



O Frevo como Espaço da Saudade¹

Maria Isabelle Domitilia Barros PEREIRA²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Este artigo visa levantar pistas sobre como a nostalgia e a melancolia foram fundamentais para a consolidação e legitimação do gênero musical frevo, tornando-se, assim, a característica mais forte de uma das suas três subdivisões: o frevo-de-bloco. No entanto, esse processo não veio descolado de uma conjuntura maior: vem a reboque da construção de um Nordeste que se delimita como espaço autônomo a partir do início do século XX, mesma época do surgimento do frevo.

Palavras-chave: Frevo; gênero musical; nostalgia; saudade

Introdução

“Pernambuco tem uma música que nenhuma terra tem”. Descontando o ufanismo de suas palavras, o primeiro verso da música “É Frevo, Meu Bem”, de Capiba, expõe a singularidade do gênero musical cuja gênese se deu, na verdade, no Recife. O frevo está tão arraigado na cultura local que o próprio Estado é apelidado metonimicamente de “terra do frevo”, alcunha usada nas mais variadas ocasiões, como propagandas turísticas, matérias jornalísticas ou em situações nas quais se deseja ilustrar a riqueza cultural de Pernambuco.

Consideramos o frevo como gênero musical, tomando como referência o trabalho do musicólogo italiano Franco Fabbri. De acordo com o pesquisador, gênero é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto de regras socialmente aceitas”. (FABBRI, 1981, p. 52).

Essa conceituação também significa que podemos falar de derivações de conjuntos (ou subconjuntos) como sinônimos de subgêneros musicais, o que, nesse caso, explicita a divisão do frevo em três entes abrigados sob a mesma matriz, mas, ainda assim, diferentes entre si: frevo de rua, frevo-de-bloco e frevo-canção.

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Mestranda da Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, email: isabellebarros@gmail.com.



O primeiro deles seria composto por orquestras de metais com percussão e teria músicas exclusivamente instrumentais. O segundo guarda características semelhantes ao frevo de rua, como a abertura orquestral das músicas, mas comporta letras e tem um trabalho um pouco mais apurado na melodia. Por sua vez, o terceiro é tocado por orquestras de madeiras e cordas que, em Pernambuco, ficaram conhecidas como “bandas de pau-e-corda”.

Em 9 de fevereiro de 2007, o frevo comemorou cem anos de existência, contados a partir da primeira publicação impressa, pelo extinto Jornal Pequeno, da palavra “frevo”, corruptela do termo “ferver”. Essa efeméride é uma convenção, pois a sonoridade precursora do que viria a ser a música por excelência do Carnaval pernambucano já podia ser ouvida nas ruas do Recife desde o fim do século XIX. Nessa época, as bandas militares da cidade começaram a fazer, durante os festejos de Momo, modificações e adaptações de polcas, marchas, dobrados e vários outros ritmos em voga (SILVA, 2000, p. 101).

Surgido dos estratos economicamente mais desfavorecidos do Recife, o frevo foi validado pela imprensa e por intelectuais já na primeira metade do século XX (TELES, 2007, p. 19) – com destaque para Gilberto Freyre. Passou a ser considerado como manifestação cultural legítima do povo local, expressão máxima da criatividade popular, produto da espontaneidade e alegria dos foliões do Estado. Segundo Canclini (2000, p.160):

“Esses conjuntos de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com um prestígio tão simbólico que [...] não ocorre a quase ninguém pensar nas contradições sociais que expressam”

A partir daí, criou-se um discurso ligado ao frevo calcado na preservação obstinada de suas características musicais, tais como a presença de um naipe de metais (no caso do frevo-de-rua) e a fidelidade dos instrumentistas à partitura original. Segundo o teatrólogo e compositor Waldemar de Oliveira, em seu livro “Frevo, Capoeira e Passo”, o gênero “não é planta que se transplante” (TELES, 2000, p. 32). Mudanças nesse estado de coisas configurariam como agressão aos valores culturais da “tradição” pernambucana. Essas convenções deram origem a uma forma de tocar o frevo – e a uma forma de experienciá-lo - que se tornou cristalizada como tradição ou



forma de saber “genuinamente” local, consolidada ao longo do século XX. De acordo com Ortiz, (2000, p. 196):

“Tradição se associa a folclore, patrimônio, pretérito. Poucas vezes nos ocorre pensar o tradicional como um conjunto de instituições e valores, oriundos de uma história recente, e que se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser. Tradição enquanto norma, embora mediatizada pela velocidade das trocas e pela mobilidade das pessoas”.

Retomando Canclini, há um espaço fértil de contradições, onde o passado e o presente têm espaços problemáticos de negociação. Os atritos entre os elementos que sejam de fora de Pernambuco ou de fora do universo do gênero também dão margem a uma “tradição inventada” (HOBSBAWM; RANGER, 1984, p. 9), cujos valores e normas de comportamento são “inculcados por meio da repetição” e criam atmosfera desfavorável para uma reavaliação crítica do passado.

E, por falar em passado, algumas das composições mais conhecidas do gênero apresentam uma temática na qual a exaltação de tempos idos ocupa papel central na construção da poética musical. Basta ver um dos exemplos mais conhecidos em Pernambuco, *Evocação nº 1*, de Nelson Ferreira, composto em 1957, exatamente 50 anos após o “surgimento” do frevo.

Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon
Cadê teus blocos famosos
Bloco das Flores, Andaluzas, Pirilampos, Apôs-Fum
Dos carnavais saudosos
Na alta madrugada
O coro entoava
Do bloco a marcha-regresso
E era o sucesso dos tempos ideais
Do velho Raul Moraes
Adeus, adeus minha gente
Que já cantamos bastante
E Recife adormecia
Ficava a sonhar
Ao som da triste melodia
(*Evocação nº 1*, de Nelson Ferreira)

Valores do Passado

Para entender como a nostalgia de um passado recente se tornou ponto importante da identificação do frevo ainda hoje, é preciso voltar rapidamente à



conceituação do gênero, que se desdobrou em três subdivisões desde os anos 20, a partir de sua popularização por meio de gravações em disco e transmissão das faixas em programas de rádio. Para efeitos de estudo, vamos deixar de lado o frevo de rua, puramente instrumental, e nos concentrar, por ora, no frevo-canção e no frevo-de-bloco, as duas modalidades com letras.

Enquanto o frevo-canção é musicalmente e tematicamente mais versátil, comportando tanto crônicas mais leves do cotidiano quanto composições que trazem em si maior pesar, o frevo-de-bloco tem, naturalmente, andamento mais lento e as canções, na maioria das vezes, são concebidas em tons menores. A saudade de “tempos ideais” ou a exaltação do amor romântico, com ideais quase cavaleirescos, são as temáticas mais empregadas nas composições. Esta última modalidade musical é executada, quase sempre, pelos chamados blocos líricos, e é nela que vamos concentrar nossa análise.

Retomando um pouco a história do gênero, a origem do frevo-de-bloco é de classe média, e tem sua origem “a partir das reuniões festivas (saraus, serenatas) promovidas pelas famílias residentes em bairros centrais do Recife, como São José e Boa Vista”. (VILA NOVA, 2006, p. 48). Isso excluía o carnaval “bárbaro” dos clubes pedestres, onde os dobrados que se transformariam no frevo-de-rua eram a norma, e os maracatus dos negros ex-escravos.

Quem compunha esses blocos mais “comportados” eram “senhoras e moças que, habituadas aos pastoris, presépios, ranchos de reis e procissões, formavam o coral. Já a ala masculina dedicava-se à formação da orquestra e a tomar conta de suas filhas, esposas, irmãs, noivas, noras e amigas.” (ARAÚJO *apud* VILA NOVA, 2006, p. 50). Assim, a tessitura social na qual o frevo floresceu também tomou para si, ainda que sutilmente, uma identidade de classe, influenciando inclusive a sonoridade da música feita por eles. Negus (2004, p. 72) lembra que Fabbri ressalta como as regras de gênero informam as posturas e movimentos de cantores e instrumentistas, a distribuição espacial dos participantes em um evento musical e o uso do corpo para criar significados.

No entanto, essa primeira fase do frevo-de-bloco durou pouco: das décadas de 20 a 50 do século passado. Os motivos para o declínio são os seguintes, ainda segundo Vila Nova:

“Já na década de 50, observa-se que a maioria havia desaparecido, seja devido a dificuldades financeiras, seja por conta das mudanças estruturais por que passava a cidade, principalmente nas áreas centrais, como São José, Santo



Antônio, Boa Vista, bairros que aos poucos deixavam suas características residenciais e se transformavam em centros comerciais. Dessa época, o cancionário do frevo-de-bloco deixou registradas canções que falam da saudade daquelas agremiações e das pessoas a elas ligadas”. (VILA NOVA, 2006, p. 52)

É necessário ressaltar, também, que a quase extinção dos blocos que executam essa música mais dolente vai de encontro ao aquecimento mercadológico verificado com o frevo em geral. Desde a década de 20, esse tipo de música era executado por cantores famosos da era do rádio e cresciam em popularidade, mas foi nos anos 50 que o gênero ganhava um impulso decisivo com o surgimento da gravadora Rozenblit, que contratava cantores, compositores, arranjadores, tinha estrutura invejável e orientação voltada para os gostos do mercado local. Se os blocos líricos eram pouco visto em época de Carnaval, sua contraparte musical se tornava, paradoxalmente, cada vez mais cantada. Um exemplo é a música *Relembrando o Passado*, do compositor João Santiago.

Vou lembrar o passado
Do meu carnaval de fervor
Neste Recife afamado
De blocos forjados
Na luz e esplendor
Na rua da Imperatriz
Eu era muito feliz,
Vendo os blocos desfilar
Escuta Apolônio
Que eu vou lembrar
Os Camponeses, Camelo e Pavão
Bobos em Folia do Sebastião
Também Flor da Lira
Com seus violões
Impressionavam
Com suas canções
(*Relembrando o Passado*, de João Santiago)

O cenário dos blocos líricos sofreu uma revitalização a partir dos anos 70, com o surgimento do Bloco de Saudade, em 1974. Na época, se vivenciava outra passagem paradoxal: a decadência do frevo enquanto produto cultural e mercado, enquanto havia a valorização de uma experiência nostálgica nas ruas. Essa saudade dos velhos carnavais se tornou uma fôrma bem-sucedida na qual o frevo-de-bloco, principalmente, passou a ser representado. Foi essa agremiação que inaugurou, por assim dizer, uma



segunda geração de blocos carnavalescos mistos na cidade, reavivando uma tradição dispersa nas duas décadas anteriores.

“Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (HALL, 2003, p. 255).

Essa retomada não ficou apenas restrita às músicas, mas levou à criação de novas formas de interpretação, restritos ao frevo-de-bloco. Ao contrário das outras subdivisões, os blocos líricos apresentam uma codificação mais rígida. A indumentária ficou pesada e cobre grande parte do corpo dos foliões. “A partir da década de 1980, alguns blocos transformaram as suas fantasias em figurinos mais esplendorosos e ricos. Os seus dirigentes passaram a contratar estilistas profissionais para elaborarem os figurinos, baseados em temas pré-definidos por suas diretorias.” (ARAÚJO *apud* VILA NOVA, 2006, p.33).

A linguagem corporal também é alvo de ressignificação. O gestual também se tornou mais lento e delicado, herança dos pastoris da virada do século XIX para o XX. O ato de arrastar os pés substitui os passos acelerados das troças carnavalescas, onde o frevo-de-rua e o frevo canção predominam. É como mostra a música *Panorama de Folião*, de Luiz de França e Boquinha, em suas estrofes finais. “Vem pegar no meu braço / vamos cair no passo sem alteração”. Ou seja, a “alteração”, a exaltação, ficaria reservada ao frevo de rua, evocando, sutilmente, as origens históricas e populares desta última manifestação do frevo.

Segundo Williams (p.119), esse processo de reapropriação da tradição é “vulnerável, já que tem de, na prática, pôr de lado áreas inteiras de significação, ou reinterpretá-las ou diluí-las, ou convertê-las em formas que apoiam, ou pelo menos não contradizem, os elementos realmente importantes da hegemonia corrente”. Assim, não existiria uma tradição “geral”, mas uma tradição seletiva, onde um passado modelador opera sobre um presente pré-moldado. No caso específico do frevo-de-bloco, essa tradição pode ser considerada como residual, por ter sido “efetivamente formado no passado, mas ainda (...) ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente”.



O frevo em um Nordeste inventado

O frevo não está descolado de toda uma conjuntura histórica que se passava no Brasil na época de seu surgimento. O surgimento do frevo é concomitante ao aparecimento da própria noção de Nordeste, conceito com o qual o gênero musical, transversalmente, vai se articular. O “Nordeste”, como ente cultural, é uma tentativa de superação da antiga divisão do país, vigente até o início da República Velha, entre Sul e Norte.

Esse novo espaço foi construído, segundo o autor, a partir da criação, em 1910, da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas. Essa criação do Nordeste como “parte do Norte sujeita às estiagens” é gestada, na verdade, desde a grande seca de 1877, que chama a atenção do resto do País e coloca a falta d’água como principal problema da região. O Nordeste como espaço natural é substituído pela invenção de uma tradição histórica.

A implantação do IFOCS aglutina um discurso regionalista baseado na vitimização e na nostalgia de uma classe social que perdeu paulatinamente sua posição na economia brasileira. Segundo Durval, “o Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo contra a revolta do pobre”.

O Nordeste “tradicional” é, na verdade, um produto da modernidade. Com o eixo econômico do país indo em rumo a uma industrialização acelerada, as elites do Nordeste se sentiram à margem dos acontecimentos e esboçaram uma reação, que veio na forma de uma poética da saudade. A publicação de artigos de Gilberto Freyre no Diário de Pernambuco e eventos como o Congresso Regionalista do Recife, em 1926, ajudam a sedimentar a visão do Nordeste como bloco único.

Depois de ser delimitado como espaço natural e com uma história calcada na valorização do passado em detrimento do presente, o Nordeste completa sua construção simbólica com a participação de artistas nascidos na região.

“A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de criar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 90).



Essa região inventada precisava de arte para se dizer como tal. Precisava de sons e imagens para cristalizar essa ideia de passado idílico, de uma unidade simbólica ameaçada pela modernidade. Segundo Durval, “o Nordeste seria, então, uma sofisticada maquinaria imagético-discursiva voltada para a conservação, a reação ao novo”.

Gilberto Freyre também foi um grande legitimador do frevo por meio dos jornais, publicando textos exaltando o caráter popular da música no mesmo Diário de Pernambuco. Vale ressaltar que a ascensão do frevo opera como desdobramento da ideia de um Nordeste inventado.

“A música produzida pelas camadas populares, no entanto, adquire nova importância num momento em que a preocupação com o nacional e o popular passa a redefinir toda a produção cultural e artística”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 173)

Tanto esse Nordeste inventado quanto o frevo têm desconfiança profunda de elementos externos que viriam a causar a “corrupção” deles; o regionalismo como antídoto ao “colonialismo cultural”. A partir daí, essa música, criada pelas classes populares é recebida primeiro com desconfiança, substituída depois por entusiasmo dos intelectuais.

“A sensibilidade nacionalista, com toda a estrutura de poder que a sustenta, investe numa mudança de gosto, não só por parte das camadas populares, mas também por parte das elites e da classe média, num novo conceito de belo em que a produção ‘nacional e popular’ fosse valorizada” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p.173).

O frevo atua, então, como campo privilegiado de observação do imobilismo que caracterizaria as manifestações “tradicionais” estacionadas no regionalismo. As letras do frevo e, principalmente, o frevo-canção, têm o tempo como inimigo. Nelas, também se operam as tensões com relação ao novo, de forma semelhante às outras artes. O conservadorismo com relação à forma é um aspecto importante da produção desse gênero musical. Um exemplo da união entre essa concepção idílica de Nordeste e sua expressão musical pelo frevo é a música “Recife, Cidade Lendária”, composta por Capiba:

Eu ando pelo Recife, noites sem fim
Percorro bairros distantes sempre a escutar
Luanda, Luanda, onde está?



É alma de preto a penar
Recife, cidade lendária
De pretas de engenho cheirando a banguê
Recife de velhos sobrados, compridos, escuros
Faz gosto se ver
Recife teus lindos jardins
Recebem a brisa que vem do alto mar
Recife teu céu tão bonito
Tem noites de lua pra gente cantar
Recife de cantadores
Vivendo da glória, em pleno terreiro
Recife dos maracatus
Dos tempos distantes de Pedro primeiro
Responde ao que eu vou perguntar:
Que é feito dos teus lampiões?
Onde outrora os boêmios cantavam
Suas lindas canções
(*Recife, Cidade Lendária*, de Capiba)

Por mais que a defesa do frevo como baluarte da cultura local tenha sido feita em bloco, contemplando suas três subdivisões, é no frevo-de-bloco que o discurso de nostalgia relacionado a uma ideia de Nordeste “puro”, que se perdeu, é mais forte. Além de reivindicar uma ideia poética de um Recife antigo, “dos tempos distantes de Pedro Primeiro”, a letra também frisa a saudade de um *status quo* social, alinhado ao pensamento freyreano, “De pretas de engenho cheirando a banguê”. Os “Carnavais saudosos” da *Evocação nº 1* são, portanto, saudosos porque remetem a um tempo pré-moderno, onde as certezas não desmoronavam com tanta facilidade. Ou seja, o frevo não escapa do *zeitgeist*, do espírito do tempo no qual surgiu.

Conclusão

Reforçar a identidade local, usando, para isso, da nostalgia e da saudade de um passado “ideal” é um papel do qual o frevo parece não escapar. O que pretendemos aqui é mostrar, ainda que precariamente, como o frevo, em especial o frevo-de-bloco, se articulou com o tecido social do século XX em Pernambuco. O gênero mimetizou, em menor escala, um processo de afirmação cultural que ocorria, em paralelo à consolidação da ideia de Nordeste como a conhecemos hoje.

“A saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos do seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento



coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de se poder esculpido no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 78).

A invenção do (notadamente o frevo-de-bloco) como espaço nostálgico da “inocência” dos primeiros carnavais do século XX agia como um duplo da invenção imagético-discursiva do Nordeste não apenas como espaço geográfico, mas como *locus* sociocultural.

Ironicamente, o frevo-de-rua e o frevo-canção, que não utilizam tanto a nostalgia como forma de afirmação, se tornaram a “cara” do gênero musical. A especificidade de referências como o extinto bloco Apôs-Fum e o compositor Edgar Moraes não parecem seduzir o público além dos aficionados pelo Carnaval recifense. Deslocado de referências históricas, o frevo-de-bloco usa cada vez mais um apelo conservador, de família e saudade do passado, como valor afirmativo.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. Disponível em: <<http://tagg.org/others/ffabbri81a.html>>. Acesso em: 28 set. 2010.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

NEGUS, Keith; PICKERING, Micael. **Creativity, communication and cultural value**. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2004.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.



SILVA, Leonardo Antônio Dantas. **Carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **O Frevo rumo à modernidade**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

VILA NOVA, Júlio César Fernandes. **Panorama de Folião: cultura e persuasão no discurso de frevo-de-bloco**. 2006. 191 p. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística). Centro de Artes e Comunicação/UFPE, Recife.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.