

O frevo instrumental de Tia Amélia e o descompasso *No Passo* da história

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: 3 – Etnomusicologia

Maria José dos Santos Altino
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
mestradormariaflor@gmail.com

Maria Aida Falcão Santos Barroso
Universidade Federal de Pernambuco
mariaaida.barroso@ufpe.br

Resumo. A história do frevo nos mostra como o espaço reservado às mulheres foi injusto e não aconteceu de forma a incentivá-las a participarem de sua construção e continuidade. Isso se torna mais evidente se observarmos o contexto do frevo instrumental. Entretanto, mesmo com poucos registros de suas ações, surgem indícios da atuação feminina. Hoje, ainda que tenhamos poucos nomes de mulheres como referência no frevo instrumental, o nome de Amélia Brandão Nery - a Tia Amélia, surge como incentivo para a atuação, cada vez mais ampla, de mulheres nessa modalidade do frevo. Esta pesquisa teve como objetivo principal investigar seu frevo *No Passo* e, a partir da escuta da gravação original e da análise da transcrição, apresentar os elementos que o inserem na classificação de frevo instrumental. As características identificadas são apontadas a partir de Santos e Mendes (2019) e Mendes (2017). O estudo desta obra abre caminhos para a performance e colabora com a pesquisa sobre frevos instrumentais compostos por mulheres.

Palavras-chave. Frevo, Mulheres, Tia Amélia, Frevo instrumental.

The Instrumental Frevo of Tia Amélia and the Mismatch *In the Step* of History.

Abstract. The history of the frevo shows us how the space reserved for women was unfair and did not happen in a way that encouraged them to participate in its construction and continuity. This becomes more evident if we look at the context of instrumental frevo. However, even with few records of their actions, there are signs of women's involvement. Today, even though we have few female names as a reference in instrumental frevo, the name of Amélia Brandão Nery - Tia Amélia, has emerged as an incentive for women to play more and more in this form of frevo. The main aim of this research was to investigate her frevo *No Passo* - *In the Step* - and, by listening to the original recording and analyzing the transcription, present the elements that place it in the classification of instrumental frevo. The identified characteristics are pointed out from Santos and Mendes (2019) and Mendes (2017). The study of this work opens the way for performance and contributes to research into instrumental frevos composed by women.

Keywords. Frevo, Women, Tia Amélia, Instrumental frevo.

Frevo: substantivo masculino?

Nos jornais do início do século XX, encontramos, muitas vezes apresentadas em matérias policiais, notícias que informam que "[...] o fuzuê da multidão dançante à frente dos clubes e das respectivas bandas" era apresentado como sendo "promotor da desordem social". Entre zé-pereiras, maracatus, clubes populares e outras manifestações, ali estava incluído o que hoje chamamos de frevo. A palavra, naquele momento, era sinônimo de furdunço "[...] a festa pública na qual as pessoas se debatiam, se esfregavam, se misturavam". (SANTOS, MENDES, 2019, p. 59).

A corruptela que dá origem ao nome, parte de uma forma popular de falar palavras como ferver, fervura, fervedouro. Pronunciadas pela classe menos favorecida como "frever", "frevura", "frievedouro", indicava a situação de uma multidão se comprimindo, se esfregando, elevando a temperatura dos seus corpos como um caldeirão fervendo. Naquele momento a expressão "Olha o frevo!" remetia à "Olha o furdunço", "olha o rebuliço", ainda não associando a palavra à música ou à dança (SANTOS, MENDES, 2019, p. 58-59).

Segundo Santos e Mendes (2019), um novo olhar por parte de intelectuais - sob a influência do nacionalismo e do regionalismo - em relação às manifestações populares do país, impactou a mudança de percepção em relação ao carnaval e às referidas manifestações. A partir disso, a forma de pensar, falar e escrever sobre o frevo, trouxeram ele para um lugar não mais de desordem social. Aos poucos ele passa a ser citado como som.

Os autores afirmam que marcha-carnavalesca, marcha-frevo, marcha pernambucana, marcha-nortista, foram algumas das primeiras designações empregadas pela indústria fonográfica. Entre 1930 e 1935, mudanças nessas designações passam a apresentar apenas o termo genérico "frevo" na ficha técnica de algumas gravações. Aos poucos, a música carnavalesca pernambucana foi se definindo e o frevo se estabelecendo como gênero musical.

Em todo esse processo de construção, as referências encontradas em publicações, autoria de composições, matérias jornalísticas e outras fontes indicam recorrentemente nomes masculinos como referência na sua modalidade instrumental. O que nos leva a fazer a seguinte indagação: onde estão as referências femininas do frevo instrumental?

Valdemar de Oliveira - apontado por Santos e Mendes (2019, p. 95) como "[...] um dos principais sistematizadores do frevo" - descreve em seu emblemático livro *Frevo, capoeira e passo* (1971), no capítulo direcionado à categoria *frevo de rua*, que "O frevo é viril". Em muitos trechos dessa obra ele apresenta escritas que excluem as referências

femininas da construção do frevo instrumental, como: "O autor do frevo nunca é anônimo [...]", "É a obra de um homem [...]", "Os compositores de frevo [...]", "[...] verdadeiros gênios do frevo". No capítulo sobre os elementos de expressão ele aponta o feminino como algo que inferioriza o frevo instrumental. Vejamos:

As orquestras de jazz deturpam o caráter heróico do frevo, aveludam sua estridência metálica, roubam-lhe arestas, tornando-o, por isso mesmo, menos brilhante. Os saxofones tomam relêvo 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 (OLIVEIRA, 1971, p. 45-46).

No capítulo intitulado *Compositores de frevo* todas as referências apresentadas pelo autor são de nomes masculinos. Dentre elas, duas chamam ainda mais a atenção. Trata-se da citação dos nomes de Matias da Rocha e Nelson Ferreira.

Segundo Santos e Mendes (2019), um dos frevos mais conhecidos atualmente, responsável por arrastar multidões nas ruas, é a obra intitulada *Marcha N° 1 dos Vassourinhas*, comumente chamada de *Vassourinhas*, composta por Joana Batista Ramos e Matias da Rocha. Joana foi responsável pela criação da letra dessa obra, conforme ressalta Lélis (2022). Ainda assim, segundo a autora, por muitos anos, apenas o nome de Matias da Rocha se fez presente como detentor da autoria.

Pianista e compositora de extrema importância para a história da participação das mulheres na música instrumental, Amélia Brandão Nery - Tia Amélia, tem entre suas composições um frevo instrumental. Contemporânea de Nelson Ferreira - um dos nomes citados por Valdemar, interpretou um conhecido frevo do compositor - *Evocação* (1957), no programa de rádio "Campeões do Disco" que acontecia aos sábados, na PRF-3¹ e Tia Amélia é autora do frevo instrumental *No Passo*. Vale salientar que ela foi aluna de José Lourenço da Silva - Capitão Zuzinha - um dos mais importantes nomes para a construção do frevo - conforme relato publicado no jornal *Diário de Pernambuco* (ALBUQUERQUE, 1983, p. A-8).

Dada a relevante atuação da pianista em veículos de comunicação e ainda pela sua convivência com grandes nomes da história do frevo, é de se estranhar que seu nome não tenha sido apresentado em listas de referências do frevo instrumental. Foi com base no frevo

1 Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_10&pasta=ano%20195&pesq=%22Tia%20Am%C3%A9lia%22&pagfis=36015 Acesso em: 30 jul 2023

No Passo que essa pesquisa se desenvolveu, buscando compreender essa lacuna e, ainda, objetivando incentivar a atuação de cada vez mais mulheres nessa modalidade do frevo.

Tia Amélia *No Passo*

Tia Amélia foi uma pianista e compositora nascida em Jaboatão dos Guararapes - município pernambucano, em 25 de maio de 1897. Iniciou seus estudos musicais ainda criança, dedicando-se ao estudo da música erudita e sonhando em ser artista.

Inicialmente o conservadorismo não permitiu que isso acontecesse e ela teve um casamento arranjado pelo próprio pai com o filho de um rico fazendeiro. O marido também não permitia que ela atuasse na música fazendo concertos. Saffioti (2013, p. 63) aponta esse fenômeno como oriundo das sociedades pré-capitalistas, onde “a felicidade pessoal da mulher, tal como era então entendida, incluía necessariamente o casamento”.

A pianista não foge à regra imposta às mulheres pela sociedade da época, que incentivava a aprendizagem de um instrumento musical - com predominância do piano - pelas moças de família. “Essa habilidade muitas vezes é entendida como capital para garantir um casamento vantajoso, o que nos leva a situá-las socialmente em famílias de condições financeiras mais abastadas ou que buscam, por meio do casamento, uma ascensão social” (BARROSO, 2023, p. 87).

Apesar da enorme competência, sua liberdade de escolha foi tolhida e por muito tempo não pôde continuar a sua carreira. Só após deixar o marido, levando seus filhos, foi possível retomar às atividades artísticas (TIA AMÉLIA, 2021, n.p.).

Ao buscar informações acerca da trajetória das mulheres no frevo instrumental foi encontrado o fonograma intitulado *No Passo*², de autoria da citada pianista. Essa identificação foi possível por meio da pesquisa de Hércules Gomes³ e Jeanne de Castro⁴ e deu suporte à continuidade das buscas por mais referências femininas no frevo instrumental.

De forma independente, através de uma campanha de financiamento coletivo, Hércules Gomes transcreveu 30 obras da compositora. Como resultado, lançou o *Songbook A Música de Tia Amélia*. Paralelamente, na mesma época, gravou 14 obras da compositora, no álbum *Tia Amélia Para Sempre*, lançado pelo selo SESC (2020), com produção de Jeanne de

2 Disponível em <https://www.immub.org/album/velhas-estampas-tia-amelia-com-a-banda-vila-rica> Acesso em: 30 jul 2023.

3 Pianista e compositor capixaba, responsável pelo resgate das obras de Tia Amélia.

4 Produtora de Hércules Gomes, pesquisadora e biógrafa de Tia Amélia.

Castro. A realização desse trabalho tornou possível o acesso às partituras das obras transcritas, colaborando para a reafirmação da atuação dessa pianista e compositora que, por muito pouco, não caiu no esquecimento.

Como aponta Lélis (2022) em relação à participação das mulheres na construção do frevo, em muitos casos elas não puderam apresentar suas próprias narrativas e, com isso, ficaram à mercê do "[...] olhar negligente de quem produzia registros oficiais, naturalmente masculinos" (LÉLIS, 2022, p. 90). Esse negligenciamento em relação aos registros pode ter contribuído para a subtração dos nomes femininos que fizeram parte da história do frevo - aqui, principalmente, concentrada na modalidade instrumental.

No Passo - frevo instrumental

Tia Amélia gravou *No Passo* ao piano, acompanhada pela banda Vila Rica no disco “Velhas Estampas”, lançado em 1958 pela gravadora Odeon. Não tivemos acesso ao manuscrito musical autógrafo, apenas à parte do piano transcrita por Hércules Gomes no já citado projeto de resgate das obras da compositora.

Embora sua obra esteja mais voltada para o choro, não causa estranheza o fato de haver entre suas composições uma peça intitulada *No Passo*, apresentando elementos típicos do frevo instrumental.

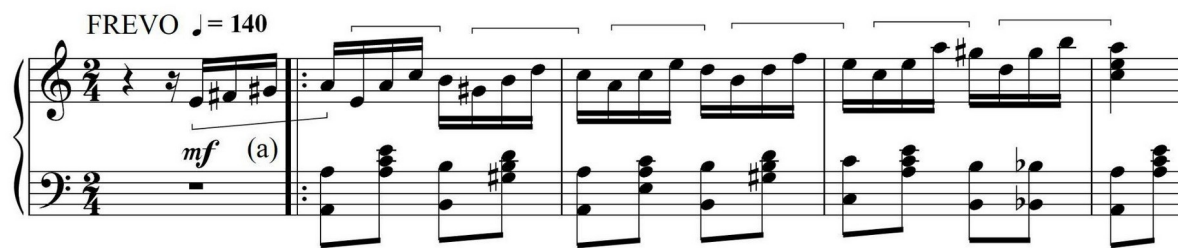
Santos e Mendes (2019) apresentam os aspectos técnicos do frevo instrumental, organizando-os em categorias: melodia, fraseado; acentos; ritmos da percussão; harmonia; antecipações; forma musical; interpretação. Tomaremos como base esses elementos para apresentarmos uma leitura analítica da música a partir da transcrição de Hércules Gomes.

Talvez o primeiro elemento a corroborar que a composição se trata efetivamente de um frevo seja o título, referência explícita à forma como nos referimos à sua dança.

No que diz respeito aos aspectos melódicos e ao fraseado, a música de Tia Amélia se constrói, na seção A, sobre variações do grupamento de 4 semicolcheias, sendo esses os valores mais utilizados para o frevo instrumental, conforme afirmam Santos e Mendes (2019).

O motivo rítmico característico de *No Passo* é construído sobre a anacruse de 3 semicolcheias, com apoio da quarta sobre o tempo seguinte (a) deslocando-as e reproduzindo-as em movimento ascendente (Exemplo 1). O resultado é o destaque das notas de chegada que formam uma escala ascendente.

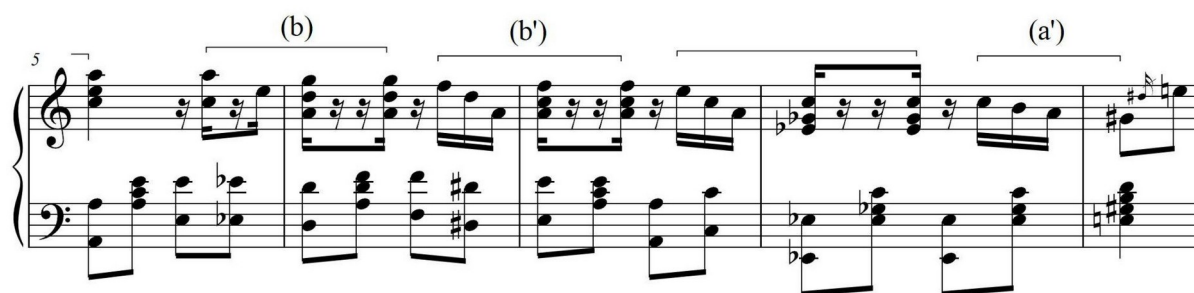
Exemplo 1 – No Passo, compasso 1 ao 5



Fonte: Transcrição de Hércules Gomes (2020). Recorte das autoras.

Em resposta a esta frase inicial, um movimento descendente que se inicia com ritmo sincopado (b), posteriormente retomando o desenho de 3 semicolcheias (b') que se direciona à dominante, culminando em uma apogiatura na colcheia da segunda metade do primeiro tempo, imprimindo um caráter jocoso a essa chegada (Exemplo 2). O motivo inicial é apresentado na finalização da frase em movimento descendente (a'). O desenho rítmico com pausas entre a primeira e a quarta semicolcheias do tempo provoca um toque bastante solto e leve na repetição do acorde na mão direita, trazendo fluência à frase. A apogiatura no compasso 9 também induz a um toque bastante solto e rápido.

Exemplo 2 – No Passo, compasso 5 ao 9

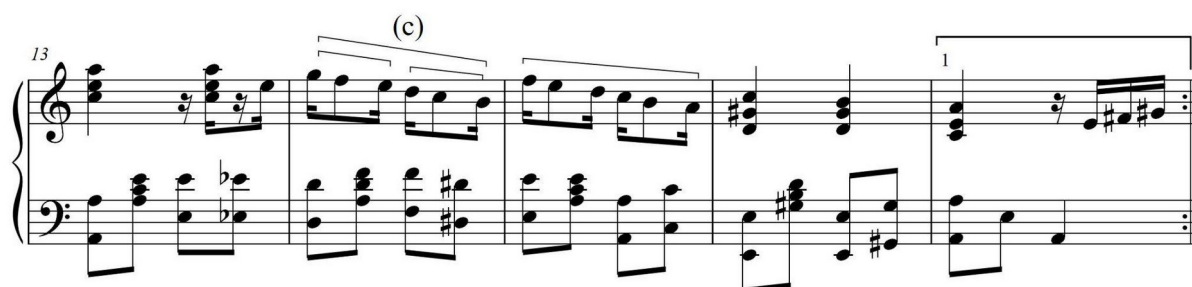


Fonte: transcrição de Hércules Gomes (2020). Recorte das autoras.

A primeira frase da seção se repete na íntegra e é respondida por uma variação do movimento descendente, desta vez substituindo as pausas por colcheias em dois grupos que se unem na mesma direção (c), desenvolvendo um ritmo sincopado até a cadência final da seção. Embora na rítmica clássica o acento se direcionaria à colcheia por ser a nota de maior valor da

figuração, o frevo subverte essa lógica induzindo o intérprete a tocar a colcheia curta e sem acento para evitar a retenção do movimento.

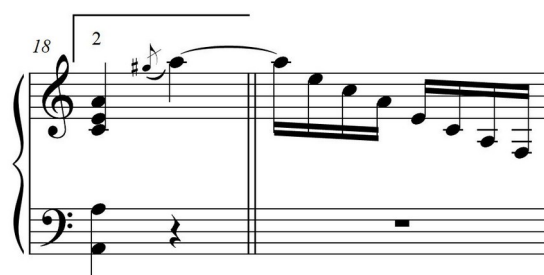
Exemplo 3 – *No Passo*, compasso 13 ao 17



Fonte: transcrição de Hércules Gomes (2020). Recorte das autoras.

Uma pequena ponte melódica faz a ligação com a seção B, representada por um arpejo descendente preparado por uma semínima no segundo tempo do compasso, que se liga às semicolcheias do arpejo. No ataque da semínima, uma apogiatura contribui para realçar a acentuação e induz uma breve suspensão do tempo antes que as notas se precipitem no movimento descendente (Exemplo 4).

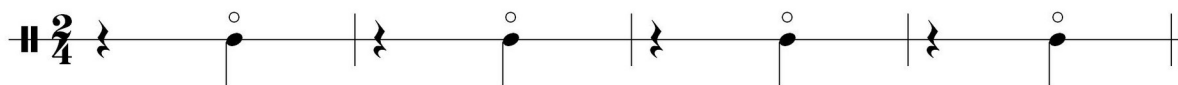
Exemplo 4 – *No Passo*, compasso 18 e 19



Fonte: transcrição de Hércules Gomes (2020). Recorte das autoras.

Ao longo de toda a seção A, a mão esquerda desempenha um papel de marcação rítmica, com os tempos divididos em colcheias. Ao tocar, o(a) pianista pode direcionar o acento ao segundo tempo, simulando o movimento rítmico da batida do surdo. Segundo Santos e Mendes (2019, p. 115), essa é a “[...] batida rítmica básica do frevo no surdo; com pausa no 1º tempo, a acentuação é deslocada para o segundo tempo [...]. Este é o padrão rítmico mais utilizado pelas orquestras nas ruas” (Exemplo 5).

Exemplo 5 – Batida rítmica padrão do frevo no surdo



Fonte: Santos e Mendes (2019, p. 115). Edição das autoras.

A seção B se inicia com um diálogo entre melodia e baixo na região grave. A linha do baixo assume o desenho melódico, acompanhada por acordes nos contratempos, dialogando com o desenho da mão direita, que apresenta síncofes que antecipam acentos na mudança de compasso, intercalando, por sua vez, melodia e acompanhamento.

Exemplo 6 – No Passo, compasso 20 ao 27



Fonte: edição das autoras a partir de transcrição de Hércules Gomes (2020)

A essa frase responde um desenho em tercinas de semínimas na região aguda. Esse desenho rítmico remete às marchas-rancho e traz um caráter saudosista à melodia.

Exemplo 7 – No Passo, compasso 28 ao 35



Fonte: transcrição de Hércules Gomes (2020). Recorte das autoras.

Assim como na seção anterior, a primeira frase se repete na íntegra enquanto a segunda apresenta um desenho diferente, em colcheias, caminhando em escala no movimento ascendente e com notas alternadas no movimento descendente. O baixo faz breves pontuações rítmicas intercaladas por silêncios (exemplo 8).

Exemplo 8 – *No Passo*, compasso 44 ao 51



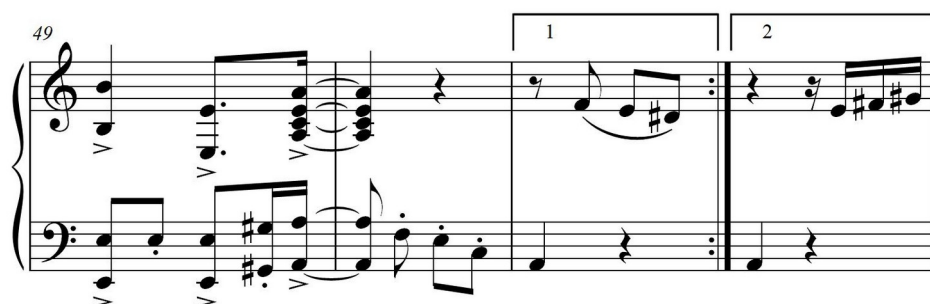
Fonte: transcrição de Hércules Gomes (2020). Recorte das autoras.

A peça se encerra com o retorno integral da seção A. Na gravação de Tia Amélia, essa última seção é repetida ainda mais uma vez, em andamento mais rápido. Gomes manteve essa ideia na transcrição, mudando a indicação metronômica inicial de 140 bpm para 160 bpm na última repetição.

Observando a música de Tia Amélia, podemos detectar elementos comuns a outros gêneros brasileiros que também se baseiam no desenho de 4 semicolcheias, como o choro, por exemplo, gênero pelo qual ela ficou mais conhecida. Portanto, é no momento da performance que a(o) intérprete lançará mão de elementos característicos do frevo. Da escolha do andamento aos acentos que realçam inflexões rítmicas ou reforçam o segundo tempo do compasso no baixo, esses elementos não estão comumente indicados nas partituras. O mesmo acontece com as articulações que, não estando indicadas, devem ser escolhidas de modo a caracterizar o frevo durante a execução.

Uma possibilidade de reforço na execução para caracterizar o frevo está nas antecipações harmônicas provocadas por certas inflexões rítmicas. Assim, a mudança de harmonia poderia acompanhar a antecipação indicada pela síncope na melodia, gerando uma quebra no ritmo harmônico bastante usual no gênero. No exemplo 9, uma sugestão de execução antecipada para o acorde de lá menor que finaliza a seção B, com a inclusão também de articulações.

Exemplo 9 – No Passo, compasso 49 ao 52



Fonte: transcrição de Hércules Gomes (2020). Sugestão de execução das autoras.

Outro ponto importante que pode contribuir para a compreensão dessa obra como sendo um frevo é a atuação do pandeiro, cuja levada básica, segundo Mendes (2017), consiste em uma colcheia seguida de duas semicolcheias. Ainda segundo ele, na escrita do frevo, tradicionalmente em 2/4, cada tempo do compasso apresenta esse padrão, como podemos conferir no exemplo 10.

Exemplo 10 - levada básica do frevo no pandeiro



Fonte: Mendes (2017, p. 122). Editoração das autoras.

O exemplo citado traz o que o autor chama de "[...] escrita simplificada para o pandeiro", sendo essa levada uma herança do galope (MENDES, 2017, p. 122).

A partir da escuta do áudio da gravação encontrada no disco *Velhas Estampas* podemos perceber que o padrão rítmico tocado pelo pandeiro é o utilizado tradicionalmente no frevo. Além desse padrão é possível identificar a "[...] parada típica dos frevos de rua" ao final de trechos como o que encerra a primeira apresentação do A, como podemos observar no exemplo 11 (MENDES, 2017, p. 123):

Exemplo 11. Frase inicial de *No Passo* com inserção do pandeiro segundo Mendes (2017)

FREVO ♩ = 140



Piano *mf*

Pandeiro

5

5

Fonte: editoração das autoras a partir da transcrição de Hércules Gomes (2020) e Mendes (2017, p. 123)

Conclusão

Ainda que composicionalmente a obra consiga dialogar com outros gêneros musicais, por meio de figuras que remetem a isso, a interpretação deixa claro que se trata de um frevo, mesmo que muitas dessas indicações características não estejam escritas.

Elementos como as acentuações, articulações e antecipações características do frevo se fazem presentes na interpretação de Tia Amélia em *No Passo*. O padrão rítmico apresentado na interpretação ao piano e ao pandeiro, analisado nessa pesquisa, direcionam a composição para o frevo e deixam clara a afirmação dessa intenção.

A partir desse resultado podemos compreender que a obra analisada confirma a participação das mulheres no frevo instrumental em tempos remotos e mostra que, diferente da ideia de ausência que ao longo dos anos nos foi apresentada, as mulheres nunca estiveram omissas, como bem pontua Lélis (2022).

Com esse olhar para a composição de Tia Amélia apontamos para a necessidade de buscarmos espaços para a atuação feminina no frevo, ampliando sua participação no ensino, na troca de saberes, no acesso a editais e dando visibilidade às suas obras.

Referências

ALBUQUERQUE, Juarez. Artista de sempre. *Diário de Pernambuco*, Recife, Opinião - Cartas à Redação, 3 maio 1983, p. A-8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/60288. Acesso em 30 jul. 2023.

BARROSO, Maria Aida. Pioneiras: o papel feminino na retomada do cravo no século XX. *Anais / XIX Semana do Cravo* [recurso eletrônico]. FAGERLANDE, Marcelo (coord. e Ed.), PEREIRA, Mayra e BARROSO, Maria Aida (Co-Ed.). Rio de Janeiro: PPGM / PROMUS - UFRJ. Escola de Música, 2023. p. 85-103. Disponível em: <https://ppgmufjrj.files.wordpress.com/2023/06/anais-da-xix-semana-do-cravo-1.pdf>. Acesso em 30 jul. 2023.

GOMES, Hércules. *No Passo*. Frevo. Lá menor. Piano. A Música de Tia Amélia Songbook: transcrição de Hércules Gomes, 2020. Disponível em <http://www.herculesgomes.com.br/wp-content/uploads/2020/09/SONGBOOK-A-MUSICA-DE-TIA-AMELIA-piano.pdf> Acesso em 30 jul 2023.

LÉLIS, Carmem. O frevo mulher silêncios que gritam. In: TELES, José (org.). *Frevo Vivo*. Recife, Cepe, 2022. p. 90-99.

MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*. Recife: Cepe, 2017. 262 p.

NO PASSO. Amélia Brandão Nery (compositora). Amélia Brandão Nery e Banda Vila Rica (intérpretes, piano e banda). Imub: Gravadora Odeon, 1958. LP VELHAS ESTAMPAS.

OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, Capoeira e Passo*. Recife: Cepe, 1971. 151 p.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes*. Mito e realidade. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTOS, Climério de Oliveira; MENDES, Marcos Ferreira. *Frevo: Transformações ao longo do passo*. Batuque Book, v. 4. Recife: Cepe, 2019. 382 p.

TIA AMÉLIA, a primeira-dama do choro. *A música do seu jeito*. Fritz Dobbert Pianos [blog]. Publicado em 7 dez. 2021. Disponível em: <https://blog.fritzdobbert.com.br/pianistas/tia-amelia/>. Acesso em 30 jul. 2023.