

## **Improvisação musical no frevo: história e práticas**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL EM SIMPÓSIO TEMÁTICO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: IMPROVISACÃO MUSICAL, INTERAÇÃO E CULTURA

*Niraldo Riann de Melo*  
IFPE – riann\_trumpet@hotmail.com

*Ayrton Müzel Benck Filho*  
UFPB – benckfilho@gmail.com

**Resumo.** Este artigo tem como objetivo investigar, à luz da literatura acadêmica sobre o frevo, como as práticas de improvisação têm sido desenvolvidas por músicos do gênero. A construção metodológica para esta discussão foi baseada em pesquisa de cunho bibliográfico e documental a partir de organização e reflexão em torno das narrativas apresentadas por autores da área, e em exemplos musicais extraídos de áudios e partituras. Por fim, algumas considerações foram realizadas acerca das singularidades dessa prática desenvolvida e consolidada por músicos no decorrer da existência do frevo.

**Palavras-Chave:** Frevo. Improvisação. História. Práticas.

### **Musical Improvisation in Frevo: History and Practices**

**Abstract.** This article aims to investigate, in the light of the academic literature on frevo, how improvisation practices have been developed by musicians of the genre. The methodological construction for this discussion was based on bibliographic and documentary research based on organization and reflection around the narratives presented by authors of the area, and on musical examples extracted from audios and scores. Finally, some considerations were made about the singularities of this practice as developed and consolidated by musicians during the existence of frevo.

**Keywords:** Frevo. Improvisation. History. Practices.

### **1. Introdução**

Embora o frevo seja um dos gêneros musicais pernambucanos de maior interesse por parte dos pesquisadores (GUERRA, 2018), ainda se observa uma enorme lacuna na produção de conhecimento científico sobre esse fenômeno enquanto expressão musical, como já apontado por outros autores (BENCK FILHO, 2008; AGUIAR, 2009; VALENTE, F., 2014; OLIVEIRA, É., 2018).

A literatura sobre o frevo não é muito rica, os textos mais usados também na academia são poucos, e a bibliografia resume-se a uma lista de poucos autores: Valdemar de Oliveira, Larry Crook, José Teles, Ruy Duarte, Ariano Suassuna, Mário de Andrade. De uma forma geral o frevo é tratado na literatura numa perspectiva histórica, encontrei pouco material acerca dos compositores do princípio do século XXI, o que sugere a necessidade de desenvolver conhecimento teórico sobre esta fase de mudança, transformações em acto nos últimos anos [...]. (VALENTE, F., 2014, p. 24-25).

Após consultarmos o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES através da palavra “frevo” e das expressões “improvisação no frevo” e “improvisando no frevo”, bem como por meio da leitura dos resumos das pesquisas vinculadas à área de música, publicadas até o primeiro semestre de 2019, constatamos um número incipiente de trabalhos sobre a improvisação musical no gênero. Com exceção da tese de doutorado de Cortes (2012), que apresenta uma discussão mais detalhada sobre a prática da improvisação idiomática no frevo, no choro e no baião, as outras fontes de pesquisa se resumem aos trabalhos de autores que abordam essa temática de forma indireta, frente ao estudo de outros temas vinculados ao frevo, como Benck Filho (2008), Saldanha (2008) e Francesco Valente (2014).

Diante do exposto, o presente artigo tem como objetivo investigar, à luz da literatura acadêmica sobre o frevo, como as práticas de improvisação têm sido desenvolvidas por músicos do gênero.

Salientamos que este trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado “Improvisação idiomática no frevo de rua: um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero”, defendida em 2019 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (MELO, 2019). Nessa perspectiva, a construção metodológica para a presente discussão está assente em pesquisa de cunho bibliográfico e documental, mediante a reflexão sobre dados e debates trazidos pelos autores já citados anteriormente e apresentação de exemplos musicais extraídos de áudios e partituras.

## **2. Conceituando o termo improvisação**

Conforme assinala Blum (*apud* NETTL; RUSSELL, 1998, p. 27, tradução e grifo nossos), “o substantivo *improvisação* e seus cognatos, apesar de relativamente novos nas línguas europeias, tornaram-se rapidamente termos indispensáveis relacionados à música e a muitas outras áreas da vida social.” A partir dessa premissa, é possível observarmos o caráter polissêmico atrelado ao termo, bem como à diversidade de práticas que ele representa.

Por esse motivo, tomaremos como base a definição de improvisação musical como “a criação musical no decorrer da *performance*” (NETTL, 1998, p. 1, tradução nossa).

## **3. A improvisação no frevo: recorte bibliográfico**

As manifestações culturais que deram início ao surgimento dos gêneros musicais brasileiros, tidos como música popular urbana, despontaram no Brasil, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX (TINHORÃO, 1990). Foi em meio a esse contexto que, de

acordo com Benck Filho (2008, p. 38), “o universo da música ligeira europeia executada pelas bandas de música no Recife possivelmente colaborou de maneira direta ou indireta na formação do gênero”, isto é, o frevo.

Dentre os gêneros que constituíam os repertórios apresentados pelas bandas dessa época, destacavam-se a modinha, a quadrilha, o galope, o maxixe, a polca e o dobrado (OLIVEIRA, V., 1971). A partir dessas evidências, Lucas Guerra (2018) acredita que o frevo, assim como o choro, emergiu a partir de uma “forma ‘abrasileirada’ de se tocar e interpretar as músicas europeias da segunda metade do século XIX e início do XX.” (GUERRA, 2018, p. 11, grifo do autor).

À luz da literatura, são raros os relatos sobre a existência de práticas de improvisação durante o período inicial de formação do gênero musical do frevo. Com relação à dança, observamos um cenário diferente, visto que, desde a sua gênese, a improvisação foi consolidada como uma de suas características marcantes. Na dança do frevo, “o passo não é rígido, é constantemente recriado” (IPHAN, 2006, p. 77), como enfatizado por Valdemar Oliveira (1971):

Assim criou, o passista pernambucano, a dança mais arbitrária que se conhece. A mais imprevista. A mais surpreendente, por se achar sujeita a circunstâncias ocasionais [...]. À proporção que surgem novos passistas, com eles surgem, sem regra nem lei, numa ambiência de absoluta espontaneidade, criações momentâneas, umas provocadas pelos atritos imprevisíveis dos corpos em promiscuidade, outras nascidas da cachola dos dançarinos [...]. (OLIVEIRA, V., 1971, p. 102-103).

No caso da música, os padrões executados pela sessão rítmica, sobretudo pela caixa e pelo pandeiro, poderiam ser os que mais sofressem “improvisações” por parte dos seus executantes, ainda mesmo na fase inicial de formação do frevo. Nesse ínterim, Benck Filho (2008) elucida que

[...] a conjunção dos desenhos rítmicos da percussão, em especial, do surdo, do pandeiro e da caixa-clara com suas variações dão caráter praticamente exclusivo ao gênero. É o que o percussionista conhece como “levada” do frevo, o que conduz a música e a identifica. (BENCK FILHO, 2008, p. 75, grifo do autor).

Conforme Sales (2018, p. 81), alguns compositores de frevo costumam escrever para a sessão rítmica “apenas uma espécie de parte-guia, composta pelas partes de caixa e surdo compiladas num único pentagrama” (Figura 1). Em outros casos, o baterista recebe “a partitura destinada ao primeiro trompete (como costumava fazer o maestro Duda em gravações com o baterista Adelson Silva), para que execute as mesmas acentuações escritas para o naipe de metais.” (SALES, 2018, p. 81).



**Figura 1:** Parte da percussão do frevo "Chapéu de Couro" (1967), de Zumba.  
 Fonte: Benck Filho (2008, p. 48).

Ao compor o frevo “Curisco” (Figura 2), o compositor Lourival Oliveira utilizou a expressão *Ad libitum* em vários trechos na parte da percussão. Segundo Dourado (2004, p. 20), tal expressão é frequentemente encontrada nas partituras e “serve para instruir o músico de que sua interpretação deve ser livre, ou o que o intérprete pode improvisar com liberdade, evitando uma marcação rígida no ritmo e no andamento da música ou do trecho”. No caso específico desse frevo, parece evidente que o compositor preferiu deixar a cargo dos instrumentistas a construção dos desenhos rítmicos a serem tocados durante a condução rítmica da música.



**Figura 2:** Os 13 primeiros compassos da grade do frevo "Curisco" (1960), de Lourival de Oliveira. Fonte: (OLIVEIRA, L., 2018).

Embora não sejam totalmente suficientes para demonstrarmos o caráter de improvisação presente na condução da sessão rítmica das orquestras de frevo, essas evidências oferecem pistas que apontam para uma maior liberdade na interpretação realizada por esses instrumentistas, aspecto esse que merece ser estudado com maior profundidade em pesquisas futuras.

Durante o período conhecido como a “era do rádio”, importante momento para a consolidação do frevo como gênero musical (SALDANHA, 2008), músicos e compositores de frevo passaram a estabelecer um contato mais efetivo com outros gêneros, a exemplo do jazz. Nessa perspectiva, a adoção do formato instrumental das *big bands* norte-americanas influenciou diretamente no surgimento de novos coloridos harmônicos e sonoridades no frevo, além da inserção de novas intervenções como o uso de improvisações (BENCK FILHO, 2008; SALDANHA, 2008; VALENTE, F., 2014).

Baseados nessa premissa, vários autores atribuem as primeiras práticas registradas de improvisação ao saxofonista pernambucano Félix Lins de Albuquerque, mais conhecido como Felinho, a partir da criação de variações<sup>1</sup> sobre tema do frevo “Vassourinhas”<sup>2</sup> (BENCK FILHO, 2008; CORTES, 2012; SALDANHA, 2008).

As variações ocorriam como ainda ocorrem, sempre sobre a estrutura harmônica da seção “B” do tema que, em alguns casos, sequer tinha ou mesmo têm a sua linha melódica principal executada ou mencionada. O uso do termo justificava-se pelo fato de serem construídas novas estruturas melódicas sobre o tema principal. (SALDANHA, 2008, p. 213).

Conforme citado por Teles (2008, p. 37), “já em 1937, Félix Lins de Albuquerque, ou Felinho, no bloco ‘Come Tudo’, cuja orquestra estava sob sua regência, ensaiava as primeiras variações de sax nos frevos que executava”.

[...] O conjunto fez sua aparição principalmente na Pensão Recife, e nos bares Vitória e Cristal, sendo entusiasticamente aplaudido. No auge do frevo, o professor Felinho teve ocasião, anteontem, de improvisar interessante música em agradecimento ao discurso de saudação do dr. Craveiro Leite. (JORNAL DO COMMERCIO *apud* TELES, 2008, p. 38).

Ainda que fosse reconhecido como um grande improvisador, alguns relatos mostram que a espontaneidade e a criatividade apresentadas nas variações criadas por Felinho não foram, a princípio, aceitas por todos:

Poucos anos mais tarde, Felinho, com suas variações no sax, marcaria a mais popular das marchas pernambucanas, Vassourinhas (Matias da Rocha/Joana Batista). Naturalmente sendo alvo de críticas dos especialistas e preservacionistas das tradições pernambucanas. (TELES, 2008, p. 38).

Ao falar sobre essas variações, o pesquisador Valdemar de Oliveira (1971) assim se manifestou:

[...] há a lamentar, na execução dessa marcha, hoje em dia, o andamento extremamente rápido e os floreios de saxofone da segunda parte, coisa improvisada por certo virtuose do sax e logo aperfeiçoada por outros. É uma desfiguração lamentável, que responde pelo aceleramento incômodo do andamento. (OLIVEIRA, V., 1971, p. 35).

As diversas gravações realizadas por músicos e orquestras, apresentando novas variações sob a parte B do tema “Vassourinhas”, revelaram, por outro lado, que essa prática ainda seria mantida por vários anos. Com isso, a referida composição acabou transformando-se em uma referência para a improvisação do frevo, um *standard*<sup>3</sup> no qual os músicos podiam expressar sua criatividade.

Na versão instrumental, gravada pela orquestra Tabajara<sup>4</sup> em 1949, na gravadora Continental, podem-se encontrar vários instrumentistas improvisando no frevo. Além dos solos de saxofone, com uma linguagem possivelmente influenciada pelas variações criadas por Felinho, destacam-se também os solos de clarinete e trompete. Nessa mesma época, sublinhamos a gravação do acordeonista Sivuca<sup>5</sup> e suas improvisações sobre o tema de “Vassourinhas”, introduzindo ao contexto do frevo um instrumento que não pertencia às formações tradicionais das orquestras de frevo de rua.

Ao observarmos as variações de Felinho, percebemos o uso de uma linguagem que descende dos parâmetros interpretativos dos gêneros musicais do século XIX, os quais influenciaram o frevo. Consonante com Benck Filho (2008), esses padrões articulatórios podem ser encontrados em métodos tradicionais de instrumentos de sopro, como o método de trompete de Jean Baptiste Arban ou o método de saxofone e clarinete de Hyacinthe Eléonore Klosé. Arban e Klosé foram professores do Conservatório de Paris.

Sobre esse tipo de articulação, Silva Júnior (2018) ressalta que ele é recorrente na interpretação de outros frevos, tais como “Vassourinhas está no Rio”, “Amália no Frevo” e “Último Dia”. Esse autor ainda tece as seguintes considerações sobre a forma de articulação do frevo “Último Dia”, composto por Levino Ferreira:

[...] essa forma de articular parece ser, de fato, algo característico de Levino Ferreira. Estando ao lado de Felinho no Quarteto Ladário Teixeira, este tocando sax alto enquanto Levino era o barítono, é bastante provável que ambos tenham se influenciado, visto que as famosas “Variações de Vassourinhas”, de Felinho, apresentam repetidamente tal artifício na articulação. (SILVA JÚNIOR, 2018, p. 93).

Na segunda variação criada por Felinho, encontramos esses padrões descritos por Benck Filho (2008), nos quais semicolcheias são agrupadas e articuladas com as duas primeiras notas ligadas e as duas seguintes em *staccato*, ou vice-versa.



**Figura 3:** Segunda variação<sup>6</sup> de Vassourinhas, de Felinho.

Fonte: Transcrição realizada pelos presentes autores.



**Figura 4:** Estudo presente no Método H. Klosé.

Fonte: (KLOSÉ, [S.d.], p. 56).

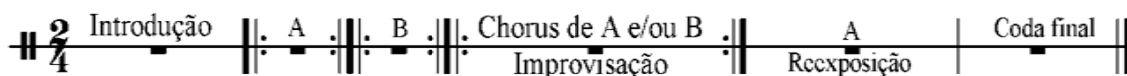
Sobre a composição de variações no frevo, Saldanha (2008) explica que, apesar de essa prática ainda existir nos dias atuais, após as décadas de 1950 e 1960, músicos e compositores do cenário musical da época, como Clóvis Pereira, José Ursicino da Silva (Maestro Duda), José Menezes, Ademir Araújo, Edson Rodrigues, entre outros, expandiram as possibilidades de *performance* no frevo com a denominada “criação instantânea e espontânea”.

Esse cenário foi caracterizado pela adaptação de um modelo de improvisação derivado do *jazz*, o formato *chorus* (CORTES, 2012), no qual novas melodias são desenvolvidas no momento da *performance* sobre uma determinada progressão harmônica, porém com a utilização de elementos rítmicos e melódicos recorrentes no frevo. Ainda sobre esse ponto, Saldanha (2008) frisa que,

[...] ratificado pela geração atual, esse estilo interpretativo vem sendo largamente utilizado, se tornando, inclusive, uma das características identificadoras do

subgênero chamado frevo de salão. Muito embora, alguns músicos dessa prática não admitam ser de base jazzista os argumentos de inspiração e técnica usados. (SALDANHA, 2008, p. 252).

A partir do início deste século, o saxofonista e diretor musical da SpokFrevo Orquestra, Inaldo Spok Cavalcante de Albuquerque, conhecido simplesmente como Spok, tem-se destacado como um dos responsáveis pela ampliação da prática de improvisação do frevo. Benck Filho (2008, p. 77) salienta que, “segundo uma forte influência jazzística, do padrão jazzístico norte-americano, o frevo adaptado e interpretado por Spok tende a seguir a seguinte estrutura”:



**Figura 5:** Exemplo de esquema formal recorrente, apresentado nos frevos do músico Spok.

Fonte: (BENCK FILHO, 2008, p. 77).

Conforme declaração de Teles (2008), a SpokFrevo Orquestra deu seguimento ao que “Felinho” já havia feito na década de 1940, com a criação das variações de “Vassourinhas”, porém com maior ênfase na improvisação sobre as linhas melódicas dos frevos executados e com uma abertura maior para que todos os músicos da orquestra pudessem improvisar.

Ao comentar sobre a improvisação realizada pelos músicos do grupo, o maestro Spok esclarece:

[...] nos improvisos individuais existe maior liberdade em relação ao estilo adotado. Em geral, os músicos de sopro da cidade de Recife têm uma formação sólida no frevo, portanto seus improvisos tendem a apresentar uma sonoridade ‘intrínseca’ ao gênero. (SPOK *apud* CORTES, 2012, p. 245, grifo do autor).

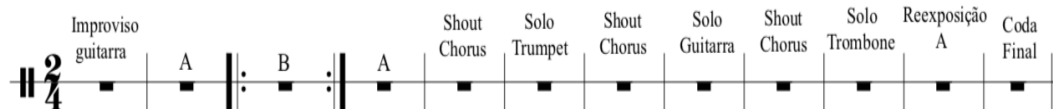
Conforme Francesco Valente (2014), a utilização de diferentes seções, como introdução, *intermezzo* e *coda*, tem evidenciado uma necessidade de os compositores adaptarem o frevo de rua às apresentações em salas de concerto. Não só os compositores, mas também os arranjadores, frequentemente têm inserido seções de improviso em seus trabalhos. Isso pode ser constatado nas gravações e apresentações realizadas por diversos grupos pernambucanos da atualidade. Além da referida “SpokFrevo Orquestra”, destacam-se a “Orquestra Popular da Bomba do Hemetério”, a “Orquestra Contemporânea de Olinda”, a “Orquestra Quebramar”, a “Transversal Frevo Orquestra”, o grupo “Som de Madeira” e “Henrique Albino Trio”, entre outros.

Com novas interpretações surgindo e buscando um novo formato mais de música de concerto, o frevo tem passado por mudanças que o levam a ter introduções em forma



de cadência, com um andamento mais lento. Nesse caso a música é composta para esse fim, para o show ou o concerto, e o início mais lento oferece contraste. Mas isso ainda é um padrão atípico, assim como a presença do *retardando*. (BENCK FILHO, 2008, p. 98).

O frevo “Último Dia”, interpretado pela SpokFrevo Orquestra, na coletânea *100 Anos de Frevo* (2007), tem a seguinte estrutura:



**Figura 6:** Exemplo do esquema formal do frevo “Último Dia”, interpretado pela SpokFrevo Orquestra. Fonte: (VALENTE, F., 2014, p. 74).

Visto que a contemporaneidade é marcada pelo constante diálogo entre as diferentes culturas, torna-se cada vez mais difícil a demarcação das fronteiras entre elas. (VALENTE, P., 2014, p. 99). Isso porque os compositores e intérpretes transitam por vários gêneros e tendências durante a sua carreira. Conseqüentemente, “a singularidade de alguns compositores, ou de grupos, os aproxima de um lugar “entre territórios”, região de fronteiras, e por isso, de difícil determinação.” (VALENTE, P., *loc. cit.*, grifo da autora).

Além do contato de músicos e compositores com outros gêneros, observamos que as características prático-interpretativas do frevo variam de acordo com a função social que a música representa em um determinado momento ou contexto (BENCK FILHO, 2008), gerando variáveis de andamento, articulação, acentuação e dinâmica dentro do próprio gênero. Por outro lado, também encontramos um lugar onde residem as constantes, as recorrências interpretativas, os padrões de linguagem e as demais características idiomáticas do gênero (BENCK FILHO, 2008).

Esses diversos aspectos têm reflexo também no cenário da improvisação no frevo, pois perpassam por questões que vão desde a inserção da improvisação nas composições até a forma como os músicos de frevo interpretam ou criam seus solos improvisados. Destarte, verificamos grupos de músicos que dialogam mais intensamente com os elementos desses outros gêneros, principalmente com o *jazz*, enquanto outros preferem manter-se mais próximos da linguagem tradicional do frevo, até mesmo nas *performances* de improvisação.

Ao analisar os solos improvisados pelos músicos da SpokFrevo Orquestra na gravação do frevo “Último Dia”, citada anteriormente, Francesco Valente também ressalta as características inerentes aos diferentes perfis de improvisadores/improvisações no frevo:

Esta introdução evoca a guitarra da bossa nova e de músicos brasileiros como Baden Powell, ao mesmo tempo é claramente inspirada à linguagem de Jim Hall (é a típica intro de guitarra do jazz: o tipo de som, o espaço, os voicings). No solo da melodia,

a cargo da guitarra, adota-se um fraseado mais "frevista". Em todo o arranjo buscase o contraste e a dinâmica: a alternância da melodia entre guitarra e naípe de saxes é um exemplo disso. O trompete no seu solo (de 2:44 até 2:58 minutos), parece-me o mais preocupado em ligar-se ao idioma da raiz brasileira, do ponto de vista melódico, propondo um som mais perto do estilo do frevo de rua. Apesar do "pick-up bluesy", o resto do solo será ainda mais dentro do estilo do frevo. O solo de trombone (de 3:18 até 3:31 minutos) é um misto entre frevo e jazz, com um início relaxado e "laid-back" (com uma acentuação rítmica "behind the beat", típica de estilos como o "Cool Jazz"). O seu improviso passa pela 6.<sup>a</sup> no acorde menor, fazendo lembrar algumas das passagens do disco "Kind of Blue" de Miles Davis. Todavia o remate final desse solo enquadra-se no idioma do frevo. (VALENTE, F., 2014, p. 84-85).

Apesar das relações existentes entre o frevo e o jazz, é possível percebermos que alguns músicos buscam estabelecer um certo distanciamento do paradigma da improvisação jazzística, optando pela utilização de uma linguagem baseada nos padrões melódicos e interpretativos das tradicionais composições de frevo, prática essa denominada por Bailey (1992) como "improvisação idiomática". De acordo com Francesco Valente (2014, p. 18), esse contexto da improvisação no frevo encontra-se fortemente associado à noção de "hibridação restringida" proposta por Canclini (*apud* ENCINA; MONTAÑÉS, 2006, p. 91), uma vez que o processo de incorporação de elementos de outras culturas não acontece de forma indiscriminada, podendo ser marcado por movimentos de resistência. Segundo Francesco Valente (*loc. cit.*), essa ambiguidade se verifica "no exemplo do frevo de Spok", em que se incorporam "elementos estrangeiros como a linguagem jazzística das *big bands* norte-americanas e a do improviso", destacando, porém, que existe "uma contínua procura de uma linguagem autêntica nordestina e um afastamento dos modelos do jazz norte-americano no discurso improvisativo."

Em meio aos constantes processos de transformação do frevo, a improvisação, na música, certamente surgiu como mais um elemento de renovação do gênero. Segundo Aguiar (2009, p. 32): "Tal desenvolvimento pode não significar descaracterização do frevo, mas recriação da maneira de fazê-lo, para que sobreviva." Com isso, temos visto emergir distintos perfis de improvisadores que, em linhas gerais, vêm desvelando essa prática a partir de uma linguagem mais aberta ao diálogo com elementos de outros gêneros musicais ou, em contraposição, mais "restrita" ao uso de estruturas melódicas e interpretativas recorrentes nas obras tradicionais.

#### 4. Considerações finais

Com base nas reflexões aqui desenvolvidas, foi possível compreendermos algumas singularidades concernentes às práticas de improvisação musical desenvolvidas no frevo.

Mediante os dados revelados nas publicações acadêmicas sobre o frevo, observamos que as práticas ligadas às *performances* dos percussionistas já evidenciavam uma maior liberdade de criação ou improvisação no gênero, desde a sua gênese. Porém, foi a partir das variações criadas pelo músico Félix Lins de Albuquerque (Felinho) que a improvisação passou a ser mais difundida entre os músicos, fato esse que influenciou diversas gerações de improvisadores.

Nas últimas décadas, temos visto despontar um grande número de músicos, arranjadores, compositores e grupos musicais cujos trabalhos têm enfatizado, cada vez mais, a improvisação no frevo. Vale ressaltar que muitos desses trabalhos se têm baseado na necessidade de adaptação do frevo para outros espaços de atuação, como, por exemplo, as salas de concerto e os festivais de *jazz*.

Face a essas questões, podemos compreender que a improvisação, decerto, se apresenta como um dos elementos importantes para a manutenção do frevo, em que os músicos podem explorar novas formas de criação e expressão, seja por meio do uso de uma linguagem mais restrita ao idioma do gênero, seja, em contrapartida, mais aberta à interação com outros gêneros, a exemplo do *jazz*.

Não obstante as informações trazidas por esses autores retratarem uma parte do panorama da improvisação do frevo, outros numerosos aspectos ainda necessitam de maiores estudos, sobretudo no que diz respeito à atuação performática dos músicos em meio a esse cenário.

#### Referências

- AGUIAR, Daniel Marques de. *O Violão no Frevo: uma linguagem em construção*. Orientador: Turíbio Santos. 2009. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2009.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. USA: Da Capo Press, 1992.
- BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo de rua no Recife: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. Orientador: Heinz Karl Novaes Schwebel. 2008. 155 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2008.

BLUM, Stephen. *Recognizing Improvisation*. In: NETTL, B.; RUSSELL, M. (Ed.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 27-45. (Chicago Studies in Ethnomusicology).

CANCLINI, Néstor García. *La globalización: ¿productora de culturas híbridas?* In: ENCINA, Javier; MONTAÑÉS, Manuel (Coord.). *Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad: los retos de la inmigración*. San Juan de Aznalfarache (España): Atrapasueños, 2006. p. 81-94.

CORTES, Almir. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Orientador: Esdras Rodrigues Silva. 2012. 285 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2012.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUERRA, Lucas Pereira. *Muito além do frevo, meu bem: diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba*. Orientadora: Maya Suemi Lemos. Coorientador: Pedro Aragão. 2018. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, RJ, 2018.

IPHAN. *Dossiê de candidatura do frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil*. Recife: Prefeitura do Recife/IPHAN, 2006.

KLOSÉ, H. *Méthode complète pour tous les saxophones*. Paris: Alphonse Leduc, [S.d.].

MELO, Niraldo Riann de. *Improvisação idiomática no frevo de rua: um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero*. Orientador: Ayrton Müzel Benck Filho. 2019. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2019.

NETTL, Bruno. Introduction: An Art Neglected in Scholarship. In: NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. (Ed.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 1-23. (Chicago Studies in Ethnomusicology).

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. (Ed.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. (Chicago Studies in Ethnomusicology).

OLIVEIRA, Érico Veríssimo Carvalho de. *A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife*. 2018. 112 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2018.

OLIVEIRA, Lourival. *100 anos de Lourival Oliveira – Partituras manuscritas e arranjos inéditos do maestro e clarinetista Lourival Oliveira*. 2018. Não paginado. Disponível em: [http://proacultural.com.br/wp-content/uploads/2018/05/EbookCompletoLeve\\_100AnosDeLourival.pdf](http://proacultural.com.br/wp-content/uploads/2018/05/EbookCompletoLeve_100AnosDeLourival.pdf). Acesso em: 1.º jul. 2021.

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

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco. 2008. 297 f. Tese

(Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2008.

SALES, Ítalo Guerra. *Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)*. Orientador: Eduardo de Lima Visconti. 2018. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2018.

SILVA JÚNIOR, Antônio Vanderlan da. *Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira*. Orientador: Amílcar Almeida Bezerra. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2018.

TELES, José. *O Frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008. 91 p.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990.

VALENTE, Francesco. *Spok e o novo frevo: um estudo etnomusicológico*. Orientadora: Salwa El Shawan Castelo Branco. 2014. 109 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. Orientador: Rogério Luís Moraes Costa. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2014.

## Notas

---

<sup>1</sup> As variações foram lançadas em disco após o surgimento da Fábrica de Discos Rozenblit em Recife, no ano de 1956. Essa *performance* de Felinho, com a orquestra do maestro Nelson Ferreira, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Edw9YQ5dmmM>

<sup>2</sup> O frevo “Vassourinhas” foi composto por Matias da Rocha no ano de 1889. Com letra de Joana Batista Ramos, foi lançado como marcha cantada no ano de 1909 (SALDANHA, 2008). Posteriormente, foi gravado na versão instrumental, passando a ser considerado como o hino do carnaval pernambucano e se tornando um dos frevos mais conhecidos do carnaval de Pernambuco.

<sup>3</sup> O termo inglês *standard* é comumente usado no *jazz* para fazer referência a uma obra que seja amplamente conhecida e difundida no repertório básico do gênero.

<sup>4</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dx0oyzjVY9o>

<sup>5</sup> Audição disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ltbT35IPQ2c&t=59s>

<sup>6</sup> Audição disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Edw9YQ5dmmM>