

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES - IARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**ADAPTAÇÕES E SOLUÇÕES TÉCNICO-MUSICAIS DO FREVO NO
REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO POR RADAMÉS GNATTALI E MARCO
PEREIRA**

UBERLÂNDIA 2017

MATHEUS FREITAS

**ADAPTAÇÕES E SOLUÇÕES TÉCNICO-MUSICAIS DO FREVO NO
REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO POR RADAMÉS GNATTALI E MARCO
PEREIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado em cumprimento da
avaliação da disciplina Pesquisa 3,
Curso de Graduação em Música –
Licenciatura.
Orientador: Dr. Maurício T. S. Orosco

UBERLÂNDIA

2017

Não pense que o mundo acaba ali
aonde a vista alcança. Quem não
ouve a melodia acha maluco quem
dança. Se você já me explicou agora
muda de assunto. Hoje eu sei que
mudar dói, mas não mudar dói
muito!

Oswaldo Montenegro

DEDICATÓRIA

Dedico este estudo a minha família, que sempre me apoiou e se fez presente em todos os momentos, e em especial aos meus avôs, Antônio Celso e Alaor Bento de Freitas (*In memoriam*), que viverá sempre em nossos corações.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais, Alexandre e Sandra, e meu irmão, Thales Henrique, por me apoiarem e estarem sempre ao meu lado. Ao meu padrinho Eduardo Figueiredo pela ajuda na aquisição do instrumento que me acompanhou durante todo o curso e pelos conselhos em minha trajetória.

Ao meu professor Maurício Orosco pela paciência e dedicação e ao meu amigo e colega de profissão Jonathan William, pela ajuda na edição das imagens. Registro aqui um agradecimento especial a minha namorada, Ludmila Hollenbach, pela ajuda, paciência e companheirismo durante todo o processo da realização desse trabalho.

Enfim, gostaria de agradecer a todos os meus amigos e familiares, que emanam energias positivas para os projetos da minha vida.

RESUMO

O presente estudo aborda as soluções e adaptações dos efeitos técnico-musicais das orquestras de frevo para o repertório do violão solista, estudando/analizando dois frevos representativos do repertório a fim de compreender como seus respectivos autores procederam. Nossa pesquisa levantou a seguinte problemática: Quais as soluções técnico-musicais empregadas pelos compositores violonistas brasileiros, Radamés Gnattali e Marco Pereira, cada um em sua respectiva composição analisada, na adaptação dos efeitos do frevo no violão? Para sanar tal questionamento, o estudo buscou conhecer as levadas características do frevo que influenciaram o repertório violonístico e estudar as soluções dos violonistas compositores acima para a adaptação dos diversos efeitos do gênero ao violão (notas repetidas, escalas, tríades, condução dos baixos, etc.), conhecendo a relação destes com o idiomatismo do instrumento na acomodação das texturas mediante o andamento rápido habitual do gênero. Concluímos que, por diferentes maneiras, ambos os compositores estudados contemplam os efeitos dito originais (das orquestras de frevo) em suas composições, embora apenas a escrita e o idiomatismo instrumental de Marco Pereira deixem entender claramente esta relação.

Palavras chave: Frevo; Idiomatismo; Soluções; Adaptações Técnico-Musicais; Radamés Gnattali; Marco Pereira.

ABSTRACT

The present study deals with the solutions and adaptations of the technical and musical effects of frevo orchestras to the repertoire of the solo guitar, studying / analyzing two frevos representative of the repertoire in order to understand how their respective authors proceeded. Our research has raised the following problem: What are the technical-musical solutions employed by the Brazilian guitarist composers, Radamés Gnattali and Marco Pereira, each one in its respective composition analyzed, in the adaptation of the frevo effects in the guitar? In order to heal such questioning, the study sought to know the characteristics of the frevo that influenced the repertoire and to study the solutions of the composer guitarists for the adaptation of the different effects of the genre to the guitar (repeated notes, scales, triads, bass conduction, etc.). .), knowing the relation of these with the language of the instrument in the accommodation of the textures through the usual rapid tempo of the genre. We conclude that, in different ways, both studied composers contemplate the original effects (of the frevo orchestras) in their compositions, although only the writing and the instrumental idiom of Marco Pereira clearly understand this relation.

Keywords: Frevo; Linguistics; Solutions; Technical-Musical Adaptations; Radamés Gnattali; Marco Pereira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: compassos 6 e 7 de Frevo – alternância de fórmula de compasso.....	17
Figura 2: compassos 5 e 6 de Frevo – cluster de quatro vozes.....	18
Figura 3: compassos 26 ao 30 de Frevo – efeitos suspensivos.....	19
Figura 4: compassos 32 ao 34 de Frevo – pedal nos baixos.....	22
Figura 5: compassos 48 ao 51 de Frevo – pedal nos baixos.....	22
Figura 6: compassos 1 ao 6 de Frevo – efeitos sonoros.....	24
Figura 7: compassos 32 ao 34 de Frevo – baixos deslocados.....	25
Figura 8: compassos 48 ao 57 de Frevo – baixos deslocados (as setas em vermelho indicam a primeira nota do arpejo, que faz parte da melodia, e as setas em verde indicam o baixo deslocado do arpejo) ..	25
Figura 9: compasso 6 – melodias descendentes.....	26
Figura 10: compassos 8 e 9 – melodias descendentes.....	26
Figura 11: compasso 10 – melodias descendentes.....	26
Figura 12: compassos 52 ao 57 – quiáteras	27
Figura 13: compassos 12 – efeito de ruptura	28
Figura 14: compassos 30 ao 32 – efeitos de ruptura	28
Figura 15: compassos 32 ao 44 – terra de ninguém	29
Figura 16: compassos 1-6 de Pixaim – antecedente e consequente...	32
Figura 17: compasso 2, sonoridades locais	33
Figura 18: compassos 5 e 6, sonoridades locais	34
Figura 19: compassos 77 ao 84, sonoridades suspensivas	34
Figura 20: compassos 22 ao 28, efeitos sonoros	37
Figura 21: compassos 29 ao 33, melodias descendentes	37
Figura 22: compasso 8, acordes descendentes	39
Figura 23: compassos 29 ao 31, terra de ninguém	40
Figura 24: compasso 41, rasgado	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O VIOLÃO NO BRASIL: A VOCAÇÃO HÍBRIDA E O FREVO	12
1.1 O FREVO E SUAS RAÍZES	12
1.2 UM BREVE HISTÓRICO DO VIOLÃO NO BRASIL	13
1.3 NOTAS SOBRE O HIBRIDISMO	14
2. PETIT SUÍTE: FREVO (RADAMÉS GNATTALI)	17
2.1 ESTRUTURA E TEXTURA.....	17
2.2 HARMONIA E SONORIDADE	18
2.2.1 Intervalos E Efeitos De Suspensão	19
2.2.2 Idiomatismo.....	20
2.2.3 Pedal	22
2.2.4 Efeitos Sonoros.....	23
2.2.5 Baixos Deslocados E Melodias Descendentes.....	24
2.2.6 Quiálteras.....	26
2.2.7 Efeitos Técnico-Musicais Do Contracanto.....	27
2.2.8 Efeitos de Ruptura.....	28
2.2.9 Terra de Ninguém	28
2.3 Coda	29
3. PIXAIM	31
3.1 ESTRUTURA E TEXTURA.....	31
3.2 HARMONIAS E SONORIDADES DO FREVO	33
3.2.1 Sonoridades Suspensivas	33
3.2.2 Sonoridades Locais.....	33
3.2.3 Sonoridades Suspensivas Estruturais.....	34
3.2.4 Cadências	35
3.2.5 Substituição De Graus Harmônicos	35
3.2.6 Pedal No Frevo	35
3.2.7 Efeitos Sonoros Decorrentes Da Harmonia.....	36
3.3 MELODIAS DESCENDENTES E BAIXOS DESLOCADOS.....	37
3.3.1 melodias Descendentes	37
3.3.2 Baixos Deslocados.....	38
3.4 Quiálteras ou fragmentos descendentes de três notas.....	38
3.5 Acordes descendentes	39
3.6 EFEITOS DE RUPTURA.....	39
3.7 Terra de Ninguém	40
3.8 RASGADO: EFEITO MUSICAL DO FREVO	41
CONCLUSÃO	42
REFERÊNCIAS	43

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como foco estudar as adaptações dos efeitos característicos do gênero frevo e as soluções técnico-musicais dos compositores Radamés Gnattali e Marco Pereira em suas obras *Frevo da Petit Suíte* e *Pixaim*, respectivamente.

Se tomarmos como parâmetro as publicações acadêmicas ou não a respeito de outros gêneros, como por exemplo o samba ou o choro, encontraremos por vezes informações repetidas, mas certamente esclarecedoras de como estes gêneros evoluíram, ou menos as hipóteses mais plausíveis. O choro em específico, já foi suficientemente esmiuçado e podemos hoje em dia, nos referendarmos aos apontamentos empíricos de que a linha do baixo, por exemplo, faz alusão ao baixo dos violões de sete cordas do gênero, ou mesmo que, nas composições originais para violão, as linhas melódicas agudas tendem a imitar flauta e cavaquinhos.

Esse tipo de analogia direta entre formas de instrumentação e características gerais dos instrumentos típicos do choro e as composições originais no mesmo gênero para violão solista não se encontra com relação ao frevo. Dificilmente podemos apontar que esse ou aquele elemento musical possa ter surgido em decorrência de certos usos provenientes das orquestras de frevo. Aliás, mesmo a adoção pura e simples deste gênero na literatura do violão como instrumento solista é algo que ocorreu em uma percentagem visivelmente menor. Tal fato pode ter inúmeras explicações, que vão desde a popularização do gênero, embora grande, ser provavelmente menor que a do choro e outros gêneros, ou apenas circunscrita a determinadas regiões da país, ao contrário do samba e choro. Seja como for, a literatura do violão se ressentia por um número pequeno de peças, e conseqüentemente, com menos estudos que a expliquem, sobretudo no que diz respeito às questões aqui adotadas, do ambiente da semântica dos efeitos e soluções casadas como idiomatismo do instrumento.

O estudo que se segue, abrangendo a temática maior da história do frevo e dos usos de seus elementos no repertório do violão via análise de duas peças, está compreendido em três capítulos. O primeiro capítulo busca traçar uma breve contextualização histórica do frevo, apontando suas raízes populares. Os segundo e terceiro capítulos compreendem as análises musicais, estando o segundo dedicado ao *Frevo da Petit Suite* de Radamés Gnattali e o terceiro ao *Pixaim*, de Marco Pereira.

1. O VIOLÃO NO BRASIL: A VOCAÇÃO HÍBRIDA E O FREVO

1.1 O FREVO E SUAS RAÍZES

O frevo possui vertentes distintas dentro do próprio gênero, como o frevo-de-rua, o frevo-de-bloco e o frevo-canção. Nosso foco, dentre esses é o frevo-de-rua, o qual podemos considerar como a influência principal para a apropriação deste gênero pelos compositores aqui estudados. Todavia, para um entendimento melhor acerca do assunto em questão, apresentaremos as definições de cada uma das linhas desse gênero musical segundo Benck Filho (2008, p.31).

- Frevo-de-rua: é somente instrumental, executado por uma orquestra, tendo como prioridade a dança. Exemplo: *Vassourinhas* de Matias da Rocha;
- Frevo-canção: também executado por uma orquestra, no entanto, tem letra e um cantor à frente do grupo musical. Exemplo: *Borboleta não é ave*, de Nelson Ferreira;
- Frevo-de-bloco: é formado por uma orquestra de pau e corda. Como exemplo desses instrumentos podemos citar os bandolins, violões, cavaquinhos. Este gênero é comumente cantado por coro. Exemplo: *Valores do Passado*, de Edgar Moraes.

É importante salientar que o Frevo-de-rua por si só, dá origem a três vertentes, o frevo-coqueiro, frevo-ventania e o frevo-abafa (BENCK, 2008, p.33):

- Frevo-coqueiro: tem como protagonistas os naipes de metal, no caso, trompetes e trombones, predominando o registro agudo durante o discurso musical;
- Frevo-ventania: pode-se dizer aqui que o protagonista é o naipe das palhetas, ou seja, os saxofones. A explicação

dada para o nome vem da analogia a um frenesi no âmbito do sopro e do movimento das palhetas, com as notas rápidas, causando uma ventania;

- Frevo-abafa: essa vertente do frevo-de-rua traz a orquestra tocando um número menor de notas, porém, com mais pressão sonora. Era usado pelos clubes de frevo quando se encontravam nas ruas de Recife, tocando a plenos pulmões no intuito de abafar o som do clube rival.

Dada à informação de que o Frevo-coqueiro se utiliza de registros agudos de modo predominante, é possível afirmar que tenha sido este a dar origem a apropriação do gênero pelos compositores violonistas brasileiros (ORTIZ, 1991, p. 71).

1.2 UM BREVE HISTÓRICO DO VIOLÃO NO BRASIL

O violão instrumental no Brasil sempre esteve ligado à música popular como acompanhador e solista. Américo Jacomino (Canhoto), João Pernambuco e Dilermando Reis foram figuras centrais dessa linha de cultivo do instrumento. O contato da música destes compositores com o público neste período se dava muito por meio do rádio, diferentemente da música erudita para violão nas primeiras décadas do século XX, que já contava com alguns métodos publicados além de, na década de quarenta especificamente, passar a fazer parte oficialmente do ensino em conservatórios (AGUIAR, 2009).

No Brasil, no universo da música popular, podemos apontar o uso do violão como instrumento acompanhador do canto, seja por sua praticidade ou por sua desenvoltura (SILVA, 2014). Paralelamente, no mundo afora e mesmo no Brasil também, o instrumento continuava afirmando-se também como um instrumento de concerto no final do século XIX e início do século XX.

Prossigamos um pouco em nossa breve retrospectiva histórica para melhor enquadramento de nosso objeto de estudo. Paralelamente,

o violão também se afirmava como um instrumento de concerto na vida do século XIX para o século XX. Na história do violão, tal feito se deu com os espanhóis Francisco Tárrega e Andrés Segovia dentre outros. Voltando nosso foco ao Brasil, em 1916 Agustin Barrios Mangoré (1885-1944), aqui em visita, realizou alguns concertos, firmando amizades com grandes violonistas da época, dentre eles, João Pernambuco. Este tipo de relação será uma constante na história do violão brasileiro, ou seja, a interação de música e/ou técnica brasileira com música e/ou técnica europeia. O contato de Barrios com a plateia brasileira fez com que os conceitos sobre o violão fossem repensados, o que significou mais um passo importante para que o violão passasse a ser visto como instrumento de concerto.

Esse entendimento do violão como instrumento plausível na música de concerto se fortalece via obras de Villa-Lobos, com suas series de *Doze Estudos*, sua *Suíte Popular Brasileira* e seu *Concerto para violão e pequena orquestra*. Curiosamente, podemos apontar já a partir dos exames dos títulos das obras que Villa Lobos se valerá certamente da música brasileira como inspiração. Seja folclórica ou popular urbana, veremos o mestre carioca fundir à sua maneira ambas as linguagens. Vejamos a seguir pontos representativos da evolução desse caráter híbrido na música de concerto brasileira, que se replicará no mais representativo dos instrumentos musicais da nação: o violão.

1.3 NOTAS SOBRE O HIBRIDISMO

Na linhagem dos compositores da música de concerto no Brasil, podemos citar outros que seguem a mesma ideia de modo geral para com o conteúdo de suas obras. Francisco Mignone em suas *Valsas de Esquina* e Camargo Guarnieri em seus *Ponteios* estarão, a seus modos igualmente, produzindo materiais musicais híbridos. O nome que surge na sequência, e que integra nosso objeto de estudos, Radamés Gnattali, será o principal neste tipo de fusão. Gnattali transitava naturalmente entre os universos popular e erudito, tendo inclusive estudado violão

informalmente. Seu contato com o instrumento se intensificou ao formar um bloco de carnaval chamado “Os Exagerados”. Por não poder carregar seu piano pelas ruas, Gnattali lançou mão do violão e cavaquinho. Desse contato com as cordas nasceriam os *Dez Estudos* para violão e diversas outras obras com formações variadas, como duos de violão e concertos para violão e orquestra.

Gnattali atuou em conjunto, tendo contato com bons violonistas, produzindo música para rádios, se apresentando em bailes, hotéis e salões de festa, o que inevitavelmente o colocou em contato com a música popular. O caráter híbrido em suas composições desde sempre se destacou como principal característica. Dentre seus apoiadores na escrita de obras para o instrumento podemos citar os violonistas Raphael Rabello e Sérgio e Odair Assad. O *Frevo da Petit Suite* que analisaremos, composta originalmente para violão, representa o hibridismo por um lado, mas também a escrita característica de um compositor que não domina por completo o violão, a exemplo do que ocorria entre compositores e o principal violonista da música de concerto mundial, Andrés Segovia. Deste modo, como veremos na análise do capítulo 2, é preciso certo compromisso e empenho adicional do intérprete para que o *Frevo* resulte uma música orgânica ao violão. Disso, do idiomatismo de Gnattali, decorre a dificuldade em se compreender em um primeiro momento os efeitos típicos do gênero.

Marco Pereira por sua vez, é um dos grandes nomes do violão híbrido do nosso tempo, apesar de aparentar estar totalmente imerso nos gêneros populares. Segundo Thomaz (2014, p. 05), Pereira é um misto de violonista popular pelo uso dos gêneros que faz, com erudito, pelo uso da técnica ao instrumento. O autor revela que Pereira chegou a ser rotulado como um compositor de Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), rótulo que, pelo que pudemos apurar, fora atribuído também aos grupos de choros e aos clubes de frevo originados em Pernambuco.

Veremos mais adiante que Marco Pereira conseguiu compreender e adaptar bem os efeitos musicais desses clubes e

orquestras de frevo e passa-los para o violão. Exemplo disso são as obras *Seu tônico na ladeira* e, a abordada em nosso presente trabalho, *Pixaim*. Obviamente, por se tratar de um violonista conhecedor da técnica deste instrumento, sua escrita resulta completamente orgânica e, desta forma, suas soluções são mais idiomáticas. Compostas originalmente para violão, elas representam uma consistente compreensão e consciente recriação ao violão dos efeitos técnico-musicais advindos dos clubes e orquestras de frevo.

Vejamos a seguir, nos capítulos 2 e 3 as análises das duas obras supracitadas.

2. PETIT SUÍTE: FREVO (RADAMÉS GNATTALI)

2.1 ESTRUTURA E TEXTURA

Estrutura:

- Apresentação de A (c. 1 ao 31);
- Ponte (c.32 ao 44);
- Apresentação do B (c. 45 ao 59);
- Coda (c. 60 ao 71).

Nota-se nessa obra uma textura e estrutura bem diferentes de Pixaim, essa que por sua vez tem um caráter brilhante, tonal e um cuidado maior com as características típicas do gênero. Radamés busca o sotaque do gênero, mas sem se comprometer com características tonais, formas claras e bem divididas, estruturas entre outras coisas (TAGG, 2003).

Um exemplo dessas afirmações é a constante alteração de fórmulas de compasso, que se alternam entre binária e ternária. Podemos notar esta alternância nos sete primeiros compassos a título de exemplo. A obra se inicia em dois por quatro e, no compasso seis, adota a fórmula três por quatro, voltando à binária no compasso sete. Esta alternância ocorre por toda a peça, vejamos:



Figura 1: compassos 6 e 7 de Frevo – alternância de fórmula de compasso

Outro ponto a ser destacado é a forma com que o autor escreve. Marco busca precisão na escrita, escrevendo os detalhes da obra. Radamés não coloca os devidos sustenidos na partitura, que servem para indicar a tonalidade da música, que no caso se encontra no tom de Ré Maior. Esse tipo de escrita é mais livre, e isso remete em sua composição também. Os violonistas aprendem na maioria das vezes por imitação, e é por essa razão que em várias gravações tocadas por violonistas diferentes, tem-se uma interpretação parecida, mas o autor não indica na partitura nenhum tipo de dinâmica (THINHORÃO, 1974).

2.2 HARMONIA E SONORIDADE

No âmbito harmônico Radamés opta por colocar poucos acordes em sua obra, totalizando dezessete acordes diferentes, desconsiderando as repetições. Dentro desses acordes têm-se poucos que não privilegiam o intervalo de quarta, como os dois primeiros acordes da música, um Ré com sétima maior, D7M e um Sol com nona.

Radamés em vários momentos aplica acordes cluster de quatro vozes, empilhadas em quartas, aumentadas ou justas, e em alguns casos as duas coisas, como no compasso 5, onde o autor empilha as notas Sol, Dó sustenido, Fá sustenido e Sí, e em seguida caminha com o mesmo formato de acorde meio tom e depois mais meio, mantendo as mesmas relações intervalares.

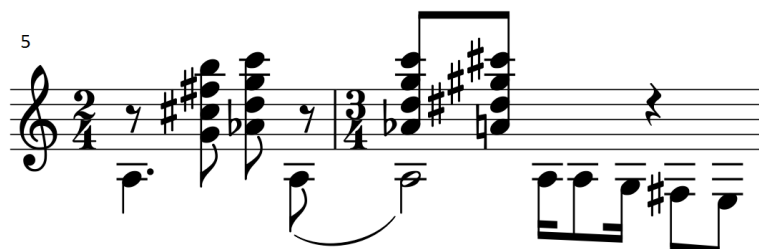


Figura 2: compassos 5 e 6 de Frevo – cluster de quatro vozes

Nota-se então que o autor não se importa muito com acordes em um contexto harmônico tonal, e que na verdade o que importa é realçar as relações intervalares quartais.

2.2.1 Intervalos E Efeitos De Suspensão

Por não possuir um caráter tonal, a obra é repleta de momentos suspensivos, e esses efeitos de suspensão se dão não só pelas relações de quartas intervalares características do gênero, mas também pela maneira a qual Radamés conduz a obra, com uma serie de clusters e acordes sem correlação harmônica (como dito no item anterior), síncopas, constante alteração na fórmula de compasso, pausas abruptas, entre outras coisas (FRUNGILLO, 2003).

Tem-se um exemplo desse tipo de condução do autor do compasso 26 ao 30, nos quais ele realiza um cluster em quarta seguido de pausa, uma frase na baixaria, outro cluster em quarta, outra pausa seguida de uma frase nos baixos e um terceiro acorde em quarta, mas com uma textura diferente dos dois primeiros:



Figura 3: compassos 26 ao 30 de Frevo – efeitos suspensivos.

Nesse trecho fica evidente que buscar um entendimento para os acordes, cadências ou relações entre eles em contexto tonal é desnecessário. Aqui, o que realmente importa é a sonoridade suspensiva oferecida por eles. Suspensão essa que é firmada também pelas pausas, dando um caráter de incerteza para o ouvinte, que fica sem saber pra onde a obra esta sendo conduzida. Principalmente depois do terceiro acorde, que tem uma textura diferente dos primeiros,

quebrando uma pequena seção que estava sendo construída e dando um caráter extremo de suspensão ao trecho.

2.2.2 Idiomatismo

Radamés tinha como primeiro instrumento o piano, apesar de dominar muito bem vários outros. Porém o violão tem uma carga idiomática muito grande, assim como vários outros instrumentos de cordas, e quando o indivíduo não tem total domínio desse idiomatismo suas limitações costumam ser facilmente notadas.

Abuso de cordas soltas, fôrmas de acordes que são mantidas e arrastadas pelo braço do instrumento, melodias desprovidas de acompanhamento, mínima abertura da mão esquerda, ausência de qualquer tipo de polifonia, entre outras coisas são as características corriqueiras de um compositor que não domina o instrumento para o qual escreve. Coincidência ou não, varias dessas características são encontradas na obra de Gnatalli, que apesar desta dita “limitação” idiomática, consegue solucionar e adaptar, dentro da sua respectiva proposta, os efeitos técnico-musicais das orquestras de frevo (THOMAZ, 2014).

Marco Pereira por sua autoridade no instrumento, e profundidade no gênero, consegue ser mais claro quanto as suas intenções técnico-musicais para com os efeitos do frevo em orquestra, tendo em vista que a proposta de composição de frevo para violão solista é buscar a simulação desses efeitos.

Pedro Huff é professor de violoncelo no Departamento de música da Universidade Federal de Pernambuco, e compôs um frevo para violoncelo e violino, posteriormente adaptado para trio de violoncelo, guitarra e bateria, chamado Frevo do Acaso. Existem vários questionamentos sobre a funcionalidade dos instrumentos de arco no frevo, e o próprio Huff diz, em uma entrevista dada a revista Música Hodie, que pensou sobre a melhor maneira de conduzir o arco para que

ficasse confortável ao interprete e com as devidas acentuações do gênero. Deste modo, o referido compositor elucida:

Outro desafio está na escolha de arcadas que possibilite o aluno executar as notas de maneira confortável e com os acentos e articulações adequadas. Apesar das dificuldades rítmicas, as melodias dos frevos são de fácil memorização, o que otimiza o processo de aprendizagem [Revista Música Hodie, Goiânia - V.16, 209p., n.1, 2016. Frevo do acaso(2014)].

As afirmações de Huff mostram que cada instrumento tem um idiomatismo e que o frevo tem que ser adaptado dentro dele.

Quanto à forma de composição do autor, existem algumas questões a serem analisadas, a título de exemplo, as linhas melódicas de suas obras, que seguem um padrão tonal, e seus acordes que não tem a mesma correlação tonal. Radamés tem em suas obras texturas bem parecidas, com melodias livres de acompanhamento, como nas outras peças da Petit Suíte, Brazilianas, entre outras. Pode-se atribuir vários questionamentos a essa nudez harmônica e a outras questões do próprio autor com o instrumento: é um estilo composicional consciente do autor ou há certa limitação do mesmo no instrumento? Radamés executava suas obras ou as compunha idealizando-as nas mãos verdadeiramente violonísticas? Como Raphael Rabello, que era um de seus pupilos. Em alguns de seus dez estudos para violão o autor opta pela sexta corda do violão afinada um tom atrás, assim como na Petit Suíte, na intenção de aumentar a extensão do instrumento, essa é uma forma idiomática do violão de compor?

Esses e outros questionamentos são constantes durante a análise e pesquisa das obras em geral, e é displicência ignorar a relação do autor com o instrumento nesse caso.

2.2.3 Pedal

Tem-se a ocorrência de nota pedal nos baixos em dois momentos da peça. Dos compassos 32 ao 34, nota-se o arpejo em síncope com insistência na nota Sol no baixo, e na melodia uma movimentação descendente de um semitom, dois graus conjuntos e mais um semitom. Vejamos no exemplo abaixo, que no primeiro arpejo a melodia descende com um semitom Dó-Sí e, em seguida, o grau conjunto Ré-Dó, depois Mi-Ré, e por último o semitom Fá-Mi:



Figura 4: compassos 32 ao 34 de Frevo – pedal nos baixos

Essa movimentação na melodia e a permanência de uma só nota no baixo é o que caracteriza esse pequeno trecho como um pedal.

Dos compassos 48 ao 51, nota-se um movimento cromático descendente no baixo entre Dó e Lá, com pequenas alterações no shape da melodia, sendo esse trecho todo tocado em arpejo com as notas correspondentes a semicolcheias:

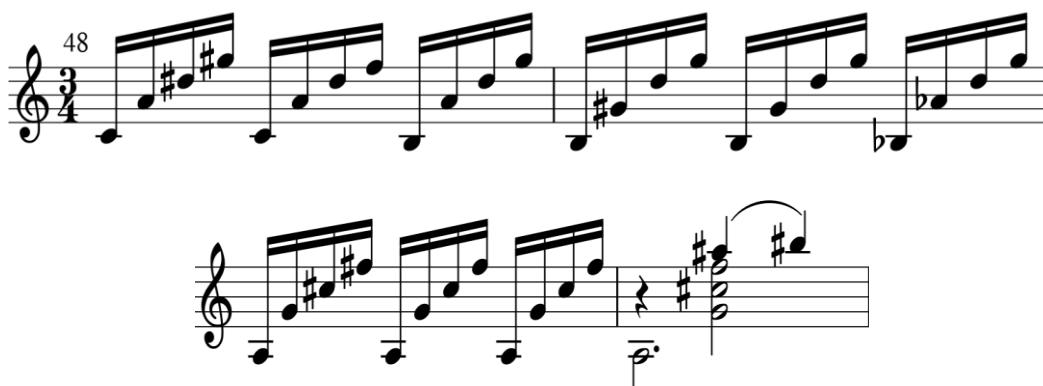


Figura 5: compassos 48 ao 51 de Frevo – pedal nos baixos

2.2.4 Efeitos Sonoros

Como dito anteriormente, Radamés tem na melodia uma textura tonal. A estruturação da mesma é o que mais faz alusão ao gênero, buscando os sotaques característicos. Nas orquestras de frevo, a estruturação melódica é oferecida pelos metais, pode-se atribuir então que a linha principal da obra é metaforicamente um naipe de metais, ora evidenciando os trompetes, ora os saxofones e instrumentos mais graves.

Ao autor, deve ser dado o mérito pela clareza dos planos, e existe de certa forma um contracanto em uma linha melódica só, ou seja, em uma única linha o autor consegue colocar elementos de complementação, fazendo alusão a uma espécie de contrassujeito. Nota-se uma intenção composicional barroca, mesmo que inconsciente, e nesse âmbito a vivência do piano erudito durante toda a vida do autor tem peso.

Ao que se diz respeito à simulação dos efeitos musicais dos naites de metal, tem-se um exemplo dos compassos 1 ao 6, inclusive com a distribuição de planos e evidenciação de cada instrumento: nos compassos 1 e 3 ocorre um acorde seguido por um arpejo de três semicolcheias e uma colcheia, essa estrutura é claramente atribuída aos trompetes pelas orquestras, tanto pela estrutura da frase, quanto pela textura; nos compassos 2 e 4 ocorre uma pausa de semicolcheia, seguida por três semicolcheias e duas colcheias, pode-se atribuir nesse trecho a responsabilidade as palhetas, ou seja, saxofones, mais pela textura que pela estrutura; no compasso 5 e nas duas primeiras colcheias do compasso 6 tem-se blocos acordais, e nas ultimas células desse mesmo compasso, tem-se uma sincopa seguida de duas colcheias, ainda correlacionado mais a textura que a estrutura, mesmo consciente de que todas as estruturações rítmicas supracitadas até o momento são corriqueiras do gênero, atribui-se esse trecho as tubas no caso das orquestras mais antigas e aos contrabaixos elétricos nas novas formações de orquestra.

III. FREVO

Radamés



Figura 6: compassos 1 ao 6 de Frevo – efeitos sonoros

O autor coloca na partitura da obra que a execução deve ser em um andamento vivo. Vários violonistas a executam com precisão e em alta velocidade, e ainda sim tem-se a evidente acomodação de planos, e a clareza do contracanto na melodia.

Essa simulação de efeitos, e acomodação de planos ocorre por toda a obra.

2.2.5 Baixos Deslocados E Melodias Descendentes

No âmbito dos baixos deslocados, nota-se na ponte e na parte B a sua ocorrência. Na ponte tem-se uma estrutura rítmica de uma sincopa seguida por uma colcheia e duas semicolcheias, no compasso seguinte duas semicolcheias e uma colcheia e em seguida a sincopa. Dada essa alternância, tem-se o deslocamento do baixo logo no primeiro compasso da ponte:



Figura 7: compassos 32 ao 34 de Frevo – baixos deslocados

No começo da parte B, compasso quarenta e cinco, existe uma menção da parte inicial da ponte, com o mesmo sistema rítmico. No compasso 48 tem-se os arpejos de quatro notas, e logo no compasso 52 inicia-se os arpejos de cinco notas, sendo a primeira delas parte da melodia e a segunda o baixo do arpejo, caracterizando assim o baixo deslocado da parte B.

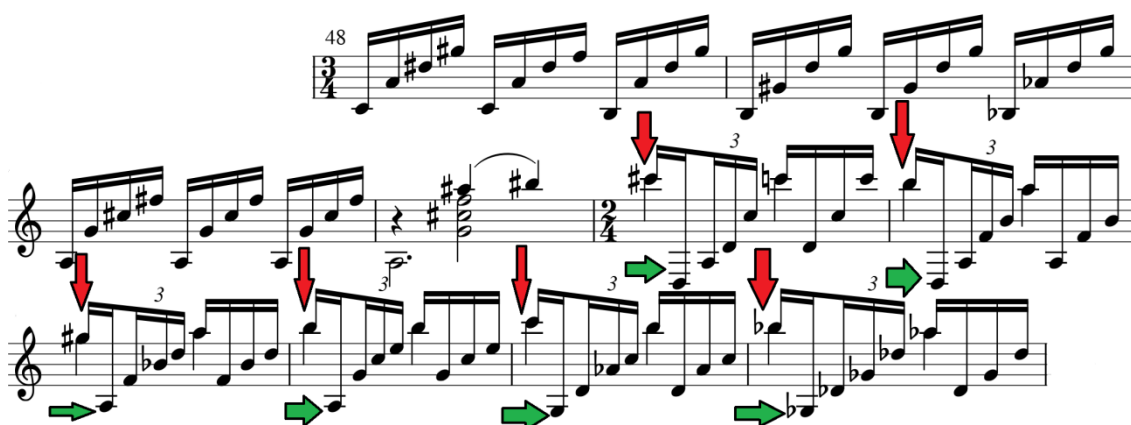


Figura 8: compassos 48 ao 57 de Frevo – baixos deslocados (as setas em vermelho indicam a primeira nota do arpejo, que faz parte da melodia, e as setas em verde indicam o baixo deslocado do arpejo)

Ao que se diz respeito às melodias descendentes, nota-se a corriqueira aparição das mesmas em um sistema rítmico de sincopa seguida de duas colcheias, como nos compassos 6, 8, 9, 10 e vários outros compassos seguintes. Existem outros padrões rítmicos para melodias descendentes na música, mas em menor ocorrência.



Figura 9: compasso 6 – melodias descendentes



Figura 10: compassos 8 e 9 – melodias descendentes



Figura 11: compasso 10 – melodias descendentes

2.2.6 Quiálteras

Nessa composição as quiálteras são notadas basicamente dentro de uma função específica de dar um caráter mais ritmado dentro do próprio gênero a escalas. Esse exemplo pode ser notado nos compassos 40 e 41 e posteriormente nos compassos 66, 67, 68 e 69, que estão na finalização da obra.

Nesses dois momentos as escalas em quiálteras são seguidas por acordes que finalizam as suas respectivas seções. No primeiro momento tem-se a conclusão da ponte (c. 40 e 41) e no segundo momento a conclusão de A', finalizando a obra (c. 66 ao 69)

Tem-se dos compassos 52 ao 57, quiálteras em arpejos de cinco notas, sendo as duas primeiras notas semicolcheias, e as três últimas quiálteras. Dentro desse contexto as quiálteras têm outra função: dar um

caráter que baixo deslocado ao arpejo. Dos compassos 48 ao 50 ocorrem arpejos de quatro notas, e a partir do compasso 52, nota-se uma variação desse arpejo de quatro notas com o acréscimo de uma nota aguda na cabeça do tempo. Nesse trecho o autor opta por colocar um arpejo de cinco notas seguido por um arpejo de quatro notas. Isso caracteriza mais um efeito sonoro decorrente do instrumento do que do gênero.

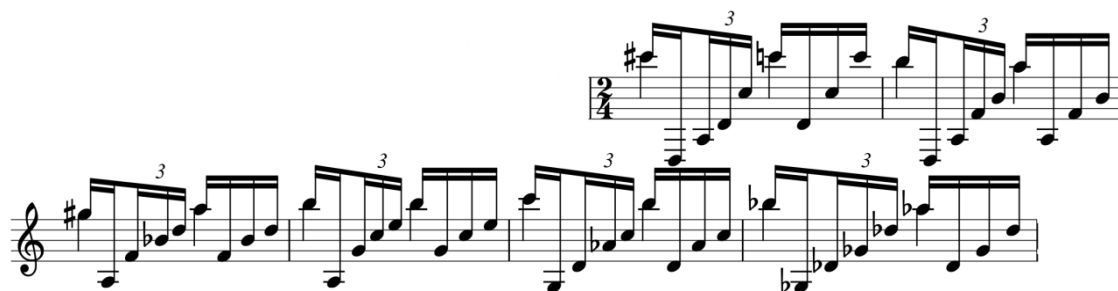


Figura 12: compassos 52 ao 57 – quialteras

2.2.7 Efeitos Técnico-Musicais Do Contracanto

Foi dito no item Efeitos Sonoros que o autor conseguiu nessa obra realizar um contracanto em alguns pontos da melodia. Esse dito contracanto aparece como uma espécie de pergunta e resposta, realizada metaforicamente por trompete, saxofone e tuba ou contrabaixo elétrico, não necessariamente simultaneamente. Nos quatro primeiros compassos da obra ocorre depois do acorde o que seria metaforicamente o que seria a pergunta do trompete, e no compasso seguinte depois da pausa tem-se o que viria a ser a resposta do saxofone, e no sexto compasso ocorre uma frase na textura grave, que seria a representação da tuba, soando como uma resposta conclusiva a tudo que foi dito anteriormente e o assunto logo é trocado no compasso sete pelos trompetes, isso tudo em uma análise metafórica de diálogo entre os instrumentos, no qual um contra canta o outro.

2.2.8 Efeitos de Ruptura

Radamés, assim como Marco, faz uso das pausas características do gênero como efeito de ruptura, seja para correlacionar pequenos movimentos, como para troca de seções ou partes(A-B-ponte-coda). A título de exemplo tem-se no compasso 12 uma pausa de semicolcheia com o intuito de fazer uma pequena quebra na sequencia rítmico-melódica anterior e começar um novo movimento dentro da parte A

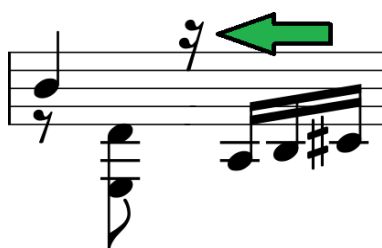


Figura 13: compassos 12 – efeito de ruptura

Outro efeito de ruptura utilizado na obra é o acorde em colcheia com ligadura, dobrando o valor de seu tempo. Nos compassos 30 e 31 nota-se a ocorrência desse fato, com um acorde tocado em colcheia e sustentado até o compasso seguinte.



Figura 14: compassos 30 ao 32 – efeitos de ruptura

2.2.9 Terra de Ninguém

No capítulo anterior, no qual é analisada o frevo de Marco Pereira, nesse mesmo item, Terra de Ninguém, são apresentadas as características da “ponte” ou “terra de ninguém” de acordo com o

trompetista e pesquisador Bencker, assim sendo, não se faz necessária a reapresentação do conceito.

A ponte se inicia na obra de Radamés no compasso 32, e ao finalizar no compasso 44 tem a reapresentação da parte A, assim como em Pixaim, na qual Marco também opta por expor a ponte e reapresentar a parte A, e dá a terra de ninguém a função de conexão da parte A com a parte B somente na repetição.

É apresentada uma textura diferente da que estava sendo trabalhada na parte A, com arpejos em sincopa e deslocamento do baixo, sincopas em repetição de nota, e escala em quiáltera. Mesmo a ponte com uma proposta de mudança de textura e discurso musical tem em seu último compasso, 44, o convite para a mudança feito pela textura mais grave, que metaforicamente seria representada na orquestra pelas tubas e contrabaixos elétricos.



Figura 15: compassos 32 ao 44 – terra de ninguém

2.3 Coda

A parte B se encerra no compasso 59 e logo no 60 tem-se um acorde seguido de pausa de semicolcheia, três semicolcheias em arpejo, seguidas por uma colcheia, estrutura rítmica que faz alusão a parte A da música, remetendo ao ouvindo e até mesmo a alguns interpretes, que vai acontecer uma reexposição de A, ou a ocorrência de um A', mas o autor aproveita o material rítmico da parte A só nos dois primeiros compassos dessa última seção, 60 e 61, mas em seguida o destino da

seção começa a ficar incerto. O autor faz uso de pausas, frases soltas, entra em uma seção de arpejos em quiáleras seguido por uma escala também em quiáleras, e é nesse momento que se tem o entendimento de que a música vai acabar a escala termina com uma nota Ré em colcheia seguida por duas pausas de colcheia e um acorde de finalização, tocado três vezes seguidas, as duas primeiras em semicolcheia e a última em colcheia no compasso 71, e a música termina com uma pausa de colcheia e uma pausa de semínima.

3. PIXAIM

3.1 ESTRUTURA E TEXTURA

O gênero Frevo tem em sua estrutura anacruses, escalas sem acompanhamento harmônico executadas energicamente, acordes de caráter suspensivo, acentuações e ataques no tempo fraco da célula rítmica, notas pedal e cromatismos descendentes e ascendentes.

Estrutura:

- Apresentação de A (c. 1 - 44)
- Ponte (c. 29-41)
- Recapitulação de A (c. 42-76)
- Ponte (c. 72-76)
- Apresentação de B (c. 77-115)
- Apresentação de A' (c. 119-139)

Concebida em ritmo anacrúsico, veremos que a parte A desta obra se inicia com uma textura que alterna linhas melódicas com acordes. Nesta alternância, vemos já a típica acomodação de planos apontada por Rafael Tomáz em sua dissertação (2014), cuja economia na textura ocorre de forma conciliada com o andamento deste gênero em questão. Não nos esqueçamos que, além de ser um gênero de execução rápida de modo geral (o que por si só já traz dificuldades técnicas), no caso desta peça especificamente, o autor indica o andamento de semínima igual a 152. Ainda com relação ao contexto de interpretação da mesma, recordemos também que o compositor é um exímio violonista, que grava ele mesmo o Pixaim em andamento alto e com grande precisão. Esse contexto concorre, portanto, com a esperada acomodação de texturas de modo que se tenha a fluência necessária ao frevo.

Assim, vemos na parte A de Pixaim, todos os requisitos para se alcançar certa eletricidade no discurso musical. A obra inicia-se

anacrusicamente em uma escala com dez semicolcheias, sem nenhum acompanhamento, propiciando um impacto virtuosístico. Notemos que sempre que as semicolcheias cessam temos as (poucas) intervenções de acordes, como antecipara nossa menção ao conteúdo econômico e leve na textura por parte de Tomás. A construção harmônica, nos compassos iniciais, também se encontra arquitetada de modo a conferir a impressão de agilidade ao esquema antecedente-consequente, pois a cada pequeno segmento escalar segue-se uma conclusão acordal com efeito de breque. Notemos, nos compassos 3 a 6, a relação entre os antecedentes escalares anacrúsicos e os acordes de caráter conclusivo tanto em relação aos desfechos dos fragmentos escalares quanto no que se refere à estruturação harmônica:

PIXAIM
(Frevo) Marco PEREIRA

$\text{♩} = 152$

antecedente consequente

Figura16: compassos 1-6 de Pixaim – antecedente e consequente

Na primeira relação antecedente e consequente acima, dos compassos 2 e 3, vemos a escala de Lá menor que inicia a obra ser respondida pelo acorde de Ré menor, sua subdominante (Lá menor - Ré menor). No segundo antecedente e consequente acima temos o fragmento escalar de Dominante da Tônica Relativa resolvendo sobre esta (Sol com sétima - Dó com sétima maior).

Pereira segue adotando este recurso na obra, nos compassos 17, 18 e 19, dentre outros.

3.2 HARMONIAS E SONORIDADES DO FREVO

3.2.1 Sonoridades Suspensivas

Podemos observar sonoridades suspensivas locais, proveniente das sobreposições de intervalos de quarta e sonoridades suspensivas em estruturas grandes e que independem do uso das quartas, como é o caso da própria seção B como um todo.

3.2.2 Sonoridades Locais

No compasso 2 vemos já um acorde com estrutura quartal, com as notas Ré, Sol, Dó e Fá, constituindo o acorde de Dm4(7), como chegada da escala anacrúsica e descendente que inicia a peça. Essa sonoridade confere o efeito de suspensão ao trecho, fazendo com que o prosseguimento do discurso seja requerido veementemente, gerando o que denominamos anteriormente como eletricidade do gênero frevo.

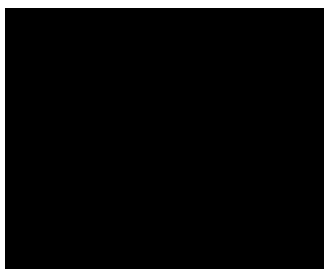


Figura 17: compasso 2, sonoridades locais

O próximo arpejo é o de Lá menor com nona seguido de um acorde de resposta. Neste, em ordem descendente temos as notas Sol, Ré, Fá, Dó, Ré e Lá, constituindo o acorde de G4/7(9). Esse acorde também privilegia intervalos de quarta com a consequente sonoridade suspensiva, sendo semelhante ao anterior, mas com o acréscimo da nota Lá. Vale lembrar que os acordes estão sendo analisados dentro de

uma oitava de extensão com o incremento somente da nona, sem chegar aos intervalos de décima, décima primeira, etc.

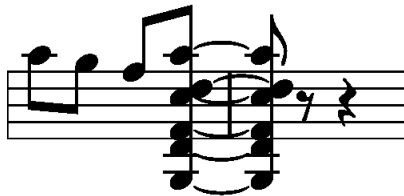


Figura 18: compassos 5 e 6, sonoridades locais

3.2.3 Sonoridades Suspensivas Estruturais

É curioso notar o tratamento descendente como um todo na seção B, seguindo o padrão estabelecido por toda a obra.

Na seção B pode-se apontar que a linha do baixo pedal estende o discurso fragmentado no início da obra, caracterizado pelo antecedente e consequente, convidando o violonista a uma interpretação mais estática, já que não há cadências a cada momento. Esta suspensão de cadências e o efeito dos pedais provocam uma escuta presente e uma interpretação focada em cada bloco e não a expectativa da resolução de cada acorde em si. Esta mudança de expectativa é o próprio efeito de suspensão.

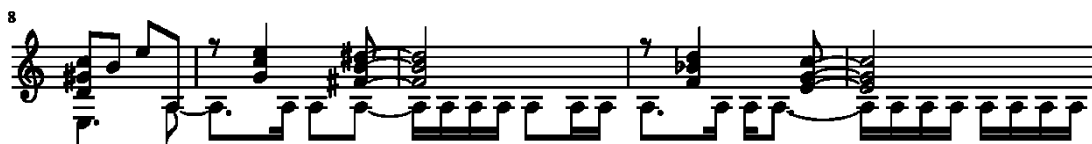


Figura 19: compassos 77 ao 84, sonoridades suspensivas

3.2.4 Cadências

- A7-Dm cadência V7-i, compasso 11
- Bm7(b5)-E(b13)-Am7, cadência ii-V7-i, compassos 14 e 15
- Gm7-A(13-)-Dm, cadência iv-V7-i, compassos 16,17,18 e 19

3.2.5 Substituição De Graus Harmônicos

No compasso 11 aparece o acorde de Ré menor com baixo em Sol [Dm/G], seguido pelo acorde de Dó com sétima maior [C7M]. Essa progressão em questão é a de {ii-I} do sexto grau, também muito usual na música popular. Ao substituir o quinto grau do acorde em questão pelo segundo e resolvendo-o na tônica, não estamos tomando nenhum acorde como dominante, subdominante ou tônica, é uma explicação para a progressão ocorrida. Essa progressão também é muito usual nas músicas populares e nos frevos e, de acordo com Bencker, é facilmente notada.

3.2.6 Pedal No Frevo

A obra apresenta em sua parte B uma textura em dois planos, sendo um deles elaborado em pedal dos baixos e o outro em blocos de acordes descendentes. Pode-se observar também a construção descendente na linha dos baixos durante o percurso.

O desenho melódico no pedal dos baixos é constituído por um pedal Lá, inicialmente dos compassos 76 ao 84, sendo que nesse ultimo compasso a movimentação descendente dos baixos faz coincidir uma dominante que prepara a ida do pedal ao baixo Ré da quarta corda.

Neste eixo de subdominante instaurado pelo baixo Ré tem-se a contínua movimentação cromática dos blocos de acorde, agora em registro agudo. Caminhando ao final do pedal, o baixo Ré descende pelas notas Dó-Sí-Síbmol-Lá ao seu registro inicial, fechando a seção com a apresentação súbita da dominante da tonalidade [E7].

3.2.7 Efeitos Sonoros Decorrentes Da Harmonia

A execução em alta velocidade e sem acompanhamento de tríades e graus conjuntos, é característico nas orquestras de frevo. Entende-se que essa execução é atribuída, no frevo-de-rua, a família dos metais, ou seja, trompetes e trombones (BENCK FILHO, 2008).

No caso das frases mais velozes e agudas, cabe aos trompetes realiza-las. E o autor consegue passar com clareza em varias partes da obra quais seriam as frases de trompete, e o que é complemento da orquestra. Isso se dá pelo tão falado fator antecedente- consequente.

Essa clareza é notada logo no inicio da obra, metaforicamente a escala de Lá menor seria executada pelos metais, sem nenhum acompanhamento, e em seguida a orquestra responderia com o acorde. No item 1.3.2 serão comentadas as quiálteras e os fragmentos descendentes de 3 notas, que tem essa relação instrumental trompete-orquestra.

Outra adaptação técnico-musical das orquestras de frevo, feita pelo autor nessa obra, é notada do 22 ao 28, no qual tem-se uma polifonia entre baixo e melodia. Nas orquestras de frevo, os instrumentos encarregados pela região grave da música, ou seja, a baixaria, realizam uma movimentação em colcheia, tocando o tempo forte e silenciando no tempo fraco. Geralmente a primeira nota é a tônica do acorde e a segunda nota é a quinta.

No trecho destacado o autor preserva o padrão da movimentação em colcheia e pausa, mantendo uma nota Lá na região mais grave, e realizando um movimento cromático ascendente partindo da nota Ré

sustenido até um Fá natural. Posteriormente tem-se a nota Sí na região grave e a nota Mi no compasso 28 finalizando essa seção de colcheia-pausa:

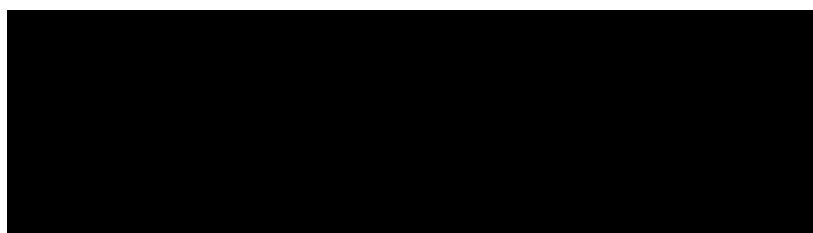


Figura 20: compassos 22 ao 28, efeitos sonoros

3.3 MELODIAS DESCENDENTES E BAIXOS DESLOCADOS

3.3.1 melodias Descendentes

O compasso 29 inicia-se uma pausa de colcheia pontuada que rompe o padrão rítmico advindo desde o compasso 21. A partir de então vemos um novo padrão melódico em sentido descendente e também um padrão rítmico de semicolcheia ligada a colcheia (seguido de uma colcheia), perfazendo um efeito de baixo deslocado.

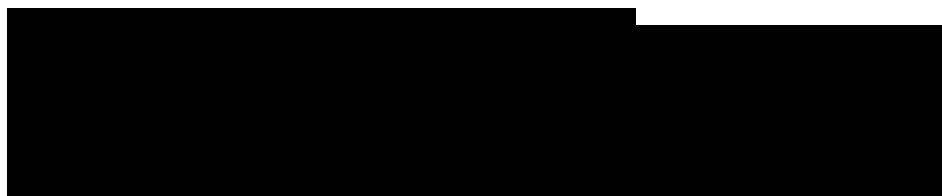


Figura 21: compassos 29 ao 33, melodias descendentes

3.3.2 Baixos Deslocados

Dos compassos 22ao 28 temos uma polifonia, uma linha independente para o baixo e melodia, o que é muito comum nas orquestras de frevo, onde o baixo, seja ele elétrico ou representado por uma linha de tuba por exemplo, tem um caminho melódico independente da melodia principal tocada pelos trompetes.

Podemos notar isso na música Vassourinhas de Mathias da Rocha, na gravação da orquestra do Maestro Duda, na qual o trompete faz a melodia principal e o baixo elétrico faz uma linha cromática descendente.

3.4 Quiálteras ou fragmentos descendentes de três notas

Em vários trechos dessa obra nota-se a corriqueira aparição de cromatismo de três notas nas melodias, como nos compassos 16,26,52,58,68,70, nos quais tem-se cromatismo de três notas descendentes.

Já nos compassos 7,49,123 nota-se um cromatismo de quatro notas ascendentes, tendo em vista que os três compassos remetem ao mesmo trecho. O cromatismo é uma constante no gênero frevo.

Pode-se observar essa aparição em canções como Freio a Óleo de José Menezes, no segundo compasso do Flautim aparece o cromatismo de Fá, Fá#, Sol, e em diversos outros frevos.

Ao que se trata de quiálteras, tem-se nos compassos 17,18,19, 59,60,61 a ocorrência das mesmas. Logo nos compassos 2,4,35,37,39, nota-se arpejos de três notas que não caracterizam quiálteras.

3.5 Acordes descendentes

No compasso 8 existe uma alteração na fórmula de compasso. Neste compasso podemos notar quatro acordes em semínima e em sentido melódico-cromático descendente, cuja sonoridade é semelhante à dos dois primeiros com a predominância de intervalos de quarta justa. Notamos que esses acordes também privilegiam as quartas, mas de um modo distinto. A quartas estão nos baixos dos três primeiros acordes cromáticos, e a tônica apresenta-se nos agudos. Os baixos dos três primeiros acordes caminham descendentemente para a tônica do último acorde e a melodia das tônicas para a quinta do último acorde:

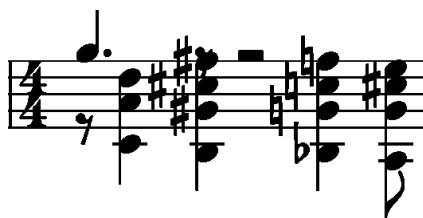


Figura 22: compasso 8, acordes descendentes

3.6 EFEITOS DE RUPTURA

Dentre as características do gênero nota-se que as pausas e efeitos de ruptura são muito explorados pelo autor, sendo utilizadas para realçar o sotaque do gênero e também para ligar as sessões e partes da música.

No compasso 21, nota-se uma pausa de colcheia na melodia e uma pausa de semínima no baixo, ambas com efeito de ruptura no intuito de que outro assunto se inicie dentro da parte A, ou seja, outro padrão rítmico-melódico, com outra textura, e um caráter estrutural melódico diferente do apresentado anteriormente.

Observa-se nos compassos 29,42,63,73,116,125 a mesma intenção de ruptura proveniente de um novo assunto.

3.7 Terra de Ninguém

No compasso 29 nota-se o que Bencker (2008, p.74) denomina como “passagem” ou “terra de ninguém”¹, cujas características principais são contraste ou ruptura com o que vinha sendo apresentado até então no discurso musical de uma determinada obra. Esta quebra, que pode ter um ou mais compassos, costuma se dar através de figurações distintas das apresentadas inicialmente nos respectivos discursos musicais, estando entre as mais comuns as figuras de síncopa, notas acentuadas e contrastes de dinâmica.

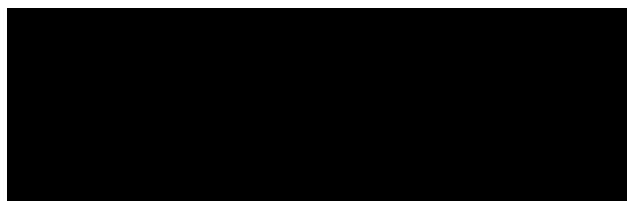


Figura 23: compassos 29 ao 31, terra de ninguém

O único acorde que acontece na cabeça do primeiro tempo é um Mi com sétima e décima terceira bemol [E7(13-)] – um acorde dominante com a 13b – nota essa que tenciona o acorde. Essa tensão e a sensação de incerteza por ela gerada é uma das características da “passagem”, que imanta a parte seguinte.

“Enumerar e citar apenas” outros exemplos similares a partitura mostrada acima, retratando outros efeitos das paradas, breques, rupturas que possam ser típicos do frevo, mesmo que não seja especificamente o procedimento “Terra de Ninguém”.

¹ De acordo com Bencker, o termo terra de ninguém pode estar relacionado com o passo da dança, pois “possibilita ao passista uma mudança coreográfica ou uma parada, esperando para ver para onde a música caminhará” Benck Filho, Ayrton Müzel. “O frevo-de-rua no Recife: características socio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo.” (2008).

3.8 RASGADO: EFEITO MUSICAL DO FREVO

No compasso 41 existe um rasgueado no acorde de Mi com quarta e sétima [E4(7)] que se resolve no acorde de dominante Mi com sétima (E7), seguido, no compasso 43, da escala de Lá menor natural. Segundo Bencker (2008), este procedimento musical é também comum ao gênero. O Rasgado consiste em um acorde tocado em tutti e fortíssimo. Após a ponta, ainda nesta primeira parte da música, temos, portanto, o Rasgado, na forma de um rasgueio fortíssimo²



Figura 24: compasso 41, rasgado

² Apesar de não constar nada na partitura, mas em diversas audições inclusive com o próprio Marco Pereira esse trecho é apresentado com uma dinâmica fortíssima.

CONCLUSÃO

O violão sempre foi um instrumento que se fez presente na música brasileira, tanto como acompanhador, quanto como solista, conforme salientado anteriormente, o que por si só atesta a importância desse instrumento para música aqui produzida. Além disso, é possível afirmar também a importância desse instrumento como acompanhador e solista igualmente na música europeia.

Por meio da realização dessa pesquisa, pudemos observar que aqui houve uma hibridização de repertório, que significou a síntese do popular e erudito em relação aos elementos puramente musicais. No tocante a técnica, no caso de Gnattali e sua escrita (revisada por Rafael Rabelo), vemos uma semelhança de cooperação com a que ocorreu entre Segovia e os compositores a quem este se associou. A escrita de Gnattali, no entanto, mesmo com a provável aprovação de Rabelo, exige mais imersão do intérprete para resultar quanto aos efeitos do gênero. Esta escrita por um lado, por ser menos densa, dá a impressão por vezes que poderia ser predominantemente executada por um instrumento melódico, de sopro preferivelmente (com exceção obviamente dos blocos de acordes, pequenas polifonias e baixos acompanhantes). Até por isso mesmo esta depende de uma execução mais enérgica, para aparentar mais densa, com seus eventos musicais mais conectados. Quanto a Marco Pereira, o idiomatismo é mais intrínseco ao violão, de modo que não se pode imaginar outro instrumento executando a escrita. Esta escrita propicia o entendimento dos efeitos do frevo já no momento da leitura.

Concluimos, portanto, que as adaptações técnico-musicais do frevo partem do idiomatismo do violão, mas resultam de maneiras distintas ao emular os efeitos do gênero, mesmo quando parecidos, a exemplo da textura geral com poucos acompanhamentos decorrentes da acomodação de planos e da velocidade do gênero, dos blocos de acordes simulando ataques de naipes de sopros, dentre outros.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniel Marques de. **O VIOLÃO NO FREVO: UMA LINGUAGEM EM CONSTRUÇÃO**. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009.

BENCK, Ayrton Muzel Filho. **O Frevo-de-Rua no Recife: Características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo** Salvador 2008.

FRUNGILLO, Mario D. **Mapa de Ritmos Brasileiros**. São Paulo 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição Brasileira**. São Paulo, Brasiliense. 1991.

Revista Música Hodie. **Primeira Impressão**. Goiânia - V.16, 209p, n.1, 2016. Frevo do acaso(2014).

SEVERIANO Jairo. **Uma história da Música Popular Brasileira: Das origens á modernidade**, Ed. 34, 2008.

SILVA, Valdemar Alves. **Três Estudos de Concerto para violão de Radamés Gnattali: Peculiaridades Estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural**, Goiânia 2014.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. **Revista Em Pauta Rio grande do sul, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, v.14, n. 23, p. 5-42, dezembro 2003.

THOMAZ, Rafael. **A linguagem Musical e o Violonística de Marco Pereira** – Uma simbiose criativa de diferentes vertentes. Campinas, 2014.

TINHORÃO José Ramos. **Pequena História da Música Popular: Da modinha á canção de protesto**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1974.