.3	Se não pode vencê-los, junta-te a eles	105
3.3.4	Letra e música de Frev-iê-iê	109
4	CONSIDERAÇÕES	117
	REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

O piano e o frevo têm sido elementos intrínsecos à minha vida desde a adolescência, e foi justamente pela intersecção dessas duas paixões que encontrei a motivação central para desenvolver a presente pesquisa.

Minha jornada como aluno de piano teve início no Conservatório Pernambucano de Música (CPM) durante meados dos anos 1990. Embora eu já atuasse como tecladista em algumas bandas da cidade de Recife, foi lá que tive meu primeiro contato com a técnica aprimorada do instrumento. Quanto ao frevo, posso afirmar de forma resumida que ele está profundamente enraizado em minhas mais antigas memórias afetivas e, embora não possa precisar o momento exato em que tive meu primeiro encontro com uma orquestra desse gênero, não faltam lembranças vívidas dos desfiles de blocos e troças nas ruas do bairro onde eu morava.

Ao longo de décadas, tive a oportunidade de atuar com diversos artistas, bandas e orquestras que tinham frevo nos seus repertórios. Entre essas experiências, destaco minha colaboração com a Banda Som da Terra, Banda Asas da América, Orquestra Quebramar, Getúlio Cavalcanti, Antônio Nóbrega, Gonzaga Leal, Coral Edgard Moraes e Antúlio Madureira.

Participei como compositor em três concursos de músicas carnavalescas, tendo recebido o prêmio de segundo lugar em 2009 com o frevo de rua *Um passista em Buenos Aires*¹. Música essa que, além de incorporar elementos do frevo pernambucano, também utiliza influências do tango presente nas obras de Astor Piazzolla.

Por duas vezes, tive a honra de integrar a Orquestra de Frevo da Banda Sinfônica do Recife, sob a regência do maestro Nenê Liberalquino, nas ocasiões das eliminatórias dos concursos Frevo da Humanidade (2013) e Concurso Nacional do Frevo (2019). Essas oportunidades proporcionaram-me um aprendizado valioso, permitindo-me vivenciar de perto as diferenças e as principais características dos arranjadores contemporâneos do frevo.

O pontapé inicial para esta pesquisa deu-se em meados de 2013, período em que atuava como professor das disciplinas “piano popular” e “teclado” no CPM. Lembro-me claramente de ter sido convidado por um grupo de alunos a assistir um vídeo que

¹ Disponível em: <https://youtu.be/whE0ZYDYtsw>

já estava viralizando entre os músicos da cidade. Esse vídeo apresentava a surpreendente interpretação de piano solo de um famoso frevo de rua composto por Senival Bezerra do Nascimento (Senô): *Duda no Frevo*². O responsável por essa performance impressionante era o pianista Hercules Gomes, cujo nome passou a ser constantemente mencionado nas rodas de conversa pelas quais eu transitava. Quem é esse cara? De onde é? Com quem estudou? Como teria aprendido a tocar frevo com tamanha maestria? Essas e outras perguntas pairaram no ar por um bom tempo. Entretanto, a questão central que me intrigava era: jamais havia presenciado uma interpretação de frevo para piano solo tão enérgica e genuína. De alguma forma, Hercules Gomes conseguiu sintetizar os elementos de uma orquestra de frevo, reproduzindo-os com domínio e profundidade em sua execução. Os ritmos, articulações e o swing, característicos inerentes ao frevo, estavam em perfeita harmonia com a linguagem idiomática do piano.

Essa experiência não apenas aguçou minha vontade de estudar o frevo, mas também despertou meu interesse em desvendar as razões pelas quais essa riqueza musical não recebeu a devida exploração nas escolas de música da cidade onde o frevo nasceu. A partir desse momento, esse episódio se tornou a força motriz que impulsiona minha busca por uma pesquisa mais aprofundada sobre a inserção do piano no frevo e, por meio disso, venho avançando nas descobertas que agora compartilho com vocês.

Ao iniciar as pesquisas para a escrita do meu pré-projeto de mestrado, procurei por registros de frevos pernambucanos com o piano como instrumento solista e deparei-me com outra emblemática gravação: o frevo de rua *Na hora h... Piano*³, de autoria do maestro Nelson Ferreira, que será novamente abordado no terceiro capítulo deste trabalho.

Um fato curioso sobre Nelson Ferreira é que ele se destacou como um dos raros pianistas de sua geração que também se tornaram compositores e arranjadores de frevo. Na época, a maioria dos compositores e arranjadores eram instrumentistas de sopros provenientes de bandas. Essa peculiaridade em sua trajetória pode ter influenciado significativamente sua abordagem única ao compor e arranjar o frevo.

À medida que avançávamos com as pesquisas sobre as inserções do piano no frevo, começamos a nos dar conta da escassez de registros e materiais sobre esse

² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZX_s8WH609w

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kO6CPylpHVg>

tema. Contudo, as descobertas sobre Nelson Ferreira tornavam-se cada vez mais robustas e diante dessa constatação, decidimos, eu e meu orientador, mudar o tema da dissertação e utilizar os achados sobre o piano no frevo para a elaboração de um artigo. O artigo foi prontamente elaborado, submetido e, em 2022, apresentado no congresso da ANPPOM com o título: *Alguns apontamentos sobre o piano no frevo*⁴.

Ainda sobre o frevo, podemos afirmar ser uma expressão artística enraizada e de inestimável valor no tecido cultural brasileiro e destaca-se como o estandarte emblemático da identidade pernambucana. Sua origem é ligada às bandas militares e a estilos musicais tais como a modinha, o dobrado, a quadrilha, a polca e o maxixe.

Pretendemos com este estudo focar nas dinâmicas que permeiam o frevo, abrangendo sua história, os embates e discussões sobre a preservação de suas tradições e compreendemos que as relações entre tradição e modernidade são temas centrais que moldam o desenvolvimento e as transformações do frevo. Na esfera sociológica, os conceitos de tradição e modernidade frequentemente são submetidos a uma análise minuciosa, revelando uma intrincada interconexão entre ambos. A dinâmica entre tradição e modernidade, longe de ser simplista, desdobra-se em camadas complexas, e a sociologia emerge como uma ferramenta essencial para desvendar e compreender essas interações intrincadas. É crucial ressaltar que as tradições não se apresentam como entidades estáticas ou imutáveis; ao contrário, estão sujeitas a fluxos e transformações. Da mesma forma, a modernidade não se caracteriza por um processo unidirecional e linear, mas sim por uma teia de influências e reconfigurações ao longo do tempo (Hobsbawm, 1983; Hall, 1992).

Nesse contexto, a obra de Hobsbawm (1983) e as reflexões de Hall (1992) adquirem um papel crucial, fornecendo insights valiosos sobre a complexidade desses fenômenos sociais. Hobsbawm destaca como as tradições, ao contrário da percepção comum, não permanecem inalteradas, mas estão sujeitas a um constante processo de reinvenção e adaptação às mudanças culturais e sociais. Por sua vez, Hall aprofunda a discussão ao explorar as diversas manifestações da modernidade, sublinhando a sua natureza multifacetada e a constante coexistência de elementos tradicionais no cerne do contemporâneo.

⁴ Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1186/public/1186-5531-1-PB.pdf

No contexto do frevo, observa-se como a tradição contribui para a identidade cultural, enquanto a modernidade traz consigo novas perspectivas e desafios para a transformação de uma suposta identidade.

A relação entre tradição e modernidade envolve questões como mudança social, cultura, identidade e poder. Enquanto a tradição refere-se a um conjunto de valores, crenças, práticas e costumes transmitidos de geração em geração, a modernidade é caracterizada pela racionalização, individualismo, secularização e progresso tecnológico.

A tradição é vista como um elemento importante na formação da identidade cultural de uma sociedade, e é muitas vezes utilizada como uma forma de resistência cultural contra mudanças sociais e culturais que ameaçam essa identidade. Por outro lado, a modernidade é vista como um processo de mudança social e cultural que traz novas formas de conhecimento, valores e práticas que podem ameaçar as tradições existentes.

A compreensão da modernidade se depara com uma nebulosidade inerente, dado que nos encontramos em uma era marcada por mudanças que fogem à linearidade convencional. As transformações, impulsionadas pelo avanço da tecnologia digital, ocorrem de maneira veloz e, por vezes, quase instantânea. Diante desse cenário, diversos pensadores recorrem ao conceito de pós-modernidade para descrever a configuração social e política que se instaura a partir do término da Guerra Fria até os dias atuais.

No entanto, neste contexto, fazemos a opção deliberada por manter o termo “modernidade”. Essa escolha não se fundamenta na tentativa de designar um período histórico específico, mas sim na sua utilização como contraponto ao conceito de tradição. Para nós, a modernidade não é encarada como uma etiqueta temporal, mas como uma expressão que reflete uma dinâmica em constante confronto com as raízes culturais e os padrões estabelecidos ao longo do tempo.

Assim, ao optarmos por essa abordagem, buscamos transcender a limitação temporal da modernidade, adotando-a como uma lente através da qual observamos as tensões e interações perpétuas entre o antigo e o contemporâneo. A escolha consciente por esse termo não apenas reconhece a fluidez do contexto atual, mas também realça a necessidade de compreender a modernidade não como um momento estático, mas como um elemento dinâmico que se manifesta na contínua redefinição das relações entre passado e presente.

Embora seja frequente testemunharmos conflitos nas interações entre tradição e modernidade, é imperativo destacar que uma coexistência harmoniosa entre essas forças é não apenas concebível, mas também desejável. Nesse arranjo, tradição e modernidade não são antagonistas, mas sim parceiras complementares. A tradição, nesse contexto, desempenha o crucial papel de fornecer sólidos alicerces culturais e de identidade, enquanto a modernidade surge como a fornecedora de ferramentas indispensáveis para a adaptação e evolução.

Nessa perspectiva, a tradição não é vista como uma força estagnante, mas sim como uma fonte enriquecedora que, ao ser combinada com elementos modernos, promove uma síntese cultural dinâmica. A integração desses elementos distintos resulta em uma enlace cultural em que a riqueza das raízes históricas coexiste harmoniosamente com as demandas e progressos da era contemporânea.

Importante destacar que, nesse equilíbrio delicado, o respeito pelas raízes culturais não atua como uma barreira à aceitação das mudanças necessárias. Pelo contrário, é essa fusão equilibrada que permite uma evolução orgânica, preservando a essência cultural enquanto abraça inovações que propiciam um desenvolvimento mais amplo e inclusivo. Portanto, esta perspectiva de coexistência entre tradição e modernidade não apenas promove a preservação cultural, mas também alimenta a vitalidade de uma sociedade que se reinventa continuamente. Outro aspecto importante é a relação entre tradição e poder. As tradições são frequentemente utilizadas para legitimar a dominação e a desigualdade social, e podem ser usadas para reforçar as hierarquias de gênero, raça, classe e outras formas de opressão. Por outro lado, as tradições também podem ser mobilizadas por grupos subalternos para resistir à opressão e reivindicar sua identidade cultural.

Há décadas, observamos a utilização de critérios (nem sempre claros) para avaliar o que seria de fato um “frevo autêntico” e muitos desses critérios se replicam até os dias atuais, seja por meio de discursos conservadores ou de avaliações controversas nos concursos de frevo. Há uma permanente rejeição por parte dos músicos e compositores mais antigos em fundir novas estéticas ao frevo. Os críticos mais ferrenhos chegam a afirmar que o frevo não deve ser modernizado e, por certo, desconhecem que a música é frequentemente influenciada pelos contextos históricos e culturais em que é criada.

Para os alguns pernambucanos, o frevo é muito mais do que uma música; é um elemento central de sua identidade cultural. Pela pluralidade de significados que

o frevo abarca, pode-se acessar aspectos fundamentais relacionados à história, música e sociedade do povo pernambucano. Pesquisar sobre esse gênero é visitar o passado com vistas para o futuro: futuras criações e pesquisas.

Neste estudo, destacaremos Nelson Heráclito Alves Ferreira, mais conhecido como o maestro Nelson Ferreira, uma figura icônica e influente no cenário artístico de Pernambuco. Sua contribuição ao frevo se estendeu por cerca de cinquenta anos, desde os anos 1920 até os anos 1970. Ele foi uma figura proeminente em várias instituições musicais e culturais, atuando em cargos de liderança na rádio clube, gravadora Rozemblit e em diversas orquestras, o que lhe rendeu a fama de “o dono da música” (Belfort, p. 33). Em resumo, não se podia almejar uma carreira promissora na música popular em Pernambuco sem a sua validação e, por isso, a releitura da história social do frevo sob esse foco se faz tão relevante para desvelar as complexidades dessa expressão artística.

Este estudo tem como objetivo analisar e investigar as diversas facetas de Nelson Ferreira, tanto como um homem influente no mercado cultural quanto como compositor que defendia o frevo em seus moldes “tradicionais”. Nossa pesquisa busca compreender suas principais contribuições para a estruturação, difusão e perenidade do frevo pernambucano.

Para alcançar esse propósito, utilizaremos textos acadêmicos, entrevistas, depoimentos e análises musicais. É importante ressaltar que o frevo é um estilo musical em constante transformação, incorporando novos elementos e influências de diversos gêneros. Com o estudo da vida e obra de Nelson Ferreira, esperamos enriquecer o conhecimento sobre esse icônico gênero musical e sua relevância cultural.

Além do foco em Nelson Ferreira, o estudo também aborda os embates no cenário musical do frevo, levando em conta a tensão entre o tradicional e o moderno, um tema recorrente na experiência do campo cultural, assim como nas narrativas sobre o frevo. Para a análise desse tema e dos demais embates no campo social, faremos uso dos valiosos conceitos de autores renomados como Bourdieu (1996), Hobsbawm e Ranger (1997), Becker (2010) entre outros, que oferecem perspectivas sobre cultura, identidade, tradição e mudanças sociais.

Este estudo adota uma abordagem qualitativa, uma vez que se propõe a realizar um processo reflexivo e meticuloso focado em entender os significados que os indivíduos atribuem às suas experiências dentro de contextos sociais e culturais.

Para uma abordagem mais rigorosa da nossa investigação, utilizamos os conceitos de Flick (2009, p. 20 – 25), buscando, sempre que possível, promover a triangulação dos dados de diversas fontes e métodos, dentre os quais destacamos análises textuais, entrevistas, depoimentos e análises musicológicas. É importante mencionar o uso de análises sociológicas para compreender a relação entre tradição e modernidade no contexto do frevo.

Sendo assim, esta dissertação está estruturada em capítulos e subcapítulos que abordam a história do frevo, a contribuição de Nelson Ferreira, os embates entre tradição e modernidade, e uma análise crítica das tendências atuais e futuras para o frevo. Além disso, esta pesquisa se propõe a fornecer uma análise aprofundada sobre o frevo, sua história, tradições e transformações, com um foco particular na contribuição de Nelson Ferreira. Por meio deste estudo, buscamos não apenas entender o passado do frevo, mas também contemplar o seu futuro no cenário cultural brasileiro.

2 FREVO, TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO DISCURSO E NA OBRA DE NELSON FERREIRA

“O Frevo vive, o Frevo pulsa, o Frevo continua”, este é o título de um projeto elaborado pela Orquestra Arruando que, a convite do museu Paço do Frevo, viabilizou, em plena pandemia da Covid 19, mais uma atividade em comemoração ao Dia Nacional do Frevo. Essa matéria, publicada em diversos meios de comunicação em 2021, causaria, no mínimo, um estranhamento, se confrontada com textos sobre o frevo ao longo do último século, afinal, não faltaram prenúncios de que tal estilo, estaria com seus dias contados, assim como também não faltaram teorias para embasar a sua “inevitável extinção”.

Durante muito tempo, diversas tentativas foram feitas para "proteger" o carnaval pernambucano de influências externas. No ensaio intitulado "O Frevo: rumo à modernidade", José Teles utiliza o termo “xenofobia musical” para descrever essas ações. Segundo o autor, a luta por uma reserva de mercado para o frevo teve início em 1928, durante o carnaval do Clube Internacional. O evento anunciava que as duas orquestras encarregadas de animar os bailes da agremiação (uma delas liderada pelo maestro e compositor Nelson Ferreira) não tocariam valsas ou tangos argentinos, mas sim um repertório carnavalesco completo dos anos de 1928, acrescido de marchas pernambucanas (TELES, 2008, p. 22).

Os críticos e compositores do frevo pernambucano, em sua maioria, abominavam influências externas ao gênero e, segundo eles, admitir tais influências seria o mesmo que contribuir com o seu desaparecimento.

Um dos primeiros textos a abordar questões relacionadas à defesa da tradição do frevo foi escrito pelo compositor César Guerra-Peixe, no artigo intitulado “A provável próxima decadência do frevo”, publicado no Jornal *Diário da Noite* de Recife, em 27 de janeiro de 1951. Neste artigo, o autor anuncia a excursão do clube Vassourinhas ao Rio de Janeiro para uma apresentação durante o carnaval que estava por vir. O artigo, que já inicia com um título de tom pessimista, nos leva a crer que o frevo não estaria em sua melhor fase. No entanto, essa impressão começa a ser desfeita no primeiro parágrafo, pois ele traz uma breve descrição de um suposto contentamento dos recifenses com a ida do tradicional clube Vassourinhas ao Rio de Janeiro, tendo em vista a oportunidade de propagar a mais autêntica manifestação do carnaval de Pernambuco aos cariocas. Logo adiante, mais precisamente no segundo parágrafo, o tom “amigável” cai por terra, por meio das críticas contundentes feitas

pelo maestro Guerra-Peixe ao segmento da música popular urbano que dominava o mercado fonográfico no início dos anos 1950, no Rio de Janeiro. Desse modo, o maestro afirmava que:

o sucesso de qualquer música nova e original é motivo para um dilúvio de vulgares imitações. Prova-o, também, o sucesso de qualquer musiqueta estrangeira. E o frevo, não sendo estrangeiro, não deixa de ser uma das mais ricas modalidades da nossa música popular que o carioca desconhece (GUERRA-PEIXE, *apud*. ARAÚJO, 2007, p. 131).

Em meio a tantas críticas, Guerra-Peixe se revela intolerante com estilos musicais estrangeiros, músicos com baixa formação e a standardização imposta pelos interesses financeiros do mercado fonográfico. Seu ponto de vista expressava os ideais nacionalistas e suas críticas que, no contexto atual, podem ser interpretadas como extremamente preconceituosas, certamente eram encaradas com mais naturalidade naquela época, tendo em vista que os críticos de arte estariam, provavelmente, mais alinhados às camadas economicamente dominantes da sociedade.

De forma resumida, quanto melhor fosse a apresentação do clube Vassourinhas para os cariocas, maiores seriam os riscos da “desvirtuação do frevo”, ou seja, na visão de Guerra-Peixe, a garantia do sucesso da apresentação deixaria o frevo exposto a interpretações desprovidas de sua essência.

Os estudos sobre tradição e modernidade não são novidades dentro dos estudos do frevo e muito menos nos campos de estudos da música popular e da sociologia, sendo assim, imaginamos que uma parte dos leitores possa estar se perguntando sobre o quanto esta pesquisa seria relevante e o que poderia trazer de novidades. Como resposta, objetivamos realizar neste capítulo uma revisão da literatura que relacione frevo, tradição e modernidade com o discurso e a produção musical do maestro Nelson Ferreira, pois imaginamos que a partir dessas análises possamos encontrar respostas que irão alicerçar as demais etapas desta pesquisa.

Salientamos que, até o presente momento, não encontramos nenhum trabalho que tenha realizado de forma plena uma análise musicológica das obras de Nelson Ferreira, no intuito de dimensionar as suas principais contribuições para a consolidação do frevo pernambucano, e não podemos deixar de destacar que, diferentemente de outros maestros e compositores do frevo, Nelson ocupava lugar de destaque, já que atuava em cargos de liderança no mercado fonográfico, tendo se

tornado uma das pessoas mais influentes no meio artístico por cerca de cinquenta anos.

2.1 FREVO, CAPOEIRA E PASSO

O escritor, médico, ator e pianista pernambucano Valdemar de Oliveira destacou-se como um dos principais pesquisadores do frevo pernambucano em meados do século XX. Em 1971, publicou o livro *Frevo, Capoeira e Passo*, que viria a se tornar uma das principais fontes de pesquisa sobre frevo nos ambientes acadêmicos. Valdemar trouxe relevantes informações sobre a história do frevo, dados que vão desde o seu nascimento até o já citado prenúncio de sua extinção ou “Declínio do frevo” (OLIVEIRA, 1971, p. 135). Algo que merece destaque em *Frevo, Capoeira e Passo* é o fato de que as múltiplas habilidades artísticas de Valdemar de Oliveira possibilitaram um recorte mais amplo das suas observações sobre música e dança, detalhes que normalmente não são contemplados com muita minúcia nos textos escritos por jornalistas, historiadores e pesquisadores sem formação nas artes.

Dentre os pontos de maior relevância para esta pesquisa, destacamos as impressões do autor sobre Nelson Ferreira e as suas considerações acerca da tradição e modernidade do frevo.

Segundo Valdemar, Nelson Ferreira teria sido um renovador constante das linhas melódicas no frevo (OLIVEIRA, 1971, p. 30), tendo sido citado algumas vezes por trazer elementos musicais de polca e da quadrilha (estilos que, junto a outros, deram origem ao frevo).

Das seis vezes em que Nelson Ferreira é citado por Valdemar ao longo do livro, quatro fazem menção às suas composições, sendo elas: *Come e Dorme*, *Qual é o tom*, *Gostosão* e *Gostosinho*, ficando sempre evidente a admiração que o autor exprimia pelo referido maestro, pois todas as músicas eram demonstradas como exemplo de criatividade, renovação e respeito à tradição, conforme podemos observar no trecho abaixo:

A reprodução do frevo “*Qual é o tom*” (1969), de Nelson Ferreira, visa a justificar, ao mesmo tempo, a atualização constante do frevo e a notável participação que, frequentemente, tem nela o autor de “*Gostosão*”. Pormenor curioso é o modo com que Nelson Ferreira escreve suas composições, inacessível à melhor técnica pianística, mas, muito preciso como roteiro para instrumentação. (OLIVEIRA, 1971 p. 45)

Frevo, Capoeira e Passo, sintetiza uma visão conservadora adotada por parte dos críticos e músicos de uma geração. Podemos observar diversos trechos ao longo do livro onde o autor constrói narrativas para credenciar o que ele considera ser o “frevo autêntico”, desqualificando inovações que porventura não se encaixem nos seus ideais estéticos para o gênero, como veremos a seguir:

“Por boa fortuna, o frevo, que constantemente se atualiza, não assimilou nenhum “novo valor” ...
... o frevo de rua, em Pernambuco, vem evoluindo naturalmente. Será erro introduzir nele valores novos, que o povo refugará, com a mais absoluta certeza. Os atuais compositores de frevo de rua o respeitam e os seus achados vão sendo aceitos porque não o desfiguram. É um gênero sempre remoçado, sem rugas. Não precisa de maquilagens, nem de máscaras. No dia em que lhe meterem ingredientes de bossa nova, de iê-iê-iê, de “bop”⁵ e quejandos, por mais belos e ricos e importantes que sejam, perderá o grau de concentração de que precisa para atizar a chama do passo”. (OLIVEIRA, 1971, p. 45)

É provável que as inovações não fossem de maneira geral consideradas transgressoras aos ouvidos de Valdemar de Oliveira. Percebe-se em seu texto uma tolerância quando a modernização do frevo é embasada em elementos extraídos dos estilos musicais historicamente ligados à sua origem, estilos como a modinha, o dobrado, a quadrilha, a polca e o maxixe. Da mesma forma, percebe-se uma completa resistência do autor em admitir a inserção de elementos extraídos da bossa nova, de iê-iê-iê ou do *Bebop*, estilos estes, taxados como “novos valores”.

Podemos observar, na citação anterior a preocupação existente com os estilos considerados “estrangeiros”. De acordo com Valdemar de Oliveira, a apropriação de elementos musicais ou até mesmo da instrumentação desses estilos seria o mesmo que deturpar o frevo. Um exemplo disso é sua referência às *Jazz Bands* que já possuíam frevos no seu repertório:

As orquestras de jazz deturpam o caráter heroico do frevo, aveludam sua estridência metálica, roubam-lhe arestas, tornando-o, por isso mesmo, menos brilhante. Os saxofones tomam relevo na textura harmônica, romantizando a execução. Em desvantagem numérica, os trombones passam a plano secundário. O piano sacrifica o equilíbrio dos timbres. Há uma efeminação geral. Às vezes, uma ou outra corda acaba por estragar tudo. (OLIVEIRA, 1971, p. 45 - 46)

De acordo com Valdemar de Oliveira, o frevo deveria estar a serviço do passo (dança), ou seja, a música precisaria ser coerentemente, incorporada à dança dos

⁵ Referência ao estilo musical norte americano *bebop*.

passistas, não contemplada como espetáculo unicamente musical. A apreciação do frevo de forma plena apenas se daria nos desfiles de rua, ambiente apontado pelo autor como nativo dessas orquestras.

Os pesquisadores Climério Santos e Marcos Mendes atentam para colocações descomedidas por parte de Valdemar, uma vez que também integra ao seu livro manifestações homofóbicas, misóginas e racistas, assunto que, apesar de não serem objeto desse trabalho, revelam o quanto esses tipos de posicionamentos preconceituosos eram normatizados sem nenhum pudor nos livros (SANTOS e MENDES, 2019 p. 97).

Valdemar de Oliveira, sustentava a perspectiva de que, entre as três variantes de frevo, o frevo de rua se destacava como o único genuinamente autêntico. Ele argumentava que essa forma de frevo possui uma estrutura musical particularmente específica e bem definida, assim como outros gêneros musicais que aderem a padrões ou modelos pré-estabelecidos. Sobre o frevo canção e o frevo de bloco, percebe-se por parte do autor uma certa resistência em aceitar suas utilizações, sob o argumento de que esses estilos de música são melhor descritos como “marcha canção” e “marcha de bloco” (OLIVEIRA, 1971, p. 43).

De acordo com o autor, os compositores que trabalham com as categorias derivadas (ou seja, marcha canção e marcha de bloco) costumam usar elementos do frevo apenas na introdução das suas músicas (a parte não cantada). No estilo da marcha de bloco, os compositores adotam as convenções estilísticas dos ranchos, das orquestras de pau e corda e do coral de pastoras, dando aderência aos traços tradicionais dessas formas musicais. Na “marcha canção”, alguns compositores tentam incorporar elementos do frevo, mas geralmente não alcançam autenticidade. Isso pode acontecer porque não sabem como fazê-lo ou porque a estrutura da música impõe um tratamento mais moderado, evitando um contraste forte entre a primeira e a segunda parte da música.

Por fim, o autor menciona Nelson Ferreira como um compositor capaz de dominar qualquer um desses campos. Ele é particularmente elogiado por conseguir introduzir elementos do frevo nas introduções de marcha canção e de marcha de bloco de maneira equilibrada, sem tentar forçar a inclusão de elementos mais típicos do frevo, que não seriam apropriados nesses contextos.

Em resumo, “Frevo, Capoeira e Passo” expõe diversos dados relevantes para esta pesquisa, principalmente se levarmos em conta o provável alinhamento de

pensamento entre os defensores do frevo dentro de moldes tradicionais, o que supomos incluir, Nelson Ferreira.

2.2 SUA EXCELÊNCIA O FREVO DE RUA

Durante o processo de triagem das obras que possivelmente seriam utilizadas como aporte metodológico desta pesquisa, observamos uma certa carência de depoimentos e trabalhos concedidos/escritos por músicos que tenham atuado diretamente com os mestres do frevo da geração de Nelson Ferreira. Na tentativa de suprir essa lacuna, trouxemos o texto produzido pelo professor, maestro, arranjador e saxofonista Edson Rodrigues, que mesmo não tendo sido integrante da orquestra de Nelson, chegou a atuar com ele em apresentações esporádicas, além de ter atuado em outras orquestras de frevo no mesmo dado período.

Escrito em 2003, como requisito para conclusão do curso de Especialização em Etnomusicologia ofertado pela UFPE, o trabalho intitulado *Sua Excelência o Frevo de Rua: o frevo nosso de cada carnaval* promove uma discussão sobre diversos aspectos do frevo pernambucano, dentre eles, as mutações do frevo, as mutações das orquestras, a decadência do carnaval nos clubes sociais, a ascensão do carnaval na rua e os valores das atividades musicais nos eventos carnavalescos.

Sobre a modernização do frevo, observamos uma flexibilização no discurso do autor, quando ele se refere ao frevo *Duda no Frevo* de Senô como exemplo de modernização nas décadas de 1950/60 e cita Spok e Nilson Lopes como inovadores (RODRIGUES, 2003, p. 4). O autor faz uma crítica sobre a modernização, fazendo referência ao termo “banda”, que no passado era utilizado como referência a formações compostas por diversos naipes (metais, palhetas, percussão) e, agora, é utilizada para representar qualquer grupo musical a partir de dois instrumentos. Rodrigues concluiu a sua argumentação afirmando que “o frevo de rua é destituído de sentido quando composto para uma banda, respeitado o conceito antigo, e é tocado por uma banda qualquer, com pouco ou nenhum instrumento de sopro”. (RODRIGUES, 2003, p. 18)

Assim como observamos em outras fontes pesquisadas, o tom empregado pelo maestro Edson Rodrigues em sua pesquisa é igualmente saudosista quando comparado com os textos mais antigos sobre frevo, contendo uma forte exaltação dos antigos carnavais e criticando as modernizações. Também fica evidente no texto de

Rodrigues um caráter denunciativo, quando o maestro retrata as mudanças que, segundo ele, seriam contrárias à continuidade do frevo, conforme podemos observar no trecho abaixo:

A partir da adoção da prática de contratar pequenos grupos, teclado, guitarra, baixo, bateria e percussão além de dois sopros, surgiu a expressão frevo baiano e financeiramente trouxe economia para o setor que lida com os músicos. Essa estrutura baiana aqui implantada é mais leve devido ao fato do tipo de música que está sendo veiculado no nosso carnaval não exigir a mesma técnica nem estrutura que o frevo de rua exige...

... A onda é a *axé music*. Até o frevo de rua, recifense da gema, é posto no baú do esquecimento. Os jovens querem curtir o que eles entendem, numa linguagem que a mídia lhes impinge, eles ouvem, conhecem e falam. Eles desconhecem o frevo de rua. Para eles, todos os frevos são a mesma coisa. (RODRIGUES, 2003, p. 30 – 31)

Ao relatar sobre a inserção do frevo nos clubes sociais no início da segunda metade do século passado, Rodrigues afirma que as orquestras precisaram se moldar às estruturas físicas dos espaços dedicados aos músicos, sendo necessário reduzir o número de integrantes. A formação tomada como molde naquele momento teria sido a do “tipo jazz”, vinda dos americanos no período pós segunda guerra e Nelson Ferreira adotaria a seguinte formação para compor a sua orquestra: quatro saxofones, três trompetes, dois trombones, tuba, caixa, dois surdos, pandeiro, cantor (Claudionor Germano) e cantora (Voleide Dantas). (p. 36)

Segundo Edson Rodrigues, foi nos anos finais da década de 1960 que começam a surgir orquestras vindas do Rio de Janeiro para animar os eventos nos clubes sociais em Recife, trazendo consigo novos elementos que seriam rapidamente copiados pelas orquestras locais. Entre as inovações trazidas pelas orquestras cariocas podemos destacar a utilização da guitarra, teclado e o baixo elétrico, este último já utilizado por algumas orquestras. De acordo com o autor, a maior resistência teria sido apresentada pelo maestro Nelson Ferreira que, mantendo-se preso à antiga instrumentação, sofreria as consequências por não se adequar às novas tendências dessa nova geração, como podemos acompanhar no trecho a seguir:

Era a lei da sobrevivência. Era preciso aderir ao uso do baixo-eletrônico para mostrar-se atualizado. O maestro Nelson não abriu mão da sua posição em favor da tuba. Todo mundo falava, à boca miúda, que o maestro Nelson Ferreira estava ultrapassado assim como a estrutura da sua orquestra. Sem o baixo-eletrônico, além da guitarra e/ou teclado para realizar a harmonia, isso fazia com que houvesse um tremendo vazio quando sob a voz não havia nenhuma intervenção dos instrumentos de sopro. Ainda não se tinha a febre da música baiana por aqui e o carnaval se restringia aos frevos de rua, frevos canção e frevos de bloco, além da marchinha carioca, do samba e de alguma marcha rancho esporádica. O maestro Nelson Ferreira se dava ao luxo de

fazer os arranjos de samba com modulação para o solo de orquestra e uma ponte para voltar à melodia, lembrando os tempos da gravadora Parlophon, dos arranjos do mestre Pixinguinha. Esse era o diferencial do velho maestro que já não mais agradava aos foliões e, obviamente, aos diretores dos clubes sociais preocupados com a crônica social, sempre aberta aos modismos. O folião queria cantar, participar, e ficava calado, sem entender nada, enquanto a orquestra mostrava a sua erudição carnavalesca, extemporânea. Aferrado à tradição, Nelson não aderiu aos modismos. Isso o levou a perder o carnaval do Clube Português, depois de longos e gloriosos anos, indo juntar-se ao maestro José Menezes no Clube Internacional em 1970...

... Conforme diz o *Diário*⁶ no segundo caderno, “o samba desafia o frevo”. Foi para o maestro Nelson, mais que uma perda, uma grande decepção. O velho maestro lutara toda a sua vida para tornar o frevo a música de Pernambuco e, de repente, todo o trabalho ia por água abaixo, logo no Clube Português, reconhecidamente a sala de estar do carnaval pernambucano nos clubes sociais. O frevo estava perdendo a guerra para o samba, na sua própria casa. (RODRIGUES, 2003, p. 37 – 38)

Dentre as recorrentes citações do Maestro Nelson Ferreira na pesquisa de Edson Rodrigues, achamos importante destacar três delas: a primeira revela o talento de Nelson com os trocadilhos (p. 7), algo que iremos retomar adiante durante a análise do frevo de rua *Na hora h... Piano*. A segunda citação que merece destaque expõe a queda da regra de que todo compositor de frevo seria oriundo de banda de música e, conseqüentemente, dominaria algum ou alguns instrumentos pertencentes a essa formação. Como sabemos, Nelson não passou pelo processo de musicalização nas bandas e seu primeiro contato com a música se deu aos quatro anos de idade com auxílio da sua irmã Laura, que atuava como professora de piano (BELFORT, 2008, p. 25). Por fim, a terceira citação vem trazer a confirmação de algo que, de certa forma, já podíamos imaginar, e trata da postura radical e ortodoxa do maestro Nelson quando o assunto em destaque é o frevo. Segundo Edson Rodrigues, Nelson seria um ferrenho defensor do frevo dentro dos moldes tradicionais que incluíam respeitar, categoricamente, alguns elementos musicais, para garantir a suposta originalidade, conforme trecho abaixo:

A sua visão incluía desde o andamento, o que conseguia batendo palmas quer fosse no palco ou nas gravações, à melodia e a harmonia até no acorde final. Nem no acorde final Nelson admitia que se utilizasse qualquer dissonância. O acorde tinha que ser perfeito, fosse maior ou menor, constando da tônica, da terça (a nota modal), e da quinta. Nada, além da tríade. Entendemos que o velho mestre via no frevo de rua um caráter másculo que vinha do nascedouro, e deveria ser preservado. O másculo aqui referido é subjetivo e deve-se ao fato de que a música do frevo de rua induz à criatividade de movimentos corporais bruscos, até com uma certa virilidade e somente os homens, “machos”, se arriscam a entrar numa roda de passistas quando toca um frevo de rua apimentado. O másculo se expressa, também, na dança que é a corporificação da música. Isso pode ser sentido quando são executados os frevos de rua que ele compôs para o Sport Club

⁶ Jornal *Diário de Pernambuco* 01/01/1970.

do Recife e o Clube Náutico Capibaribe, embora fosse, sabidamente, torcedor do Santa Cruz. Homem de rádio, Nélson Ferreira sabia, como poucos, fazer trilhas sonoras e fez frevos que sugeriam coreografias, ora calmas ora viris⁷. Foi assim que ele compôs uma joia melódica do quilate de Porta Bandeira, onde sugere movimentos bruscos, mas também elegantes. Tudo isso ele fez demonstrando o seu conhecimento das origens da nossa música, elaborando frases de polca e dobrado, distribuindo-as com os saxofones e o baixo-tuba, instrumento do qual nunca abriu mão nas suas gravações... (RODRIGUES, 2003, p. 37 – 38).

No trecho acima, ainda é possível notar a semelhança de discurso do maestro Edson Rodrigues com o de Valdemar de Oliveira em “Frevo, Capoeira e Passo”, sobretudo, quando ambos enfatizam o frevo como estilo musical masculino. Discursos como esses refletem a visão machista que prevaleceu em diversas gerações de músicos do frevo e, embora saibamos do quanto ainda é desproporcional, ficamos felizes em acompanhar a ascensão de maestrinas, musicistas e orquestras de frevo formadas por mulheres e esperamos que, muito em breve, possamos ter mais respeito e equivalência entre músicos de diferentes identidades de gêneros.

2.3 FREVENDO NO RECIFE

Impossível adentrarmos nos textos acadêmicos que abordem a temática do frevo sem discorrermos sobre a tese “Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através da Rádio” do professor, pesquisador e pianista Leonardo Saldanha. Essa pesquisa vem elucidar diversos pontos acerca da história do frevo e é por certo o pontapé inicial da análise musicológica do frevo nos ambientes acadêmicos. Saldanha abriu as portas das universidades para os estudos sobre o frevo pernambucano e continua sendo uma importante fonte de pesquisa para estudiosos da cultura popular.

Dividida em cinco capítulos, a tese de Saldanha aborda aspectos técnicos e históricos que vão desde a fase embrionária do frevo aos primeiros anos do século XXI, levando ao leitor conhecimentos e reflexões sobre as origens, influências, transformações, consolidação, mutação, estruturação, instrumentação, meios de difusão e principais compositores e intérpretes (SALDANHA, 2008, p. 19). Sendo

⁷ Devemos observar que o caráter “viril” do frevo não deixa de ser uma categoria em transformação. No decorrer dos anos se a concepção de “viril” sofre modificação, por sua vez, os elementos musicais que acompanham sua transformação também mudam. Ou seja, as ideias sobre gênero e sexualidade não são estáticas, bem como os elementos musicais associados a eles.

assim, destacaremos nas próximas linhas os pontos de maior relevância da tese de Saldanha para esse trabalho.

A relevância de Nelson Ferreira é tanta na tese de Saldanha que seu nome já se faz presente na dedicatória juntamente com Capiba, sendo ambos eleitos pelo autor como expoentes e principais representantes do frevo pernambucano.

Em referência ao percurso trilhado por eles (Nelson e Capiba) na chamada “Era do Rádio”, o autor irá convencionar chamá-los de “frutos da mídia radiofônica”, salientando que Nelson acompanhou a evolução do rádio de dentro para fora, tendo atuado como radialista e diretor artístico na PRA-8 – Rádio Clube de Pernambuco. (SALDANHA, 2008 p. 22). Ainda na Rádio Clube, Nelson atuou como pianista e arregimentou orquestras com renomados músicos possibilitado assim a divulgação de novos frevos para o carnaval e lançando novos compositores e intérpretes. Na década de 1930, dirigiu e apresentou o programa de rádio “Hora Azul das Senhorinhas”, embalando canções, sambas, frevos de bloco e frevos canções para um público formado por jovens românticas da época (SALDANHA, 2008 p. 80).

Saldanha destaca o papel crucial do maestro Nelson Ferreira na direção artística do Rádio Clube de Pernambuco para o sucesso na promoção de novos autores, intérpretes e suas composições. O autor aponta que grande parte das músicas eram gravadas em acetato no estúdio da própria estação e que a divulgação começava bem antes do carnaval, geralmente em setembro ou outubro. Este planejamento estratégico assegurava que, quando o carnaval chegasse, a população já estivesse familiarizada com a maioria dos frevos de bloco e frevos canção, que prometiam ser os grandes sucessos das próximas festividades carnavalescas.

Saldanha lista vários nomes notáveis, incluindo Capiba, Carnera, Irmãos Valença, Raul e Edgard Moraes, e Marambá, que estavam intimamente associados à música do carnaval de Recife e de Pernambuco em geral. Segundo o autor, esses compositores testemunharam e se beneficiaram do que ele considera o momento áureo do frevo, um movimento estimulado e promovido pelo Rádio Clube de Pernambuco. A estação utilizou vários meios para propagar esta música, incluindo a organização de concursos e a parceria com jornais e revistas da época, sob o slogan que se tornou sinônimo do carnaval de Recife: “O Melhor Carnaval do Mundo”.

Em 1952, uma nova fase se inicia na carreira de Nelson Ferreira com a inauguração da fábrica de discos Rozemblit, a única fábrica de grande porte localizada fora do eixo Rio-São Paulo. Na Rozemblit, Nelson atuou como diretor artístico

arregimentando compositores, intérpretes, músicos e bandas militares para as suas gravações (p 97) e, mais uma vez, trazendo o frevo para a relação de estilos musicais gravados. Dentre as atuações de Nelson na Rozemblit, podemos destacar o lançamento do frevo de rua *Come e Dorme* (1953) presente no primeiro disco lançado pela gravadora e o frevo de bloco *Evocação* (1957), canção que se tornou o maior sucesso no carnaval brasileiro daquele ano (p. 130).

No terceiro capítulo, que é dedicado inteiramente a Nelson Ferreira e Capiba, o autor inicia com um resumo biográfico dos compositores, decorrendo até suas principais contribuições no âmbito do frevo. Dentre as obras de Nelson Ferreira musicografadas por Saldanha, encontram-se: *Borboleta não é ave* (Nelson Ferreira e Júlio Borges Diniz), lançada em 1923 pela Casa Edison; *Cavallo do Cão não é “Rioplano”* (Nelson Ferreira e Leonidas do Amaral), lançada em 1924; *Veneza Americana* (Nelson Ferreira e Ziul Matos), lançada em 1938; *Qual é o tom* (Nelson Ferreira), lançada em 1968; *Bloco da Vitória* (Nelson Ferreira), lançada em 1959; e *Evocação* (Nelson Ferreira), lançada em 1957. Gostaríamos de salientar que *Borboleta não é ave* aparece no texto de Saldanha como sendo a primeira música do carnaval pernambucano a ser divulgada pela rádio, e não como o primeiro registro de frevo gravado, como afirma o jornalista José Teles no livro “O frevo gravado: de Borboleta não é ave a Passo de anjo”. Segundo Teles, Saldanha teria se equivocado ao indicar que a polca-marcha intitulada *No bico da chaleira* (1909) de Eustórgio Wanderley teria sido o primeiro frevo gravado, contestando que a canção não se trata de um frevo, apesar de já possuir elementos que iriam moldar a marcha pernambucana (TELES, 2015, p. 76).

Um fato no mínimo curioso no trecho a seguir é que, mesmo rechaçado pela crítica mais conservadora, o jazz se fazia presente nos eventos sociais, sendo que as jazz bands eram, por vezes, utilizadas no lançamento de sucessos carnavalescos, como veremos a seguir:

No ano de 1933, durante a temporada de praia, o Cassino de Boa Viagem juntou as orquestras de Nelson Ferreira e João Andrade e formou a Jazz Andrelson, uma alusão ao nome dos dois maestros. Nessa ocasião, Nelson lançou três marchas “Turma Quente”, “Que é que há?” e “O Dia Vem Chovendo”, porém, só esta última obteve sucesso. Lançou ainda na mesma temporada os frevos “Cuidado Com a Loiça” e “Arreliada”. (SALDANHA, 2008, p. 124)

Detalhe importante apontado por Saldanha refere-se aos concursos de marchas que eram utilizados para impulsionar os novos sucessos do carnaval e dentre

os realizadores destes concursos estavam a Federação Carnavalesca Pernambucana, o Rádio Clube de Pernambuco e o jornal Diário da Manhã. De acordo com Saldanha, Nelson teria sido vencedor de inúmeros concursos, se destacando em um deles (1936) ao ter duas de suas músicas empatadas em primeiro lugar conforme trecho a seguir:

Nelson Ferreira sob os pseudônimos de Re-nato e Lord, inscreveu duas composições “*Palhaço*” e “*No Passo*”. Após as apurações, essas duas músicas terminaram empatadas com as maiores pontuações, conquistando ambas o primeiro lugar. Abertos os envelopes para se conhecer os seus verdadeiros autores, surpresa, em ambos constava o nome de Nelson. (SALDANHA, 2008 p. 125)

Mais adiante, neste capítulo, retornaremos a falar sobre essas duas músicas premiadas em 1936, porém, através do depoimento dado pelo próprio Nelson Ferreira ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, o que nos levará a apontar algumas divergências quando confrontarmos com o texto de Saldanha.

Outra façanha do maestro Nelson apontada por Saldanha diz respeito a suas composições direcionadas a propaganda, destacando as músicas: *O passo do Caroá*, *Fortunato no Frevo*; *A Dança do Carrapicho*; *Canção do Guaraná*; *Estampados Derby*; *Acende a luz, Marilu*; *O picadinho do faz que vai ‘mais’ não vai...*; *Na Penha 3*; *O tal que as morenas gostam*; *Qué matá papai, oião?!...* e *Criado com Vó*.

O texto de Saldanha nos chama atenção ainda para algumas relações contraditórias sobre o que poderia ou não ser aceito e incorporado aos moldes tradicionais do frevo sob a ótica de pessoas como Nelson Ferreira, estamos nos referindo ao trecho que o autor aborda os elementos advindos da música americana no pós Primeira Guerra Mundial, “*One-Step*” e o “*Bass-tuba*” (Baixo-tuba), conforme veremos a seguir:

... alguns compositores como Nelson Ferreira, especificavam no subtítulo da partitura a expressão “*One-Step*146”, um americanismo para designar música rápida. Não só subscreviam o título, como também, compunham na mão esquerda das partituras para piano, um acompanhamento nitidamente influenciado por tal estilo, “quadrado”, ou seja, com divisão regular de colcheias...

...o uso do “bass-tuba” (baixo-tuba), adotado pelas fanfarras, se tornou mais valorizado quando ouvido através das gravações das primeiras orquestras-jazz. As figurações melódicas do baixo usado na tuba frevística obedeciam predominantemente aos movimentos de dominante e tônica do acorde. Foi sistematicamente usado por Nelson Ferreira. Posteriormente, no período áureo do rádio e já sofrendo influências Pós Segunda Guerra Mundial, as orquestras de frevo abandonaram a estrutura tradicional de fanfarra militar e passaram a adotar uma estrutura mais voltada a de orquestra-jazz, com o uso da bateria e contra-baixo. No entanto, alguns compositores como o próprio Nelson, se mantiveram fiéis ao baixo-tuba. (SALDANHA, 2008, p. 210 - 213)

Observem que, ao mesmo tempo em que Nelson incorpora elementos da música americana como a escrita *One-Step*, o *Bass-tuba* e a bateria, ele abomina o baixo elétrico.

O trabalho de Saldanha ainda conta com uma discografia de Nelson Ferreira que será de extrema utilidade para as demais etapas dessa pesquisa.

2.4 O DONO DA MÚSICA

Escrito em 2009 pela jornalista Ângela Belfort com apoio de edital de incentivo a cultura, *O Dono da Música* é então a única biografia do maestro Nelson Ferreira, atendendo as expectativas de tudo o que esperamos para um livro desse gênero. Belfort decorre por toda a vida de Nelson, trazendo fatos históricos que vinculam a vida do maestro com acontecimentos da cultura e da sociedade da sua geração, sendo cirúrgica ao dimensionar a relevância de Nelson tanto no meio artístico e no mercado fonográfico no Brasil.

Sobre o título “*O Dono da Música*”, a autora revela ter extraído do capítulo homônimo do livro *Carnaval do Recife* de Leonardo Dantas. A expressão “o dono da música” faz referência ao poder de Nelson Ferreira frente ao mercado fonográfico e foi utilizado com certa ironia por alguns artistas que não se viam contemplados nas produções da gravadora. Apesar das divergências sobre o período em que Nelson teria sido considerado “o dono da música” são inegáveis as suas contribuições e isso fica evidente na biografia. Através do texto de Belfort, começamos a traçar um perfil do maestro, que era apontado pelos amigos e admiradores como uma pessoa calma, alegre e cheia de trocadilhos. Foi pioneiro em compor músicas para promover marcas e produtos e produziu diversos jingles para campanhas políticas tendo ajudado a eleger inúmeros candidatos.

Segundo a autora, Nelson ainda teria sido um excelente descobridor de talentos, tendo dado oportunidade a diversos artistas que o procuravam na rádio, dentre eles o multi-instrumentista Sivuca, que através de Nelson viria integrar o quadro de funcionários da *Rádio Clube*.

Belfort encerra a biografia com uma cronologia da vida de Nelson Ferreira seguida por uma discografia que, disponibilizada em formato de tabela, nos passa a impressão de maior organização, principalmente quando comparada a outros trabalhos que aqui abordamos.

De forma resumida, podemos afirmar que a biografia expõe uma vida de conquistas e algumas raras frustrações, observadas no fim da sua vida. Como já afirmamos, era de se esperar que o livro deixasse lacunas nos quesitos técnicos da área musical e até mesmo no que diz respeito a análise social do frevo, pouco se fala sobre a defesa ou conceitos da tradição e modernidade sob a ótica de Nelson, mas nem por isso essa obra perde o seu lugar de destaque meio a tantas outras produções relevantes para a história do frevo e do maestro Nelson Ferreira.

2.5 FREVO ELÉTRICO

Em 2018, o guitarrista e pesquisador pernambucano Ítalo Sales deu um passo importante para a reflexão acerca de tradição e modernidade, quando publicou a dissertação *Frevo Elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)*, trazendo para o discurso acadêmico questões recorrentes nos grupos sociais que vivenciam o frevo. Desse trabalho, gostaríamos de destacar o terceiro capítulo intitulado “A eletrificação do frevo”, quando o autor destaca a viagem do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas ao Rio de Janeiro. Sales destaca uma entrevista de Guerra-Peixe ao jornal *Diário da Noite*, onde o maestro afirma que o contato direto do frevo pernambucano com os estrangeirismos presentes na região sul do país resultaria na provável decadência do frevo. Na mesma entrevista, Guerra-Peixe salienta a relevância da propaganda do carnaval pernambucano com o acontecimento, mas ressalta o seu ponto de vista em defesa do autêntico frevo, criticando as interpretações de orquestras “irresponsáveis cheias de ‘variações’ à guisa de jazz” (GUERRA-PEIXE, C. A provável próxima decadência do frevo. *Diário da Noite*, Recife, 27 jan. 1951 *apud* SALES, 2018 p. 27 e ARAÚJO, 2007, p. 131).

De acordo com Góes, a viagem do Vassourinhas ao Rio de Janeiro faria uma escala em Salvador, o que teria, de algum modo, inspirado os músicos Dodô e Osmar a executar o frevo pernambucano nos instrumentos elétricos por eles adaptados, surgindo assim o “frevo elétrico” no carnaval baiano que, por sua vez, geraria uma série de conflitos com músicos e críticos pernambucanos, defensores do suposto “frevo tradicional”. (GÓES, 1982 p. 18 *apud* SALES, 2018 p. 29)

Segundo o autor, o posicionamento de Nelson Ferreira alinha-se ao de Guerra-Peixe e Ariano Suassuna, os mesmos classificados como “saudosista” que

idealizavam resgatar no passado a essência do que seria o autêntico frevo, sendo assim, podemos supor que a inserção de uma guitarra elétrica no frevo seria algo inconcebível para uma orquestra de frevo. Vale aqui destacar que Nelson Ferreira nunca aceitou a inserção da guitarra ou baixo elétrico na sua orquestra, porém quando indagado pelo repórter da revista *Veja* em 1973 acerca da utilização dos instrumentos elétricos nos frevos executados na Bahia, o maestro pernambucano respondeu:

O frevo não deixa de ser frevo por isso. Edu Lobo gravou nos Estados Unidos meu "Come e Dorme" com flauta e um surdozinho. Gostoso. "Chuva, Suor e Cerveja", que Caetano fez em Londres, tomou conta do carnaval do ano passado. Aqui [em Recife], havia clubes em que as orquestras disputavam para saber quem era a melhor. Tinha uma que usava dez trombones, seis ou oito pistões. O trio elétrico tocou frevo no Recife com o maior sucesso. O que se está tentando agora é o frevo ligeiro, ou frevo baiano. (FERREIRA, Nelson apud MIRANDA, Renam. 50 anos de frevo. *Veja*, São Paulo, 7 de mar. de 1973, p. 68, apud SALES, 2018 p. 61)

Nota-se claramente no trecho acima, uma postura bem mais comedida na resposta de Nelson no que se refere a defesa da tradição, postura essa que estampa o seu lado político. Na mesma entrevista concedida à *Veja*, Sales destaca que na percepção de Nelson Ferreira o elemento musical problemático na prática dos baianos não residiria na utilização de instrumentos elétricos, mas na condução das composições em um andamento demasiadamente acelerado, conforme podemos observar no trecho abaixo:

Agora, tentaram umas certas inovações no frevo. Esse frevo ligeiro ninguém pode dançar. Eles ignoram que o frevo a gente começa a cantar no sábado às 11 da noite e vai cantando e dançando até o sol sair na quarta-feira ingrata. (Ibidem, Apud SALES, 2018, p. 62)

O trabalho de Sales amplia as perspectivas desta pesquisa, uma vez que deixa claro que o andamento musical também era considerado elemento legitimador do frevo pernambucano naquele dado momento histórico, restando para nós não apenas fazer o mapeamento desses andamentos como observar as possíveis modificações ao longo dos anos nos registros fonográficos dos frevos de Nelson Ferreira.

2.6 UM OLHAR SOBRE AS GRAVAÇÕES DE LEVINO FERREIRA

Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira é o título da dissertação de mestrado de pesquisador e saxofonista pernambucano Antônio Vanderlan da Silva Júnior. Sua pesquisa propõe uma discussão a partir de

análises musicológicas de obra do compositor pernambucano Levino Ferreira (também conhecido como rei do frevo), trazendo à tona questões de identidade, modernidade e tradição inseridos nos contextos sociais do frevo pernambucano.

Vanderlan defende a ideia de que 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. O autor também aponta a possibilidade de uma certa semelhança de ações e atitudes adotadas por compositores do frevo que possivelmente teriam sido impostas por discursos que refletiriam o ideal de uma identidade pernambucana “pura” (SILVA JÚNIOR, 2018, p. 7). Seguiremos destacando alguns pontos relevantes para o âmbito da nossa pesquisa.

Não é de hoje que o “medo” é utilizado como estratégia de convencimento nos mais diferentes contextos sociais. O medo é utilizado para promover produtos, impulsionar vendas, impor ideais, moldar comportamentos etc., e fazendo uso do argumento de que o frevo estaria para morrer, foram sendo construídas políticas no intuito de blindar o frevo na intenção de garantir a sua perpetuidade. Sobre a utilização dos discursos de medo, o autor destaca várias matérias em jornais de época, destacando o lado contraditório nos discursos:

...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...(SILVA JÚNIOR, 2018, p. 79)

Algo que merece destaque na dissertação de Vanderlan e que dialoga com nosso objeto de pesquisa refere-se ao baixo número de gravações da obra de Levino. Segundo Vanderlan, o primeiro disco de Levino⁸ só seria lançado seis anos após o seu falecimento, sendo considerado pela mídia como uma espécie de acerto de contas da fábrica de Discos Rozemblit (fábrica essa que sustentava o discurso de privilegiar artistas locais), conforme exposto no trecho a seguir:

⁸ *O Frevo Vivo de Levino*, Rozemblit (1976).

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, Apud SILVA JÚNIOR, 2018, p. 42).

Embora não existam comprovações sobre a suposta falta de interesse da Rozenblit em promover a obra de Levino, (em vida) também não podemos esquecer que Nelson Ferreira foi o diretor artístico dela, o que nos leva a perguntar se tal descaso com a carreira de Levino não poderia ter tido o seu aval. As dúvidas aumentam nas próximas linhas com a frase do jornalista José Teles: “Nelson Ferreira, diretor artístico da gravadora, era ótimo, mas não era vanguarda” (TELES, 2000, Apud SILVA JÚNIOR, 2018, p. 42). Vale salientar que Levino Ferreira foi integrante da orquestra de Nelson Ferreira, orquestra que reunia os maiores instrumentistas daquela época (AMARAL, 2018, p 11).

Nos trabalhos que pesquisamos até agora, acompanhamos relatos que afirmam que o maestro Nelson Ferreira teria sido um ótimo descobridor de talentos, tendo apadrinhado diversos artistas, porém, Vanderlan amplia os horizontes desta pesquisa, trazendo uma informação que nos deixa em alerta. Teria Nelson Ferreira, diante de toda a sua importância frente ao mercado fonográfico, utilizado o seu poder para ofuscar carreiras? Existiam motivações ou justificativas para tal? Se sim, quem poderia ter sido prejudicado(a)?

2.7 TRANSFORMAÇÕES AO LONGO DO PASSO

Publicado pela Companhia Editora de Pernambuco – CEPE em 2019, *FREVO: transformações ao longo do passo* destaca-se pela riqueza de conteúdo, além de ser o mais atual livro sobre o tema em questão. Escrito pelos professores e pesquisadores Climério Oliveira, Marcos Mendes e Tarcísio Soares, a obra sintetiza em 382 páginas a história e as transformações do frevo em discussões que abordam os embates entre tradição e modernidade. O livro ainda aborda diversos aspectos técnicos musicais das três modalidades do frevo. São tantas as contribuições dessa obra para âmbito da nossa pesquisa que certamente voltaremos a citá-las pelos demais capítulos.

No primeiro capítulo, os autores deixam evidente a relevância de Nelson Ferreira quando o comparam a outro mestre da música brasileira, conforme observaremos no trecho abaixo:

Maestro e diretor de orquestra, diretor artístico da Rádio Clube de Pernambuco e, depois, da gravadora Rozenblit, tais funções realçaram a sua atuação como sistematizador e mediador na construção do frevo como um gênero musical ligado à indústria fonográfica. Grosso modo, podemos afirmar que Nelson Ferreira está para o frevo como Pixinguinha está para o samba carioca. (SANTOS, MENDES, 2019, p. 74).

Logo mais, no terceiro capítulo, os autores irão abordar as temáticas mais sensíveis a nossa pesquisa, e é nesse momento que as discussões sobre tradição, modernidade, fronteiras, renovação e transgressão vem à tona. Como já observamos em outros textos, Nelson Ferreira igualmente é apresentado pelos autores como figura poderosa do mercado fonográfico, o que gerou uma série de questionamentos e insatisfações por parte de novos autores que denunciavam o maestro como protecionista no início dos 1960. De acordo com os autores, em grande medida, o desenvolvimento do frevo passou pelo crivo de Nelson Ferreira, tendo ele sido responsável por uma formatação sonora conservadora que restringia o vocabulário harmônico ao uso de tríades e algumas tétrades, essa última apenas utilizando a sétima da dominante. (SANTOS, MENDES, 2019, p. 175)

Para finalizar essa breve revisão, daremos foco ao trecho em que os autores trazem ao debate o termo “fronteira”, termo esse que será utilizado para designar o limiar entre a estética conservadora e a renovadora. É importante observarmos que o atravessar dessas fronteiras pode ter diferentes interpretações, a depender de quem as cruza, podendo ser consideradas como algo transgressor ou mesmo inovador. Sobre essas contradições, seguiremos buscando respostas, pois consideramos que essas sejam a chave para o desvendar dos nossos principais questionamentos.

2.8 NELSON FERREIRA: DEPOIMENTO AO MISPE⁹

Antes de adentrarmos no conteúdo do depoimento a que nos referimos no título deste subcapítulo, consideramos válido citar algumas etapas do percurso que nos levaram até aqui. Inicialmente, contamos com a generosidade e a atenção da

⁹ Museu da Imagem e do Som de Pernambuco

jornalista Angela Belfort (biógrafa de Nelson Ferreira), já citada anteriormente neste trabalho. Nosso contato com Angela se deu através de ligação telefônica na noite de 16 de janeiro de 2022. Direcionamos o conteúdo da nossa conversa no intuito de mapear os caminhos por ela percorrido durante o processo de pesquisa para a elaboração da biografia de Nelson Ferreira, pois imaginávamos que parte dos seus achados poderia ser útil para nosso trabalho. Vale ressaltar que o nosso interesse não está centrado na escrita de uma nova biografia de Nelson Ferreira, mas na observância de possíveis dados que, talvez, na pesquisa de Angela, sejam secundários e que, para nós, sejam de extrema relevância, uma vez que nos interessam questões relacionadas com a tradição, a modernidade, os dados musicais, entre outros. Dessa forma, tivemos conhecimento da entrevista concedida por Nelson Ferreira ao MISPE e, a partir da escuta desse material, esperamos trazer a luz do conhecimento dados relevantes para a elucidação dos nossos questionamentos.

A entrevista concedida pelo maestro Nelson Ferreira ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), órgão então vinculado a Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR), foi realizada no dia 16 de fevereiro de 1973, contando com a participação de Edgard Moraes, Anita Dubeux, Evandro Rabello, Stélio Gonçalves, Leonardo Dantas Silva, Jader Carneiro e cuidados técnicos de João Batista. Os arquivos estão separados em quatro partes, totalizando aproximadamente 3h30 de áudio. Sobre a qualidade técnica dos arquivos de áudio, foram constatados ruídos constantes em diversas faixas de frequências que facilmente podem ser amenizados através de filtragens no equalizador paramétrico ou através da utilização de plug-ins dedicados a essa finalidade.

Devemos salientar que não é de nosso interesse fazermos uma transcrição integral de todas a entrevista, mas sim uma interpretação crítica das perguntas e respostas que se mostrem relevantes para o âmbito da nossa pesquisa.

A entrevista é iniciada com uma pergunta de Edgard Moraes, compositor apontado como um dos mais importantes do frevo pernambucano, tendo atuado diretamente na fundação de diversos blocos carnavalescos do Recife, como Bloco Jacarandá, Pirilampos, Príncipe dos Príncipes, Lobos de Afogados, Um Dia de Carnaval, Camponeses em Folia, Rebeldes Imperial, Corações Futuristas, Turunas de São José, Batutas de São José, Galo Misterioso, Madeira do Rosarinho e foi considerado o fundador intelectual do Bloco da Saudade, bloco esse inspirado nos versos do seu frevo de bloco: *Valores do passado* (1961). (SANTOS e MENDES,

2019, p. 73) e (CÂMARA, 2015, p.121). O currículo de Edgard Moraes revela a sua ligação com a defesa do frevo em seus moldes tradicionais e isso também fica evidente na sua primeira pergunta como poderemos observar abaixo:

Nelson, amigo, como eu acabei de dizer a pouco, Deus escreveu certos por linhas tortas e quis o destino que nesses cinquenta anos gloriosos de composição de sua pessoa, fossemos nós dois os compositores que mais conhecem a verdade do nosso carnaval a estarmos presentes no Museu da Imagem do Som para abordarmos assuntos referente ainda a este carnaval. De início, me interessaria muito lhe fazer uma pergunta de como é que você sente-se e recebe essa situação de degradação do nosso carnaval atual em confronto com o que foram os verdadeiros carnavais dos nossos tempos de criança. (SIC)

Percebe-se que, mesmo antes de dirigir a pergunta, Edgard Moraes se coloca no mesmo patamar que o entrevistado, afirmando que ambos são os maiores conhecedores da verdade do carnaval, afirmação essa que não somente o posiciona, como também abre discussões para os múltiplos entendimentos acerca da representação do carnaval para o entrevistador. Durante a elaboração da pergunta, podemos verificar a mesma defesa dos moldes tradicionais também pontuados nos textos de Valdemar de Oliveira e, novamente, fica evidente que o “autêntico carnaval” teria sido aquele do passado, ou nas palavras do próprio Edgard Moraes, “os verdadeiros carnavais teriam sido aqueles do seu tempo de criança”.

Em resposta ao questionamento de Edgard, o maestro Nelson Ferreira se mostrou muito diplomático ao afirmar que era natural que pessoas da sua geração sentisse algo diferente ao lembrar dos antigos carnavais e cita o 1º Baile da Saudade como uma prova de que se pode recuperar o “nosso carnaval”. O seu posicionamento mais conservador fica evidenciado quando o maestro afirma que “a evolução não se admite em carnaval”, conforme mostra o trecho a seguir:

A evolução não se admite em carnaval, porque o carnaval vive a vida da gente desde que a gente nasce, até que a gente morre, e uma prova é que hoje em dia, até hoje, os grandes clubes não deixam de promover as suas vesperais infantis... fazendo incutir no espírito da criança logo a delícia do carnaval, principalmente o carnaval de Pernambuco.

A resposta de Nelson Ferreira reforça o seu caráter conservador diante de possíveis evoluções do carnaval. Ele cita, inclusive, as vesperais infantis como estratégia de perpetuar um carnaval imutável. As vesperais são vistas por Nelson

como uma forma de “incutir no espírito da criança” a delícia do que, para ele, de fato é o carnaval, sobretudo, o carnaval pernambucano.

Seguindo a discursão dessa “suposta evolução”, surge uma nova pergunta, dessa vez proferida pelo jornalista Stélio Gonçalves: ...o início de tudo foi o frevo, eu queria que você desse seu depoimento sobre a origem do frevo na sua opinião, como surgiu o frevo e sua evolução? (SIC) Nelson Ferreira, após decorrer sobre a origem do frevo, faz a seguinte afirmação: “...ele (o frevo) realmente sofreu modificações, sem, entretanto, perder as suas características verdadeiras de frevo”. Mais adiante, ainda na mesma resposta, o maestro cita o seu trabalho de pesquisa de partituras de frevos antigos, através de buscas nas sedes dos clubes carnavalescos o que resultaria na produção de um LP pela gravadora Rozemblit. De acordo com Nelson, a gravação deste LP teria sido motivada pelo interesse de marcar (SIC) a evolução do frevo e essa informação o leva a uma nova contradição. Afinal, como seria possível um gênero musical evoluir sem que nada se perca das suas características originais? Que características teriam sido essas? Pesquisando algumas músicas citadas por Nelson Ferreira nessa resposta encontramos na tese de Leonardo Saldanha algumas informações relevantes. De acordo com Saldanha, o frevo de Juvenal Brasil intitulado *A Província* (1905), ainda seria um dobrado em processo de “frevização”,¹⁰ com alguns elementos melódicos característicos do maxixe e com sequências de semicolcheias na seção B que, segundo o autor, remetem também à polca (SALDANHA, 2008, p. 89 – 90). No frevo *Divisor de Águas* composto pelo capitão Zuzinha, novamente a presença da estrutura predominante do dobrado, porém, agora com uma característica marcante do frevo de rua que, segundo Saldanha, seriam perguntas e respostas alternadas pelos naipes dos metais e palhetas (SALDANHA, 2008, p. 52 – 55).

Os dados acima nos levam a crer que a evolução do frevo sempre foi perceptível aos olhos e ouvidos de Nelson Ferreira, restando a tese de que a sua compreensão seria a mesma de Valdemar de Oliveira em *Frevo, Capoeira e Passo*, ou seja, a única evolução aceita seria aquela forjada através dos gêneros que deram origem ao frevo.

¹⁰ Frevização: termo elaborado pelo pesquisador Leonardo Saldanha para indicar o processo de transformação da polca-marcha e do dobrado em frevo.

Sem novos questionamentos, o maestro amplia a sua resposta se mantendo enfático na defesa de que o frevo não precisa e não deve ser renovado, chegando por vezes a se exaltar, conforme veremos a diante:

Como muita gente diz: não, mas o frevo, a gente ouve o frevo, é tudo a mesma coisa, precisa evoluir, precisa renovar, - não se pode renovar o frevo! Alguma coisa que se possa introduzir para que não se sinta um frevo igual ao outro. É alguma coisa a gente pode introduzir como eu fiz no frevo *Gostosão*, a passagem da primeira para a segunda parte, eu dei um caráter diferente daquela passagem parecida com a do *Gostosinho* também, mas sem tirar a característica do frevo! ...e sendo assim, devemos manter o frevo, como Portugal mantém inalterado o fado, como a Argentina continua com o tango. (SIC)

...e se vai com harmonização chamada de moderna, o frevo é música do povo, o povo acha feio, acha desafinado, de maneira que não se pode mexer no frevo. Cada um que vá fazer seu frevo mais sedutor, mais atraente, mas sem tirar as características, de forma que encerrando esse assunto há realmente daquele frevo de 1905 pra cá, houve um sentido mais de evolução, mas sem tirar as características do frevo (SIC).

Fica evidente na resposta de Nelson um esforço por arrumar justificativas que o auxilie na defesa do frevo em suas características originais, porém mesmo sem maiores indagações por parte dos entrevistadores, percebemos um certo desconforto dele em admitir que o frevo evoluiu.

Seguindo a entrevista, novamente Edgard Moraes pede a palavra e dessa vez se observa um discurso ainda mais enfático, chegando a transparecer certa exaltação na defesa do seu ponto de vista:

Nelson, fazendo um pequeno retrospecto a respeito do frevo que foi tratado por você, você com grande conhecimento, tanto quanto eu sobre a origem e autenticidade no nosso frevo, na sua opinião sincera você não acha que a deturpação que vem fazendo certos compositores em compor certos frevos que fogem da ética do que se chama frevo de Pernambuco colocando esses “acordes assassinos” que não são admissíveis, que doem nos ouvidos... num frevo não pode-se admitir sequência semelhante, porque o frevo tem que ficar no ouvido do mais humilde folião que não seja músico pra que ele possa sentir o efeito da música e o frevo como vem se praticando ultimamente, vem sendo feito a qualquer vontade, o sujeito faz como quer! Sendo isso na minha opinião uma das características que vem influenciar para a queda do nosso carnaval... ...queria que você na sua sinceridade, explanasse a sua opinião sem se incomodar que fira a quem quer que seja...

Aqui, nesse momento, observamos não apenas o estilo com que Edgard Moraes elabora as suas perguntas, como também o seu esforço em induzir a resposta de Nelson Ferreira às suas convicções estéticas acerca do frevo e do carnaval. Alguns trechos chegam a ser considerados engraçados, como o trecho em que ele se refere

aos “acordes assassinos” ou ainda a reiterada necessidade de se colocar em pé de igualdade com Nelson ao dizer: “...você com grande conhecimento, tanto quanto eu...”. Edgard destaca-se entre os entrevistadores exercendo a defesa dos que se sentem prejudicados pelas recentes modernizações que o frevo e o carnaval vinham passando, o seu discurso é extremamente político e, nas entrelinhas, reivindica o apoio da categoria ao qual faz parte: “a velha guarda do frevo”.

Em retorno as indagações de Edgard, Nelson mantém-se igualmente diplomático como no início da primeira pergunta e com serenidade na voz responde: “realmente, isto não está se passando somente na música do carnaval de Pernambuco, isso está acontecendo na música popular brasileira”, e complementa a sua resposta afirmando que “um grupo” teria sido concebido na intenção de “inventar” a “música popular brasileira moderna” e que essa ação teria falhado, pois, na sua opinião, “música popular é povo” e não se podia admitir modernismo no baião, no xaxado, frevo, arrasta-pé e no samba, concluindo sua fala com um tom mais exaltado: “nessas coisas não se pode mexer!” Voltando o foco para o frevo, Nelson cita a canção *Atrás do trio elétrico* (Caetano Veloso), afirmando se tratar de um frevo de rua “cantado” e isso, segundo o maestro, não poderia ser admitido no nosso carnaval. Eram recorrentes justificativas que descredenciavam uma determinada composição em função do passo (dança). Nelson não admitia que um frevo fosse demasiadamente ligeiro, chegando a justificar que o folião do carnaval pernambucano dançava do sábado às onze horas da noite até o amanhecer da Quarta-Feira de Cinzas. Prosseguindo o depoimento, Nelson ameniza a crítica a Caetano com elogios a *Chuva, suor e cerveja*, que seria a sua mais recente composição. Nelson a qualifica como um frevo “muito interessante” e dentro das características de um autêntico frevo canção, informando que havia inserido a mesma no repertório de sua orquestra (BELFORTE, 2009, p. 121).

Ouvindo os dois frevos de Caetano citados acima, chegamos às seguintes informações: *Atrás do trio elétrico* (1969), foi gravado em andamento 132BPM, possui introdução e solo com guitarra elétrica e apresenta diversos acordes com tensões não aceitas pelos ouvidos mais conservadores. *Chuva, suor e cerveja* (1971), foi gravada em 144BPM, possui praticamente a mesma instrumentação da música anterior, com a diferença de utilizar distorção mais discreta no timbre da guitarra e utiliza acordes consonantes durante toda a música. Realizamos uma transcrição cuidadosa da seção A da música *Chuva, Suor e Cerveja* com o objetivo de analisar de forma mais precisa

quais elementos poderiam ter sido apreciados por Nelson Ferreira. Além das cadências harmônicas simples e previsíveis, devemos chamar a atenção para a simetria das frases melódicas e para a utilização de algumas figuras sincopadas, conforme poderemos observar na imagem a seguir:

Figura 1 - Trecho da música *Chuva, suor e cerveja* (Caetano Veloso)

Chuva, suor e cerveja
Frevo

Caetano Veloso

9

17

25

33

Fonte: transcrição do autor (2022)

Acreditamos que a escolha da harmonia e a timbragem da guitarra tenham sido os fatores determinantes para a aceitação de *Chuva, suor e cerveja*. Mesmo possuindo andamento mais ligeiro que *Atrás do trio elétrico*, ainda assim ganhou a simpatia de Nelson.

Após o debate sobre as canções de Caetano Veloso, Nelson Ferreira lembra de estar de passagem pelo Rio de Janeiro quando foi convidado a participar do programa *TV Espetacular*. Nesta ocasião, foi questionado por Clécio Ribeiro da seguinte maneira: “Nelson, você acha que o compositor do sul fazendo frevo está prejudicando o compositor do norte?” e o maestro de forma taxativa: “não! Porque enquanto o compositor do sul não fazia frevo, o frevo era posto de lado” e completando sua resposta prossegue: “vejo isso nada a mais, nada a menos do que a integração

da música popular brasileira, porque frevo é música popular brasileira”. A resposta de Nelson chega a ser surpreendente se levamos em conta o seu lado conservador na defesa do “frevo tradicional” e é interessante observar que o maestro não trata aqui de questões estéticas nos frevos compostos pelos sulistas, o que certamente causaria polêmica; ao contrário, Nelson atua politicamente em defesa de um mercado ao qual estava inserido, mercado esse que sem titubear colocaria as divergências estéticas de lado em troca de uma aliança promissora.

Aos cinquenta e dois minutos após o início da entrevista, o maestro retorna ao tema anterior acerca dos elementos que não seriam aceitos no frevo, lembrando de uma composição do maestro Ademir Araújo, que havia sido executada numa das audições da Feira de Frevo¹¹. Não faltaram elogios da parte do maestro ao jovem compositor que, na época, também atuava como mestre da Banda Municipal, mas ao retornar o foco para a música de Ademir, Nelson não amenizou, e fez diversas críticas ao seu frevo de rua, afirmando que Ademir teria apresentado um frevo “já querendo entrar nessa linha de inovar”, fazendo uso de “acordes estranhos”, o que resultou numa total desaprovação pelos integrantes do júri. Nelson não citou qual seria esse frevo, informação que teria sido muito relevante para o âmbito da nossa pesquisa, afinal quais seriam os tais “acordes estranhos”? Na tentativa de descobrir qual teria sido a tal música, fizemos algumas buscas na tentativa de elucidar a questão, o que nos levou a um palpite: *Alô! Recife* (1971). Ouvindo e analisando a partitura, chegamos à conclusão de que o que havia causado estranhamento, na verdade, seriam as cadências harmônicas deceptivas e acordes de empréstimos modais. Ademir Araújo não era tão previsível quanto a maior parte dos compositores da época e suas soluções harmônicas buscavam caminhos até então pouco explorados no frevo. Um pequeno exemplo disso está na seção B de *Alô! Recife*, conforme poderemos observar adiante:

¹¹ Programa de TV transmitido pelo canal 2 (Recife) nas noites de sábado em fevereiro de 1973. Fonte: Hemeroteca Digital. Pesquisa realizada em 14/07/2022. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq='Feira de frevo'&pasta=ano_197&hf=memoria.bn.br&pagfis=38468

Figura 2 - seção B da música *Alô! Recife* (Ademir Araújo)

The musical score for 'Alô! Recife' by Ademir Araújo is presented in a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score is divided into four systems of measures. The first system (measures 20-24) includes chords F7, Bb, B°, and C7. The second system (measures 25-29) includes Cm, G7, F, Eb, Db, and G7. The third system (measures 30-34) includes C, C7, F7, F7, Bb, and N.C. (No Chord). The fourth system (measures 35-38) includes Bb, F7, and a final Bb6 chord marked with a forte (ff) dynamic. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fonte: Solando Frevo (SPOK 2019, p. 42)

Ainda sobre *Alô! Recife*, localizamos citação na biografia de Ademir Araújo que vai na contramão do nosso palpite. Segundo o biógrafo Carlos Eduardo Amaral, tal composição teria sido elogiada por Nelson Ferreira, que também seria um ferrenho defensor da tuba na instrumentação do frevo, conforme observaremos:

Alô Recife, de 1971, referida sempre nos currículos e notas jornalísticas, não à toa recebeu elogios de Nelson Ferreira. Mais do que a harmonia avançada, muito do encanto da peça reside na própria orquestração original, em que Ademir adota a tuba (que pode ser eventualmente substituída, sem prejuízo, pelo sousafone), que passou uma fase de ostracismo desde a maior propagação e praticidade do baixo elétrico e hoje volta a ser resgatada em escala ainda discreta, mas notável, na música pernambucana... (AMARAL, 2017)

No decorrer da entrevista, o então diretor da EMPETUR Sr. Jader Carneiro, conhecedor dos diversos marcos trilhados pelo maestro solicita que ele decorra sobre suas obras musicais, tentando apontar a relevância de cada uma delas. Em relação a este trecho da entrevista, vamos nos deter aos frevos. Seguindo uma ordem cronológica, iniciaremos por *Borboleta não é ave*, música composta em 1921 para o Bloco Concórdia e gravada em 1922 pela casa Edison do Rio de Janeiro,

posteriormente, apontada como primeiro frevo gravado (TELES, 2015, p. 76). Com o início dos concursos de músicas carnavalescas, vieram *Não puxa Maroca* (1928), *Óia a virada* (1933), *Dobradiça* (1934) e *Tô te oiando*, estas duas últimas citadas por Saldanha (SALDANHA, 2008, p. 125).

Em 1936, em um concurso promovido pelo Diário de Pernambuco, o maestro relata um fato curioso que já tínhamos tomado conhecimento através da biografia escrita por Angela Belfort e da tese de Leonardo Saldanha que, apesar de muito bem escritas, não possuem tantos detalhes quanto os narrados por Nelson. De acordo com ele, a organização do concurso teria adotado a modalidade de pseudônimo para tentar garantir maior lisura durante o processo de análise e julgamento das composições que estariam concorrendo.

Deveriam ser entregues, no ato da inscrição, dois envelopes fechados, um deles, com dados do autor, que apenas seriam abertos ao final do julgamento, revelando a autoria da música vencedora e, no outro envelope, apenas o título da peça e o pseudônimo do candidato. A comissão julgadora era formada por pessoas próximas ao maestro sendo elas, Teófilo de Barros Filho, Alfredo Medeiros, Zuzinha, João Cícero e outro integrante que o maestro não lembra, mas que é citado por Saldanha e Belfort como sendo Valdemar de Oliveira. Nelson afirma ter sido convidado pela comissão do concurso a executar ao piano as peças concorrentes, sabendo a comissão que ele também era um concorrente. O maestro prossegue o depoimento afirmando estar concorrendo com duas músicas, os frevos *No Passo* e *Palhaço*. De acordo com seu relato, as músicas foram sendo executadas em ordem alfabética e, ao chegar na letra “n”, Zuzinha teria reconhecido a sua caligrafia ao analisar a partitura da música *No Passo*, tendo inclusive tirado uma brincadeira. *No Passo* foi inscrita por Nelson com o pseudônimo de “Noslen” que, segundo o próprio Nelson, seria a representação do seu primeiro nome escrito ao contrário. Chegando na letra “p”, foi executada a canção *Palhaço*, essa, de acordo com Nelson, teria sido copiada por um amigo com a finalidade de não ter sua identidade revelada pela caligrafia. Nelson afirma ter simulado um erro na introdução, para disfarçar ao júri a familiaridade que teria com sua própria música.

Encerrada as audições por volta das 11h, o júri então reuniu-se para fazer a contagem das notas e, logo em seguida, fez o anúncio. De forma surpreendente, houve um empate de duas músicas na primeira colocação, justamente as duas canções de Nelson Ferreira. Ao término do anúncio das músicas campeãs, Nelson

pede autorização para levar o resultado para o jornal do meio-dia da Rádio Clube, na justificativa de que faltara apenas oito dias para o início do carnaval daquele ano.

Autorizada a divulgação, Nelson novamente pede a palavra para fazer uma revelação: “antes que vocês cheguem lá a abrir os envelopes, eu quero dizer que *No passo e Palhaço* são minhas”, informação essa que gerou algumas discussões entre os jurados. Após alguns minutos o júri pôs fim às discussões entendendo que seria justo manter a decisão que haviam tomado, ou seja, contemplando as duas músicas da autoria de Nelson Ferreira no primeiro lugar.

Considerações sobre ética à parte, daremos foco ao lugar ocupado por Nelson. É perceptível o fato que ele se encontra sempre no centro da engrenagem, concorre como compositor, atua como pianista, é amigo de todos do júri e, de quebra, ainda atua como uma espécie de assessor de imprensa, fazendo a ponte entre o Diário de Pernambuco (instituição promotora do concurso) com a Rádio Clube (um dos principais meios de divulgação da época). Ou seja, ele ganha de todos os lados!

As investidas de Nelson nos concursos não pararam por aí. Em 1950, foi campeão com o frevo de rua *Gostosão* e, em 1951, campeão com *Come e Dorme*, frevo este que virou o hino informal do clube Náutico Capibaribe.

Em 1957, o maestro Nelson Ferreira vive o apogeu da sua carreira com o sucesso de *Evocação*, canção que, segundo Nelson, teria surgido de um intuito quase que documental de evocar ilustres personagens dos velhos carnavais de Pernambuco e que, sem muita expectativa, se transformaria no maior sucesso do carnaval brasileiro daquele ano. Tentaremos aqui, de forma resumida, trazer as principais informações contidas no depoimento de Nelson Ferreira ao MISPE, tendo em vista que esta canção será amplamente explorada no capítulo dedicado às análises de obras.

Ao MISPE Nelson afirma que gravar um frevo de bloco era um sonho antigo e que demorou a se concretizar por conta de não haver gravadora em Pernambuco, justificando que não seria fácil conseguir um coro feminino e uma orquestra de pau e cordas no Rio de Janeiro. Com a inauguração da Rozemblit, Nelson enfim retomou o desejo de gravar um frevo de bloco buscando o bloco Batutas de São José para interpretar a sua música. Os relatos trazidos por Nelson sobre o processo de gravação são de muita riqueza, por revelar detalhes sobre a prática profissional que envolviam as produções musicais na recém-inaugurada Rozemblit. Nelson alega ter tido um imenso trabalho para a concretização desse feito, afirmando que foram necessários

oito ensaios, ambos realizados na sede do bloco. Se dirigindo a Edgard Moraes, Nelson afirma que, diferentemente dos antigos blocos, onde o coro feminino era normalmente formado por integrantes de uma mesma família, tal realidade contrastava com o período da gravação na qual se observava outra configuração, conforme explana o trecho seguir: “hoje são formados por operárias, arrumadeiras e por isso os ensaios teriam que ser realizados a noite”.

Dentre as dificuldades apontadas por Nelson durante os ensaios, destacam-se os erros de pronúncia, conforme relata o maestro: “houve uma trabalhadeira muito grande para ensaiar aquela coisa, encontrando muitas coristas que (cantavam) dos teus “brocos”, cadê teus “brocos” famosos” (SIC). Sobre a gravação, o maestro relata ter sido iniciada às 20h e encerrada de 01h, deixando evidente, no seu tom de voz, tratar-se de um período demasiadamente longo para tal feito. Nelson segue o depoimento, afirmando que a gravação não teria saído a seu contento por conta da dicção do coro e cita uma passagem do seu depoimento em que a irmã de Chico Buarque teria confundido o trecho da letra “Pedro Salgado” com “Plínio Salgado”, o que, de certa forma, é aceitável já que o português Pedro Salgado¹², dirigente e fundador do tradicional “Bloco das Flores” não era uma personalidade em evidência como o então político conservador de extrema direita Plínio Salgado¹³.

O sucesso de *Evocação* foi tão grande que levou Nelson ao Rio de Janeiro, lugar em que pôde acompanhar de perto a euforia em torno da sua composição. Devemos ressaltar o quanto é evidente, no depoimento de Nelson, o orgulho que ele exprime ao afirmar que o sucesso de *Evocação* se deu de forma espontânea: “O povo é quem escolhe! O povo é quem decide, como eu digo no *Bloco da vitória*, pronto a música foi pra lá e eu não tive esse trabalho de ir lá pagar pra tocar, pagar pra não tocar a música do outro, aquela trabalhadeira toda que fazem...”

Em 1958, motivado pela consagração de *Evocação*, Nelson decide prestar homenagem ao compositor carioca e ao Rio de Janeiro (pela aceitação magnífica que deu a *Evocação*), dando continuidade ao que totalizaria uma série de sete *Evocações*, fazendo com que a primeira passasse a ser conhecida como *Evocação nº 1*.

¹² Fonte: Diário de Pernambuco, 08/02/2015 em:

<http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2015/02/aprenda-antes-de-cair-no-passo.html>

¹³ Fonte: Wikipédia – Pedro Salgado em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pl%C3%ADnio_Salgado

Segue, em ordem cronológica, os títulos e subtítulos das sete Evocações: *Evocação nº 1* (1957), *Evocação nº 2*: ao Rio de Janeiro (1958), *Evocação nº 3*: Cadê Mário Mello? (1960), *Evocação nº 4*: Vitalino e Dona Santa (1964), *Evocação nº 5*: Ascenso Ferreira (1965), *Evocação nº 6*: Manuel Bandeira (parceria com Aldemar Paiva – 1969) e *Evocação nº 7*: Ruas da minha infância.

Seguindo com a entrevista, o microfone é passado para Anita Dubeux que prossegue com a seguinte pergunta: “maestro Nelson Ferreira o senhor teve algum problema na divulgação das suas músicas de carnaval?” e então Nelson responde:

Até certo tempo não, pois o grande elemento de divulgação é o rádio, e o rádio, principalmente a Rádio Clube de Pernambuco sempre foi integrada ao carnaval de Pernambuco, sempre promovendo os grandes carnavais daqui, de maneira que a divulgação vinha naturalmente.

Ao falar da prática de se pagar para tocar uma música na rádio, Nelson lembra do trocadilho “compositores” que, segundo ele, teria sido inventado por Ary Barroso para fazer referência aos compositores que comprariam os discotecários das rádios no intuito de promover as suas músicas.

Questionado por Leonardo Dantas sobre quais seriam os mais significativos frevos nas três modalidades, Nelson citou diversos títulos, sendo assim, tomamos o cuidado de elaborar uma tabela para melhor organizarmos tais escolhas, uma vez que a escuta desses frevos trouxe dados relevantes para nossa pesquisa.

Tabela 1 – Frevos mais significativos para Nelson Ferreira

Frevo de bloco	
Título	Autoria
Regresso dos Donzelinhos	Lídio Macacão
A dor de uma saudade	Edgard Moraes
Saudosos foliões	Edgard Moraes
Madeira que cupim não rói	Capiba
Velhas Batalhas	Arnaldo Paes de Andrade
Onde andaré Maria?	Os Oliveiras: Valdemar, Diná, Fernando e Reinaldo
Evocação	Nelson Ferreira
Evocação nº 3 (Cadê Mario Mello)	Nelson Ferreira

Frevo canção	
É de amargar	Capiba
Oh Bela!	Capiba
Cala a boca menino	Capiba
A lua disse	Gildo Branco
Eu também vou	Gildo Moreno
Você está sozinha	Valdemar de Oliveira e Gildo Branco
Via Embratel	Renê Barbosa
Um sonho que durou três dias	Irmãos Valença
Máscara de veludo	Irmãos Valença
Mandarim	Irmãos Valença
O teu cabelo não nega	Irmãos Valença
Frevo nº 1	Antônio Maria
Frevo nº 2	Antônio Maria
Frevo nº 3	Antônio Maria
Sorri Pierrot	Nelson Ferreira
É de fazer chorar	Luiz Bandeira
Frevo de rua	
Fogão	Sérgio Lisboa
Metralhadora pesada	Antônio Sapateiro
Fuxico	Antônio Sapateiro
Envenenado	Alcides Leão
Bate estacas	Alcides Leão
Último dia	Levino Ferreira
Última troça	Levino Ferreira
Retalhos de saudade	Levino Ferreira
Mary e sua boneca	Levino Ferreira
Na última hora	Eugênio Fabrício

Fonte: tabela elaborada pelo autor a partir de dados coletados no depoimento de Nelson Ferreira ao MISPE em 16 de fevereiro de 1973.

Ao término das citações daqueles que seriam os mais significativos frevos, alguém pergunta sobre Matias da Rocha, direcionando o foco para o famoso tema *Vassourinhas* (Joana Batista e Matias da Rocha) e Nelson Ferreira e prontamente responde: “não podemos dizer que *Vassourinhas* é um frevo”, justificando que a partitura estaria grafada como “*Marcha nº 1 do Clube Vassourinha*” e cantarolando a melodia com certo ar de desdém, afirma que a melodia tem sempre o mesmo desenho. A reviravolta da relação de Nelson com a música *Vassourinhas* surge na inauguração do Clube Internacional na rua Benfica, em 1938. Segundo Nelson, duas orquestras contratadas pelo clube se alternavam animando os convidados naquela ocasião, a Jazz Acadêmica, sob o comando de Pádua Walfrido, e a Jazz PRA-8, comandada pelo próprio Nelson. Em acordo com Pádua Walfrido, Nelson teria combinado de se utilizarem de *Vassourinhas* como uma espécie de alerta para a troca das orquestras que se alternavam a cada hora e meia, ou seja, nos minutos finais de cada apresentação, a orquestra que estivesse no palco tocava *Vassourinhas* como forma de alertar os músicos da outra orquestra sobre o revezamento que se aproximava. Numa das vezes em que a orquestra liderada por Nelson tocava *Vassourinhas*, o músico saxofonista Felix Lins de Albuquerque, conhecido como Felinho, teria começado a fazer variações melódicas sob a seção B daquele frevo. Neste momento, Nelson afirma ter se empolgado a ponto de colocar Felinho em cima de uma cadeira direcionando o microfone para a boca do saxofone, “aí o Felinho espalhou-se”, disse Nelson, prosseguindo com o relato de que ouvira diversas variações sucedidas e não repetidas, chamando atenção dos convidados do evento que teriam formado uma “onda” na frente da orquestra.

Creio eu então de que a *Vassourinha* começou a sua vida como música de salão deste fato das variações de Felinho. Daí então não se ouve mais *Vassourinha* com a sua segunda parte integral, daí surgiram várias gravações, em saxofone mesmo, boas mas inimitáveis, variações em piston, variações em saxofone tenor, mas sempre gravadas fora daqui, Severino Araújo gravou, mas sempre com as variações e tornou-se então essa coisa como o hino do carnaval de Pernambuco.

O relato de Nelson sobre *Vassourinhas* nos chama atenção para o que seria considerado frevo dentro da sua visão. A tabela que inserimos anteriormente foi de extrema utilidade, tendo em vista que as músicas ali citadas por Nelson serviram como modelos do que seriam frevos autênticos (na percepção de Nelson) e, ao confrontar tais frevos com o tema de *Vassourinhas*, chegamos à conclusão de que a

predominância de colcheias dispostas sob tempos regulares e a ausência de notas sincopadas, seriam fatores determinantes para que Nelson não a qualificasse como frevo.

Ao encerrar o relato sobre *Vassourinhas*, o maestro retoma o que havia falado: “tá lá mesmo, Marcha nº 1 do Clube Vassourinhas”, indicando novamente não se tratar de um frevo: “depois tornou-se “frevolenta” com aquelas variações “frevolentíssimas¹⁴” do Felinho”. Devemos chamar atenção para dois detalhes: o primeiro refere-se ao termo “frevolenta”, que será amplamente citado por Nelson na continuidade do seu depoimento ao MISPE e pelo que pudemos deduzir, refere-se à inserção de elementos (rítmicos) que dão característica ao frevo. O segundo ponto que nos chama atenção é o fato de que a relevância de *Vassourinhas*, na visão de Nelson, apenas se dá após a inserção das variações criadas por Felinho.

Seguindo em busca de melhor compreendermos o que havia tornado *Vassourinhas* “frevolenta”, resolvemos analisar as tais variações de Felinho, chegando às seguintes informações: segundo Saldanha, as variações teriam sido criadas por Felinho em 1941, sob influência das músicas improvisadas difundidas no período pós segunda guerra (SALDANHA, 2008, p. 213), contudo a data da criação das citadas variações, na tese de Saldanha, diverge do depoimento de Nelson Ferreira ao MISPE, já que o maestro tomou conhecimento das variações na inauguração do Clube Internacional, em 1938. Ainda segundo Saldanha, Felinho teria criado ao todo 8 variações, todas construídas sob a seção B de *Vassourinhas*. A seguir traremos trechos dessas variações na tentativa de melhor ilustrar o que teria tornado *Vassourinhas* “frevolenta” na concepção do maestro Nelson Ferreira.

Figura 3 - Trecho da 1ª variação sobre tema de *Vassourinhas* (Felinho)



Fonte: SALDANHA 2008, p. 214 – 215.

¹⁴ Derivação de “frevolenta”.

Figura 4 - Trecho da 2ª variação sobre tema de *Vassourinhas* (Felinho)



Fonte: SALDANHA 2008, p. 214 – 215.

Figura 5 - Trecho da 3ª variação sobre tema de *Vassourinhas* (Felinho)



Fonte: SALDANHA 2008, p. 214 – 215.

Não é novidade que as variações de Felinho tenham sido comparadas com fraseados jazzísticos, tendo, inclusive sido utilizadas para respaldar algumas ações modernizadoras no frevo como, por exemplo, a inserção da improvisação. O trompetista e pesquisador Niraldo Melo, em sua dissertação dedicada ao estudo da improvisação idiomática no frevo, aponta semelhanças entre as variações de Felinho com *patterns*, que podem ser compreendidos como padrões ou modelos amplamente utilizados nos métodos de ensino do Jazz, representando pequenos padrões rítmicos/melódicos/harmônicos. (COKER, 1970; AEBERSOLD, 1992; BAKER, 1985; BERGONZI, 1994; Apud MELO, 2019, p. 27). Adiante, poderemos observar a similaridade rítmica e a presença constante de padrão melódico nos trechos de *patterns* utilizados pelo saxofonista norte americano John Coltrane:

Figura 6: exemplo de *pattern* de John Coltrane



Fonte: John Coltrane Patterns compilado por Eric Dannewitz

A presença constante das semicolcheias se opõe às colcheias da seção A de *Vassourinhas*, trazendo um novo elemento rítmico à seção B que, em sua versão original, era executada por semínimas na maior parte dos compassos. Devemos aqui salientar que os padrões rítmicos/melódicos similares aos *patterns* não são exclusivos do jazz, assim como a prática da improvisação que também era admitida em outros estilos musicais. A seguir poderemos observar padrões semelhantes às variações de Felinho no choro Bem-te-vi atrevido de Lina Pesce.

Figura 7 – trecho do choro *Bem-te-vi atrevido* (Lina Pesce)



Fonte: Songbook do Choro, vol. 2

Por fim, devemos salientar que dentre as riquíssimas contribuições acessadas através desse depoimento, as discussões acerca da criação e aceitação do termo “frevo” são as que mais se destacam pelos embates. Percebe-se claramente não haver uma convergência de pensamentos entre Nelson e Edgard Moraes quando tratam das nomenclaturas das modalidades do frevo. Nelson defende que o termo “frevo” pôs fim ao que antes era chamado de “marcha” ou “marcha carnavalesca”, evitando comparações descabidas com a “marcha carioca” e dessa forma então, o termo “frevo” deveria ser utilizado para designar as três modalidades (rua, canção e bloco). Para Edgard Moraes, o entendimento era diferente, já que defendia que uma das maneiras de se manter alinhado à tradição seria continuar mantendo o termo que ordinariamente era utilizado para determinar o gênero das composições, chegando a afirmar que continuava a utilizar o termo “marcha de bloco” mesmo nas suas mais recentes composições. De fato, há um entendimento de que o termo “frevo de bloco” foi inicialmente utilizado por Nelson Ferreira e retomaremos essa discussão quando adentrarmos no próximo capítulo.

3 ANÁLISES DAS OBRAS

Este capítulo será dedicado à análise de três frevos de Nelson Ferreira, no qual levaremos em conta os aspectos estéticos musicais e a relevância histórica e social de cada peça selecionada. Acreditamos que ao defrontar a análise musical das obras aqui selecionadas ao discurso propagado por Nelson (e também sobre Nelson), chegaremos mais facilmente às respostas dos nossos principais questionamentos.

As músicas que iremos analisar foram escolhidas através de uma minuciosa audição dos frevos de Nelson Ferreira contidos nos seis Cds da coletânea *Nelson Ferreira – Carnaval, sua história, sua glória* da gravadora *Revivendo*. Todas as músicas aqui analisadas foram gravadas na Rozemblit com arranjos e direção musical do próprio compositor.

Nas páginas a seguir iremos nos dedicar à análise dos frevos: *Na hora H... piano* (1962), *Evocação* (1957) e *Frev-lê-lê* (1966).

3.1 NA HORA H... PIANO¹⁵

A nossa primeira análise será é o frevo de rua *Na hora H... Piano*. A escolha desta música se deu inicialmente pela inusitada inserção do piano como instrumento solista num frevo de rua, algo que, por si só, já seria considerado transgressão para os críticos mais conservadores do início dos anos 1960.

“*Na hora h... piano*” é uma das duas faixas pertencente ao disco em 78 rpm, intitulado: “*Nelson Ferreira com a orquestra de frevos Mocambo*”. O disco foi lançado em 1962 pela gravadora Rozemblit e pertence a famosa série 15.000 do selo Mocambo, série esta que, segundo Antônio Alves Sobrinho (SOBRINHO, 1993, p.59), teria sido criada em 1953 pelo comerciante José Rozemblit, dando início a produção fonográfica em Pernambuco. Já a denominação “Mocambo” teria sido escolhida através de um concurso promovido com os clientes da loja “Bom Gosto” (TELES, 2015, p. 222) e, de acordo com Sobrinho, teria sido utilizada por José Rozemblit como tentativa de conciliação do discurso desenvolvimentista da indústria fonográfica com o discurso regionalista, representado através da simbologia do “mocambo”.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kO6CPylpHVg>

Figura 8 - Capa de disco do selo “Mocambo” (1953)



Fonte: *O frevo Gravado* (TELES, 2015)

A pesquisa de *Na hora h... piano* foi iniciada no começo de 2021 com buscas pela internet. A junção “Nelson Ferreira + Na hora H” no Google nos direcionava à diversas músicas, além da que estávamos procurando, e nossas dúvidas apenas foram sanadas após consulta da discografia de Nelson Ferreira, que se encontra inserida nas páginas finais da biografia escrita por Angela Belfort. Descobrimos, naquele momento, que existiam quatro músicas compostas por Nelson Ferreira que faziam uso do termo “Na hora h” inserido no título ou subtítulo das músicas. A partir daí procuramos não apenas esclarecer as questões relacionadas à música solada pelo piano como conhecer um pouco das outras e tentar descobrir qual o fascínio ou motivação impulsionava o maestro a utilizar tal termo repetidas vezes.

Entrávamos no décimo mês da maior pandemia do último século e, em meio a diversas ações controversas e irresponsáveis por parte do governo federal, tivemos o desprazer de ouvir da boca do então ministro da saúde (um general das forças armadas sem formação médica) a emblemática frase “No dia D e na hora H”, anunciando a data de início da vacinação da Covid no Brasil. Naquela ocasião, esse pronunciamento trouxe mais angústias do que esperanças para a população brasileira que, diariamente, assistia ao início da vacinação nos países que trataram a pandemia com responsabilidade. As considerações aqui trazidas neste parágrafo, além de servirem como um desabafo, também servem como ilustração da utilização de um jargão militar em um contexto civil, jargão que, curiosamente, é o mesmo utilizado por Nelson Ferreira em pelo menos quatro de suas composições:

- *Agamenon Voltará* (Na hora agá, agá, Agamenon / Na hora h Agamenon) (marchinha/1950);
- *Na hora H* (frevo canção/1958);
- *Na hora H... Piano* (frevo de rua/1962);
- *A segunda hora H* (frevo canção/1962).

Segundo o site sualingua.com¹⁶, as expressões “Dia D” e “Hora H” são abreviações de Dia (day) e hora (hour) que possuem as mesmas iniciais do idioma dos quais se originam (inglês). Ainda, segundo o site, essas expressões teriam surgido na primeira guerra mundial tendo sido utilizadas pelo exército britânico, logo sendo incorporadas ao vocabulário militar. Normalmente, elas são utilizadas no intuito de criar um ponto de referência no tempo, o que assegura o sigilo e permite que se troque a data real sem que seja necessário alterar toda a logística planejada.

A apropriação de jargões militares nos contextos sociais do frevo só reforça algo que já é conhecido:

O frevo tem uma ligação histórica e visceral com as chamadas bandas de música de corporações militares e civis da capital pernambucana e com aquelas formadas em cidades do interior. Esses conjuntos musicais participaram da gestação e do desenvolvimento do frevo. No início do século XIX, formaram-se bandas em regimentos de Primeira Linha, as quais só começariam a ser organizadas após a chegada da corte portuguesa, que, foragida das tropas napoleônicas prestes a invadir Portugal, aportou no Brasil em 1808. (SANTOS e MENDES, 2019, p. 32)

É provável que Nelson tenha se apropriado do termo “na hora h” por meio de seu amplo convívio com músicos militares, muitos dos quais eram integrantes de sua orquestra. Em 1965, sua relação com os militares evoluiu para um novo nível de exposição pública, quando o maestro dedicou o frevo-canção *O Bloco da Vitória Voltou* em homenagem ao golpe de 1964 (BELFORT, 2009, p. 113), conforme se pode ver na letra a seguir:

¹⁶ Disponível em: <https://sualingua.com.br/dia-d-hora-h/>

Em 1958, Nelson Ferreira foi o compositor de duas outras marchinhas para candidatos a governador, a primeira intitulada “CIDadão” (sic) para a campanha de Cid Sampaio e *Na hora h* para o candidato Jarbas Maranhão (BELFORT, 2009, p. 103).

Figura 10 – Trecho do frevo *Na hora h*

NA HORA H
(1958)

Nelson Ferreira
Frevo Canção interpretado por Claudionor Germano

Na ho-ra_a - gá a gar-re_o vo-to e vá pra e-lei - ção vo-tar em Jar-bas Ma-ra-nhão -

Na ho-ra_a - gá a-gá a - gar-re_o vo-to e vá pra e-lei - ção vo-tar em Jar-bas Ma-ra - nhão ____

Fonte: transcrição do autor (2022)

Em 1962, a série de composições “Na hora h” chega ao fim com duas composições, *Na hora h... Piano* (frevo de rua), que trataremos adiante e *A segunda hora h*, que foi mais uma composição direcionada à campanha política, dessa vez, promovendo o candidato Armando Monteiro Filho ao cargo de governador.

Figura 11 – Trecho do frevo *A segunda hora h*

A SEGUNDA HORA H
(1962)

Nelson Ferreira
Frevo Canção interpretado por Claudionor Germano

Na ho-ra_a - gá va-mos com_Ar - man-do o no-me e-xem - plar em per-nam - bu-co do-mi - nan-do ____

Na ho-ra_a - gá a-gá va-mos com_Ar - man-do o no-me e-xem - plar em per-nam - bu-co do-mi - nan-do ____

Fonte: transcrição do autor (2022)

Fato curioso é que as três canções homônimas de cunho político possuem a mesma melodia. Nelson, certamente, se apropriando do sucesso da sua música na campanha de Agamenon em 1950, possivelmente, tentou repetir a dose nas duas eleições seguintes, compondo apenas a letra.

Sem adentrar em méritos políticos, a estratégia de Nelson não funcionou como ele esperava e ambos os candidatos (Jarbas Maranhão e Armando Monteiro Filho) foram derrotados nas urnas.

Fica evidente que em todas as letras dessa série de canções utilizadas como *jingles* políticos, a utilização do termo “na hora h” faz referência ao momento do voto, momento esse que coroa o estado democrático que, ultimamente, vem sofrendo sistemáticos ataques.

Antes de mergulharmos na análise da música *Na Hora H... piano*, que é um dos objetivos primordiais deste capítulo, vamos abordar a canção que está no Lado B do mesmo disco. Esta faixa, intitulada *O Homem da Bengala*¹⁸ (15379-B), é um frevo-canção interpretado por Claudionor Germano, acompanhado por coro e orquestra. Curiosamente, a canção faz referência ao personagem “Bat Masterson”, da série americana de mesmo nome, que foi transmitida pela TV Record a partir de 1961. O personagem Bat Masterson era conhecido por sempre aparecer trajando um chapéu preto e carregando uma bengala.

A audição deste frevo evidencia o tino comercial que Nelson possuía, pois, a letra da canção atua como um convite para que o personagem “Bat Masterson” venha conhecer o carnaval pernambucano. A seguir, um trecho da música: “Vou convidar o Masterson, pra conhecer meu carnaval, e gozar três dias no Brasil, de uma alegria sem igual”.

Um elemento notável em *O Homem da Bengala* merece especial atenção: Nelson inicia esta canção empregando contornos melódicos semelhantes aos da canção americana *Bat Masterson*, a qual servia de tema para a série de televisão de mesmo nome. A música *Bat Masterson*¹⁹, composta por Bart Corwin e Havens Wray, teve uma adaptação para o português realizada por Edson Borges. A versão em português foi gravada pelo renomado cantor Carlos Gonzaga em 1961, sob o selo RCA Victor, e se tornou um dos seus maiores sucessos.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mneZE-rMWnk>

¹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G8ktvgF_U2A

Ao escolher utilizar contornos melódicos similares aos da canção *Bat Masterson*, é provável que Nelson estivesse buscando capitalizar o sucesso que essa melodia já gozava junto ao público da época. Essa estratégia astuta poderia ter sido empregada com o intuito de alcançar uma maior receptividade para sua canção e, como consequência, obter um retorno financeiro mais significativo.

Nas Figuras 12 e 13, a seguir, é possível identificar as semelhanças entre os contornos melódicos das duas canções.

Figura 12 – Trecho inicial da canção *Bat Masterson*

BAT MASTERSON

No ve - lho_o - es - te_e - le nas - ceu...

Fonte: transcrição do autor (2022)

Figura 13 – Trecho inicial do frevo canção *O homem da bengala*

O HOMEM DA BENGALA

Vou con - vi - dar o Mas - ter - son

Fonte: transcrição do autor (2022)

Em uma breve análise da canção *O homem da bengala*, percebemos ao menos duas contradições quando confrontamos os elementos musicais presentes em sua estrutura ao discurso tradicionalista defendido por Nelson Ferreira. Uma delas é a

apropriação de música estrangeira, já que esta havia sido originalmente criada para um seriado norte-americano. A segunda consiste na predominância de colcheias e semínimas, elementos rítmicos similares ao tema de *Vassourinhas* que, segundo o próprio Nelson²⁰, não poderia ser considerado frevo por não ter a tal característica “frevolenta”. O que não podemos negar na análise é a expertise do maestro para com os interesses do mercado fonográfico.

Adentrando na análise do frevo de rua *Na hora h... piano* (15379-A), de imediato, destacamos duas grandes inovações para a época: primeiro registro fonográfico de um frevo interpretado por solista (TELES, 2015 p 114) e primeiro registro fonográfico de um piano executando frevo²¹.

Observamos, ao longo dessa pesquisa, que, apesar da relevância de tais inovações, esse frevo teria passado despercebido tanto pelo público quanto pela crítica da época, e isso fica evidenciado pelo escasso material sobre tal composição nos jornais daquela década. Encontramos apenas duas pequenas notas, ambas no caderno social do Diário de Pernambuco em 1961(ano que antecede o lançamento do disco).

A primeira nota, datada de 17 de agosto de 1961,²² com o título de *Ágape*, relata a homenagem do “Caxangá Ágape”²³ ao empresário José Rozemblit, tendo este recebido do então presidente da confraria, o Sr. Arthur Napoleão Goulard, um quadro que representava as margens do rio São Francisco. Logo após a homenagem, o maestro Nelson Ferreira faria o anúncio de dois frevos-canção de sua autoria que já estariam prontos para serem gravados: “Na hora H... Agapeano...” (sic) e *O Homen da Bengala*, a nota prossegue informando que, em setembro, esses discos serão distribuídos aos “agapeanos” como uma cortesia da Mocambo e complementa informando que o frevo será em solo de piano com acompanhamento de orquestra. Logo em seguida, o *toastmaster* Carlos Lopes sugeriu que os discos que seriam doados aos agapeanos poderiam ser vendidos por importância a cargo de cada confrade, tendo a renda revertida em benefício ao Hospital Infantil, ideia, que segundo o colunista, teria sido aplaudida e aceita por todos.

²⁰ Depoimento ao MISPE (16 de fevereiro de 1973)

²¹ Afirmação do autor deste artigo em pesquisas de julho/2021

²² Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/11868_17/08/1961

²³ Caxangá Ágape é a mais antiga confraria em atividade na América Latina, tendo sido fundada por Jack Ayres em 1945. Disponível nas redes sociais da instituição em: https://web.facebook.com/CaxangaAgape/?_rdc=1&_rdr

A segunda nota, datada de 31 de agosto do mesmo ano²⁴, sob o título de “Como sempre muito animada a reunião do Caxangá Ágape: homenagem e discos”, é iniciada de maneira muito parecida com nota anterior, tendo um homenageado que também é apresentado com um quadro seguindo com um discurso. O trecho desta nota que se faz relevante decorre assim:

...Dando um colorido todo especial à concorrida reunião, compareceu o maestro Nelson Ferreira, em companhia do industrial José Rozemblit. Na ocasião, foi entregue a cada agapeano, por qualquer quantia, destinada ao Hospital Infantil Manoel Almeida, disco rotação 78, com o título de “Na Hora H... Piano”, frevo canção, de rua gravado pela Mocambo. O disco em alta fidelidade, com o frevo de rua de autoria de Nelson Ferreira, foi uma homenagem do maestro aos agapeanos, que souberam compreender o gesto da coleta meritória, que somou 7.485 cruzeiros... (Diário de Pernambuco, 31 de agosto de 1961, p. 06).

Após análise das notas, observamos algumas inconsistências nas informações: a primeira nota indica que as duas composições de Nelson Ferreira contidas nesse disco seriam frevos-canções, porém o correto seria afirmar “um frevo de rua e um frevo canção”. Outra falha está na maneira como o título da faixa A é grafado. Na nota, consta “Na hora H... agapeano” enquanto no disco “Na hora H... piano”, erro que não temos como constatar se foi causado por uma falta de entendimento do jornalista, já que as pronúncias são muito parecidas. De certa forma, esse suposto erro de grafia nos ajudou, pois foi através dele que consegui a informação de que Nelson Ferreira era possuidor de grande talento com trocadilhos. Em contato telefônico realizado na manhã do dia 12 de julho de 2021, com o Sr. Luiz Carlos Ferreira (filho de Nelson Ferreira), quando indagado acerca da música *Na hora h... piano*, prontamente respondeu: “agá piano é um trocadilho... ele gostava muito de fazer trocadilho...”. Relato parecido também consta na biografia de Nelson, quando o Jornalista e amigo Leonardo Dantas afirma “...Nelson era engraçado. Tinha uns trocadilhos...” (BELFORD, 2009, p. 104).

Tendo em vista as considerações obtidas a partir da escuta de *Na hora h... Piano*, não poderíamos deixar de relatar a nossa primeira impressão. Nelson Ferreira inicia o solo (piano) com um desenho melódico que é muito familiar a boa parte dos pianistas que tiveram alguma iniciação ao estudo do piano erudito. O contorno melódico de *Na hora h... Piano* é exatamente igual a primeira lição do famoso método

²⁴ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/12138 31/08/1961

Hanon: o pianista virtuoso, criado pelo músico e pedagogo francês Charles-Louis Hanon e publicado inicialmente em 1874, conforme poderemos observar:

Figura 14 – Trecho inicial da primeira lição do método Hanon

The Virtuoso Pianist - Part I. **Exercise N°1 in C** C. L. HANON.

Fonte: *hanononline.com*: disponível em: <https://www.hanon-online.com/the-virtuoso-pianist-part-i/hanon-exercise-n-1/>

Figura 15 – Trecho inicial do frevo *Na hora h... piano*

NA HORA H
Frevo de Rua
Gravação 1962 - Mocambo

Composição: Nelson Ferreira
Transcrição: Mauricio Cezar

♩ = 136

Fonte: transcrição do autor (2022)

Devemos observar que ambas são construídas sob modo maior e, apesar de estarem escritas em tonalidades diferentes, apresentam o mesmo padrão de movimentos intervalares: motivo ascendente: salto de terça + três notas (graus conjuntos) e motivo descendente: quatro notas (graus conjuntos).

O dedilhado é bastante simples para ambas as mãos, apesar da leve dificuldade que alunos iniciantes possam apresentar em coordenar movimentos paralelos, já que os dedos da mão esquerda se diferem dos dedos da mão direita.

Podemos supor que o método *Hanon* certamente foi um aliado no desenvolvimento da técnica pianística de Nelson e, dando continuidade à suas práticas com trocadilhos, deixamos no ar os seguintes questionamentos: o “h” inserido no título “Na hora h... piano”, não seria uma possível homenagem ou citação à Hanon? Seria esse mais um de seus trocadilhos?

De volta a escuta, nos deparamos com a baixa qualidade do áudio desta faixa. A tuba, por muitas vezes, some em meio a mixagem e, mesmo ressaltando as frequências entre 50 - 450 Hz, não conseguimos obter uma boa definição dos graves. Vale salientar que a tuba é um elemento de muita importância para a compreensão da condução harmônica nesta gravação, já que o piano não apoia os acordes com a mão esquerda (comum em alguns arranjos). Sendo assim, confrontei o que conseguia entender da harmonia com a escuta de dois músicos que possuem bastante experiência em transcrição (Nilson Lopes e William Souza). O resultado das três escutas foi muito próximo, o que levou na harmonia que adotei na transcrição da peça.

Durante apresentação de parte dessa pesquisa, em um seminário promovido pela disciplina “Formas da música popular”, fui indagado pelo professor Dr. Eduardo Visconti sobre a qualidade do áudio desta música, porque Nelson Ferreira, o diretor artístico da gravadora Rozemblit aceitaria um produto final com tão baixa resolução de áudio. Esse questionamento me levou a ouvir algumas gravações de frevos realizadas na mesma gravadora em 1962, desta vez, tentando me concentrar exclusivamente nas questões técnicas relacionadas às amostras de som. Realmente, ficou claro que há um desnível considerável quando confrontamos tais gravações e, apesar não termos como obter respostas precisas sobre o que de fato possa ter ocorrido com aquela gravação, podemos tecer algumas considerações acerca das técnicas de gravação e estrutura da gravadora Rozemblit no início dos anos 1960.

Como sabemos, captar o áudio de um piano não é tarefa fácil, estamos tratando de um instrumento de extensão muito grande e com enorme variação de dinâmica.

Evita-se ao máximo realizar cortes acentuados de frequências para não comprometer o equilíbrio entre as regiões do instrumento. A situação se agrava em captações coletivas quando o piano está próximo de outros instrumentos. No momento em que isso acontece, é muito comum que os microfones postos no piano captem mais frequências externas do que as do próprio instrumento. Segundo Antônio Alves Sobrinho, na sua dissertação intitulada *Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozemblit* (1953 – 1964), a Rozemblit possuía gravadores de dois, três e quatro canais (Sobrinho, 1993 p. 52), algo que é impensável atualmente. Imaginemos como deveria ser complicada a tarefa de captar e equilibrar o som de uma orquestra de metais, percussão e piano em um mesmo ambiente, utilizando apenas quatro canais. Outro detalhe que chama bastante atenção diz respeito à reprodução mono dessa faixa, que difere da tecnologia estéreo (popularizada no Brasil no início dos anos 1970). A reprodução em mono concentra todas as mostras de áudio em um único canal de saída, ou seja, não existe diferença no que é tocado no fone direito ou esquerdo. As reproduções em estéreo possibilitam a escuta das *tracks* de forma separada, ou seja, o técnico de som pode deixar o piano mais alto do lado direito de um fone enquanto a guitarra pode ficar mais alta apenas no lado esquerdo. A escuta em estéreo, muitas vezes, facilita a compreensão de elementos de uma gravação, já que a organização espacial pode permitir que consigamos nos concentrar mais em detalhes que estejam soando em um dos lados.

Nelson Ferreira utilizava comumente em seus arranjos uma instrumentação que não destoava da instrumentação utilizada por outros maestros (metais, palhetas e percussão), porém, em *Na hora H... piano*, ele renuncia às palhetas, colocando no lugar delas o piano com a função de solista. Vale aqui destacar que a estrutura melódica do frevo é predominantemente centrada em frases de perguntas e respostas (antecedentes e consequentes), em que os metais e as palhetas normalmente atuam como protagonistas do diálogo musical e, neste quesito, Nelson não traz inovações, já que o piano atua como substituto das palhetas. A seguir, apresentamos um trecho da seção A da música que estamos analisando:

Figura 16 – Trecho da partitura reduzida do frevo *Na hora h... piano*

The musical score is for a piece titled "Na hora h... piano". It is written for two instruments: Metals and Piano. The tempo is marked as 136 (♩ = 136). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into measures, with a "To Coda" section starting at measure 12. The Metals part features a melodic line with various chords (F, Gm, F/A, Gm/Bb, C7, D7, Bbm, Bbm/Db, F/C) and dynamics (cresc.). The Piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The score is transcribed by Mauricio Cezar.

Fonte: transcrição do autor (2022)

Essa obra apresenta a forma ternária ABA que é bastante recorrente nos frevos desta época. A parte A contém 16 compassos e a parte B foge ao convencional por conter 32 compassos. A harmonia apresenta cadências simples e previsíveis; já na parte rítmica, a presença de algumas sextinas quebrando as sequências de semicolcheias, surpreende o ouvinte e introduz mais um grau de dificuldade na execução do pianista.

Em entrevista para Angela Belfort, o maestro e saxofonista Edson Rodrigues sem se referir, especificamente, a uma música, relata: “tem frevo dele que é difícil tocar, porque repete muita nota, o que é tipo de quem compõe ao piano” (Belfort, 2009 p. 112). Sabemos que é difícil tecermos uma consideração acerca desse depoimento, principalmente por não conhecermos quais músicas o maestro faz referência, mas gostaríamos de ressaltar que a repetição de notas em semicolcheias e suas subdivisões pode ser até mais complexa para o pianista que, por vezes, terá que recorrer à técnicas de alternância de dedos para trazer solução às repetições. Como exemplo da aplicação desta técnica, utilizaremos a parte B do *Frevo Sanfonado* de Sivuca:

Figura 17 – Sugestão de dedilhado para piano em *Frevo sanfonado*



Fonte: transcrição do autor (2022)

Embora Nelson Ferreira tenha sido por vários anos uma das pessoas mais poderosas do mercado fonográfico pernambucano, isso não o deixa livre das críticas. Introduzir um instrumento como o piano ao universo do frevo de rua pode ter sido uma tarefa bastante ousada, já que o maestro estaria comprando briga tanto com os defensores da suposta pureza do frevo, quanto com os defensores da música erudita que, possivelmente, não aprovaram a fusão do piano a mais um estilo popular. Nelson conseguiu fundir o piano ao frevo de rua de uma forma didática e, unindo uma tradicional lição de piano ao gingado do frevo, ele provou que o piano pode e deve ser explorado nas performances deste gênero.

3.2 EVOCAÇÃO²⁵

O frevo tem uma força mágica, diabólica! Fanatiza qualquer um. Não serei só eu...Creio que dentro de pouco tempo, o Brasil inteiro irá adotar o frevo. Música como essa não é capaz de ficar regional a vida inteira.” (Nelson Ferreira, entrevista à Revista Carioca, p.36, s/d in BELFORT 2009, p.59)

Neste subcapítulo, retornaremos a falar da música *Evocação*, canção esta que teria sido o primeiro grande sucesso produzido no Recife, e que projetou Nelson Ferreira e a gravadora Rozemblit no cenário nacional (SILVA, 2009). *Evocação* foi gravada em 1956 e lançada em 1957, em um disco de 78 rpm, registrado com nº 15142 B, matriz R-791. Inúmeras curiosidades sobre *Evocação* foram encontradas ao longo da nossa pesquisa e compartilharemos com vocês os pontos que julgamos de maior relevância para o âmbito deste trabalho.

Segundo entrevista de Nelson Ferreira, concedida ao jornalista Fernando Luiz Cascudo do Diário de Pernambuco em fevereiro de 1957, *Evocação* teria sido composta em dezembro de 1955, ficando guardada por um ano, até a inauguração do moderno estúdio da gravadora Rozemblit, que traria as condições técnicas adequadas para a captação daquela faixa.

O sucesso de *Evocação* foi algo completamente inusitado; a canção se encontrava no lado B²⁶ do 78 rpm, o que, por si só, nos revela que não teria sido a aposta de sucesso da gravadora. O lado “A” ficou para *Nação Nagô*, maracatu de autoria de Capiba, interpretado pelo conjunto “Os cancioneiros”, grupo que tinha o cantor Expedito Baracho como integrante. É provável que a escolha de *Nação Nagô* tenha sido motivada por uma campanha que nos anos anteriores vinha sendo adotada e que objetivava resgatar a representatividade do maracatu estilizado nos festejos de Momo, conforme poderemos observar no trecho retirado da matéria jornalística intitulada “*Carnaval à vista: Campanha para ressurgir o “Maracatu” estilizado já plenamente vitoriosa*”, publicada no Diário da Noite, em 05/01/1965:

A campanha que encetamos visando o ressurgimento do maracatu estilizado como manifestação musical dentro dos ritmos do carnaval pernambucano, encontra-se praticamente vitoriosa. Em palestra com inúmeros regentes de

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zwl0vu46Wo0>

²⁶ Ao contrário do que afirma José Teles no livro *Do Frevo ao Manguebeat* *Evocação* foi registrada no lado B (TELES, 2000, p 25).

orquestras, todos foram unânicos em lastimar o esquecimento a que os compositores da terra relegaram aquele ritmo, tão pernambucano quanto o próprio frevo e de efeitos melódicos os mais impressionantes. Infelizmente, acrescentaram, nada poderão fazer sem que os compositores apresentem novas criações do gênero (Diário da noite, 05/01/1965).

A matéria destacada acima, ainda revela que, naquele ano (1965), Nelson Ferreira, ao abraçar a campanha, teria composto o maracatu *Boneca de Cera*, que já estaria sendo intensamente tocada nas rádios da capital.

Voltando a faixa “B”, daremos atenção para a imagem a seguir, tentando priorizar às informações contidas na capa e no selo fonográfico do 78 rpm de *Evocação*.

Figura 18 – Capa do disco e selo fonográfico de *Evocação*



Fonte: print de tela, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9PmLakVli1k>

O disco vinha envolto de um envelope genérico, que a Rozemblit utilizava para todos os discos de 78 rpm dos anos 1950. O envelope seguia as regras de mercado para esse tipo de disco, sendo confeccionados em papel tipo kraft com abertura em um dos lados e um vazado central para leitura das informações contidas no selo fonográfico. Dentre os dados contidos nesses envelopes, constavam informações sobre a gravadora, sobre o selo Mocambo ou, em alguns casos, apenas ilustrações decorativas. Ao todo, foram confeccionados seis modelos de capas genéricas nessa

década (VALADARES, 2007, p. 145 e 146). No selo fonográfico, notaremos a primeira aparição do termo “frêvo de bloco” (SIC), renomeando o que antes era conhecida como marcha de bloco.

A justificativa de Nelson Ferreira ao adotar o termo frevo de bloco foi de que o frevo já seria um estilo reconhecidamente pernambucano, enquanto a “marcha de bloco” era frequentemente associada a estilos musicais de outros estados, a exemplo da marcha carioca. O que o maestro talvez não esperasse, era que o novo termo encontraria resistência por uma parte dos músicos e críticos, que julgaram como inautêntico o termo frevo de bloco (FERREIRA, 1973 e OLIVEIRA, 1971, p. 43). Dentre as personalidades que se colocaram contrários à inovação, podemos destacar: Edgard Moraes e Valdemar de Oliveira.

Dando continuidade aos achados sobre a classificação de *Evocação* como frevo de bloco, encontramos o seguinte trecho no livro *transformações ao longo do passo*:

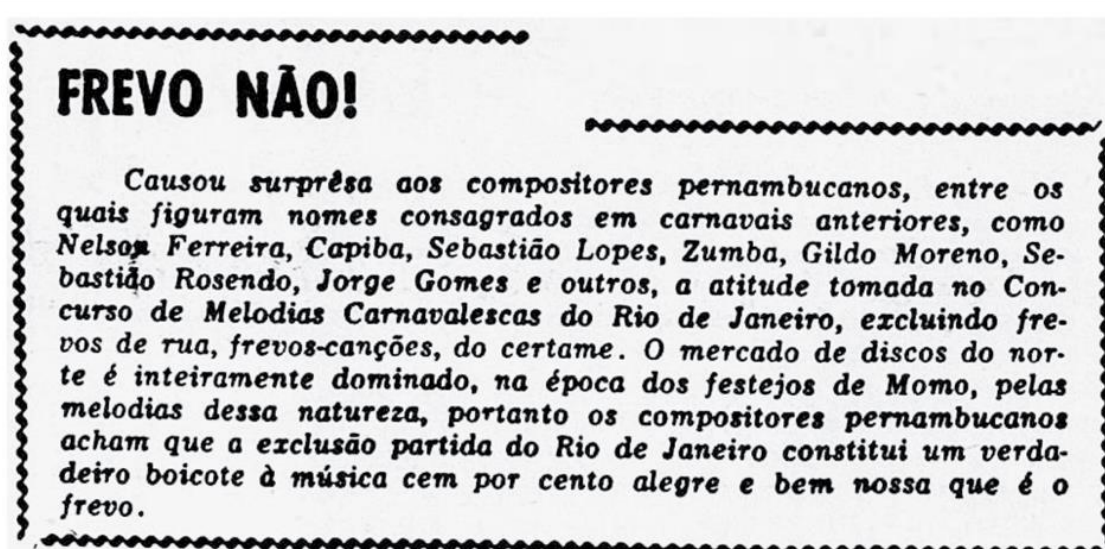
Seduzidos pelo mercado de discos do Sudeste brasileiro, Nelson Ferreira e os executivos da Rozenblit classificaram *Evocação* como marcha-carnavalesca, uma categoria genérica que já era consagrada. A melodia vocal da composição condiz com o rótulo genérico assumido, ao passo que a melodia da sua introdução, o coro feminino, a letra e os acentos caracterizavam aquelas que já eram categorizadas como marchas de bloco. (SANTOS E MENDES, 2019, p. 166).

Observamos, no trecho acima, a afirmação de que *Evocação* teria sido classificada pelos executivos da Rozenblit e pelo próprio Nelson Ferreira como marcha-carnavalesca, informação que contradiz a descrição contida do selo fonográfico; contudo, o que consideramos mais importante é o foco trazido acerca do mercado fonográfico. A Rozenblit encontrava-se em plena expansão, com filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, e buscava, cada vez mais, se firmar no lucrativo mercado fonográfico (SOBRINHO, 1993).

O que podemos supor acerca da criação do termo frevo de bloco é que Nelson estaria não apenas patenteando uma nova nomenclatura, mas também sacramentando todas as convenções ligadas àquele gênero à música pernambucana. Importante ressaltar que a intolerância de Nelson nas comparações entre marchas cariocas e marchas de bloco, por certo eram justificadas, já que os cariocas não poupavam esforços em garantir a sua fatia no lucrativo mercado da música

carnavalesca, como podemos observar na nota publicada na Revista do Rádio em 1954.

Figura 19 – Nota publicada na revista Radiolândia em 06/02/1954.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1954_00230.pdf

Ao gravar *Evocação*, Nelson (mesmo que de forma despretensiosa) pode ter ajudado a definir convenções que foram incorporadas ao frevo de bloco e que se perpetuam até os dias atuais. Trotta (2009, p. 56) utiliza o termo “regras de gêneros” para definir os pontos de comparação entre os gêneros musicais, ajudando a definir suas características distintivas através da análise de elementos específicos. Esses elementos são recorrentes em um determinado repertório musical e acabam se tornando emblemáticos do gênero ao qual pertencem, sendo incorporados à memória musical coletiva e individual. Esses elementos, conhecidos como “musemas”, estão intrinsecamente ligados a certos gêneros musicais e ajudam a defini-los. Alguns exemplos disso dentro do nosso campo de pesquisa são: o apito, o acorde no início da música e o coro feminino, convenções que se tornaram símbolos característico do frevo de bloco e que ainda são utilizadas como balizadoras da autenticidade deste gênero. Nos dias atuais, há quem defenda que a ausência do apito no início da música invalide a classificação dela como frevo de bloco. Abaixo, listamos alguns exemplos dessas convenções:

- Apito, trêmulos e surdo - *Evocação* é o primeiro registro que se inicia com o silvo longo de um apito, seguido pelo acorde da tônica sob trêmulos/rasqueados/rufos/trinados das cordas, percussão, sopros, finalizando

com uma forte batida do surdo. Essas convenções teriam vindo dos desfiles dos blocos e foram utilizadas por Nelson na intenção de retratar, da forma mais fiel possível, o que se ouvia nos desfiles.

- Coro feminino - Em *Evocação*, Nelson Ferreira faz uso das pastoras²⁷ que, em uníssono, cantam a melodia do começo ao fim, dado esse que contrasta com diversos outros gêneros da cultura popular brasileira em que o coro é inserido nas respostas dos versos e refrões.
- Orquestra de pau e corda – Outra convenção trazida por Nelson em *Evocação* é a utilização da instrumentação chamada “orquestra de pau e corda” em referência ao naipe das madeiras e cordas. É importante ressaltar que instrumentos de outras famílias também são incorporados à essa instrumentação.
- Introdução - Construída sem a utilização de material melódico retirado da própria composição. Observa-se também o uso de elementos musicais que ressaltam o virtuosismo técnico, como escalas e arpejos que predominantemente são tocadas por semicolcheias.

Além das convenções citadas, outro ponto importante que precisa ser levado em consideração são as pessoas citadas em na letra de *Evocação*. É justo sobre esse ponto que discorreremos adiante.

3.2.1 QUEM É QUEM EM *EVOCAÇÃO*?

A letra de *Evocação* é um capítulo à parte e contraria toda a lógica das músicas carnavalescas que faziam sucesso na década de 1950. A curiosidade em saber informações sobre os personagens e blocos descritos na letra era tão grande, que motivou jornais, revistas, rádios e TV a convidarem Nelson Ferreira para entrevistas.

E contando com a boa vontade da fábrica Mocambo, procedi a gravação do meu antigo frevo em que pretendi prestar uma homenagem a Felinto de Moraes, Fenelon Moreira, Guilherme de Araújo, Pedro Salgado, que foram figuras de proa dos blocos das Flores, Pirilampos, Andaluzas e Apois Fum. Minha melodia não tinha pretensões a sucesso. Quis apenas registrar uma gratidão às figuras que, no passado muito fizeram pela música e pelas tradições do carnaval do Recife, nada mais. O destino quis que a coisa se transformasse em sucesso. (MIRANDA, 06/04/57).

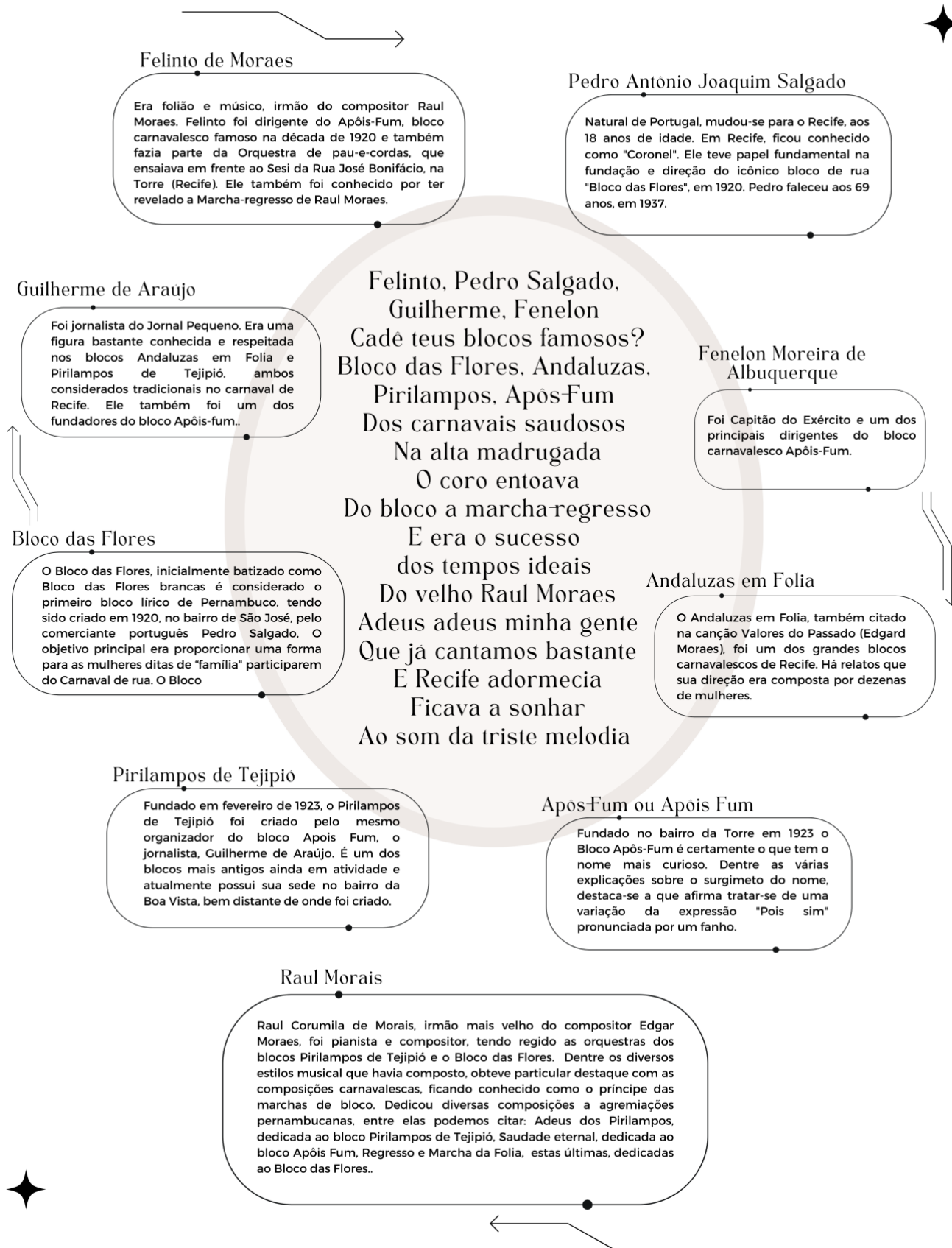
²⁷ Pastorais: mulheres integrantes do coral, oriundas dos pastores. (Santos e Mendes, 2019, p. 146)

A letra, considerada complexa para uma música carnavalesca, evoca personagens e blocos que foram marcantes na década de 1920. Resgata memórias de carnavais ainda vivas em um coletivo imaginário e frequentemente é defendida por pessoas de mais idade como a cristalização de um passado idealizado.

Importante ressaltarmos que dentre os personagens citados na letra de *Evocação*, todos, sem exceção eram figuras relevantes e conhecidas no âmbito cultural, o que nos leva a refletir sobre a habilidade de Nelson para com a ampliação de sua rede de contatos dentro do mercado cultural. Para embasar essas afirmações, podemos recorrer aos escritos do sociólogo Howard Becker, renomado por sua pesquisa sobre as interações sociais em diferentes contextos artísticos, como apresentado em seu livro intitulado “Mundo das Artes”. Em suas análises, Becker introduz o conceito de “rede de cooperação” defendendo a ideia de que a criação de uma obra de arte não é um ato isolado, mas o resultado de uma série de colaborações entre diferentes indivíduos e grupos (BECKER, 2010, p. 54). Essa rede de cooperação inclui não apenas os artistas, mas também uma gama de outros atores, como curadores, críticos, fornecedores de materiais, financiadores, público e muitos outros. Dessa forma ao analisarmos a escolha de cada indivíduo citado e homenageado em *Evocação*, podemos supor que tais personalidades não foram escolhidas a mero acaso. É concebível que a homenagem póstuma realizada por Nelson em memória de Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon e o estimado Raul Morais, possa ter lhe conferido benefícios sociais, tais como reconhecimento, respeito, engajamento comunitário e *Networking*. Isso se torna particularmente provável quando levamos em conta o profundo respeito expresso por Nelson em suas descrições dessas personalidades.

Na página a seguir, faremos uso de um infográfico para que possamos conhecer um pouco sobre cada um dos personagens e blocos citados por Nelson Ferreira em *Evocação*.

Infográfico 1 – Blocos e personagens citados em *Evocação*



Fonte: infográfico elaborado pelo autor (2023)

3.2.2 QUAL O SEGREDO DO SUCESSO DE *EVOCAÇÃO*?

“Precisei vir ao Rio para acreditar no sucesso que (me diziam) estava fazendo o meu modesto frevinho. Agora é tocar pra frente!” (Nelson Ferreira em entrevista para a revista *Radiolândia* 06/04/1957).

Como vimos anteriormente, *Evocação* foi gravada em 1956 e teve a sua primeira execução pública no mesmo ano, no programa “Variedades”, de Fernando Castelhão, na *Rádio Clube* de Pernambuco (Teles, 2016). Contudo, o sucesso de fato só viria acontecer no Rio de Janeiro em 1957, após vencer o concurso promovido pela *Rádio Nacional*, onde concorreu com cerca de 600 músicas. O sucesso de *Evocação* foi além do carnaval, chegando a alcançar às telas do cinema, na cena final do filme *Uma certa Lucrecia* (1957)²⁸, de Fernando de Barros (KRIEGER, Fernando. Evocando o ‘velho’ Raul Moraes)²⁹.

Surpreso e ainda descrente com o sucesso de *Evocação*, Nelson Ferreira viaja para o Rio de Janeiro em fevereiro de 1957 (quinze dias antes do carnaval). Lá chegando, o maestro começa a se dar conta do sucesso ao perceber que sua música estava nos assobios das pessoas por onde passava. Não faltaram convites para entrevistas e participações em programas; contabilizamos dezenas de matérias naquele ano, a maior parte delas publicadas por jornais e revistas do Rio de Janeiro, de Pernambuco e de São Paulo. Tomamos o cuidado de analisar cada matéria para que pudéssemos fazer uma síntese do que foi veiculado pela imprensa da época e assim tentarmos compreender qual teria sido o ingrediente fundamental para tamanho sucesso.

De acordo com nossas pesquisas, Nelson não esperava que seu frevo de bloco fizesse sucesso. Por repetidas vezes eles relatou que a sua pretensão era de registrar aquele estilo, com a justificativa de que seria o único dos estilos pernambucanos que ainda não teria sido gravado. Abaixo seguem trechos da entrevistas concedida por Nelson Ferreira que destacam tais informações:

Tive intenção apenas documentária quando apenhei os Batutas de São José para fazer a gravação do frevo. Todos os ritmos do carnaval do recife já estavam em disco, menos o frevo de bloco. Reuni o bloco com suas flautas,

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6NHvD9xiaHA>

²⁹ Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/245668/evocando-o-velho-raul-moraes-85-anos-sem-um-mestre-da-musica-e-do-carnaval-de-pernambuco>

suas clarinetas, violinos, cavaquinhos, bandolins, banjos, violões e somente 25 moças (MIRANDA, 06/04/57).

Observem no trecho abaixo a importância que Nelson dá a divulgação do “ritmo característico” do frevo, ação que lhe garantiria uma fatia no mercado fonográfico. Nelson, nesta época, era enfático em repetir que o frevo seria algo nato do pernambucano.

Esperava o êxito de *Evocação*? Franziu a testa: - Sinceramente, não. Minha intenção foi documentar, divulgar o ritmo característico do frevo. Mas, felizmente, ele começou a pegar em Pernambuco e em breve tomava o Brasil, com acentuação no Rio, onde as vendas têm sido fabulosas. (CORRÊA, março de 1957)

Em entrevista concedida à revista *Radiolândia*, Nelson deixa claro o seu bairrismo quando o assunto é frevo: “Frevo não se ensina, nem se aprende. Quem dança frevo é porque já nasceu para o frevo. Querer ensinar ou querer aprender é besteira. Frevo vem com a gente, do berço” (MIRANDA, 06/04/57). A seguir, destacamos a belíssima capa da matéria publicada pela revista *Radiolândia* (RJ), em abril de 1957.

Figura 20 – Capa da entrevista à revista *Radiolândia* em 06/04/57



Fonte: Hemeroteca Nacional, disponível em

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=128848&Pesq=%22Nelson%20Ferreira%22&pagfis=7099>

Chama atenção na última imagem a pose adotada por Nelson na foto (da direita). Há relatos de que o maestro não tinha dotes para dança e que o seu

movimento no palco era muito contido, apenas servindo para orientar o andamento da orquestra.

Nelson se orgulhava muito do fato de não ter sido necessário pagar para que sua música fosse veiculada nas rádios, prática que começava a ser comum naquela época e que era chamada de “caititu” pelos profissionais do mercado fonográfico. Reafirmando tal prática, destacamos o texto de José Teles publicada no JC de 06/11/2016: “Compositores e gravadoras pagavam fortunas a radialistas e diretores de rádio para que tocassem suas músicas para o carnaval, não raro cediam parcerias a disc-jóqueis (SIC) de emissoras importantes. Era a fase mais lucrativa para os compositores que atuavam no Rio”. A imprensa carioca também se manifestou com o sucesso espontâneo de *Evocação* e dentre os achados destacamos o seguinte trecho: “Sua vitória no carnaval carioca tem significado maior quando se sabe que seu frevo não foi “trabalhado”. Conquistou a simpatia do povo pela sua virtude mesma, impondo-se espontaneamente e ganhando os aplausos gerais” (revista *Radiolândia*, 06/04/1957).

Em Pernambuco, era notório o orgulho pela conquista de Nelson Ferreira, conquista que colocaria a frevo no topo das músicas mais executadas naquele ano e que sobrepunha estilos musicais como o samba e a marcha, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 21 – Matéria publicada no *Diário de Pernambuco* em 03/03/1957

“Evocação” derrota 600 sambas e marchas

GRANDIOSO SUCESSO DA MÚSICA DO MAESTRO NELSON FERREIRA NO RIO
Mais de cem mil discos vendidos — 1º lugar na preferência do povo carioca

RIO (Via Aérea) — O «Diário Cariocas» publica a seguinte reportagem de Rui Duarte:

«Nelson Ferreira veio ao Rio, ver, pessoalmente, o sucesso do seu frevo «Evocação», que já vendeu mais de cem mil discos em todo o país e que foi lançado não como uma música para a temporada, mas como marco inicial de um programa que tem por fim documentar uma época: Pernambuco, desde que o frevo nasceu, aí pelos idos do começo do século, até os dias atuais.

«Evocação» é a primeira página dessa História do Frevo em discos e como anúncio da série como «trailer», não podia ser melhor. Virão, depois, os outros do próprio Nelson Ferreira ou de outros compositores pernambucanos porque o que Nelson tem em vista não é gravar suas músicas mas fazer «floreios».

EXPLICANDO “EVOCAÇÃO”

SERÁ VOTADO O “IMPEACHMENT”
E' o que declara Oséas Cardoso

MACEIÓ, 2 (Meridional) — Sentado despreocupadamente em sua residência, apesar das ameaças de morte que se diz, pairam sobre sua pessoa, mas bem garantido, o deputado Oséas Cardoso pôs-se à disposição da reportagem, que ontem procurou ouvi-lo sobre a possibilidade da pacificação da família alagoana, com a retirada do projeto de “impeachment” contra o governador, Muniz Falcão.

Respondendo a nossa pergunta inicial assim se expressou o entrevistado:

— Não há força humana que

Fonte: Hemeroteca digital, disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pesq=evoca%C3%A7%C3%A3o%20%22derrota%20600%20sambas%20e%20marchas%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=38954

Em matéria publicada em 06/11/2016 no *JC*, o jornalista e escritor José Teles aborda por duas perspectivas o sucesso de *Evocação*, a primeira, sendo considerada como um enigma, algo sem uma explicação plausível, “um fenômeno eventual”. Numa segunda perspectiva, Teles cita o artigo do jornalista Simão de Montalverne, que por sua vez defendia a teoria que o sucesso de *Evocação* teria contado com a sorte de concorrer com músicas de qualidade inferior naquele ano, como podemos observar no trecho a seguir:

Talvez o segredo do sucesso de *Evocação* tenha sido a fraca safra das marchinhas e sambas, conforme assinalou o colunista do jornal Última Hora, Simão de Montalverne, em fevereiro daquele ano, ressaltando que a imensa maioria das novas marchinhas eram medíocres o que, segundo ele, levou as gravadoras a apostarem em reunir várias composições em um LP, em lugar dos costumeiros lançamentos avulsos, a fim de baratear os custos, o que, por sinal, a Rozenblit já adotara com a série Capital do Frevo. (TELES, JC, 06/11/2016)

Coladas em *Evocação* na disputa das músicas mais tocadas do carnaval de 1957 vinham as músicas *Maracangalha* (Dorival Caymmi), *Vai com Jeito* (João de Barros), *Mulata Assanhada* (Ataulfo Alves) e *Tumba-lê-lê* (Francisco Neto/Nilton Neves/Jarbas Reis) que, embora tivessem entre os estilos mais populares (samba e marcha) e possuíssem letras mais simples (aos moldes dos sucessos carnavalescos), não teriam conseguido desbancar o frevo de Nelson.

Como pudemos observar, o motivo exato do sucesso de *Evocação* é difícil de ser determinado, já que vários fatores podem ter contribuído para tal; no entanto, não podemos deixar de dar mérito para a qualidade musical da composição. *Evocação* é uma música bem construída e possui uma melodia marcante. Outro ingrediente de sucesso presente em *Evocação* é o saudosismo, elemento este que foi muito recorrente nas falas de Nelson durante as entrevistas da época, e que fica evidenciado nas colocações verbais (no passado) presentes na letra (entoava, era, adormecia, ficava) e nas lembranças dos blocos e personagens dos antigos carnavais.

A habilidade de Nelson Ferreira como compositor e arranjador certamente pode ter sido um fator chave no sucesso da música e não podemos deixar de lado o clamor popular por algo que soasse original, algo que tivesse relação com um passado, “mesmo que imaginário”, e por esse viés, quem sabe se a qualidade do áudio (criticada por muitos) ou os deslises do coro (amador) não teriam sido relevantes para

o convencimento do público? O som, os timbres, as vozes e a letra estão em perfeita harmonia e tudo, de algum modo, evoca o passado.

A ideia de “tradição inventada” pode (apenas pode!) nos dar a impressão de que bastaria revelar as artimanhas discursivo-ideológicas que se escondem por detrás de cada construção histórico-social cunhada com a aura de “tradição”, para que estas se desmoronem aos pés do investigador. Mas, como bem notou Marcos Napolitano, não é por serem inventadas que essas tradições estão menos enraizadas nos corações e nas mentes (NAPOLITANO: 2007, p. 6, apud REZENDE, 2021, p. 58)

3.2.3 O CONTEÚDO MUSICAL DE *EVOCAÇÃO*

Vamos nos dedicar nas próximas linhas a analisar o conteúdo musical de *Evocação*, para quem sabe assim, possamos compreender quais elementos tenham sido fundamentais, tanto para o sucesso da composição, quanto para a consolidação do frevo de bloco. Para tal análise, estamos utilizaremos a faixa de áudio remasterizada do CD *Nelson Ferreira - 100 anos – carnaval, sua história, sua glória - vol.23*³⁰, da gravadora *Revivendo*. Devemos salientar que tomamos especial cuidado ao analisar *Evocação*, pois, como já citamos, trata-se do primeiro registro fonográfico de um frevo de bloco, ou seja, não teremos referências de nenhuma mostra de áudio anterior a esse registro, apenas partituras e depoimentos. Pretendemos observar forma, além de elementos rítmicos, harmônicos e melódicos em contraponto com a instrumentação e recursos técnicos utilizados.

De início, podemos afirmar que *Evocação* é uma canção de forma binária, precedidas por uma introdução instrumental. A primeira seção (A) é formada por 16 compassos (que se repete); a segunda seção (B) com 32 compassos (sem repetição); e a introdução por 8 compassos com repetição. Destacamos também a ausência de refrão na sua estrutura.

Tomando como referência as análises de forma trazidas no livro *transformações ao longo do passo*, podemos verificar o quanto o frevo de bloco é rígido quanto à métrica, e como as fórmulas são frequentemente repetidas, por certo, seguindo a estética do frevo de rua, frevo canção e alguns outros estilos que os originaram.

³⁰ Disponível em: <https://immub.org/album/nelson-ferreira-100-anos-carnaval-sua-historia-sua-gloria-vol-23-a-28>

No que diz respeito ao andamento, é notável a perspicaz observação feita por Santos e Mendes. Eles argumentam que a percepção de que o andamento do frevo de bloco é lento, conforme é frequentemente descrito, surge apenas quando comparado aos outros dois estilos de frevo, o de rua e o de canção. Além disso, os autores mencionados fazem uma consideração extremamente pertinente acerca da transformação do andamento ao longo do tempo, que fica evidente no seguinte excerto:

Essa sensação de velocidade é relativa. Dos anos 1950 para cá, o frevo de bloco não parece ter sofrido aceleração, como aconteceu com os outros dois congêneres. Aliás, provavelmente desacelerou. Durante uma audição do fonograma da gravação original do hit mais conhecido de Nelson Ferreira, *Evocação* (de 1956/57), verificamos que a música transcorre a cerca de 124 BPM. O Bloco da Saudade gravou a citada música em seu álbum *Carnaval divinal* (1996) em um andamento de 119 BPM, e Antônio Nóbrega a gravou a 110 BPM. (SANTOS E MENDES, 2019, p. 147)

Um detalhe que achamos pertinente ser abordado, e que foi levantado pelo maestro Bozó³¹, diz respeito tanto a condições técnicas da gravação, quanto ao processamento do áudio da faixa que estamos analisando. Segundo Bozó, as gravações (realizadas naquela época em gravadores de rolo) poderiam sofrer alteração de rotação que, por sua vez, implicariam na mudança do andamento e/ou tonalidade. Já tínhamos observado que a tonalidade da gravação original de *Evocação* é Si bemol menor, tom esse pouco utilizado e que, por vezes, pode dificultar a leitura e a execução para alguns instrumentistas. Também consultamos Gera Vieira, que é técnico de áudio e sócio de um dos mais renomados estúdios de gravação de Pernambuco, este, igualmente a Bozó, trouxe iguais observações, fazendo a ressalva de que seria necessária uma análise técnica mais aprofundada para, de fato, afirmar se teria acontecido alguma alteração no fonograma durante o processo de captação e/ou edição.

Em contato telefônico com Carlos Silva³² e com o já citado maestro Bozó acerca da tonalidade de *Evocação*, ambos foram unânimes em considerar a tonalidade de Si bemol menor alta para o coro feminino, assim como afirmaram ser de costume que essa música seja tocada pelos blocos atuais na tonalidade de Sol menor, ou seja, uma terça menor abaixo, tonalidade com menor número de acidentes,

³¹ Ewerton Brandão: professor, violonista e maestro do Bloco da Saudade

³² Carlos Silva: professor, clarinetista e maestro do Bloco das Flores

que além de diminuir o esforço para as cantoras (que normalmente se apresentam várias vezes durante o carnaval) também facilita a execução para os instrumentos de cordas e sopros.

Encontramos duas citações que fazem referência a características peculiares do coro em *Evocação*, a primeira aparece numa coluna do *Correio Paulistano* e chama atenção por afirmar que Nelson Ferreira teria utilizado um coro infantil para conseguir o resultado obtido naquele registro.

CARACTERÍSTICA – “Evocação” o frevo vitorioso que Nelson Ferreira lançou para o Carnaval passado, e que a Mocambo passou logo para a cera, tem uma característica: seu coro não é feito pelos antigos moldes (escola de samba), mas, sim, com o acompanhamento de vozes infantis. Essa característica contribuiu, sem dúvida, para o maior êxito da excelente criação do pernambucano Ferreira (SIC). (*Correio Paulistano*, 10/03/1957)

A observação contida no trecho acima, embora “inverídica”, nos leva a mais um indício que a gravação poderia soar diferente aos ouvintes de 1957, o que mais uma vez nos remete à possível alteração no fonograma.

Outra trecho que faz referência a vozes infantis no fonograma de *Evocação*, foi localizado no jornal *Diário da Noite*, onde também podemos observar duras críticas à qualidade do áudio.

...Chama-se *Evocação*, frevo-fantasia de um compositor recifense. A longe, a música soava como um coro infantil. Comprei o disco e coleí o ouvido no alto-falante. Desgraçadamente, não me foi possível entender uma palavra da letra. Gravação Mocambo, da pior espécie. Tão ruim, que impediu a consagração de uma melodia, que fatalmente se esparramaria pelas ruas, na autenticação de um ruidoso sucesso. (*Diário da Noite*, SP, 08/02/1957)

Sobre o trecho acima, devemos salientar que foi publicado no jornal que mais criticou *Evocação*, razão pela qual não sabemos ao certo se teria existido alguma motivação pessoal ou comercial por trás das recorrentes críticas.

Outra citação que remete ao coro de *Evocação* é a possível utilização de cantoras famosas na gravação. Tal informação foi relatada pela cantora Anastácia ao jornalista e escritor José Teles, posteriormente sendo publicada no livro *O frevo rumo a modernidade*. Segue o trecho do livro que traz essa informação:

A título de curiosidade. Em 2007, no entanto, a forrozeira Anastácia (co-autora, com Dominginhos, de clássicos do gênero como *Só quero um xodó*

e *Tenho sede*), em entrevista ao autor deste ensaio, revela que as vozes femininas em *Evocação* não são do coral do “Batutas”, mas de cantoras do cast da Rádio Jornal, entre as quais ela própria, Mêves Gama e Voleide Dantas. (TELES, 2008, p. 51)

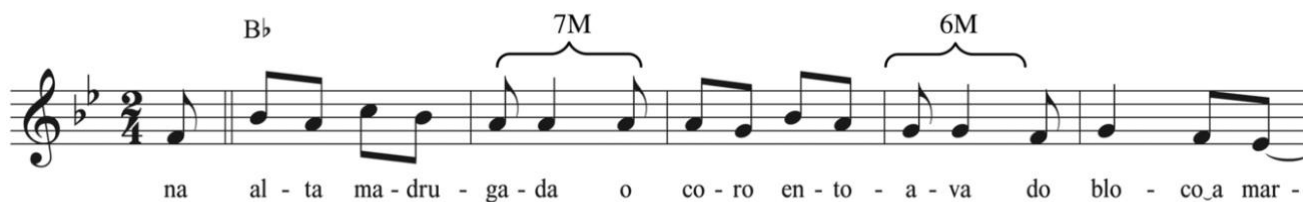
Devemos aqui salientar que a informação trazida por Teles foi esta contestada pelo maestro José Meneses em 2009 durante entrevista a Angela Belfort: “...é mentira, a gravação original de *Evocação n° 1* foi cantada com mulheres do coro do Batutas de São José. Eu vi por que estava lá tocando” (BELFORT, 2009, p. 81).

Devemos aqui relembrar ao leitor que, segundo o próprio Nelson Ferreira, a gravação do coro teria sido realizada com cerca de 20 vozes femininas pertencentes ao coro do Batutas de São José. Portanto, cantoras amadoras.

De maneira geral, a harmonia da canção que estamos analisando é simples e segue progressões básicas, muito presentes na música popular brasileira daquela época. A primeira seção “A” decorre inteiramente sob modo menor (Bbm); a seção “B” inicia na tonalidade homônima (Bb) e retorna à tonalidade de origem nos compassos finais. Vale aqui ressaltar que a utilização da tonalidade menor é frequentemente utilizada pelos compositores para expressar nostalgia, como aponta o trecho extraído do livro *Frevo: transformações ao longo do passo*.

A maior parte das composições é em tonalidade menor. Muitos compositores das marchas de bloco — como também são designadas as músicas — acreditam que o modo menor é o mais apropriado para expressar a nostalgia, o lirismo, etc., o que, na realidade, é outra ideia que se desenvolveu historicamente, num âmbito mais largo da música ocidental; não é um atributo natural do modo menor. Os modos maiores e menores já foram utilizados com sucesso tanto em canções alegres como em melancólicas. Alguns frevos têm a parte A em tonalidade menor e a parte B em maior. Outros empregam a alternância menor-maior-menor, a exemplo dos clássicos *Evocação n° 1* (Nelson Ferreira) e *Último Regresso* (Getúlio Cavalcanti). (SANTOS E MENDES, 2019, p. 148)

Devemos lembrar que Nelson Ferreira tinha muitas ressalvas a acordes que extrapolassem as tríades e algumas tétrades, estas últimas apenas utilizando a sétima da dominante (SANTOS, MENDES, 2019, p. 175) e (RODRIGUES, 2003, p. 21), embora o maestro de forma sutil e refinada soubesse evidenciar na melodia as tensões que não seriam toleradas dentro dos acordes. Segue um exemplo:

Figura 22 – Trecho da seção B de *Evocação*

Fonte: transcrição do autor (2023)

Interessante destacarmos no trecho acima a “sensação” de mudança dos acordes nos compassos sinalizados por colchetes. Percebam que, embora o acorde permaneça estático do ponto de vista harmônico, o desenho da melodia apoia-se na 7M e 6M deixando subentendido para o ouvinte uma movimentação harmônica. Essa técnica é conhecida na literatura musical norte-americana como *Contrapuntal Elaboration of Static Harmony* (COOKER’S, 1991, p. 41) pela sigla CESH³³, funcionando como elemento de enriquecimento melódico sob uma harmonia estática. Essa técnica pode gerar uma textura musical rica e complexa, mantendo a harmonia fundamental simples e direta. É uma maneira de manter a coesão e a estabilidade na música, enquanto ainda se introduz variedade e interesse. Apesar deste recurso estético ser notável, não podemos categorizá-lo como uma inovação. Garcia (2013, p. 188) desenvolve uma análise meticulosa de canções brasileiras que empregam notas melódicas como extensões dos acordes triádicos. Garcia também destaca que essa característica é um traço distintivo da bossa nova. No entanto, ele também aponta que tal aspecto melódico pode ser observado no samba, existente tanto antes quanto depois da década de 1950. O autor chama atenção para duas canções que usam notas fora da tríade em suas melodias: *Faceira* de Ary Barroso, e *Jura* de Sinhô.

Refletindo sobre as considerações apresentadas no parágrafo anterior, torna-se indispensável ressaltar a perspicácia e o apurado senso estético do maestro Nelson Ferreira. Estas qualidades, manifestadas em sua obra, são reflexo de sua notável capacidade de captar e assimilar as tendências musicais que estavam em voga no país em seu tempo.

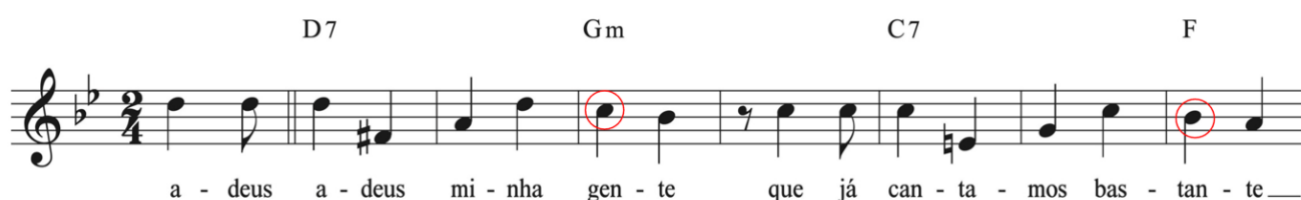
Suas habilidades não se limitam a copiar estilos ou gêneros populares. Com sua sensibilidade artística, Nelson Ferreira sintetizou com sucesso essas influências

³³ CESH: sigla para *Contrapuntal Elaboration of Static Harmony* (COOKER’S, 1991, p. 41)

para criar composições únicas que refletem tanto a cena musical contemporânea quanto sua própria voz criativa.

Outra característica recorrente é a forma com que Nelson Ferreira aborda determinadas inflexões melódicas. Observem que mesmo não fazendo parte dos acordes, soam como tensões a eles pertencentes:

Figura 23 – Trecho da seção B de *Evocação*



Fonte: transcrição do autor (2023)

Deve-se observar que as inflexões (notas circuladas) funcionam como apogiaturas e soam respectivamente como a 4ª do acorde de Gm e 4ª do acorde de F, soluções simples, mas não tão comuns.

A melodia da seção A é centrada no uso de escala menor harmônica, com exceção nos compassos 13 e 14 (seção B), que utiliza o mixolídio de Fá sob o dominante secundário C7 → F7 (V7 → V7). Na seção B, a melodia segue predominantemente a escala de Bb maior com raras exceções: 1ª) dominantes secundários no 17º e 21º desta seção e compassos finais, quando a melodia começa a preparar o retorno à tonalidade da seção A.

Dentre as inflexões melódicas pudemos observar a presença de bordaduras, apogiaturas e suspensões, ambas empregadas com moderação e equilíbrio pelo compositor, o que ajuda bastante ao enriquecimento das frases.

Ao analisarmos as células rítmicas, percebemos que a melodia é composta integralmente por colcheias, semicolcheias e mínimas, sendo que as semicolcheias, que são muito frequentes no frevo, aparecem apenas na introdução. Essas observações nos levam a questionar: seria *Evocação* considerada uma canção “frevolenta”? Para prosseguir com essa discussão, precisamos voltar ao primeiro capítulo, onde abordamos as opiniões de Nelson Ferreira sobre o frevo *Vassourinhas*. É importante lembrar que Nelson não considerava *Vassourinhas* uma música “frevolenta”, possivelmente devido à predominância de colcheias e semínimas e à

escassa presença de semicolcheias - uma característica que, segundo ele, foi alterada com a inclusão de variações criadas por Felinho. Sob essa perspectiva rítmica, percebemos que *Evocação* tem muitas semelhanças com *Vassourinhas*, o que nos leva a pensar que Nelson pode ter usado o contraste rítmico presente na introdução como uma estratégia para incorporar os elementos “frevolentos” que estavam ausentes na melodia.

Para identificar de forma mais precisa os instrumentos na gravação, recorreremos a algumas ferramentas tecnológicas, incluindo um programa que utiliza inteligência artificial para dividir a faixa de áudio original em tracks, permitindo ouvir isoladamente as vozes e o *playback*. Isso nos permitiu identificar com clareza os seguintes instrumentos: apito, violão, clarinete, banjo e surdo. Também notamos a presença de alguns acordes de apoio à melodia durante a seção A, mas a qualidade do áudio não facilita a identificação. Encontramos um relato de Nelson Ferreira que faz referência à instrumentação usada na gravação de *Evocação*.

...Tive intenção apenas documentária quando apenhei os Batutas de São José para fazer a gravação do frevo. Todos os ritmos do carnaval do Recife já estavam em disco, menos o frevo de bloco. Reuni o bloco com suas flautas, suas clarinetas, violinos, cavaquinhos, bandolins, banjos, violões e somente 25 moças (MIRANDA, 06/04/57).

Ao longo da pesquisa, nos deparamos com acusações e/ou insinuações de plágio em *Evocação*. O primeiro registro teria vindo na coluna *Discos J. Pereira* do *Jornal da Noite* (SP), aquele mesmo jornal que já havíamos alertado ser demasiadamente crítico com o sucesso de *Evocação*. Observamos, no conteúdo da matéria, que Nelson Ferreira teria escrito uma carta à redação daquele jornal com pedidos de esclarecimentos pela tal acusação, tendo sido respondido em 16/05/1957 com certo tom de ironia:

...Mas o autor de “Evocação” quer que digamos o nome da música com que este seu trabalho se parece ou lembra. Pois aqui está o nome sr. Ferreira: “Final”, ou “Sans Vous”, título original da melodia, de autoria do autor francês Miraski e Bem Molar. Se duvida, procure ouvir as gravações existentes. No original francês há, gravado pela Continental em São Paulo, o registro de “chansonier” Jacques Pills. Na versão castelhana existem as gravações de Gregorio Barios, Nuceia Rolandi e Raul Videla, Sacira e Tito Martinez, existindo ainda uma versão instrumental da orquestra de Buddy Bertinat. Ouça o sr. Nelson Ferreira o “Final” ou “Sans Vous” e verificará um bonito trechzinho igualzinho o seu “Evocação”, aparecido anos depois... Esse trechinho – dos mais expressivos do seu frevo (aliás bonito) – deve ter ficado “morando” quietinho lá dentro do seu subconsciente e “estourado”, talvez sem

que o tenha querido, quando compunha o seu “Evocação”. Caso típico de um plágio involuntário (SIC) (Diário da Noite – SP, 16/05/1957).

Seguindo as pistas trazidas, buscamos ouvir as músicas para verificar se de fato haveria semelhança entre elas. O título original da canção lançada em 1948 é *Sans Vous*; a sua melodia foi composta pelo francês Paul Misraki e a letra escrita pelo também francês André Hornez. *Sans Vous* possui versão em espanhol intitulada *Final*, escrita pelo compositor argentino Ben Molar. Tomaremos como referência a versão em francês, gravada por Jacques Pills e que foi tema do filme *Mademoiselle S’amuse*.

Figura 24 – Selo fonográfico da faixa *Sans Vous*, gravada por Jacques Pills.



Fonte: print do Youtube, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hp2977MCvkk>

Após uma análise cuidadosa, concluímos que é improvável que Nelson Ferreira tenha plagiado “Sans vous”. A única semelhança potencial reside no suporte melódico de algumas notas que formam uma linha descendente na 7ª maior e 6ª maior, respectivamente, similar ao trecho que foi anteriormente definido neste subcapítulo como *CESH*. Essas similaridades são destacadas nas figuras que se seguem:

Figura 25 – Trecho da seção A de *Sans Vous* (transposta para Bb)



Fonte: transcrição do autor (2023)

Figura 26 – Trecho da seção B de *Evocação*



Fonte: transcrição do autor (2023)

Uma outra curiosidade, também presente no cancionero francês, é encontrada na canção *La vie en rose* de Édith Piaf e Louis Guglielmi, que curiosamente foi composta em 1947 (um ano antes de *Sans vous* ser lançada).

Figura 27 – Trecho da seção A de *La vie en rose*



Fonte: transcrição do autor (2023)

Observem que, igualmente a *Sans vous* e *Evocação*, *La vie en rose* também se utiliza do mesmo apoio melódico sob a 7M e 6M, o que nos leva a crer que tal caminho poderia ser uma “tendência” da época, ou uma simples coincidência, deixando em evidência a fragilidade da acusação contida no jornal paulista.

Restava ainda uma última suspeita de que *Evocação* poderia ter sido plagiada de outra música. Nos referimos à canção *Regresso*, composta por Raul Moraes - sim, o mesmo Raul Moraes mencionado nos versos de *Evocação*.

Encontramos em vários escritos, relatos de Nelson Ferreira confirmando que teria utilizado versos da música do seu amigo Raul. Esta afirmação pode ser verificada no seguinte trecho:

O velho Raul Moraes era compositor, pianista e ensaiador do Bloco das Flores, para o qual escreveu várias marchas, inclusive a Marcha Regresso. Dela usei os versos “Adeus, adeus minha gente” / Que já cantamos bastante’. Fiz *Evocação* nº 1 numa noite, de uma vez só” (SIC). (SILVA, 2003, p. 5 - 6).

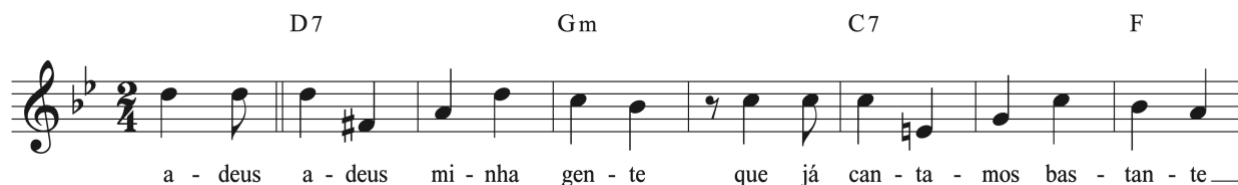
Vale destacar que Raul Moraes apresenta em sua discografia duas músicas intituladas “Regresso”: a primeira, datada de 1924, foi dedicada à diretoria do Bloco das Flores, enquanto a segunda, dedicada ao Bloco Batutas de São José (gravada por Januário de Oliveira em 1930). Para os propósitos de nossa pesquisa, a versão de “Regresso” que possui relevância é a composta em 1924. Adquirimos mais informações sobre essa canção através de um diálogo com o compositor e produtor musical Fred Monteiro que nos recebeu em sua residência em abril de 2023. Devemos ressaltar que Fred foi proprietário de um estúdio de gravação em Recife, tendo acolhido e incentivado diversos projetos relacionados ao frevo, em especial ao frevo de bloco. Fred explicou que, durante um certo período, circulavam boatos de que a autoria de *Evocação* poderia ser atribuída a Raul Moraes, levantando a suspeita de que Nelson poderia ter se apropriado indevidamente da obra sem creditar o suposto autor. Ele esclarece que a potencial controvérsia pode ter se originado de um trecho específico da melodia de *Evocação*, que se mostra idêntico à canção *Regresso*. Essa similaridade é claramente perceptível nas duas transcrições a seguir:

Figura 28 – Trecho da seção B de *Regresso*



Fonte: editoração realizada pelo autor a partir da partitura inserida no livro *Raul Moraes: repertório variado* (SILVA, 2003)

Figura 29 – Trecho da seção B de *Evocação*



Fonte: editoração realizada pelo autor a partir da partitura inserida no livro *Nelson Ferreira* (OLIVEIRA, 1985, p. 304, 305)

Analisando os trechos acima podemos observar uma perfeita simetria nos intervalos melódicos, com atenção para o fato que *Regresso* foi inteiramente escrita em modo menor (Em) enquanto *Evocação* inicia em modo menor (Bbm) e modula

para o tom homônimo (Bb) na seção B. Os versos de ambos os trechos apresentam similaridades, com exceção do trecho “boa gente” que é substituído por “minha gente” em *Evocação*.

Um detalhe intrigante a respeito da canção *Regresso*, discutido durante nossa conversa com Fred Monteiro, é a demora notável para seu registro sonoro. Fred, quem liderou a iniciativa dessa gravação, teve o impulso para fazê-lo após Leonardo Dantas lhe entregar uma cópia do livro “Raul Moraes: repertório variado”, que é repleto de partituras do referido compositor. Com a partitura original de *Regresso* em suas mãos, Fred se dedicou à criação do arranjo e à gravação da canção, a qual foi lançada no CD do bloco Flor da Vitória Régia, no ano de 2007.

Através de Fred Monteiro tivemos acesso à partitura de *Regresso*. Na sequência, disponibilizamos a imagem da capa, na qual se destacam duas informações de relevância. A primeira refere-se à classificação “Marcha-recolher”, termo semelhante à “Marcha-regresso”. A segunda diz respeito à menção de um colaborador na letra da canção, A. Dutra. Acreditamos que se trata de Arnaldo Dutra, conhecido por ser parceiro de Raul Moraes no samba *A Andorinha*³⁴.

Figura 30 – Capa da partitura da música *Regresso*



Fonte: SILVA, 2003

³⁴ Fonte: Acervo do choro de Pelotas.

Disponível em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/acervodochorodepelotas/>

3.2.4 O LEGADO DE *EVOCAÇÃO*

Pudemos observar, nos subcapítulos acima, que *Evocação* abriu caminhos e traçou convenções para o frevo de bloco. Embora não tenhamos uma certeza concreta de quais elementos estéticos e musicais foram criados ou copiados, podemos afirmar que Nelson deixou um legado que normatizou uma infinidade de novas composições. De início, *Evocação* serviu de inspiração para o próprio Nelson, que compôs outras seis *Evocações*, totalizando sete.

Seguindo a receita de *Evocação* no que se refere a relembrar/exaltar antigos blocos, destacamos *Valores do Passado* (1962) de Edgard Moraes, composição que, mesmo ficando em terceiro lugar no concurso de frevo de 1962, tornou-se um grande sucesso.

Valores do Passado (Edgar Moraes)

Bloco das Flores, Andaluzas, Cartomantes
 Camponeses, Apôis Fum e o bloco Um Dia Só
 Os Corações Futuristas, Bobos em Folia, Pirlampos de Tejió
 A Flor da Magnólia, Lira do Charmion, Sem Rival
 Jacarandá, A Madeira da Fé, Crisântemos
 Se Tem Bote, Um Dia de Carnaval
 Pavão Dourado, Cabelos de Ouro e Bebê
 Os Queridos Batutas da Boa Vista e Os Turunas de São José
 Príncipe dos Príncipes brilhou, Lira da Noite também vibrou
 E o Bloco da Saudade, assim, recorda tudo que passou

Por repetidas vezes, achamos relatos de confusões no entendimento da letra de *Evocação*, e isso foi relatado pelo próprio compositor que afirmou ter enfrentado dificuldades com o coro do Batutas de São José. Nos anos iniciais às principais confusões na interpretação da letra fizeram muita gente imaginar que Nelson estaria prestando homenagem à duas personalidades ligadas aos acontecimentos políticos da época: Plínio Salgado, que era um político conservador de extrema direita e Filinto Müller, temido chefe da polícia do Rio, na ditadura de Getúlio Vargas (TELES, JC de 06/11/2016). Uma das confusões que já se tornou piada é a troca do início da primeira estrofe “Felinto, Pedro Salgado” por “Ferido pelo soldado”, trecho esse que afirmam ter sido criado por um cantor que não conseguia entender o conteúdo da letra. Além

das confusões no entendimento da letra, achamos também uma paródia criada pelo roteirista, humorista, ator e compositor Luis Queiroga, que utilizando da melodia de *Evocação*, teceu críticas ao falho sistema de transporte.

Recife, atrapalhado, sem carro, lotação
 Cadê teus bondes famosos?
 as cristaleiras, zepelins, caixa de fósforo, onde estão,
 dos tempos bons, saudosos?
 hoje de madrugada
 o povo caminhava
 pensando já no regresso
 e a Viação Progresso, Pedrosa e Amorim
 Anda, anda, minha gente
 tudo em paz, tudo cantando
 não é só a passagem
 que faz vai nos fazer mal
 porque tá tudo aumentando.

Encerraremos esse capítulo mostrando o quanto *Evocação* encontra-se presente na lembrança dos compositores e foliões e provar tal afirmação falaremos sobre a composição recém-lançada *Evocação 2100*, frevo de bloco de autoria do flautista e compositor Mozart Ramos, que integra o primeiro CD da Orquestra Malassombro. *Evocação 2100*, ao mesmo tempo em que presta homenagens às personalidades do carnaval pernambucano de gerações mais recentes (1990 – 2020), ainda brinca com a situação de uma homenagem póstuma de pessoas que não apenas estão vivas, como encabeçam as nossas festividades carnavalescas.

Evocação 2100 (Mozart Ramos)

Maestro Duda nos deixou saudades
 Clovis Pereira e Ademir Formiga
 A orquestra de Beto do Bandolim
 E os vozeirões de Expedito e Claudionor
 Gustavo e Nena animavam o Galo
 E no Marco Zero, Spok e Forró
 Heleno Ramalho, você se foi
 Junto com Claudio Almeida, Bráulio, Mauricio e Varela
 Cadê, Alceu

Cadê Antúlio Madureira, Getúlio, Edson e Michiles
 Hugo Martins pra o frevo não parar
 A estrela Dalva Torres
 E os violões de Alberto e de Bozo
 André Rio se foi
 Almir Rouche e Nonô
 Carnavais de dois mil já tem cem anos de saudade

Segundo o autor, a repercussão da música tem sido muito positiva e vem gerando várias brincadeiras, dentre elas, o apelido que ele ganhou: “o exterminador do futuro”. Mozart Ramos ainda nos contou que recebeu ligações de alguns artistas, questionando o motivo de não terem sido citados na sua canção, o que nos leva a crer que pode estar por vir uma nova série de evocações.

Difícil apontar um número exato para a quantidade de regravações de *Evocação*. Ao longo desta pesquisa, foram encontradas dezenas de registros. Tomando como base os dados catalogados pelo Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), chegamos a um total 77 registros, alguns destes memoráveis, como a versão em tango realizada por Romeu Fossati e sua Orquestra Típica (Mocambo, 1957) ou a versão em valsa gravada no LP *Evocações*, tendo o próprio Nelson na regência das cordas e Giuseppe Mastroianni no piano (Mocambo, 1958). Destacamos ainda a versão em baião gravada por Gerson Rosa (Mocambo, 1957) e a versão instrumental gravada por Waldir Azevedo (Continental, 1957). Dos anos 1970 pra cá *Evocação* ganhou novas versões em discos de artistas de diferentes segmentos como: Beth Carvalho, Antônio Nóbrega, Sivuca, Dominginhos, Tânia Maria, Elba Ramalho, Gonzaga Leal, Quinteto Violado, Maestro Zezinho, Antônio Adolfo, Marília Pêra, Hamilton de Holanda e Banda de Pau e Corda.

Fica evidente, nas entrevistas de Nelson Ferreira, a defesa do frevo como patrimônio pernambucano e, dessa maneira, conseguimos supor que ao classificar *Evocação* com o novo gênero (frevo de bloco) o maestro estaria, não só pondo fim a uma série de comparações com outros tipos de marchas, mas também atuando numa reserva do mercado fonográfico para os compositores pernambucanos (supostos detentores da fórmula do frevo). *Evocação* balizou o frevo de bloco, trazendo consigo uma porção de convenções que se perpetuam e que ainda são utilizadas para atestar ou contestar composições e compositores.

3.3 FREV-IÊ-IÊ

Adentramos agora a fase final desta pesquisa, na qual nos debruçaremos sobre uma composição de Nelson Ferreira, um frevo-canção criado em 1966 para o carnaval subsequente. Como é possível inferir de maneira quase imediata, o título *Frev-iê-iê*³⁵ representa uma combinação das palavras “frevo” e “iê-iê-iê”, evidenciando uma tentativa inovadora de Ferreira de amalgamar esses dois estilos musicais distintos. Essa fusão audaciosa não foi aleatória; Nelson Ferreira, um artista atento à efervescência cultural e às correntes musicais em voga, buscou criar uma peça que ressonasse com as transformações do cenário musical de sua época.

Nas seções seguintes, teremos a chance de mergulhar mais profundamente na compreensão das circunstâncias e motivações que levaram Ferreira a criar tal obra. Iremos explorar não apenas os aspectos técnicos e artísticos da canção, mas também o contexto sociocultural no qual ela se insere. Isso nos permitirá entender como o *Frev-iê-iê* se encaixa no percurso criativo de Nelson Ferreira e como reflete as mudanças e tendências musicais de sua época.

3.3.1 FREVO, ROCK, SAMBA E BOSSA: os embates do mercado cultural nos anos 1960

A década de 1960 foi caracterizada por uma intensa agitação na cena musical brasileira, um momento histórico marcado pela ascensão de movimentos artísticos que reinventaram o panorama cultural do país. A bossa nova e o rock, estilos musicais recém-introduzidos na cidade de Recife, ganhavam uma projeção notável e crescente nos meios de divulgação, evidenciando sua permanência duradoura (TORRES, 2015, p. 146). Gêneros musicais, como o samba e o rock, gradativamente vão se tornando mais presentes nos bailes carnavalescos, o que geraria um descontentamento por parte dos “frevistas” (SANTOS, 2016, p. 75). Em meio a este ambiente de mudanças, Nelson Ferreira se viu confrontado com uma onda de críticas, oriundas do descontentamento de autores que se sentiam negligenciados nas produções da Rozemblit. Para exemplificar alguns dos conflitos mencionados, vamos recorrer à entrevista concedida pelo compositor José de Moraes, publicada no Diário de

³⁵ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Tq5O-iQmaPSwg2t7Jx2hn2GXbBZVfEsl/view?usp=sharing>

Pernambuco em 1966, sob o título: “Por causa dos sabujos e das múmias o frevo parou”. Cabe salientar que essa entrevista é relevante, pois oferece insights sobre o descontentamento e as adversidades enfrentadas pelos compositores ansiosos por ganhar espaço no mercado do frevo, além de retratar o cenário de confrontos vividos durante aquele período.

...a música popular carnavalesca de Pernambuco não tem evoluído, sendo esta a causa principal do predomínio do samba. Sei em que pedras estou bolindo e não tenho medo que nenhuma caia sobre minha cabeça. Por isto, ao ser atingido pelo primeiro cascalho, causado por modesta declaração sobre o assunto, feita anteriormente, volto à estacada. O frevo, o frevo canção e a marcha de bloco não evoluíram. Vivemos em bisar os nossos avós e aqueles que se atrevem a tentar pisar em terreno novo, sofrem uma campanha desabusada, partida dos interessados em manter essa eterna hora da saudade, dos amigos, dos interessados e dos permanente adoradores de ídolos. (MORAIS, 20/02/1966)

O tom demasiadamente crítico na entrevista de José de Moraes segue por diversos parágrafos e traz relatos de perseguições aos compositores que almejavam trazer inovações. Vejamos a seguir:

Adianto que, ao dizer que sofri campanha injusta e violenta, quando me laureei campeão com as marchas de bloco *Recife* e *Vem folião*, não estou me lamentando. Estou é denunciando ao povo a existência de uma “igrejinha” de elogios mútuos, atenta em aplaudir tudo o que vierem desses deuses pagãos e capazes de sufocar no nascedouro, usando todos os métodos, qualquer movimento de renovação. (MORAIS, 20/02/1966)

Na continuação da matéria, José de Moraes afirma que é necessário acabar com os “donos” daquilo que pertence a uma cidade e a um povo, fazendo referência direta ao frevo. Moraes deixa claro que é importante reverenciar a obra de mestres da cultura popular como Raul Moraes e Antônio Sapateiro, mas alerta que precisamos acabar de nos colocar na posição de eternas carpideiras, a chorar as glórias dos nossos antepassados e a glosar, astutamente, numa eterna repetição, aquilo que eles fizeram.

A recorrência dos temas utilizados nos frevos também foi criticada por Moraes, segundo ele, “de tanto ir à mesma fonte, a estamos esgotando, como também a paciência do povo, que se volta para o samba, como novo derivativo, pois este se encontra sempre revigorado, sempre novo e sempre atualizado”. Moraes prossegue suas críticas comparando a cena pernambucana com a nacional, afirmando que “se o que ocorre em Pernambuco tivesse sucedido no resto do Brasil, estaríamos ainda nas

“valsinhas” de Zequinha de Abreu ou com o *Luar do Sertão* de Catulo e nunca teríamos compositores como: Vinícius, Baden, Jobim, Roberto Kelly e um Luiz Vieira.

Ao longo da entrevista, percebe-se ser impossível desassociar a figura do maestro Nelson Ferreira das críticas de José Morais, afinal, Nelson seria um daqueles poderosos, que tinham autoridade para apoiar ou vetar as escolhas do mercado. A seguir Morais decorre sobre a obrigatoriedade de se sujeitar a estética tradicional para ter uma música gravada, relatando a existência de uma vanguarda que não conseguia espaço na gravadora local.

...A nova geração da música pernambucana está entre dois fogos: ou grava, aceitando seguir dentro do caderninho desses sabujos, ou fica à margem. Poucos tem a disposição minha e a de um Guedes Peixoto, de enfrentar as consequências que advém de marchar independente da “panelinha”. É de se lastimar, por exemplo, que um maestro e arranjador do quilate de um Clóvis Pereira não tenha podido dar a sua parcela de contribuição para o desenvolvimento da música popular pernambucana. Como também a ausência de um Duda, exímio orquestrador e compositor. Aliás, apesar de não divulgado, já existe algum trabalho que vem sendo feito por essa vanguarda e que já se constitui uma contribuição para a evolução da nossa música. (MORAIS, 20/02/1966)

Na continuação da entrevista, Morais aborda a composição *Duda no Frevo* (já citada anteriormente nesta pesquisa) que certamente é um dos frevos de rua mais revolucionários da segunda metade do século XX. O entrevistado chama a atenção dos leitores daquele jornal sobre a composição de Senô, afirmando que conhecera tal frevo através da interpretação da orquestra de Zé Menezes e que a mesma, ainda não havia sido gravada. De acordo com o jornalista José Teles em matéria publicada no Jornal do Comércio no dia 01 de março de 2019³⁶, *Duda no Frevo* foi composto na década de 1950, porém só foi gravada em 1973 no álbum *Berra Boi* (Philips) do Quinteto Violado, ou seja, demorou aproximadamente duas décadas para sair num disco. *Duda no Frevo* que foi composto e dedicado ao maestro Duda teria sido considerada por músicos e críticos como uma composição harmonicamente audaciosa (AMARAL, 2017, p. 22), talvez por esse motivo tenha sido ignorada por tanto tempo pela Rozemblit e pelos frevistas mais conservadores. Anos após a primeira gravação, *Duda no Frevo* se tornaria um standard, sendo gravada por diversas orquestras/artistas e admirada tanto pelos apreciadores do frevo quanto pelos amantes do jazz.

³⁶ Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/03/01/bia-villa-chan-e-grupo-reinventando-duda-no-frevo-372762.php>

Encerrando a entrevista, Morais crava um último golpe, dessa vez ainda mais assertivo nos mandatários do mercado musical de Pernambuco. O trecho que segue é precedido por um subtítulo em negrito, deixando em maior destaque a frase “Complexo de inferioridade”.

Complexo de inferioridade

O medo de ser arquivado pela opinião pública é uma constante atualmente entre os “donos” de nossa música. Agora é o pavor do samba, que dia a dia, toma conta dos nossos salões. É preciso que eles saibam que a culpa de tudo isso lhes pertence, e que não é com medidas antipáticas de perseguição e coação, dignas de verdadeiros aspirantes a ditador, que fará o nosso frevo voltar ao seu período de fastígio. Eles precisam de saber que o samba cresceu, através, dos tempos, por não ter encontrado em seu caminho figuras mumificadas que o estacionassem. É por isso, por este perigo iminente por que atravessa, no momento, a nossa música, que estamos dando um grito de alerta e dispostos a enfrentar estas “múmias” colocadas nas torres de marfim, que estão levando o próprio carnaval de Pernambuco para os sete palmos de terra, onde um dia irão morar. (MORAIS, 20/02/1966)

Nesse trecho da entrevista, Morais é extremamente contundente em suas observações já desde o subtítulo. O medo dos supostos “donos” da nossa música é decorrente do “complexo de inferioridade” que os acomete, e isso acarreta em uma série de fatores: o pavor pelo samba, ritmo que ganhava mais notoriedade; a mania de perseguição em achar que o frevo merecia um maior destaque mediante os demais ritmos; por fim, em decorrência de todo esse pavor, a estagnação em perpetuar uma “pseudo” tradição, um “purismo” mumificado foi, muito provavelmente, o que fez com o que o frevo não mais alavancasse, uma vez que é preciso recriar para se adequar ao tempo social. As adequações fazem parte do mundo em evolução, e não será diferente na música.

3.3.2 ROCK AND ROLL, IÊ-IÊ-IÊ E JOVEM GUARDA

O rock and roll surgiu nos Estados Unidos durante os anos de 1950 e rapidamente ganhou popularidade em todo o mundo, incluindo o Brasil. A música, marcada por guitarras elétricas, ritmo acelerado e letras frequentemente centradas em temas de amor juvenil e rebeldia seria noticiada pela primeira vez em Recife em outubro de 1956, em matéria publicada no Jornal da Noite com o título “A súbita febre do Rock n’Roll ou a nova enfermidade musical” (SANTOS FILHO, 2019, p. 87). Obtivemos uma variedade de informações acerca do rock em Recife por meio da dissertação de mestrado intitulada “O Consumo do Rock and Roll como Cultura

Musical Juvenil no Recife dos Anos 1950”, uma obra detalhada e bem fundamentada de autoria de Ebis Dias Santos Filho. Em sua análise, Santos Filho destaca uma série de informações relevantes, mas uma delas sobressai-se de maneira significativa. Trata-se do lançamento do filme “Ao Balanço das Horas” (Rock Around the Clock³⁷), uma produção emblemática e transformadora que é amplamente reconhecida como o primeiro filme a abordar o gênero do rock, demarcando um marco significativo na história deste estilo musical. De forma curiosa, e quase que sincrônica, a estreia deste filme no Recife coincidiu com a consagração da música *Evocação* como o maior sucesso do carnaval de 1957. Conforme relata Santos Filho (2019, p. 95), o filme *Ao Balanço das Horas* fez sua estreia no cinema São Luiz com a presença da polícia. Tal medida foi tomada devido às intensas reações que o filme havia provocado entre os jovens em suas estreias em outras partes do mundo. Nessa ocasião, ele explica que algumas reportagens atribuíram a manutenção da ordem à presença policial, enquanto outras interpretaram a situação como uma vitória do frevo, “o primeiro ritmo a derrotar o *rock and roll* no planeta”.

Nos anos de 1960, o Brasil vivia um período de ebulição cultural, política e social, marcado pela efervescência da contracultura, movimento que propunha uma ruptura com os valores tradicionais e uma busca por novas formas de expressão. Nesse contexto, a chegada dos Beatles ao país, em 1964, foi um marco na cultura brasileira. O grupo inglês conquistou uma legião de fãs por todo o país, com seu estilo musical inovador, suas letras românticas e rebeldes e seu carisma. Simultaneamente, surge o termo “iê-iê-iê”, uma expressão originada do refrão “yeah, yeah, yeah”³⁸ presente em músicas emblemáticas dos Beatles como *She Loves You*. Esta nomenclatura tornou-se representativa para descrever a notória “Invasão Britânica” no cenário do pop mundial durante aquela década.

A partir do sucesso dos Beatles, surgiram no Brasil diversas bandas e artistas que se inspiravam no rock britânico e norte-americano. Entre eles, destacou-se o movimento da Jovem Guarda, liderado por artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. A Jovem Guarda propunha um estilo de vida jovem e moderno, com roupas coloridas, músicas dançantes, letras românticas e muitas gírias.

A Jovem Guarda se tornou um fenômeno de massa no Brasil, com programas de televisão, discos e shows por todo o país. O movimento ajudou a consolidar o rock

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53tTiTX5h7Y>

³⁸ Fonte: Wikipédia, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Iê-iê-iê>

como um gênero musical popular no Brasil e abriu espaço para a renovação da música brasileira, que passou a incorporar novos elementos do rock e da cultura jovem.

A popularização do rádio e da televisão, a difusão dos LPs e dos compactos e o aumento da exploração da música como produto foram alguns dos principais fatores que impulsionaram a indústria cultural do Brasil a direcionar sua produção para o público jovem. Por outro lado, surgiam resistências por parte dos puristas, nacionalistas e regionalistas que encabeçavam movimentos como a bossa nova, os afro-sambas, e a valorização das modinhas (SOBRINHO, 1993, p 47).

Como podíamos imaginar, o iê-iê-iê provocou reações adversas entre os “frevistas” ortodoxos e vanguardistas. Os ortodoxos, não pouparam críticas ao iê-iê-iê, enquanto muitos da vanguarda iniciavam ações na tentativa de coligar-se ao sucesso que o novo movimento vinha alcançando. Fato curioso foi relatado no livro *Transformações ao longo do paço* que narra a inserção de um sucesso do iê-iê-iê num baile carnavalesco, gerando assim um conflito, que nesse caso aconteceu entre o governador Nilo Coelho e o maestro José Menezes, conforme poderemos observar a seguir:

O “ritmo alucinante” dos roqueiros era divulgado durante o ano inteiro. Nos bailes dos clubes carnavalescos do Recife e adjacências, onde os maestros mais ousados às vezes incluíam sucessos do iê-iê-iê no repertório, a indignação exaltava os adeptos fervorosos do frevo. No Carnaval de 1966, o Maestro José Menezes arranjou e apresentou no Clube Internacional a então polêmica canção Quero que vá tudo pro inferno, assinada por Roberto e Erasmo Carlos, o que, na ocasião, rendeu ao maestro um “puxão de orelha” do Governador Nilo Coelho: “Não acaba com o nosso frevo!” (TELES, 2015, APUD SANTOS E MENDES 2020, p 174).

Como o maestro Nelson Ferreira teria se portado mediante a chegada no iê-iê-iê? Bem, essa pergunta certamente pode ser respondida através da análise da entrevista concedida por Nelson Ferreira ao jornalista e escritor Samuel Valente publicada jornal Diário da Manhã de 29 de novembro de 1965³⁹, conforme poderemos verificar a seguir:

...Quanto ao Rock, o Twist e quejandos, não creio que cheguem, com o correr dos tempos, a provocar saudades. Rock, Twist e outros ritmos modernos semelhantes, tudo se parece, tudo é a mesma coisa, tudo é barulhento, tudo sem expressão musical definida. Nasceram e não chegaram a crescer... Tiveram vida curta e, mesmo assim, vivida em determinada e restritos momentos de esquisito êxtase de uma também restrita juventude moderna. (Diário da Manhã em 29 de novembro de 1965)

³⁹ Entrevista concedida a Samuel Valente para o jornal Diário da Manhã em 29 de novembro de 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093262_05&pesq=Evoca%C3%A7%C3%A3o%20%22Nelson%20Ferreira%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=474

Percebe-se claramente que Nelson Ferreira não ameniza as críticas ao rock e demais movimentos adjacentes, pelo contrário, seus ataques direcionam sobretudo aos jovens, ao qual se retrata como “restritos”. Tais ataques, por certo fizeram Nelson se distanciar ainda mais do público que vinha em crescente ascensão, colocando o maestro na contramão de determinados segmentos do mercado cultural.

A seguir analisaremos duas propagandas inseridas numa mesma página de um jornal local. A primeira imagem destaca a figura de Roberto Carlos que comandava o programa “Jovem Guarda”, transmitido na TV em horário nobre aos sábados. Já na segunda imagem, observa-se a divulgação do programa “Guia musical do carnaval de Pernambuco” apresentado e dirigido por Nelson Ferreira e transmitido pela Rádio Clube (PRA-8) numa manhã de domingo.

Figura 31 – Anúncio da Jovem Guarda

... e que tudo mais vá pro inferno!

AOS SÁBADOS,
BOM MESMO É VER

JOVEM GUARDA

com ROBERTO CARLOS, "o meu amigo" EROSMO CARLOS, VANDERLEIA e toda a famosa gang de jê-jê

este o novo marca o compasso com o pé e de mansinho bate com os dedos, acompanhando o ritmo envolvente do jê-jê. Essa atração que exerce sobre as pessoas de qualquer idade, fez de JOVEM GUARDA o programa de maior audiência em todo o Brasil, que se repete no Recife.

JOVEM GUARDA
sábados, às 18:30 hs.
um oferecimento de

confecções **CALHAMBEQUE**

Lojas das Promoções e LOJAS LOUVRE

mais um motivo para você ficar de **OLHO NO 6 EM 66**

Fonte: Diário de Pernambuco 06/12/1966, disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%201966&pesq=1966&pqfis=46981

Figura 32 – Anúncio do Guia Musical do Carnaval de Pernambuco



Fonte: Diário de Pernambuco 06/12/1966, disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%20196&pesq=1966&pqfis=46981

Numa simples análise das imagens, conseguimos perceber a superioridade de detalhes gráficos contidos no cartaz da Jovem Guarda (figura 30), nele, além da ilustração do cantor Roberto Carlos (ícone da juventude brasileira) também destacamos a figura do “calhambeque”, fazendo alusão a canção homônima que havia sido por ele gravada em 1964 e que obteve grande sucesso de vendas. As fontes tipográficas arredondada e simetricamente irregulares expressam uma sensação de jovialidade e modernidade, além de harmonizarem bem com as ilustrações.

Tivemos o cuidado de transcrever o texto que se encontra no corpo do cartaz, já que o tamanho da imagem certamente irá dificultar a leitura, segue o texto:

Com ROBERTO CARLOS, “o meu amigo” ERASMO CARLOS, VANDERLEIA e toda a famosa gang do iê-iê. Até o vovô marca compasso com o pé e de mansinho bate com os dedos, acompanhando o ritmo do iê-iê. Essa atração que exerce sobre as pessoas de qualquer idade, fez de JOVEM GUARDA o programa de maior audiência em todo o Brasil, o que se repete no Recife. (SIC) (Diário de Pernambuco no dia 06 de dezembro de 1966)

Observa-se que a comunicação deste cartaz não se restringe ao público jovem, e isso fica evidente no texto, quando o locutor afirma que a Jovem Guarda exerce atração sobre pessoas de qualquer idade.

O professor e pesquisador José Roberto Zan em seu artigo intitulado *Jovem guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*⁴⁰ traz uma leitura aprofundada das múltiplas faces do consumismo que chegavam aos jovens através dos movimentos associados ao rock nos anos de 1960. Segundo Zan, a televisão atuaria na disseminação da imagem do jovem, que é encarnada por personalidades que se vestem de forma específica e usam determinados produtos que são únicos em seu estilo. Os jovens, ao notarem essas particularidades, compram esses produtos, consomem esses itens e tentam imitar com precisão a imagem que lhes é apresentada. Mesmo sem perceber, eles se tornam consumidores e são gradualmente treinados a agir dessa maneira.

O segundo cartaz (figura 31), expõe a propaganda do programa “Guia musical de Pernambuco” e ao contrário da primeira imagem, não apresenta ilustração, o que talvez o deixe menos atraente. Através da análise do texto e da tipografia utilizada é possível imaginarmos que esta propaganda se direcionava a um público mais restrito, já que foram utilizadas fontes que expressam uma estética menos ousada, transmitindo uma sensação de tradição e formalidade.

A análise dos cartazes que acabamos de fazer nos leva a refletir não apenas sobre as falhas estratégias utilizadas na divulgação do frevo, mas também nos remete ao engessamento estético do gênero, que durante anos foi defendido como um estilo que não poderia ser modernizado.

⁴⁰ ZAN, J. R. Jovem guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 99–124, 2013. DOI: 10.20396/muspop.v2i1.12970. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 20 abr. 2023.

3.3.3 SE NÃO PODE VENCÊ-LOS, JUNTA-TE A ELES

Em 1966, Nelson Ferreira seguia firme na busca de um novo sucesso; já estava na sua quinta *Evocação* e continuava a manter a mesma receita que lhe havia levado ao apogeu em 1957. Na Rozenblit, as coisas não iam bem, pois a gravadora enfrentava dificuldades em se manter competitiva frente as gravadoras multinacionais do Sudeste do Brasil, conforme relatado no trecho que segue:

A Rozenblit começou a definhar...numa tentativa de soerguer o seu negócio, José Rozenblit deu entrada, em fevereiro de 1967, num pedido de ampliação na Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) que previa um investimento de Cr\$ 1,5 bilhão com recursos emprestados pela autarquia. No meio do caminho da Rozenblit, havia muitas pedras e vários interesses em jogo...Até hoje, há quem diga que a gravadora incomodava muito às multinacionais que também fabricavam discos no Sudeste do País...Junto com todo esse cenário, o rock explodiu a partir de 1966 em todo o Brasil... (BELFORT 2009, p.113)

Meio a essa efervescências de acontecimentos no mercado cultural, Nelson Ferreira anuncia sua nova aposta para o carnaval de 1967⁴¹. Tratava-se da música *Frev-iê-iê*, que facilmente é identificado como um neologismo criado a partir da fusão das palavras frevo + iê-iê-iê. A seguir, poderemos observar o anúncio da sua nova composição em matéria publicada pelo Diário de Pernambuco:

FREVIÊIÊ, SUCESSO DE NELSON FERREIRA PARA 67 – O maestro Nelson Ferreira, campeoníssimo do nosso carnaval, já engatilhou o sucesso que apresentará para o carnaval vindouro. Não se trata de um novo ritmo nem também da descaracterização de nossa principal música popular. A combinação do frevo pernambucano com o sucesso do momento “yé-yé-yé” resultou na criação do “Freviêiê”, que o maestro Nelson acaba de compor, durante as férias que passou em Garanhuns. O autor não tem dúvida quanto ao sucesso absoluto que obterá sua melodia, e a exemplo de muitas outras de suas músicas, principalmente as célebres “Evocações”, deverá o “Freviêiê” conquistar grande público também no sul do país... (Diário de Pernambuco em 06 de julho de 1966) (SIC)

Devemos observar no trecho acima que havia uma preocupação, certamente por parte de Nelson, em enfatizar que tal música não se tratava da criação de um novo ritmo ou da descaracterização do frevo. Tal argumento, por certo seria utilizado como blindagem para as críticas que possivelmente surgiriam ao *Frev-iê-iê*.

⁴¹ Matéria publicada no Diário de Pernambuco em 06 de julho de 1966, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_14&pasta=ano%20196&pesq=%22Di%C3%A1rio%20Social%22%201966&pagfis=43925

De acordo com matéria publicada no Diário de Pernambuco de 11 de dezembro de 1966, *Frev-iê-iê* situava-se em um dos lados do compacto prensado pela RCA Victor tendo na outra face, o também frevo canção *O rato roeu* de autoria de José Meneses, ambas as faixas, interpretadas por Claudionor Germano. Desconhecemos até o momento, os motivos de *Frev-iê-iê* não ter sido lançada pela Rozemblit, mas temos uma hipótese. Com a expansão do mercado fonográfico nos anos 1960, o sonho de gravar um disco passava a ser algo mais viável para aqueles que não tinham contrato com gravadora. Embora fosse um investimento financeiramente alto, artistas e compositores passavam a ter uma chance de furar a bolha do mercado fonográfico, encomendando produções particulares diretamente às gravadoras. Em conversa telefônica com o maestro Duda no dia 09 de abril de 2023, fomos informados de que parte das produções do frevo, passariam a ser encomendadas diretamente às gravadoras do Sudeste, estas por sua vez, contratavam arranjadores e músicos pernambucanos por valores menores aos praticados por lá. Duda ainda nos informou que boa parte das gravações eram realizadas nos estúdios da Rozemblit em Recife.

É possível que estejamos nos perguntando o que teria motivado Nelson Ferreira a gravar um frevo com elementos do iê-iê-iê. É relevante destacar que o maestro Nelson Ferreira era um artista situado na encruzilhada entre o domínio comercial e o artístico, enfrentando frequentemente a pressão para produzir músicas de diversos gêneros que fossem comercialmente viáveis e que satisfizessem as demandas do mercado. Contudo, para certos formadores de opinião, como Valdemar de Oliveira, Edgard Moraes e Mario Melo, tal estratégia poderia, inevitavelmente, conduzir à diluição da autenticidade e da identidade cultural inerente às suas produções musicais.

De acordo com Bourdieu (1996, p. 51), os campos sociais são espaços sociais delimitados por regras que regem as práticas e os comportamentos dos indivíduos que neles atuam. Essas regras são construídas a partir de relações de poder e podem ser influenciadas por diversos fatores, como a história, a economia e a política. No campo artístico, as regras que conformam as disputas e as tensões estão relacionadas à definição de valores estéticos, à legitimação dos artistas e obras e à distribuição dos recursos simbólicos e materiais. Essas regras são estabelecidas por instituições e indivíduos que detêm poder no campo, como críticos, curadores, galeristas e patrocinadores. Dessa forma podemos observar que as contribuições de

Bourdieu são fundamentais para a compreensão dos conflitos vividos por Nelson Ferreira ao integrar tais campos sociais.

Em entrevista concedida ao Diário de Pernambuco no dia 29 de janeiro de 1967⁴², o maestro é indagado sobre o lançamento de sua nova música (*Frev-iê-iê*) e sobre demais assuntos ligados ao declínio do carnaval de rua. Perguntado sobre a queda vertical do frevo ao longo dos anos, Nelson afirma ser verdade, e segue: “há muita composição pobre de imaginação (pode ser que até a minha esteja nesse meio) e pouca divulgação, o que é estranho, através dos microfones das rádios e das televisões. E tome “Máscara negra”, de cinco em cinco minutos...”(SIC).

Fica evidente na resposta de Nelson sua crítica à falta imaginação nas composições, colocando em dúvida a qualidade da sua própria composição. Nelson ainda reclama da falta de divulgação por parte das rádios e TVs que supostamente estariam privilegiando a recém-lançada *Máscara Negra*, composição do Zé Ketti e Pereira Matos.

No decorrer da entrevista, uma pergunta mais espinhosa: “porque o frevo misturado ao iê-iê-iê?” E Nelson responde: “A juventude também é do “passo” e, na “onda”, o “Freviê” mostrará que, se a música da juventude é “Barra Limpa”, e o frevo é “Brasa”! (SIC). A resposta de Nelson se mostra completamente desconexa com o estilo de todas as entrevistas anteriormente analisadas, porém, revela o quanto ele estaria determinado a apostar em tal sucesso. A utilização das gírias, tão utilizadas pelos fãs do iê-iê-iê, revela a intenção do maestro em se comunicar com aquele público, ao mesmo tempo que ressalta a autoridade e habilidade que Nelson possuía para romper a barreira com o “frevo tradicional”.

Para darmos seguimento ao nosso capítulo, sentimos a necessidade de abrir uma breve discursão sobre “produção de fronteira”, termo este que já é recorrente nos estudos de música popular. A seguir traremos um trecho extraído do livro “Frevo: transformações ao longo do passo” que aborda esta questão:

Essa expressão (produção de fronteira), por seu turno, diz respeito às músicas e performances que processam misturas de elementos identificadores de diferentes gêneros musicais, sendo, nesse caso, de frevo com outra(s) música(s). Codificamos também como produção de fronteira os

⁴² Matéria publicada no Diário de Pernambuco em 29/01/1967 com o título: Para Nelson Ferreira é evidente o declínio do carnaval de rua. Disponível na Hemeroteca Nacional em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=%22h%C3%A1%20muita%20composi%C3%A7%C3%A3o%20pobre%20de%20imagina%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=48039

remakes, que são versões “novas”, e músicas que decorrem de reconceituações, por meio de signos ou comportamentos não convencionais: gestos corporais ou vocais, imagens, rótulos e outras categorias, nomenclaturas, etc. Os músicos das práticas de fronteira fazem trabalhos que não são comumente feitos no âmbito do gênero musical. (SANTOS e MENDES 2019, p 16)

Conforme pudemos observar no trecho acima, podemos considerar que produção de fronteiras se refere à criação de novas formas musicais a partir da combinação de elementos de diferentes gêneros e estilos musicais. Essa abordagem pode envolver a fusão de elementos musicais de diferentes culturas ou gêneros musicais, criando assim, uma nova sonoridade que incorpora elementos das músicas originais.

A título de curiosidade, buscamos dados para verificar se o movimento do iê-iê-iê também teria inspirado a criação de outros frevos e assim chegamos a uma matéria publicada no Diário de Pernambuco em janeiro de 1967⁴³ divulgando os títulos das músicas e o nomes dos compositores inscritos para concorrerem no concurso de música carnavalesca promovida pela Comissão Organizadora do Carnaval⁴⁴. Observamos um número expressivo de composições com títulos associados à temática do iê-iê-iê, o que por si só, nos mostra o quanto a música é integrada às mudanças socioculturais e aos interesses do mercado. Entre frevos de rua e frevos canção, encontramos nove composições com tal temática, são elas: *Tremendão* (Eugênio Fabrício); *É uma brasa* (Antônio Justino de Albuquerque); *Frevo de Arromba* (Leôncio Rodrigues); *É parada dura* (Zumba); *A brasa é frevo* (Duda). Frevo canção: *É uma brasa* (Bráulio de Castro e Fernando Borges); *Olha a brasa, mora* (Jocemar Ribeiro e Beceliel Tavares); *Carnaval na brasa* (Duda); *Frev-iê-iê* (Nelson Ferreira). Na categoria frevo de bloco nenhuma música com tal temática foi observada, assim como na categoria maracatu.

Para encerrarmos este subcapítulo, compartilharemos uma imagem que é no mínimo inusitada. No centro da foto, destaca-se Nelson Ferreira, que na ocasião presidia a banca de avaliação de um concurso que julgava o melhor conjunto de iê-iê-

⁴³ Matéria publicada no Diário de Pernambuco em 20/01/1967, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=Concurso%20frevo%201967&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=47859

⁴⁴ A Comissão Organizadora do Carnaval (COC) foi uma comissão criada pela Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Recife em 1956. Fonte: Diário de Pernambuco, 28/01/1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&pesq=%22Comiss%C3%A3o%20organizadora%20do%20carnaval%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=31746

iê em 1967. O que nos chama atenção na imagem, é o fato de Nelson em tão pouco tempo passar de crítico ferrenho do iê-iê-iê à conhecedor, sendo capaz de julgar os elementos técnicos daqueles conjuntos que anteriormente eram classificados por ele como barulhentos e inexpressíveis.

Figura 33 – Foto de Nelson Ferreira presidindo júri.



Fonte: Jornal Diário da Manhã (Recife, 18/09/1967) disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093262_05&pasta=ano%20196&pesq=setembr o%201967&pagfis=1328

3.3.4 LETRA E MÚSICA DE *FREV-IÊ-IÊ*

FREV-IÊ-IÊ

Iê, iê, iê, iê moçada!
 Iê, iê, iê e frevo pra você, que tal?
 Com os braços pra lá e pra cá
 Com a cabeça, faz que vai, faz que vem
 Com as palmas, assim, assim
 O iê, iê, iê vai indo muito bem
 Mas agora preparar o corpo todo
 Que do frevo tá chegando a hora
 Iê, iê, iê azeite nas canelas
 Porque o frevo também é brasa viva, mora!

A letra da música é composta por frases breves e diretas, transmitindo uma mensagem alegre e um convite para a dança. A expressão “iê, iê, iê” parece ser utilizada como um chamado especial, quase como um atrativo, para o público mais jovem. Essa percepção é ainda mais intensificada no segundo verso, quando o compositor habilmente insere a palavra “frevo”, criando um intrigante efeito de associação, como se estivesse promovendo um pacote duplo: a energia do rock e o sabor local do frevo. No terceiro verso (seção B) percebe-se a mudança do ritmo musical ao mesmo tempo em que Nelson convida o ouvinte a seguir os passos do iê-iê-iê. Devemos aqui salientar que Nelson Ferreira foi precursor em descrever os passos coreográficos nas letras de frevos, a exemplo de *Dança do Carrapicho* (1942), música em parceria com Sebastião Lopes que traz em seus versos trechos como “um passo pra frente e outro pra trás, a mão na cabeça o dedo na boca”.

Existem relatos de que Nelson Ferreira tinha o hábito de compor seus frevos em função dos passos coreográficos. Isso foi afirmado por Claudionor Germano em uma entrevista concedida ao Diário de Pernambuco TV em 14 de janeiro de 2016⁴⁵, onde ele menciona que Nelson Ferreira costumava compor frevos “descritivos”, nos quais a música deveria induzir a coreografia, como por exemplo a ponte em *Gostosão*. Segundo Claudionor, ao compor *Gostosão*, Nelson criou uma ponte entre as seções A e B usando uma escala descendente com dinâmica acentuada, indo de forte a piano, com o ataque dos metais e da caixa no final da frase. Essa parte da música sugere que os passistas deveriam acompanhá-la com um gradativo agachamento e um salto no final, em sincronia com o ataque da música. Abaixo, segue a transcrição desse trecho para uma melhor compreensão:

Figura 34 – “ponte” da seção A para a seção B de *Gostosão*



Fonte: transcrição do autor (2022)

⁴⁵ Claudionor Germano fala sobre a vida de Nelson Ferreira, reportagem de Isabelle Barros para o Diário de Pernambuco TV, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SROjNk9yNwo>

Em relação ao trecho mencionado, Oliveira (1971, p.44) destaca a inovação de Nelson Ferreira ao inserir a “ponte” (passagem), que se tornou conhecida como “terra de ninguém”. Essa estrutura, embora não esteja integrada a nenhuma das duas seções da composição, funciona como uma “quebra de rotina” que eleva a música e a dança a um novo patamar. Essa abordagem inovadora de Nelson Ferreira mostra sua habilidade em explorar a estrutura musical para criar uma experiência mais rica e envolvente para o público e os dançarinos.

Continuando a análise da letra, podemos observar a presença de expressões como “brasa viva” e “mora”, que são gírias que faziam parte do vocabulário dos artistas da Jovem Guarda. Essas expressões reforçam a intenção de Nelson Ferreira em se conectar com esse gênero musical, adicionando a sua música elementos que ajudam a criar uma atmosfera de descontração e juventude.

A análise da forma de *Frev-iê-iê* revela que a composição segue os padrões dos frevos canções da época, com introdução de 16 compassos, seção A de 16 compassos, ponte e seção B de 32 compassos. A música é inteiramente composta em modo maior, especificamente na tonalidade de Si bemol. A introdução e a seção A apresentam melodias e sequências harmônicas previsíveis, sem acordes de empréstimo modal ou cadências atípicas, com exceção do uso do acorde diminuto com função auxiliar na introdução.

A surpresa de *Frev-iê-iê* inicia na “ponte” e segue por toda a seção B, onde podemos observar, além de elementos estéticos comuns ao rock, a presença de estilos que influenciaram o surgimento do rock, como o blues e o jazz. Esses estilos tiveram uma influência substancial na formação do rock da década de 1950, conforme destacado por Morrison (2006, p. 23). Devemos aqui salientar que o jazz já se fazia presente no cotidiano dos pernambucanos desde os anos de 1920, tornando-se ainda mais popular nos anos de 1930 com a Jazz Acadêmica sob regência de Capiba (SALDANHA, 2008, p.71). Saldanha (2008, p. 117 e 124) enfatiza um detalhe importante: Nelson Ferreira também era proprietário de uma orquestra de jazz. Ademais, é imprescindível mencionar que algumas das composições de Nelson foram classificadas como *fox-jazz* e *fox-blues* (OLIVEIRA, 1985, p. 156 e 158) como podemos verificar nas imagens a seguir.

Figura 35 – Trecho da canção *Música... Amor... e "Teutonia"*

Fonte: OLIVEIRA, 1985, p. 156

Figura 36 – Trecho da canção *Excelsior*

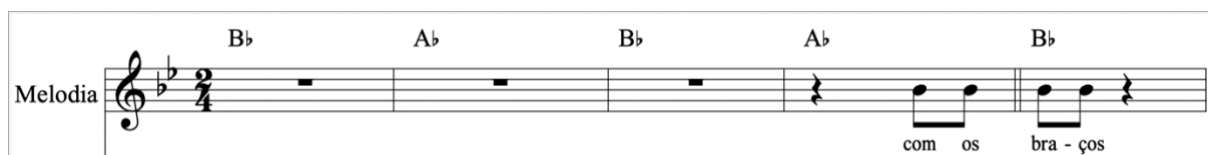
The image shows a musical score for the song "Excelsior". At the top, it is labeled "EXCELSIOR" and "FOX-BLUES". The lyrics are by "Letra de Oswaldo Santiago" and the music is by "Musica de Nelson A. Ferreira (Fernambuco)". The score is written for piano, with a treble and bass clef. The tempo is marked "Quasi Blue". The music features a complex harmonic structure with many accidentals. The lyrics "No tempo das coisas e da gente e do mundo e da vida e da morte e da vida e da morte" are written below the staff.

Fonte: OLIVEIRA, 1985, p. 158

Ao iniciarmos a análise da “ponte” de *Frev-iê-iê*, notamos o uso de uma cadência harmônica que difere daquelas encontradas em frevos tradicionais. Entretanto, ela apresenta semelhanças com estruturas harmônicas presentes em algumas canções de rock do início dos anos 1960. Nelson emprega, alternadamente, os acordes de Si bemol maior e Lá bemol maior - respectivamente, I e bVII graus (este

último, tomado de empréstimo da tonalidade homônima) criando, assim, um contraste harmônico. Isso pode ser melhor ilustrado pela figura que segue:

Figura 37 – Ponte entre a seção A e B de *Frev-iê-iê*



Fonte: transcrição do autor (2023)

A seguir, temos a oportunidade de comparar a mesma cadência harmônica utilizada por Nelson em *Frev-iê-iê*, agora presente na canção *O Calhambeque*⁴⁶ (1964, Gwen-John D. Loudermick, vers. Erasmo Carlos), interpretada por Roberto Carlos. Vale ressaltar que essa última é executada no tom de fá sustenido maior.

Figura 38 – Trecho da seção A de *O Calhambeque*

Fonte: O melhor de Roberto Carlos, Vol. 2 (1998 p. 42)

Convém mencionar que esta variante cadencial em sua forma triádica, como abordada por Nelson na ponte de *Frev-iê-iê* é uma característica marcante da harmonia do rock, gênero musical que é essencialmente modal em sua quase totalidade (ALMADA, 2012, p. 150).

Continuando a nossa análise sobre a ponte de *Frev-iê-iê*, encontramos outros aspectos bastante singulares. Nelson, de forma inventiva, incorpora elementos rítmicos do iê-iê-iê ao arranjo. Isso é claramente evidente na linha da tuba, que

⁴⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jAFaY_UXaYo

substitui o que tradicionalmente seria tocado pelo baixo. Além disso, os metais acentuam o ritmo que normalmente seria mantido pela caixa da bateria neste gênero musical. Esses elementos podem ser visualizados na figura a seguir:

Figura 39 – Trecho da ponte de *Frev-iê-iê*

The musical score for 'Frev-iê-iê' bridge consists of three staves: Melodia, Metais, and Tuba. The Melodia staff is in a key of two flats (Bb, Eb) and 2/4 time. It features a series of notes with a key signature change from Bb to Eb and back to Bb. The Metais staff has a series of chords with accents. The Tuba staff has a series of eighth notes. The lyrics 'com os bra - ços' are written under the Melodia staff.

Fonte: transcrição do autor (2023)

No próximo trecho (figura 40), faremos uso de um fragmento da canção *Twist and Shout*⁴⁷ (Bert Russell e Phil Medley) gravada pelos Beatles em 1963, para ilustrar alguns elementos rítmicos comuns ao rock da época. Chamamos a atenção para as colcheias tocadas pelo baixo e caixa nos tempos fracos (2 e 4), respectivamente similares à tuba e metais como observamos no exemplo anterior (figura 39).

Figura 40 – Trecho da seção A de *Twist and shout*

The musical score for 'Twist and Shout' section A consists of four staves: Tuba, A, B, and T.C. The Tuba staff is in a key of two sharps (F#, C#) and 2/4 time. It features a series of eighth notes. The A, B, and T.C. staves have a series of chords with accents. The T.C. staff has a series of eighth notes.

Fonte: THE BEATLES: complete scores (1993 p. 974)

⁴⁷ Disponível em:

https://www.google.com/search?q=Twist+and+Shout+beatles&client=safari&rls=en&sxsrf=APwXEdexc51e5MQFEIxpadoo_HHdNdhiSQ:1686339065599&source=lnms&tbn=vid&sa=X&ved=2ahUKewjBubH9rb_AhX7B7kGHWxAB_4Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1226&bih=710&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:7cd

No desenvolvimento da seção B, a harmonia incorpora elementos que remetem ao blues. O destaque é a utilização do acorde dominante sobre o quarto grau (Eb7), elemento que traz à tona a influência à qual estamos nos referindo. Esta escolha harmônica se acentua ainda mais na construção melódica, com a inserção da nota ré bemol (7ª menor do acorde de Eb7), conforme será destacado no trecho subsequente:

Figura 41 – Trecho da seção B de *Frev-iê-iê*

The image displays a musical score for the song 'Frev-iê-iê'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. Chord markings are placed above the staves: Bb at the beginning, Eb7 in the middle (circled in red), and Bb at the end. The lyrics are: 'com os bra-ços pra lá e pra cá com a ca-be-ça faz que vai faz que vem com as pal-mas as-sim as-sim o iê-iê-iê vai in-do mui-to bem'.

Fonte: transcrição do autor (2023)

O fragmento musical acima evidencia a empregabilidade de uma cadência harmônica que é característica do blues em modo maior. Essa sequência harmônica envolve os graus I, IV7 e V7, que correspondem, respectivamente, à tônica, à subdominante e à dominante (OTTAVIANO, 2011, p. 18).

O próximo segmento da análise enfoca especificamente os contracantos, que, nos compassos iniciais da seção B, são interpretados pelos saxofones. Duas características deste segmento merecem destaque na nossa avaliação: a escala empregada e o ritmo das frases. Esses elementos serão retomados e examinados em maior detalhe após a apresentação da figura em questão.

Figura 42 – Trecho da seção B de *Frev-iê-iê* (saxofones)

Fonte: transcrição William Souza (2023)

Quanto à escala, observa-se que predomina o uso da escala pentatônica menor de si bemol. Já no aspecto rítmico, destacam-se as quiálteras de colcheias. Cabe salientar que o ritmo do blues normalmente adere ao compasso composto. No entanto, quando é representado em compasso simples, é comum usar quiálteras de colcheias. Esse recurso mantém a divisão rítmica característica das tercinas, que é essencial ao sotaque do blues (OTTAVIANO, 2011, p. 18).

Na segunda metade da seção B os versos da música anunciam o retorno ao frevo “mas agora preparar o corpo todo, que o frevo está chegando a hora” e curiosamente observamos contracantos melódicos (nos metais) com citações a três frevos famosos, são eles: *Três da Tarde* (Lídio Macacão), *Fogão* (Sérgio Lisboa) e *Vassourinhas* (Joana Batista e Matias da Rocha) o que demonstra a habilidade e cuidado que Nelson Ferreira tinha em manter arranjo e letra na mesma sintonia.

Quando mencionamos Nelson Ferreira, destacamos, de maneira habitual, a excelência de suas composições. No entanto, nossa análise de *Frev-iê-iê* permitiu-nos explorar e descobrir uma variedade de elementos musicais que evidenciam a agudeza e a versatilidade de Ferreira como arranjador. Isso demonstra sua habilidade em sintetizar artisticamente, de maneira consciente e sintonizada, as estéticas musicais predominantes de sua época.

4 CONSIDERAÇÕES

Ao longo deste trabalho, não só expandimos nossos conhecimentos acerca da vida e obra do Maestro Nelson Ferreira, como também conseguimos aprofundar nossa compreensão sobre suas ações, por vezes, interpretadas como contraditórias, na visão de uma parte dos críticos e compositores que defendiam a modernização do frevo. Mesmo diante dessas críticas, é inegável o fato de Nelson Ferreira ter sido uma personagem de extrema importância para a difusão e a consolidação do frevo como gênero musical, tendo em vista suas composições e sua constante busca em levar o frevo adiante. O seu posto frente à Rádio Clube foi primordial para a criação e a ampliação de um mercado local, movimentando a economia de inúmeros profissionais ligados ao carnaval. Segundo Angela Belfort, em entrevista para o Diário de Pernambuco^[1], Nelson teria sido o grande responsável por não deixar que o frevo se tornasse uma música de guetos, ou seja, uma música que ficasse restrita a poucas pessoas, sem ampla repercussão, e isso, segundo ela, só foi possível pelas ações do maestro como diretor artístico frente à rádio.

Em relação às suas contribuições para o campo da música, em especial para o frevo, Nelson Ferreira pode ser considerado um inovador, embora essa afirmação possa parecer contraditória em vista das inúmeras declarações que ele proferiu em defesa da manutenção das tradições do gênero. Dentre os marcos e inovações de Nelson Ferreira podemos citar:

- A gravação do primeiro frevo *Borboleta não é Ave* (1923).
- A apresentação do primeiro frevo de rua com solista, onde ele próprio tocou piano *Na hora h... Piano* (1962);
- O primeiro a fundir elementos do baião com um frevo de rua em *Isquenta Muié* (1954).
- O responsável pela fusão de um frevo canção com elementos do iê-iê-iê em *Frev-iê-iê* (1966).
- O pioneiro em compor *jingles* para campanhas políticas, como *Agamenon Voltará* (1950).
- O responsável pela inserção de um novo elemento estético ao frevo, chamado “ponte”, utilizado para ligar a seção A à seção B em *Gostosão* (1950).

- A adição para a descrição dos passos coreográficos nas letras de frevos canções, como em *Dança do Carrapicho* (1942).
- A criação do termo “frevo de bloco” *Evocação* (1957).

Todos os pontos mencionados revelam o quanto Nelson foi responsável por inovações no gênero musical frevo. Não podemos deixar de destacar a importância de *Evocação*, no qual o compositor ao mesmo tempo em que projetou o frevo e a *Rozemblit* no cenário nacional, também contribuiu para a preservação das tradições e convenções musicais utilizadas pelos antigos blocos carnavalescos.

No que diz respeito à dissonância mencionada no subtítulo deste trabalho, é importante destacar que foi utilizada em um sentido mais amplo do que apenas o musical. Nelson Ferreira era um defensor fervoroso do frevo e seu discurso muitas vezes refletia uma postura rígida contra influências externas. Isso nos leva a pensar em outra interpretação do conceito de dissonância, conforme definido nos dicionários: “desacordo, discordância”. O sentido de dissonância em Nelson é multifacetado, assim como a expressão em suas várias interpretações. Em seus discursos, ele discordava de possíveis inovações no frevo e deixava claro seu desacordo com qualquer tentativa de promover algo que destoasse do que ele considerava a tradição.

Ao longo do terceiro capítulo, tivemos a oportunidade de analisar três obras de Nelson Ferreira, e iremos retomar aqui alguns pontos relevantes.

Em *Na hora h...Piano*, percebemos de imediato a utilização de material melódico presente num famoso método de piano, o que nos faz refletir sobre uma possível quebra da tradição por parte de Nelson. Afinal, ele estaria utilizando elementos externos ao frevo. O próprio piano como solista seria considerado algo transgressor para críticos como Valdemar de Oliveira que, anteriormente, já havia criticado a inserção do piano nas orquestras de frevo, afirmando que sua presença sacrifica o equilíbrio dos timbres. Em resumo, percebe-se que o discurso de Nelson em prol da tradição, esbarra nas suas próprias inovações.

Nossa análise de *Evocação* trouxe dados que elucidam a importância de Nelson Ferreira na difusão e continuidade do frevo de bloco, um estilo que, até então, era conhecido como marcha de bloco e nunca tinha sido registrado em disco. Nelson foi uma figura determinante para a definição das convenções associadas a esse gênero, tais como a instrumentação e o saudosismo nas letras, convenções que ainda norteiam compositores e arranjadores. É relevante destacar que ao criar o termo

“frevo de bloco”, Nelson Ferreira se envolveu em polêmicas com compositores mais conservadores, como Edgard Moraes que, mesmo após a nova rotulação, permaneceu em designar suas composições como “marcha de bloco”.

Dentre as obras que minuciosamente examinamos, destaca-se *Frev-iê-iê* como aquela que mais abertamente revela as discrepâncias entre a visão de Nelson Ferreira, executivo do mercado fonográfico, e a perspectiva do compositor em defesa de uma suposta tradição. Desde os primórdios da era iê-iê-iê, Nelson não economizou em críticas ao movimento, chegando a afirmar que este consistia em um ritmo barulhento e destituído de uma expressão musical definida. Além disso, estendeu suas análises críticas à juventude contemporânea, a qual ele rotulou como “restrita”.

No transcorrer da década de 1960, não apenas testemunhamos uma transformação gradual no discurso do maestro, que se mostrava cada vez mais aberto ao novo gênero musical, mas também detectamos sua tentativa de se engajar com essa tendência por meio de sua própria música, resultando na criação de *Frev-iê-iê*. Essa composição, rica em inovações estéticas, incorporou elementos do rock de maneira surpreendente. Essa análise nos oferece um vislumbre fascinante das tensões vivenciadas entre a indústria fonográfica e os músicos, evidenciando a complexidade das dinâmicas culturais e musicais da época.

É importante destacar que Nelson testemunhou a introdução e a inovação de várias tecnologias no campo do áudio, desde o estabelecimento das transmissões de rádio em Recife até o advento dos LPs com suas reproduções estéreo. A complexidade dessas mudanças e o rápido avanço no mercado fonográfico, especialmente na década de 1960, podem ter sido desafiadoras para ele. É possível que essas complexidades tenham contribuído para algumas de suas ações mais polêmicas, uma vez que nem todas as mudanças geram conforto ou são prontamente aceitas pelos costumes estabelecidos.

Durante esta pesquisa, examinamos o discurso e a obra do maestro Nelson Ferreira em distintos momentos históricos e em diversos contextos. Realizamos isso por meio de uma variedade de fontes, incluindo relatos de parentes e amigos, depoimentos para o MISPE, referências em livros e trabalhos acadêmicos, além de publicações em periódicos locais e de outros estados. Enquanto pesquisadores, essas análises exigiram de nós um olhar atento e flexível acerca do discurso de Nelson Ferreira, tendo em vista que nossos posicionamentos e atitudes podem passar por

mudanças no decorrer do tempo e do contexto em que estamos inseridos, sendo preciso levar em consideração essas variáveis.

Nesta pesquisa, pudemos perceber o quão persistentes são as tensões entre a tradição e a modernidade no universo do frevo. Tais conflitos podem ser entendidos como uma representação em menor escala de uma tensão mais ampla presente na cultura brasileira. Esta última se esforça para preservar sua valiosa herança cultural, ao mesmo tempo em que participa ativamente da modernidade global.

Esperamos que este estudo possa contribuir para um maior reconhecimento e apreciação sobre a história e a obra do maestro Nelson Ferreira, e que possa inspirar futuras pesquisas nesta área. Como o frevo continua a se transformar a se adaptar, será interessante acompanhar como se dará o equilíbrio entre a tradição e a modernidade nos anos vindouros.

Por fim, temos a convicção de que, ao explorar estudos sociais que englobam o frevo, poderemos aprender mais sobre a história, a arte e o impacto social que esse gênero promove na vida de tanta gente. Salientamos, mais uma vez, sobre a relevância de haver mais investigações sobre esse gênero musical, ainda pouco analisado. O frevo continua pulsando enquanto ritmo e todas as suas variantes conseguem arrastar multidões com passos e cantos. Aprofundar os estudos sobre esse gênero é uma forma de aprendermos mais sobre nossa história, nossos antepassados, nossos costumes. É atentarmos para nossa identidade e para a importância de nos enxergarmos como pertencentes a um coletivo. É compreendermos mais sobre nossa forma de agir e sobre os seus desdobramentos no decorrer dos anos. É uma maneira de ampliarmos nosso repertório sociocultural e de manter viva a tradição, sem perder de vista o seu processo evolutivo e os variados modos de inovar. Frevemos com muito fervor!

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. Harmonia funcional. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- AMARAL, Carlos Eduardo. Clóvis Pereira: no reino da pedra verde. 1. ed. Recife: Cepe, 2015.
- AMARAL, Carlos Eduardo. Maestro Duda: uma visão nordestina. 1. ed. Recife: Cepe, 2017.
- BARROS, Isabelle. Músicas de Nelson Ferreira ainda embalam carnavais, 40 anos após a morte do compositor. Diário de Pernambuco, Recife, 17 jan. 2016. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/01/musicas-de-nelson-ferreira-continuam-vivas-nos-carnavais-40-anos-apos.html>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- BECKER, Howard S. Mundos da arte. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BELFORT, Angela Fernanda. Nelson Ferreira: 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. 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1996.
- COOKER, Jerry. Keyboard for pianists and non-pianists (class or individual study). USA: Belwin Mills Publishing Corp, 1991.
- CORRÊA, Otton. Sucesso de Nelson Ferreira: evocação chega a Paris. Revista do Disco, Rio de Janeiro, mar. 1957.
- FERREIRA, Nelson. Nelson Ferreira: depoimento [fev. 1973]. Entrevistadores: Edgard Moraes, Anita Dubeux, Evandro Rabello, Stélio Gonçalves, Leonardo Dantas Silva e Jader Carneiro. Recife: EMPETUR, 1973. 4 cassetes sonoros. Entrevista concedida ao MISPE.
- FLICK, Uwe. Introdução à pesquisa qualitativa. 3. ed. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- GARCIA, Walter. Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- GUEST, Ian. Harmonia: método prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HANON, Charles-Louis. O pianista virtuoso. Disponível em: <https://www.hanon-online.com/the-virtuoso-pianist-part-i/hanon-exercise-n-1/>.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KRIEGER, Fernando. Evocando o 'velho' Raul Moraes: 85 anos sem um mestre da música e do carnaval de Pernambuco. Discografia Brasileira, Instituto Moreira Sales. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/posts/245668/evocando-o-velho-raul-moraes-85-anos-sem-um-mestre-da-musica-e-do-carnaval-de-pernambuco>>. Acesso em: 01 mar. 2023.

LATHAM, Alison. Dicionario Enciclopédico de la Música. Mexico: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2008.

LEAL, L. F. Trotta, Felipe. O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990. Primeiros Estudos, [S. l.], n. 3, p. 138-142, 2012. DOI: 10.11606/issn.2237-2423.v0i3p138-142. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/52544>. Acesso em: 15 abr. 2023.

MENDES, Marcos Ferreira. Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações. 1. ed. Recife: Cepe, 2017.

MENDES, Marcos Ferreira. Arranjando frevo-canção: dicas úteis para orquestras de diferentes formações. 1. ed. Recife: Cepe, 2019.

MENDES, Marcos Ferreira. Arranjando frevo de bloco: dicas úteis para orquestras de diferentes formações. 1. ed. Recife: Cepe, 2020.

MONTARROYOS, João. Bloco Apôis Fum: o lirismo e a ousadia de momo. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 03 mar. 2023.

MORAES, José de. Por causa dos sabujos e das múmias o frevo parou. Diário de Pernambuco, Recife, 20 de fevereiro de 1966.

MORENO, Cláudio. Dia-D, Hora-H. Sua Língua, 2009. Disponível em: <https://sualingua.com.br/2009/04/30/dia-d-hora-h/>. Acesso em: 02 ago. 2021.

MORRISON, Craig. American popular music: rock and roll. New York: Facts On File, 2006.

OLIVEIRA, Valdemar de. Frevo, capoeira e passo. Recife: Cepe, 1971.

OLIVEIRA, Walter. Nelson Ferreira. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes do Governo do Estado de Pernambuco, 1985.

O MELHOR DE ROBERTO CARLOS: melodias e letras cifradas para guitarra, violão e teclados. Vol. 2. Coord. Luciano Alves. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

OTTAVIANO, Marcos. Guitarra blues: do tradicional ao moderno. São Paulo: Melody Editora, 2011.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Alameda, 2021.

RODRIGUES, Edson Carlos. Sua excelência o frevo de rua: o frevo nosso de cada carnaval. 2003. 55 f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Etnomusicologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

SALES, Ítalo Guerra. Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990). 2018. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SANTANA, Renata Jeane de. Escuta, Nelson: representação e memória da cidade do Recife nas letras de frevo do maestro Nelson Ferreira. 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SANTOS, Climério de Oliveira; MENDES, Marcos Ferreira. Frevo: transformações ao longo do passo (coleção Batuque Book). 1. ed. Recife, PE: Cepe, 2019.

SANTOS FILHO, Ebis Dias. O consumo do rock and roll como cultura musical juvenil no Recife dos anos 1950. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SANTOS, Rosana Maria dos. É na lei e na marra: a organização do carnaval de Recife (1955 – 1964). 2016. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

SÁ, Simone P. “Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”. In: Comunicação e estudos culturais. GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). Salvador: EDUFBA, 2011. p. 147-162.

SILVA JÚNIOR, Antônio Vanderlan da. Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, Leonardo Dantas. O piano em Pernambuco. Recife: FUNDARPE, 1987.

SILVA, Leonardo Dantas (Org.). Raul Moraes: repertório variado. Recife: Massangana, 2003.

SILVA, Leonardo Dantas. Carnaval do Recife. 2. ed. Recife: Cepe, 2019.

SPOK. Solando frevo. Recife: Passo de Anjo, 2019.

SOBRINHO, Antônio Alves. Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozenblit (1953-1964). 1993. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

TELES, José. Do frevo ao mangubeat. São Paulo: Editora 34, 2000.

TELES, José. O frevo rumo à modernidade. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

TELES, José. O frevo gravado: de Borboleta não é ave a Passo de anjo. Recife: Bagaço, 2015.

TELES, José. Evocação, de Nelson Ferreira, completa 60 anos de sucesso. JC, Recife, 06 nov. 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/11/06/evocacao-de-nelson-ferreira-completa-60-anos-de-sucesso-259473.php>. Acesso em: 16 jan. 2023.

TELES, José. Claudionor Germano: a voz do frevo. Recife: Cepe, 2017.

THE BEATLES. Complete scores. Transcrições por Tetsuya Fujita, Yuji Hagino, Hajime Kubo e Goro Sato. Milwaukee: Hal Leonard, 1993.

TORRES, Fernando Henrique Araújo. Bossa nova fora do eixo: uma história da bossa nova na capital pernambucana. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

VALADARES, Paula Viviana de Rezende e. O frevo nos discos da Rozenblit: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural. 2007. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

VALENTE, Francesco. Spok e o novo frevo: um estudo etnomusicológico. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

VILA NOVA, Júlio Cesar Fernandes. O frevo no discurso literomusical brasileiro: ethos discursivo e posicionamento. 2012. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ZAN, J. R. Jovem guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. Música Popular em Revista, Campinas, 2013. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12970>. Acesso em: 10 abr. 2023.