MÚSICA

ESCUTANDO A DANÇA: DA MUNGANGA AO GESTO MUSICAL NO FREVO

RODOLFO PEREIRA DOS SANTOS

TESE DE DOUTORADO

MARÇO DE 2026

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO
EM MÚSICA

Rodolfo Pereira dos Santos

ESCUTANDO A DANÇA: DA MUNGANGA AO GESTO MUSICAL NO FREVO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta.

Rio de Janeiro
2026

Santos, Rodolfo Pereira dos
S231 Escutando a dança: da muganga ao gesto musical no frevo / Rodolfo Pereira dos Santos. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
408

Orientador: Daniel Eduardo Quaranta.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2026.

1. Composição musical. 2. Pesquisa Artística. 3. Frevo. I. Quaranta, Daniel Eduardo, orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese “Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo” somente para fins didáticos sem ânimo de lucro, fazendo referência à fonte caso for citada.

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo

por

Rodolfo Pereira dos Santos

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
DANIEL EDUARDO QUARANTA
Data: 28/03/2026 12:07:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Daniel Eduardo Quaranta – orientador(a)

gov.br Documento assinado digitalmente
BRYAN HOLMES DIAZ
Data: 29/03/2026 22:14:55-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Bryan Holmes

gov.br Documento assinado digitalmente
MARCOS VIEIRA LUCAS
Data: 17/04/2026 11:07:47-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Marcos Vieira Lucas

gov.br Documento assinado digitalmente
GUILHERME BERTISSOLO
Data: 17/04/2026 12:53:34-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Guilherme Bertissolo

Prof.(ª) Dr.(ª) Bibiana Maria Bragagnolo

gov.br Documento assinado digitalmente
BIBIANA MARIA BRAGAGNOLO
Data: 08/04/2026 10:32:59-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Conceito: **APROVADO**

À minha companheira de existência e aos frutos da tentativa de não sumir.

AGRADECIMENTOS

Pontuo aqui algumas das contribuições mais significativas ao meu trabalho, expressando minha gratidão a todos que, de forma direta ou indireta, colaboraram para a realização desta pesquisa. Cada orientação, incentivo e gesto de apoio foi essencial para superar os desafios e alcançar os objetivos propostos. Este trabalho é fruto não apenas de esforço individual, mas também da generosidade e do conhecimento compartilhado por pessoas que acreditaram na importância desta jornada. Assim, manifesto meus sinceros agradecimentos às pessoas e instituições que, com apoio e dedicação, tornaram viável a concretização desta pesquisa:

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e a seus integrantes, por propiciarem um ambiente rico e inspirador, no qual pude desenvolver meu trabalho com apoio e acolhimento.

Ao meu orientador, Daniel Quaranta, pela generosidade, apoio e incentivo. Agradeço imensamente pelas oportunidades de realização de trabalhos e pela compreensão nos momentos difíceis ao longo da jornada.

À Gabriela, pelo apoio e companheirismo de sempre.

À Laura e Isabel, pela inspiração e pelos momentos de alegria.

A Jeferson Figueredo, pelas conversas, ensinamentos, dicas, honestidade e, sobretudo, pela disponibilidade em colaborar com a minha pesquisa.

A Alisson Lima, pela disponibilidade, interesse, pelo material enviado, pelas conversas e pela coragem de se colocar em pontos-chave para a pesquisa.

A Valéria Vicente, pela atenção, disponibilidade e bibliografia compartilhada.

Ao grupo Brincantes das Ladeiras, pela resistência, receptividade e disponibilidade.

Ao grupo Guerreiros do Passo, pela atenção, receptividade e incansável trabalho.

Ao maestro Duda, pelas partituras e informações.

Ao maestro Formiga, pela receptividade, acolhimento e disponibilidade em contribuir com o meu trabalho.

A Marcos FM, pela atenção, ensinamentos e generosidade, que permitiram que este trabalho começasse a se desenvolver ainda na graduação em música.

Ao maestro Edson Rodrigues, pela disponibilidade e pelas partituras.

A Spok, pela disponibilidade, ensinamentos e posicionamentos tão importantes para a construção do presente trabalho.

À Fundação Joaquim Nabuco, pelo acervo disponibilizado e pela atenção à minha pesquisa.

Ao Paço do Frevo, pela receptividade e acolhimento. Agradeço pelos inúmeros eventos, sobretudo pelo espaço nos Encontros de Pesquisadores do Frevo. Em especial, agradeço a Luiz Vinícius, pelos excelentes serviços e coordenação dentro da instituição.

A Márcia Nunes, filha do maestro Nunes, pela disponibilidade e pelas partituras.

A Mário Guedes, filho do maestro Guedes Peixoto, pela disponibilidade em colaborar e pelo trabalho de recuperação das partituras gentilmente cedidas.

Aos meus colegas de grupo de pesquisa, Pedro Leal David e Martim Robbio, pela parceria e pelas trocas nos desafios compartilhados.

A Climério Santos, pelas trocas, disponibilidade e incentivo ao meu trabalho.

A José Teles, pela gentileza de me ceder uma cópia pessoal do seu livro *O frevo gravado: de "Borboleta não é ave" a "Passo de anjo*, já tão difícil de ser encontrado.

A seu Flávio Noto e família, pelos discos que mudaram minha vida e me ajudaram a chegar até aqui.

"Quando eu componho, eu estou em diálogo com todos os compositores que me antecederam. Eles estão comigo". (Maestro Nunes, 2014)

RESUMO

Esta tese investiga, nos moldes da Pesquisa Artística, a composição de frevos de rua inspirados na dança-frevo. A partir da relação histórica entre música e dança no gênero, examino as possíveis formas de composição do frevo de rua desde sua gênese. Proponho uma metodologia autoral de composição, resultante da minha compreensão acerca do contexto histórico de criação do frevo e das inferências elaboradas com base na observação participante realizada junto a músicos e dançarinos no universo do frevo. O trabalho compreende a pesquisa como espaço de coexistência entre a composição musical e uma abordagem etnográfica. Foram identificadas relações de poder entre músicos e dançarinos, evidenciadas nos relatos presentes na bibliografia consultada e refletidas em um lugar de criação historicamente excludente. O processo criativo é construído sob a premissa de tomar os movimentos dos bailarinos como material composicional. Trata-se de uma proposição investigativa que interage com o ambiente estudado, estabelecendo com ele um diálogo crítico por meio de uma metodologia que, simultaneamente, responde ao contexto e provoca reflexões no meio vivenciado. No processo composicional, potencializa-se o agenciamento do conceito de gesto musical como elemento integrador da criação. Com base em vídeos enviados pelos bailarinos colaboradores da pesquisa, segmentei seus movimentos corporais em gestos e, a partir de suas representações gráficas, articuladas a descrições fundamentadas na espectromorfologia e nas Unidades Semióticas Temporais, estabeleci premissas para a composição dos gestos musicais e de seus encadeamentos. Como desdobramento experimental que constitui o corpo epistêmico do processo, foi composta a série de obras intitulada *O frevo de Alisson*.

Palavras-chave: pesquisa artística, composição, gesto musical, frevo, dança.

ABSTRACT

This thesis investigates, within the framework of Artistic Research, the composition of street frevos inspired by the frevo dance. Based on the historical relationship between music and dance in the genre, I examine the possible forms of composition of street frevo from its genesis. I propose an original compositional methodology, resulting from my understanding of the historical context of frevo creation and the inferences drawn from participant observation conducted with musicians and dancers within the frevo universe. The work understands research as a space of coexistence between musical composition and an ethnographic approach. Power relations between musicians and dancers were identified, evidenced in the accounts present in the consulted bibliography and reflected in a historically exclusionary creative space. The creative process is constructed under the premise of taking the dancers' movements as compositional material. This is an investigative proposition that interacts with the studied environment, establishing a critical dialogue with it through a methodology that simultaneously responds to the context and provokes reflections in the lived environment. In the compositional process, the agency of the concept of musical gesture as an integrating element of creation is enhanced. Based on videos sent by the collaborating dancers in the research, I segmented their body movements into gestures and, from their graphic representations, articulated with descriptions based on spectromorphology and Temporal Semiotic Units, I established premises for the composition of musical gestures and their sequences. As an experimental unfolding that constitutes the epistemic body of the process, the series of works entitled Alisson's Frevo was composed.

Keywords: artistic research, composition, musical gesture, frevo, dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcos no desenvolvimento da pesquisa.....37
Figura 2 - Mapa do processo de investigação.....43
Figura 3 - Macro etapas e o produto do trabalho.....50
Figura 4 - Trecho – Frevo coqueiro – “Relembrando o Norte”.....72
Figura 5 - Trecho – Frevo ventania - *Mexe com tudo* 73
Figura 6 - “Cabelo de fogo” – Redução 74
Figura 7 - Trecho - Frevo de abafo – “Cabelo de fogo” – Parte A.....75
Figura 8 - Trecho - Frevo de abafo – “Cabelo de fogo” – Parte B.....75
Figura 9 - Trecho de “Juventude dourada” – Destaque do contraponto.....77
Figura 10 - Orquestra de pau-e-corda.....79
Figura 11 - Valéria Vicente – Espetáculo Ebulição 116
Figura 12 - Jefferson Figueredo.....117
Figura 13 - Encontro com Jefferson no Paço do Frevo 118
Figura 14 - Alisson Lima.....119
Figura 15 - Encontro com Alisson no Paço do Frevo.....120
Figura 16 – Luciano Amorim 121
Figura 17 - Vivência com Valéria Vicente no grupo Brincantes das ladeiras.....124
Figura 18 - Performance do grupo Guerreiros do Passo 125
Figura 19 - Ferreirinha do frevo performando em evento no Paço do Frevo.....127
Figura 20 - Geri, o homem da sombrinha nas ladeiras de Olinda 129
Figura 21 - Encontro de passistas no carnaval de 2024.....130
Figura 22 - Encontro com Marcos FM no Conservatório Pernambucano de Música 131
Figura 23 - Encontro com Spok no Teatro do Parque 134
Figura 24 - Caminhos estudados na relação entre dança e música.....139
Figura 25 - Ciclo de desenvolvimento - Notação, representação e composição 164
Figura 26 - O que emerge na observação da dança 167
Figura 27 - Exercício de desenvolvimento do ritmo na dança 185
Figura 28 - Mapeamento rítmico na formação do gesto adaptado 187
Figura 29 - Representação gráfica do gesto.....189
Figura 30 - Desenvolvimento gestual - Exemplo 1 190
Figura 31 - Desenvolvimento gestual - Exemplo 2 191
Figura 32 - Desenvolvimento gestual - Exemplo 3 192

Figura 33 - Rastros da música dançada. 195
Figura 34 - Etapas do processo criativo 198
Figura 35 - Fluxo de processos em (b) 202
Figura 36 - Exemplo de diagrama para segmentação de um gesto 203
Figura 37 - Fluxo de processos em (c) 204
Figura 38 - Adaptação de gestos em quatro compassos 205
Figura 39 - Fluxo de processos em (d) 206
Figura 40 - Sobreposição de elementos estruturais 208
Figura 41 - Exemplo do macrogesto construído e seus microgestos integrantes 209
Figura 42 - Etapas do processo criativo presencial 210
Figura 43 - Processo criativo presencial com Jefferson Figueiredo 213
Figura 44 - O frevo de Jefferson 2 – Excerto – Parte A 214
Figura 45 - O frevo de Alisson 1 – Segmentação dos gestos 219
Figura 46 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 1 220
Figura 47 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 1 221
Figura 48 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 2 222
Figura 49 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 2 222
Figura 50 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 3 223
Figura 51 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 3 223
Figura 52 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 4 224
Figura 53 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 4 224
Figura 54 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 5 225
Figura 55 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 5 225
Figura 56 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 6 226
Figura 57 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 6 226
Figura 58 - O frevo de Alisson 1 – Encadeamento dos gestos 227
Figura 59 - O frevo de Alisson 1 – Pág. 1 (Capa) 228
Figura 60 - O frevo de Alisson 1 – pág. 1 229
Figura 61 - O frevo de Alisson 1 – pág. 2 230
Figura 62 - O frevo de Alisson 1 – pág. 3 231
Figura 63 - O frevo de Alisson 1 – pág. 4 232
Figura 64 - O frevo de Alisson 1 – pág. 5 233
Figura 65 - O frevo de Alisson 1 – pág. 6 234
Figura 66 - O frevo de Alisson 2 – Segmentação dos gestos 236

Figura 67 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 1 237
Figura 68 - O frevo de Alisson 2 – Gesto 1 237
Figura 69 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 2 238
Figura 70 - O frevo de Alisson 2 – Gesto 2 238
Figura 71 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 3 239
Figura 72 - O frevo de Alisson 2 – Gesto 3 240
Figura 73 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 6 240
Figura 74 - O frevo de Alisson 2 – Representação gráfica - Gesto 6 241
Figura 75 - O frevo de Alisson 2 – Encadeamento dos gestos 241
Figura 76 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 1 (Capa) 242
Figura 77 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 2 243
Figura 78 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 3 244
Figura 79 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 4 245
Figura 80 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 5 246
Figura 81 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 6 247
Figura 82 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 7 248
Figura 83 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 1 250
Figura 84 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 1 250
Figura 85 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 3 251
Figura 86 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 3 252
Figura 87 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 10 252
Figura 88 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 10 253
Figura 89 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 11 254
Figura 90 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 11 254
Figura 91 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 13 255
Figura 92 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 13 255
Figura 93 - O frevo de Alisson 3 – Encadeamento dos gestos 256
Figura 94 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 1 (Capa) 257
Figura 95 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 2 258
Figura 96 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 3 259
Figura 97 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 4 260
Figura 98 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 5 261
Figura 99 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 6 262
Figura 100 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 7 263

Figura 101 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 8 264
Figura 102 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 9 265
Figura 103 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 1 268
Figura 104 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 1 268
Figura 105 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 12 269
Figura 106 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 2 270
Figura 107 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 3 271
Figura 108 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 3 271
Figura 109 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 8 272
Figura 110 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 8 272
Figura 111 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 26 273
Figura 112 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 26 274
Figura 113 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 27 275
Figura 114 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 27 275
Figura 115 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 29 276
Figura 116 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 29 277
Figura 117 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 30 278
Figura 118 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 30 278
Figura 119 - O frevo de Alisson 4 – Encadeamento dos gestos 279
Figura 120 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 1 (Capa) 280
Figura 121 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 2 281
Figura 122 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 3 282
Figura 123 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 4 283
Figura 124 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 5 284
Figura 125 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 6 285
Figura 126 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 7 286
Figura 127 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 8 287
Figura 128 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 9 288
Figura 129 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 10 289
Figura 130 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 11 290
Figura 131 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 12 291
Figura 132 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 13 292
Figura 133 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 14 293
Figura 134 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 15 294

Figura 135 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 16 295
Figura 136 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 17 296
Figura 137 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 18 297
Figura 138 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 19 298
Figura 139 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 20 299
Figura 140 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 21 300
Figura 141 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 22 301
Figura 142 - Etapas do processo criativo *a posteriori* 304
Figura 143 - Zabé no frevo – pág. 1 (capa) 322
Figura 144 - Zabé no frevo – pág. 2 323
Figura 145 - Zabé no frevo – pág. 3 324
Figura 146 - Zabé no frevo – pág. 4 325
Figura 147 - Zabé no frevo – pág. 5 326
Figura 148 - Zabé no frevo – pág. 6 327
Figura 149 - Zabé no frevo – pág. 7 328
Figura 150 - Licor de gengibre – pág. 1 (capa) 329
Figura 151 - Licor de gengibre – pág. 2 330
Figura 152 - Licor de gengibre – pág. 3 331
Figura 153 - Licor de gengibre – pág. 4 332
Figura 154 - Licor de gengibre – pág. 5 333
Figura 155 - Licor de gengibre – pág. 6 334
Figura 156 - Licor de gengibre – pág. 7 335
Figura 157 - Licor de gengibre – pág. 8 336
Figura 158 - Licor de gengibre – pág. 9 337
Figura 159 - Licor de gengibre – pág. 10 338
Figura 160 - Licor de gengibre – pág. 11 339
Figura 161 - Licor de gengibre – pág. 12 340
Figura 162 - Licor de gengibre – pág. 13 341
Figura 163 - Licor de gengibre – pág. 14 342
Figura 164 - Licor de gengibre – pág. 15 343
Figura 165 - Licor de gengibre – pág. 16 344
Figura 166 - Licor de gengibre – pág. 17 345
Figura 167 - Licor de gengibre – pág. 18 346
Figura 168 - Mole – pág. 1 (Capa) 347

Figura 169 - Mole – pág. 2 348
Figura 170 - Mole – pág. 3 349
Figura 171 - Mole – pág. 4 350
Figura 172 - Mole – pág. 5 351
Figura 173 - Mole – pág. 6 352
Figura 174 - Mole – pág. 7 353
Figura 175 - Mole – pág. 8 354
Figura 176 - Mole – pág. 9 355
Figura 177 - Mole – pág. 10 356
Figura 178 - Mole – pág. 11 357
Figura 179 - Mole – pág. 12 358
Figura 180 - Mole – pág. 13 359
Figura 181 - Mole – pág. 14 360
Figura 182 - Mole – pág. 15 361
Figura 183 - Mole – pág. 16 362
Figura 184 - Mole – pág. 17 363
Figura 185 - Mole – pág. 18 364
Figura 186 - Mole – pág. 19 365
Figura 187 - Mole – pág. 20 366
Figura 188 - Mole – pág. 21 367
Figura 189 - Mole – pág. 22 368
Figura 190 - Mole – pág. 23 369
Figura 191 - Mole – pág. 24 370
Figura 192 - Mole – pág. 25 371
Figura 193 - Mole – pág. 26 372
Figura 194 - Frevendo água (Frevo de tudo) – Capa 373
Figura 195 - Frevendo água (Frevo de tudo) – Instrumentação – pág. 1 374
Figura 196 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 2 375
Figura 197 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 3 376
Figura 198 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 4 377
Figura 199 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 5 378
Figura 200 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 6 379
Figura 201 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 7 380
Figura 202 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 8 381

Figura 203 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 9 382
Figura 204 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 10 383
Figura 205 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 11 384
Figura 206 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 12 385
Figura 207 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 13 386
Figura 208 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 14 387
Figura 209 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 15 388
Figura 210 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 16 389
Figura 211 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 17 390
Figura 212 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 18 391
Figura 213 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 19 392
Figura 214 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 20 393
Figura 215 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 21 394
Figura 216 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 22 395
Figura 217 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 23 396
Figura 218 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 24 397
Figura 219 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 25 398
Figura 220 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 26 399
Figura 221 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 27 400
Figura 222 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 28 401
Figura 223 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 29 402
Figura 224 - Termo de autorização – Alisson Lima 403
Figura 225 - Termo de autorização – Jefferson Figueredo 404
Figura 226 - Termo de autorização – Valéria Vicente 405
Figura 227 - Termo de autorização – Geri (O Homem da Sombrinha) 406
Figura 228 - Termo de autorização – Luciano Amorim 407
Figura 229 - Termo de autorização – Ferreirinha do Frevo 408

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Funções estruturais 173
Tabela 2 - Tipologia do movimento e processos de crescimento 176
Tabela 3 - Quadro síntese – USTs invariantes no tempo 179
Tabela 4 - Quadro síntese – USTs variantes no tempo 180
Tabela 5 - Premissas para construção do gesto musical 207
Tabela 6 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 1 221
Tabela 7 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 2 223
Tabela 8 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 3 224
Tabela 9 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 4 225
Tabela 10 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 5 226
Tabela 11 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 6 227
Tabela 12 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 1 238
Tabela 13 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 6 239
Tabela 14 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 3 240
Tabela 15 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 6 241
Tabela 16 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 1 251
Tabela 17 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 3 252
Tabela 18 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 10 253
Tabela 19 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 11 254
Tabela 20 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 13 256
Tabela 21 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 1 268
Tabela 22 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 2 270
Tabela 23 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 3 271
Tabela 24 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 8 273
Tabela 25 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 25 274
Tabela 26 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 27 276
Tabela 27 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 29 277
Tabela 28 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 30 279

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 6
RESUMO 9
ABSTRACT 10
LISTA DE FIGURAS 11
LISTA DE TABELAS 18
SUMÁRIO 19
1. INTRODUÇÃO 23
1.1. A chegada ao ponto de partida 26
1.2. Uma fagulha entre dois séculos 28
1.3. Gesto musical e a abordagem 29
1.4. Primeiras mungangas 33
1.5. Uma ressalva à incompletude 34
1.6. A busca por um vocabulário 35
1.7. Da munganga à música frevo 36
1.8. Contexto metodológico 40
1.9. Mapa do processo de investigação 43
1.10. Pausa para o passista descansar 51
2. SEGUINDO OS "PANS" DA DANÇA FREVO 52
2.1. Uma reflexão sobre o frevo 53
2.1.1. O frevo como gênero 53
2.1.2. O frevo como música e história de luta 58
2.1.2.1. Os subgêneros do frevo 70
2.1.2.1.1. Frevo de rua 71
I. Frevo coqueiro 71
II. Frevo ventania 72
III. Frevo abafo 73
2.1.2.1.2. Frevo-canção 76
2.1.2.1.3. Frevo de bloco 78
2.1.3. O frevo como dança 79
2.1.3.1. Os caminhos do passo 79
2.1.3.2. Um olhar sobre a dança frevo 81
2.2. O espaço entre "pans" como um reduto à fricção 84

2.2.1. A fricção rítmico-gestual 86
2.2.1.1. O corpo que dança e o corpo que musica 90
2.2.2. O processo de frevisação estendido 91
2.3. Uma Abordagem Etnomusicológica 93
2.3.1. Os meus "Outros" e os outros no frevo 102
2.3.2. Abre-alas 104
2.3.3. A Teoria Levada a Campo 106
2.3.4. O Ruído Bem-vindo 109
2.3.5. Inferências do contexto estudado 111
2.4. Esta Pesquisa e o Relato Etnográfico 135
2.5. Pausa para o passista descansar 136
3. MARCOS TEÓRICOS 138
3.1. Outros olhares na relação entre música e dança 138
3.2. O gesto musical como elemento integrador do processo criativo 156
3.3. A idealização do gesto 159
3.3.1. Do gesto à notação 163
3.3.2. O caminho entre a complexidade na dança e a simplificação na partitura 166
3.4. A abrangência da espectromorfologia e sua utilização 170
3.5. As unidades semióticas temporais na construção de gestos 178
3.6. Pausa para o passista descansar 181
4. AS ETAPAS DO PROCESSO CRIATIVO 184
4.1. A *Mimese* em Movimento: Platão, Aristóteles e o Corpo que Dança 193
4.2. Rastros da música dançada 194
4.3. A composição da composição 198
4.3.1. Os macroprocessos entre a performance e o registro em vídeo (a) 201
4.3.2. Os macroprocessos entre o vídeo e o compositor (b) 202
4.3.3. Os macroprocessos na construção de premissas para o gesto musical (c) 203
4.3.4. Os macroprocessos na proposição e adaptação do gesto musical (d) 205
4.3.5. Os macroprocessos como retroalimentação (e) e (f) 207
4.4. Um intento de colaboração presencial 210
4.5. Pausa para o passista descansar 215
5. EXPERIMENTOS COMPOSICIONAIS 217
5.1. O frevo de Alisson 1 218
5.1.1. Gesto 1 – "O frevo de Alisson 1" 220

5.1.2. Gesto 2 – “O frevo de Alisson 1” 222
5.1.3. Gesto 3 – “O frevo de Alisson 1” 223
5.1.4. Gesto 4 – “O frevo de Alisson 1” 224
5.1.5. Gesto 5 – “O frevo de Alisson 1” 225
5.1.6. Gesto 6 – “O frevo de Alisson 1” 226
5.1.7. O encadeamento dos gestos e a composição proposta 227
5.2. O frevo de Alisson 2 235
5.2.1. Gesto 1 – “O frevo de Alisson 2” 236
5.2.2. Gesto 2 - “O frevo de Alisson 2” 238
5.2.3. Gesto 3 - “O frevo de Alisson 2” 239
5.2.4. Gesto 6 - “O frevo de Alisson 2” 240
5.2.5. O encadeamento dos gestos e a composição proposta 241
5.3. O frevo de Alisson 3 249
5.3.1. Gesto 1 - “O frevo de Alisson 3” 250
5.3.2. Gesto 3 - “O frevo de Alisson 3” 251
5.3.3. Gesto 10 - “O frevo de Alisson 3” 252
5.3.4. Gesto 11 - “O frevo de Alisson 3” 253
5.3.5. Gesto 13 - “O frevo de Alisson 3” 254
5.3.6. O encadeamento dos gestos e a composição proposta 256
5.4. O frevo de Alisson 4 266
5.4.1. Gesto 1 - “O frevo de Alisson 4” 267
5.4.2. Gesto 2 - “O frevo de Alisson 4” 269
5.4.3. Gesto 3 - “O frevo de Alisson 4” 270
5.4.4. Gesto 8 - “O frevo de Alisson 4” 272
5.4.5. Gesto 26 - “O frevo de Alisson 4” 273
5.4.6. Gesto 27 - “O frevo de Alisson 4” 275
5.4.7. Gesto 29 - “O frevo de Alisson 4” 276
5.4.8. Gesto 30 - “O frevo de Alisson 4” 277
5.4.9. O encadeamento dos gestos e a composição proposta 279
5.5. Processo composicional a *posteriori* 302
5.6. A dialética entre a complexidade e o pragmatismo do fazer 302
5.7. A transmutação da transmutação 303
5.8. Pausa para o passista descansar 304
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 307

REFERÊNCIAS 309
ANEXOS 322
A. Zabé no frevo 322
B. Licor de gengibre 329
C. Mole 347
D. Frevendo água (Frevo de tudo) 373
E. Termos de autorização de uso de imagem e som de voz 403

1. INTRODUÇÃO

"Quando se trata de pensar, quanto maior a obra produzida — o que de modo algum coincide com o número e a extensão dos escritos — mais rico é o impensado dessa obra, isto é, aquilo que, por meio dela e somente por ela, nos chega como nunca antes pensado."
Heidegger

O passista de frevo pinota,[1] move o corpo, desloca-se no espaço, rompe o fluxo e improvisa uma munganga.[2] A música está ali, dentro e fora; está na ação mimética e na que complementa o som. O compositor observa, escuta com os olhos, intui um movimento musical e propõe a obra. Os músicos que a executam ressoam com a musicalidade do tema proposto, assim como com a fisicalidade que os é inerente como pertencentes a este lugar de pulsação. Nesse ciclo, que se estende por quase toda a vida do gênero, o que emerge, ainda que permaneça frevo, não é mais apenas música ou dança. Na fricção entre um gesto improvisado e a fraseologia típica do gênero nasce o novo, o que talvez venha a ser típico, o que enseja em mim a criação. Na construção identitária de um povo, sua ancestralidade e lutas, a relação entre duas artes molda a cultura de um lugar. E na perspectiva de um olhar sobre o tema, é de suma importância entender que, também do ponto de vista da Composição Musical, tem-se o que precisa ser redito, reformulado e mesmo o que ainda não foi dito.

Este texto relata o meu processo de busca e a contribuição a que se presta, constituindo-se em uma investigação artística sobre a *composição de frevos de rua inspirados na dança frevo*[3] e consequente construção de um projeto artístico. Neste caminho, a formatação de uma poética é vista aqui não como um conjunto de regras que regem tolhendo o processo criativo, mas como programa operacional construído a partir da observação participante[4] realizada e os

[1] Pular, saltar, malinar, como criança. https://www.dicionarioinformal.com.br/pinotar/. Acessado em 06/05/2023.
[2] A munganga, no dançar frevo, está relacionada ao improviso, ao gesto, às possibilidades e trejeitos que o corpo é capaz de experimentar, sem preocupação de estar bonito ou feio. São movimentos que surgem no fazer, na vivência, enquanto se dança. Por vezes, acompanha a orquestração do frevo; por vezes, busca outras possíveis maneiras de movimentar o corpo, saindo de um estereótipo, improvisando, fazendo "caretas" com o corpo. (Figuerêdo, 2020, p. 74-75).
[3] Dança executada em forma de coreografia individual, improvisada ou não. Surge de forma síncrona à música frevo durante os desfiles carnavalescos no final do século XIX. Composta por movimentos energéticos e com mudanças abruptas (Oliveira, 2017).
[4] Enquanto inserido em um contexto de investigação artística, coloco-me em campo como pesquisador em busca dos saberes contidos no universo de pessoas e lugares pesquisados, conversando, interagindo e, sobretudo, reagindo/provocando pontos de interesse ao meu trabalho. Além disso, como se verá ao longo do texto, permito-me interferir no ambiente estudado como compositor que questiona as formas e relações inseridas nos processos criativos que são inferidos por mim. Ressalto aqui que os termos etnografia e observação participantes, embora empregados de maneira complementar ao longo desta pesquisa, faz-se necessário distinguir conceitualmente a etnografia da observação participante. Compreende-se a etnografia em seu sentido mais amplo, como uma

propósitos composicionais almejados. Nesta construção heurística, como método da imaginação que se presta a plasmar mundos musicais, trabalhando entre a realidade, o que foi intuído e a ficção de forma pragmática e sem preconceitos, encaminhei esta pesquisa.

O desafio de ir transformando o fazer musical a partir da modelagem teórica desenvolvida, nos mostra como é valorosa a reflexão sobre o processo da criação no momento em que é realizado. É importante ressaltar que esta mutação não estava prevista no início (planejamento) do trabalho. A imersão na pesquisa foi proporcionando reflexões neste sentido, de modo que a mudança de rumos foi sendo metodologicamente incorporada, como será visto ao longo deste texto. O debruçar-se sobre a prática tem implicações na geração de conhecimento através do fazer composicional. Desse modo, a consciência da formatividade (Pareyson, 1993) se dá na medida em que refletimos no percurso de criação. A partir disso, fica evidente que não se trata de dar forma a algo previamente concebido mentalmente, separando a invenção da realização. A arte, como a percebemos e refletimos aqui, a despeito de todo o aparato metodológico criado, não está na forma dada. E disso tratamos aqui, "um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer" (Pareyson, 1997, p. 26).

A expressão em forma de arte e sua poesia, mesmo que plasmada através de um processo acadêmico, onde a criação como "conhecimento obtido por meio da ação" (Salles, 2011, p. 127), subjuga-se a uma realidade observada. Desta forma, permite-se moldar a invenção através das intenções artísticas do compositor, assim como o lugar que pretende ocupar dentro do universo estudado. Este é um ponto de destaque a respeito da presente abordagem de composição/investigação. A proposta artística aqui construída passou por um processo de exposição e troca com os indivíduos e ambientes aos quais foi submetida. No momento em que houve esta realimentação entre comunidade, meus experimentos composicionais e ideias, deu-se a decisão entre a opção de abordagem de constante mutação como reação ao ambiente estudado, e a de seguir o caminho de uma proposição pessoal e atrelada à proposta inicial de trabalho. Ou seja, seria igualmente válido academicamente construir um projeto de processo composicional que, fundamentado nas características do frevo e da dança frevo, contribuísse à temática da relação entre dança e música no gênero. Contudo, como será visto, o caminho de busca se deu de modo que a pesquisa/pesquisador se permitisse ser contaminada pelo ambiente e pela reação deste à sua existência.

abordagem epistemológica e teórica que orienta a compreensão do campo cultural e dos saberes populares do frevo (nesta pesquisa). Já a observação participante é o meio pelo qual o pesquisador se insere no contexto social, experimentando o "fazer" junto aos sujeitos da pesquisa.

O aprofundamento no universo estudado foi tomando um rumo em que a leitura passou a ser conduzida pelo próprio objeto, assumindo o risco do envolvimento ou da paixão (Sodré, 1998), permitindo-me tomar partido da realidade interpretada e me utilizando disso como elemento propulsor à criação. Desta forma, deve-se atentar para o fato de que parte do que é tomado como premissa, pode ser fruto de uma realidade ficcional criada a partir da interpretação do que foi propalado no imaginário do frevo. Ou seja, as inferências, mesmo que fundamentadas a partir da pesquisa na literatura sobre o gênero, assim com as informações obtidas com o trabalho de campo podem ser de difícil comprovação. No entanto, para o processo criativo, tais inferências se apresentam válidas na medida em que propiciam o ato criador. Esta "heurística de realização dentro da qual as ficções e as verdades têm o mesmo valor de impulso pragmático para a realização"[5] (Mandolini, 2016, p. 43) significa a incorporação da experiência vivida com o trabalho de campo.

É importante salientar que, a despeito do caráter de *mimese* inerente à abordagem, a tomada dos movimentos do passista não se reflete em mera imitação. Traços de musicalidade contidos nos gestos corporais, sob a perspectiva heurística, são propulsores à criação. Lida-se desse modo, com o pressuposto de que a arte é ao mesmo tempo imitação e invenção, fundindo-se e dando origem a uma nova realidade. Isto se liga à noção de composicionalidade enquanto "criação de mundos estipulados de sentido a partir de interpenetração entre teoria e prática" (Lima, 2012, p. 15). Deste modo, reivindica seu próprio estatuto ontológico da arte como realidade de si mesma.

A relação entre música e dança no frevo faz parte do imaginário das pessoas que vivenciam seu universo. Contudo, pouco se reflete sobre como a interação entre essas duas artes se dá. Propala-se desde Valdemar de Oliveira[6] (1971) como a música ensejou a dança, assim como a dança propôs à música. Como um tema pouco abordado na bibliografia disponível sobre o gênero, a interação criativa entre compositor e dançarino, apesar de enaltecida, passa quase despercebida nos textos em termos de detalhes. É fato que a interação entre essas duas formas de arte se deu efetivamente. No entanto, há de se entender em que grau e em que instâncias. *Como se dá a composição de frevos de rua inspirados na dança frevo?* De que forma os movimentos dos dançarinos são incorporados à música? Em que níveis há correspondência entre o movimento corporal e o gesto musical? Como seria possível a proposição de um

[5] Tradução do autor para: *heurísticas de la realización al interior de las cuales las ficciones y las verdades tienen el mismo valor de impulso pragmático para la realización.*

[6] Compositor, musicólogo, escritor, médico e professor. Nascido em Recife-PE, é autor do livro *Frevo, capoeira e passo* (lançado originalmente em 1971), que se constitui em umas das primeiras e principais referências sobre o gênero pernambucano.

processo criativo que dialogue com o contexto histórico e atual do universo do frevo? A Pesquisa Artística [7] aqui desenvolvida partiu dessas indagações iniciais, que, metodologicamente, ensejam a prática composicional.

1.1. A chegada ao ponto de partida

O objeto de pesquisa aqui apresentado surgiu a partir de uma proposta de sair da minha zona de conforto como compositor em uma disciplina na área de Processos Criativos em Música, cursada ainda como aluno especial no programa de pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O desafio de me questionar, de colocar em xeque as maneiras pessoais que venho amadurecendo como processo de composição ao longo dos anos é algo que se insere no âmago do que propõe a investigação artística. Situa-se na descrição de um dos perfis citados por Rubén López Cano e Úrsula San Cristóbal (2014), na medida em que se presta tanto a um entendimento interno como músico e compositor, assim como contribuição à pesquisa e desenvolvimento do gênero símbolo da minha terra natal.

> Para eles, a investigação artística é uma oportunidade para se transformarem profissional e esteticamente, para penetrarem novas órbitas de diálogo e intercâmbio intelectual e para renovarem o papel e a importância da arte nas nossas sociedades, muito particularmente, na cansada e há muito declarada moribunda, tradição da música de arte ocidental.[8] (López-Cano, Cristobal, 2014, p. 29).

Dessa maneira, a busca por outros métodos e questionamentos sobre como o fazer composicional se dá, associado à minha vivência musical, leva-me à pergunta desta pesquisa ensejando a prática composicional para sua discussão. Propor-me a compor a partir de uma outra forma ou outro processo significou sair da minha zona de conforto, na medida em que tive uma vivência de muita liberdade composicional até então.

Inicialmente o intento foi propor elementos fraseológicos, orquestrais e de forma, que não fossem recorrentes ao frevo, mas de modo a permanecer em seu universo. Desta maneira, trazer consigo aspectos que permitissem que a obra fosse reconhecida como frevo (abordarei no Capítulo 2 como esta intenção foi superada a partir da aproximação com os dançarinos). Esta proposta foi comunicada em (Santos, 2022). A partir dos resultados obtidos, houve a conexão com o que, em termos de matéria prima composicional, poderia ser utilizado para

[7] O campo de estudo acadêmico aqui denominado como Pesquisa Artística compreende uma gama de outras denominações. Sinalizo, que termos como "pesquisa artística", "investigação artística" e "pesquisa-criação" são utilizados nesta tese como sinônimos, a fim de evitar ruídos de compreensão.

[8] Tradução do autor para: *Para ellos, la investigación artística es una oportunidad para transformarse profesional y estéticamente, penetrar en nuevas orbitas de diálogo e intercambio intelectual y renovar el papel e importancia del arte en nuestras sociedades, muy particularmente, la fatigada y desde hace tiempo declarada agónica, tradición de la música de arte occidental.*

propor novos caminhos na composição de frevos de rua. Então por que não trabalhar com algo que já pertence ao gênero? Por que não incorporar aspectos de criação históricos, em vez de ignorá-los e eventualmente perder a contribuição dos que já se dedicaram à composição de frevos de rua? Além disso, assim como Guilherme Bertissolo (2013), que buscou a escolha de um contexto de trabalho em que não houvesse uma separação conceitual entre música e movimento, a escolha da dança frevo se associa a um objeto de pesquisa que me permita tanto investigar sua realidade, como propor novas abordagens que a inclua.

Com a dança propondo novos gestos, parti para adentrar mais profundamente em busca dos detalhes de como se dava essa incorporação de material oriundo da dança frevo na música. Além disso, procurei entender como os diferentes elementos no universo do frevo interagiam e como isso se refletia na música. Assim, retornando ao exercício de sair da minha zona de conforto, a tomada dos movimentos, rítmica e gestos dos dançarinos seriam utilizados como propulsores para proposições do novo dentro do frevo. É importante ressaltar que esse "novo" já estava lá, que foi preciso entender o contexto histórico dessa relação entre músicos e dançarinos (povo), para me posicionar quanto à pesquisa e processos composicionais propostos.

A despeito da discussão em torno do gênero, o presente trabalho não trata especificamente sobre frevo. Contudo, sua escolha como objeto de estudo, não foi por acaso. Como um compositor pernambucano, a inclusão desse gênero musical tem alguns outros significados. Estes foram nascendo durante a minha graduação em Música (UFBA), em que tive contato com um processo formal de ensino de música. Evidenciava-se um distanciamento entre a teoria focada na música de tradição ocidental e as práticas e processos composicionais vivenciados por mim até então. Somente na pós-graduação foi possível superar alguns paradigmas e perceber que essa "desconstrução" me trazia de volta o valor do meu aprendizado autodidata anterior à Universidade. Desde a defesa do meu trabalho de conclusão de curso (Santos, 2021),[9] havia ali uma necessidade política e de luta, que encontrou na história do frevo,

[9] Tratou da diferenciação entre frevo de rua executado nas ruas, o frevo-de-rua executado nos palcos e sua relação com aspectos técnico-musicais do gênero. Foram abordados fatores de como as transformações associadas ao frevo de rua estão, na realidade, ligadas ao chamado frevo de palco. Assim, evidenciando-se uma clara distinção do frevo que é tocado nas ruas durante o carnaval e os frevos gravados e tocados nos bailes, que desde a primeira metade do século passado é fortemente influenciado pelas *jazz-bands*. Estas formações emergiram no Brasil por volta da década de 1920, inspiradas nos pioneiros grupos do sul dos Estados Unidos, especialmente de Nova Orleans, e rapidamente se estabeleceram como um formato instrumental distinto das bandas filarmônicas, atuando em bailes e eventos sociais e contribuindo para a profissionalização do músico. Com uma formação tipicamente menor que a das orquestras de frevo de rua da época, organizadas em naipes de saxofones, trompetes e trombones, bateria, banjo, violão e percussão, esses conjuntos impulsionaram a aceitação do frevo pelas classes médias e elites, que frequentavam os clubes, ao adaptar o gênero com arranjos e orquestrações que refletiam uma crescente "americanização" da música brasileira, em contraste com a estética das bandas de música (Santos, 2021).

valores a serem incorporados e que se traduzem hoje em forma de doutoramento em Composição musical. Alguns pontos abordados em *Frevo: transformações ao longo do passo* (Santos; Mendes, 2019), publicação lançada meses antes da defesa do TCC, mostraram-me que minhas inquietações sobre os textos lidos eram compartilhadas por outros pesquisadores. O contrassenso em enaltecer a relação entre música e dança no frevo e deixar de fora a contribuição da população, sobretudo negra, nesse contexto de composição musical é o ponto chave. É dessa contribuição que tratamos aqui. É ela que tomamos como material composicional,[10] evidenciando-a no processo criativo. E é dela, o ensejo à criação. Só mais recentemente nos textos na área de música, é que se iniciam abordagens críticas ao texto de Valdemar de Oliveira (1971). O "silenciamento do frevo negro" (Santos; Mendes, 2019, p. 97), como apontado por Climério Santos e Marcos Mendes (2019), foi corroborado em praticamente todas as publicações.

Somente após a minha pesquisa na bibliografia sobre a dança frevo, onde essa questão é naturalmente mais latente, haja vista o lugar onde a dança é colocada, é que percebi que os aspectos de inclusão já vinham sendo questionados há pelo menos uma década fora do universo das publicações em música.

1.2. Uma fagulha entre dois séculos

O frevo nasce em um processo que vai da segunda metade do século XIX até o início do século XX (Silva, 2019). Esse período foi determinante para os rumos da música brasileira, na medida em que a interpretação das músicas de repertório, sobretudo europeu, passou a conter aspectos da cultura de descendência africana no país. Desse período data a criação de diversos gêneros musicais, que hoje são reconhecidos como genuinamente brasileiros. O frevo nasce desta apropriação da música de origem dita "civilizada" (Silva, 2019). Associado às manifestações do entrudo português e à tradição das bandas civis e militares, o gênero se desenvolveu no espaço urbano, dialogando com a dança improvisada de foliões e capoeiras. Sua trajetória apresenta uma tensão entre a vertente ligada à rua e às festas carnavalescas, frequentemente à margem do mercado fonográfico, e aquela voltada à produção fonográfica e aos grandes bailes, marcada por arranjos mais elaborados e pela incorporação de elementos modernos (Saldanha, 2008; Santos, 2021).

[10] A despeito de aqui partirmos da dança no processo criativo, estando dentro do universo do gênero frevo, é inevitável que se recorra ao repertório historicamente sedimentado. Contudo, a busca pelo "novo" enseja a tomada de "material" no sentido de sonoridades intuídas no processo de "escuta da dança".

Chamado inicialmente de marcha-nortista ou marcha-carnavalesca pernambucana, o frevo foi reconhecido formalmente como gênero na década de 1930, subdividindo-se em frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco (Silva, 2019). Dentre essas manifestações, o frevo de rua assumiu particular relevância histórica. Todavia, a ênfase conferida a compositores com formação musical institucionalizada frequentemente relegou a segundo plano a contribuição da musicalidade popular, bem como as dinâmicas interativas entre músicos, dançarinos e heranças afrodescendentes que, conforme o entendimento e a perspectiva aqui adotados, constituem elementos centrais de sua formação.

As estratégias composicionais tipicamente encontradas no frevo estão relacionadas à composição de música tonal, tendo harmonia, contraponto, desenvolvimento motívico etc. como direcionadores da prática de criação. Contudo, desde sua gênese, a interação entre música e dança nos demonstra formas intuitivas e complexas no fazer composicional (Saldanha, 2008; Santos; Mendes; Silva, 2019; Oliveira, 1971; Fernandes, 2006).

A presente investigação adota a perspectiva de que a historiografia da invenção e criação no frevo-música é, por vezes, permeada por uma visão elitista, que tendeu a circunscrever sua gênese primordialmente à atuação de compositores detentores de formação musical formal. Neste sentido, o escopo deste trabalho reside em integrar o papel da musicalidade popular, manifestada nas ruas, como um componente intrínseco ao processo composicional. Mais especificamente, a fricção resultante do encontro entre a gestualidade dos passistas, suas matrizes ancestrais e o repertório de influência europeia vigente à época, configura o arcabouço para a proposição de um processo criativo que incorpore criticamente essa dinâmica histórica e sociocultural.

1.3. Gesto musical e a abordagem

Tratamos aqui de um ponto de partida e paradigma para a composição, tendo o gesto musical como elemento de destaque nesta abordagem. Na transmutação entre movimentos corporais em gestos, passa-se a ter a construção musical a partir de um elemento gestual como estrutura básica. Como será visto mais adiante neste texto, será desenvolvida uma reflexão acerca do encadeamento e desenvolvimento dos gestos para dar forma à música.

A composição instrumental para grandes formações no ocidente, tipicamente, se desenvolveu sob um reflexo da utilização de um médium visual (partitura). Como um compositor de vivências, sobretudo na música popular, com aprendizado formal de música tardio e, deste modo, com uma percepção e processos criativos pouco ligados a um pensamento

de desenvolvimento motívico e à forma de emprego tradicional de materiais para composição, vejo-me naturalmente ligado a uma cultura audiotátil, mas que, na presente abordagem, deu lugar ao foco em um pensamento gestual que inicialmente é construído a partir de artifícios gráficos e posteriormente mediado pela partitura. Deste modo, uma vez tendo os gestos corporais da dança-frevo como matéria-prima e uma abordagem pessoal mais ligada ao gesto musical, meu caminho de busca se afasta de um pensamento musical estruturado por alturas primordialmente. Isto de certa forma se aproxima de "uma curiosidade voltada para o emprego de estruturas específicas diferentes a uma estrutura de alturas" (Schaeffer, 2003, p. 19). É importante ressaltar que isto não quer dizer que o paradigma de criação e técnicas da música tradicional ocidental não sejam utilizados. Esses são apenas subsumidos pela concepção de gesto musical na criação.

A noção de uma composição que se inicie a partir de uma ideia de elemento abstrato que componha uma intenção de movimento, de fluxo e de energia, liga-se a uma busca de concretização de uma sonoridade imaginada e ao mesmo tempo almejada. Esta busca se traduz na orquestração e instrumentação pretendida, além da escolha de músicos específicos para a execução da obra, por exemplo. No entanto, antes disto, a construção do gesto musical se faz necessária. Plasma-se aqui no processo composicional, ações que reflitam minha percepção do fazer musical. Trevor Wishart (2019) sinaliza para esta problemática que se relaciona ao formalismo causado pela notação e que não se reflete na experiência composicional. Neste contexto metodológico, busca-se mitigar o potencial risco de formalismo inerente à escrita, estabelecendo-se a elaboração do gesto musical como etapa prioritária, à qual a notação se sucede como processo de registro e formalização.

Gestos musicais são comumente associados aos movimentos corporais que atuam para a produção sonora (Godøy, 2008), como é o caso de músicos instrumentistas, regentes etc. Além disso, existem os movimentos (gestos) que funcionam como uma reação à percepção sonora, caso dos dançarinos e/ou ouvintes. As interações em ambos os casos envolvem aspectos psicocorporais de tatilidade e de significação musical. Estes possuem uma relação com a ação de produzir um som com algum artefato, assim como em sentido contrário, em que a escuta nos remete à fonte que nos permite intuir à ação de geração sonora. Contudo, aqui o gesto musical é entendido sem a necessidade de estar atrelado a uma fonte sonora. Trata-se de um conceito musical abstrato idealizado enquanto movimento, direção, energia, timbre, conteúdo espectral e textura.

É importante ressaltar que a combinação destes elementos e outros até aqui não abordados implementa um grau de complexidade elevado. Além disso, deve-se observar que

estamos tomando esta entidade sonora abstrata, que não possui necessariamente uma ligação com uma ação corporal, inspirada em movimentos físicos de dançarinos. Este é um ponto chave. O gesto pensado sem uma ligação de causalidade é construído a partir de movimentos de outrem. Ou seja, não há uma causalidade efetiva de um instrumentista, ou a ação direta de uma performance geradora do som. Abstrai-se aqui uma causalidade indireta dos gestos dos passistas, que tem como consequência a composição musical através da minha percepção. O uso dos gestos como elemento formador foi investigado por Maria Cristina Dignart (2007). Em sua pesquisa, a autora aponta possibilidades em termos de criação de música eletroacústica, tendo o gesto como princípio estrutural. Para ela, a causalidade não está apenas relacionada à performance, mas aos gestos sonoros em si.

O acúmulo de experiência, desenvolvimento da imaginação sonora e maturidade no processo de composição através da idealização do gesto musical serão de suma importância para descrever e englobar outros aspectos relevantes. Nesta abordagem, teremos o timbre e a textura como resultados dos processos adotados ou de decisões na composição que também podem não envolver diretamente a construção de premissa para a criação do gesto musical. Esta simplificação reflete o caráter inicial desta investigação. Denis Smalley (1997) descreve algumas características de um processo que adota o gesto como princípio formador:

> A noção de gesto como um princípio formador preocupa-se em impulsionar o tempo para a frente, em mover-se de um objetivo para o próximo objetivo na estrutura – a energia do movimento expressa através da mudança espectral e morfológica. A música gestual, então, é governada por um senso de movimento para a frente, de linearidade, de narratividade.[11] (Smalley, 1997, p. 113).

A ideia de objetivos de Smalley é utilizada aqui como ponto de apoio de frases, ataques e antecipações, de maneira que cada gesto leva de um ponto a outro em um caminho de variação de energia no tempo, específico e condizente com as premissas para construção do gesto adotadas. Vale salientar que no frevo-de-rua, diferentemente do samba e do choro, estes pontos se encontram na primeira ou segunda colcheia de cada tempo. Desse modo, percebe-se que além da altura que será objetivo de chegada para alguns gestos, as características de fraseologias[12] típicas do gênero também impõem restrição à sua forma.

[11] Tradução do autor para: *The notion of gesture as a forming principle is concerned with propelling time forwards, with moving away from one goal towards the next goal in the structure – the energy of motion expressed through spectral and morphological change. Gestural music, then, is governed by a sense of forward motion, of linearity, of narrativity.*

[12] É importante salientar que a abordagem aqui apresentada não desconsidera as relações de alturas e demais elementos fraseológicos. Contudo, eles são subsumidos com a utilização do gesto como elemento integrador. Minha formação musical tardia me impulsiona a um pensamento inicial que não está ligado a esses aspectos mais formais do ensino de música. No entanto, eles serão utilizados e referenciados no momento da escrita, como será visto no capítulo 4.

Aqui consideraremos, antes de tudo, o gesto musical como um movimento ou conjunto de movimentos que propõem um fluxo energético no tempo, produzindo conteúdo expressivo e se diferenciando de unidades adjacentes. Neste sentido, a definição aqui utilizada se aproxima dos conceitos de Hatten (2004), Smalley (1986, 1997), Sullivan (1984) e Wishart (2019) em termos de fenômeno temporal e energético. Acrescento a esta definição, a extensão feita por Daniel Puig (2014) acerca de sua complexidade, da qual emergem características imprevisíveis como resultado da associação de suas partes. Além disso, como incremento ao conceito que se presta a esta abordagem, adiciono à construção, o caráter de idealização diretamente afetado pelos limites da imaginação do compositor. Portanto, o *gesto musical idealizado* seria uma meta para a construção do trecho musical. Algo pelo qual o intento de compor é direcionado. Isto porque, na presente abordagem, o gesto musical nasce desta abstração enquanto som almejado, que sofre distorções na medida em que vai sendo implementado em termos de premissas e posteriormente na sua escrita. Uma vez concretizado e executado, o gesto musical volta à definição de Daniel Puig (2014) como um dos possíveis resultados do processo criativo em estado de *inacabamento*.

> O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto "acabado" pertence, portanto, a um processo inacabado. (Salles, 2011, p. 84).

No capítulo 3 algumas considerações e aprofundamentos serão feitos acerca dessa aproximação de conceitos.

Como mencionado anteriormente, esta estratégia composicional está dentro de uma pesquisa que envolve características específicas da dança frevo. Desse modo, utilizaremos a interpretação da pesquisadora Maria Goretti Rocha de Oliveira acerca dos movimentos dos dançarinos.

> Em outras palavras, no frevo-dança, *os movimentos são um fim em si mesmos, e a forma da dança se iguala ao conteúdo*. Por isso, o frevo-dança também pode ser considerado uma dança abstrata, formalista ou pura – uma vez que, segundo Laban, "na dança pura o ímpeto interno de mover-se cria os seus próprios padrões de estilo e de esforço para obter os valores mais indescritíveis e intangíveis". (Oliveira, 2017, p. 63 – grifo nosso).

A partir dessa definição da dança frevo como dança pura, não há na tomada dos movimentos dos passistas um tratamento de significação simbólica. Desta maneira, apenas características físicas do movimento serão foco da abordagem. É importante ressaltar, que a despeito dos passos terem nomes *serrote*, *gaveta, rojão*, etc., não se prestam à representação destes por meio de metáforas corporais e simbólicas.

A partir da ideia da dança sem mimetismos coreográficos, focaremos a nossa abordagem com relação à espectromorfologia, no caráter energético e temporal. Contudo, é importante ressaltar que isto não implica na criação de uma música que pretende ter apenas este caráter.

> Os materiais sonoros em uma composição não podem ser únicos ou mesmo primariamente autorreferenciais. Enquanto música, a composição, seu conteúdo musical e sua estrutura são apreendidos de maneira a se ligarem com a experiência externa à composição, não apenas ao contexto mais amplo da experiência, mas à experiência não sonora.[13] (Smalley, 1996, p. 83).

A ideia de gesto musical aqui utilizada, parte de um pressuposto que toma a *big band* (ou qualquer outra formação) e sua massa sonora como um instrumento produtor do gesto. Aqui poderíamos utilizar o termo "hiper instrumento espectromorfológico" (Smalley, 1997, p. 109) proposto por Smalley, quando se refere à perda da identidade instrumental como orquestra em músicas de compositores como Xenákis, Saariaho e Murail. A unidade gestual como um todo é desdobrada internamente para refletir as premissas de construção de gestos e estruturas internas que compõem o todo.

1.4. Primeiras mungangas

Inicialmente, as abordagens e experimentos consistiram em coletar vídeos de performances de dança a mim inspiradoras e buscar, no exercício de compor as questões ensejadas pela prática. Neste estágio, comecei a entrar em contato com alguns dançarinos com a proposta de musicar uma coreografia proposta por eles. Para tanto, dever-se-ia combinar uma série de premissas, a fim de realizar os experimentos.

A despeito de qual tipo de notação seria utilizada, alguns pontos deveriam ser tomados como premissas para o diálogo com o(a) dançarino(a)/coreógrafo(a). A princípio, seria acertado um andamento, que possivelmente estaria entre 140 e 160 bpm. A forma deveria ser discutida preliminarmente, de modo que se tivesse um começo, meio e fim em comum. Nesta fase inicial, pretendia-se utilizar a forma mais recorrente no frevo de rua a partir dos anos 50 (ABA), em que além das partes A e B, cada uma com 16 compassos, há uma ponte de 2 a 8 compassos, que faz a transição entre elas. Outro ponto importante seria o fato de que a geração da coreografia deveria ser feita sem uma música específica para evitar algum tipo de interferência com outras obras. Assim, pretendia-se que a dança fosse criada apenas com a seção rítmica (caixa, surdo e

[13] Tradução do autor para: *The sounding materials within a composition can not be solely or even primarily self-referential. The apprehension of musical content and structure is linked to the world of experience outside the composition, not only to the wider context of auditory experience but also to non-sounding experience.*

pandeiro). Demais aspectos seriam deixados como consequência do diálogo e/ou problemáticas identificados durante o amadurecimento do processo. Alguns experimentos possíveis foram elencados para a investigação:

• *Dança → Música*: Nesta opção, uma coreografia, pré-definida ou improvisada, seria criada aos moldes do que já foi dito. Este experimento visa verificar como se dá o processo composicional de um frevo de rua, tomando como base os movimentos e analisar o resultado comparativamente à estética do *ethos*[14] composicional tradicional do frevo de rua.

• *Música → Dança → Música*: Neste experimento, um frevo de rua seria composto e enviado para o passista/coreógrafo propor uma coreografia. Esta coreografia seria tomada como direcionador para dois possíveis casos: A composição de um novo frevo, ou a modificação do frevo original.

Estas abordagens iniciais foram se mostrando, apesar de válidas, pouco ligadas ao universo dos dançarinos. Suas percepções sobre a espontaneidade, o esforço extenuante da dança e a própria relação com a música, foram dando indicativos de que não seriam suficientes. Percebi que estava incorrendo em abordagens de viés composicional pouco dialéticas com o universo de onde viria o principal material composicional.

1.5. Uma ressalva à incompletude

O desenvolvimento da pesquisa e a construção do processo composicional, de forma que se configurasse um experimento controlado e que, consequentemente, pudesse ser fundamentado como objeto de pesquisa, por vezes me remeteu à saga de Andrew Wiles[15] para provar o que foi intitulado como *O último teorema de Fermat*. Como um problema facilmente entendido possui uma solução tão complexa e ao alcance de tão poucos? No caso do frevo, como reproduzir de forma controlada[16] algo que historicamente foi feito, sem que para tanto, tenhamos que recorrer a uma fundamentação extensa, envolvendo inúmeros conceitos e

[14] Segundo o dicionário *Oxford Languages*, *ethos* pode ser definido como "conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região".

[15] Matemático britânico que se notabilizou, sobretudo, por provar o que ficou conhecido como o "Último teorema de Fermat". O teorema indica que não existe nenhum conjunto de números inteiros positivos *x*, *y*, *z* e *n*, com *n* maior do que 2, que satisfaça a equação $x^n + y^n = z^n$.

[16] Controlada no sentido de que o intento inicial consistia em um recorte metodológico que permitisse um experimento de caráter positivista, imaginando à época um "de – para" entre dança e música. Esta visão foi superada já nos primeiros meses de trabalho.

deixando sua compreensão em segundo plano? Deste modo, ressalto que foi empreendido um esforço contínuo de simplificação.

Esta iniciativa de redução de um grande número de conceitos que serviriam de bases teóricas, deu-se inicialmente na forma de uma relação entre detalhamento, controle sobre o experimento, limitações do método e subjetividade. A partir da ação simplificadora e suas implicações, surgiram inquietações e questionamentos internos sobre a complexidade inerente dos experimentos, o que ocasionou uma autocrítica à abordagem inicialmente positivista.

O contato com o pensamento complexo,[17] proposto por Edgard Morin (2015, 2016), permitiu-me a construção de uma fundamentação sobre as decisões tomadas ao longo do processo, além de um despertar da consciência para a incompletude inerente às abordagens pretendidas frente à complexidade do objeto de pesquisa. Além disso, o papel da estratégia como valor construído a partir do caminho de busca e, portanto, como parte do conhecimento gerado aos moldes da Pesquisa Artística (P.A.), revelou-se com a consideração do acaso nos experimentos.

1.6. A busca por um vocabulário

Definida a estratégia de utilização de um pensamento gestual na composição, e ciente do caráter simplificador frente à complexidade dos experimentos composicionais, a necessidade de um vocabulário que permitisse um direcionamento mais pragmático à abordagem se fez presente.

Com o objetivo de construir metodologicamente os gestos e os encadear, dando forma à música, optei por uma abordagem de construção a partir de premissas. No entanto, era de suma importância que este vocabulário tivesse uma interação com a música (ou mesmo pertencesse ao seu contexto), evitando assim, adentrar numa incursão demasiado custosa no universo técnico da dança. Isto poderia requerer uma busca distante do foco da pesquisa, o que comprometeria a factibilidade do trabalho. Além disso, a questão de vocabulário no contexto

[17] Constitui uma proposta epistemológica que se opõe às lógicas reducionistas e disjuntivas da ciência clássica, defendendo a articulação entre partes e todo, ordem e desordem, certeza e incerteza. Para Morin, a complexidade não é sinônimo de complicação, mas um modo de pensar que reconhece a inseparabilidade, a interdependência e a recursividade dos fenômenos, considerando que os efeitos retroagem sobre as causas e que o conhecimento é sempre situado, incompleto e provisório. Nesse sentido, o pensamento complexo propõe princípios como o dialógico, o recursivo e o hologramático, segundo os quais elementos antagônicos podem ser simultaneamente complementares, os processos se auto-organizam por meio de retroações contínuas e o todo está inscrito nas partes assim como as partes estão inscritas no todo. Trata-se, portanto, de um esforço de religação dos saberes, que busca compreender os fenômenos em sua multidimensionalidade, integrando dimensões biológicas, culturais, sociais e históricas, sem eliminar as tensões e contradições que lhes são constitutivas.

de composição musical é uma questão impõe uma dificuldade adicional dada sua escassez. Desse modo, optar por termos associados à música se prestaria a trazer essa reflexão à tona.

Com o advento da música eletroacústica, tornaram-se evidentes diversas estratégias analíticas voltadas a um repertório que demandava novos instrumentos conceituais para a construção de sentido. Esse conjunto de ferramentas emergentes, bem como sua aplicação enquanto dispositivos para um processo inverso ao da análise musical tradicional, configura um dos objetos centrais de investigação do presente trabalho. Silvio Ferraz (2014) sinaliza como *análise viva* a que é contemporânea à música que se propõe a significar, tendo seu ferramental oriundo dos problemas que a própria música se propõe a analisar. Dessa maneira, uma vez que o intento deste trabalho é investigar a criação musical a partir da construção de gestos musicais, tomo o ferramental proposto para a música eletroacústica (a princípio) como possibilidade de auxílio à criação no contexto desta investigação. Carole Gubernikoff sinaliza acerca da música eletroacústica, que "a concentração nos sons, na tentativa de descrevê-los, desviou a atenção dos procedimentos composicionais da música" (Gubernikoff, 2007, p. 5). Desse modo, a despeito não ter sido feito sob a perspectiva da música eletroacústica, esta pesquisa também visa contribuir para questões ligadas à composição (instrumental, neste caso).

Estas questões de análise musical, que se aplicam à música eletroacústica e mais recentemente ao repertório de música instrumental contemporânea, ensejam uma reflexão sobre a forma tradicional de composição da música ocidental. Estas reflexões, permitem-me colocar em xeque a maneira como vejo meu próprio fazer composicional, identificando que meu processo criativo está mais relacionado ao conceito de gesto musical e que isto também se aproxima de algum modo da abordagem pretendida de relação com os movimentos da dança-frevo.

1.7. Da munganga à música frevo

Partindo dos meus estudos iniciais ainda na graduação, tomo consciência que não conheço suficiente o gênero que marca fortemente a identidade cultural da minha terra. Desse desconforto inicial, desdobram-se questões sobre mim enquanto músico, sobre minhas composições e processos criativos já experienciados.

No processo de aprofundamento, a partir da prática composicional, emergem reflexões de ordem pragmática sobre a composição de frevos, observações de ordem política com as inferências a partir da bibliografia estudada e análises de ordem filosófica, na medida em que me dou conta da complexidade envolvida na realização aqui pretendida. Todas essas

inquietações me motivaram até o recorte e definição final do meu objeto de pesquisa. Daí em diante, novas ideias e perguntas foram surgindo e dando forma às motivações que direcionaram o desenvolvimento do estudo.

O planejamento do trabalho se deu conforme a Figura 1. Foram divididas as atividades em cinco fases básicas. Uma fase inicial, uma fase referente à disciplina Ensaio 1, uma fase para Ensaio 2, uma fase para a qualificação para a defesa e uma fase para a defesa da tese.

Figura 1 - Marcos no desenvolvimento da pesquisa.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A primeira fase incorporou o "início"[18] dos trabalhos com reuniões com meu orientador e reflexões sobre o recorte metodológico a ser feito e a definição da pergunta de pesquisa, ou seja, o próprio planejamento em si. A pesquisa bibliográfica mais direcionada às problemáticas do tema que se definia deu seus primeiros passos. Além dessas atividades, algumas disciplinas obrigatórias foram cursadas e uma publicação (Santos, 2022) com o meu andamento do estudo proposto e caminho de busca foi realizada. Nesta fase inicial, com definições acerca da tomada da dança como material composicional, iniciou-se uma reflexão sobre a necessidade de uma ida a campo.

Na fase "Ensaio 1" iniciei a definição do *corpus* teórico que seria insumo para minhas argumentações e proposições. Abandonei a abordagem que tomava forma de caráter mais positivista.[19] Desenvolvi a extrapolação do conceito cunhado por Leonardo Saldanha (2008),

[18] A sinalização de início se apresenta mais em caráter de formalidade, uma vez que o trabalho foi efetivamente iniciado no semestre anterior, cursando, como aluno especial, uma disciplina (Seminários avançados em processos criativos) com Daniel Quaranta, que viria a se tornar meu orientador.

[19] À época, percebi que meu foco era restrito na objetividade e na fragmentação do conhecimento e, desse modo, falhando ao separar as disciplinas e reduzindo fenômenos complexos a partes isoladas, desconsiderando as inter-relações e o contexto que os influenciam. Nesta etapa da pesquisa, me dei conta que não seria possível ignorar

frevisação, dando origem ao termo *processo de frevisação estendido*. A partir das primeiras observações dos vídeos e dos primeiros contatos com dançarinos, iniciei a construção de algumas hipóteses acerca da dança e criei o conceito de fricção rítmico-gestual. Apresentei perspectivas, reflexões e provocações da minha pesquisa em formato de palestra no *VI Encontro de Pesquisadores do Frevo*. Ao final dessa fase, cursei o restante das disciplinas obrigatórias, entre elas: "Laboratório de processos de criação e ensino-aprendizagem", onde tive contato com a Teoria do pensamento complexo (Morin, 2015, 2016); "Seminários avançados em processos criativos em música", onde desenvolvi a ideia de utilização das ferramentas de análise de músicas eletroacústicas, experimentei a construção de gestos a partir do vocabulário da espectromorfologia proposta por Dennis Smalley (1997) e realizei análises de músicas ligadas ao repertório das big band com o ferramental escolhido; "Tópicos especiais – Compondo para *large ensemble*", em que experimentei abordagens já realizadas, num contexto de grandes formações. Compus *Frevendo água (Frevo de tudo)*[20] para sinfonieta e posteriormente a adaptei para a Orquestra UNIRIO; "Tópicos especiais – Gêneros brasileiros", onde construí uma reflexão do frevo como gênero musical; "Tópicos especiais – Teoria audiotátil e análise groovêmica", onde tive contato com importantes reflexões sob uma perspectiva musicológica que se aproxima dos meus processos criativos anteriores ao ensino formal de música; "Seminários avançados em etnografias das práticas musicais", em que, já imbuído da necessidade de incorporação de uma perspectiva etnográfica, iniciei a disciplina já com as questões da pesquisa em mãos para traçar um plano para construção de uma metodologia mais profícua para minhas idas a campo. A partir do contato com os escritos de Michael Burawoy (2014), pude fundamentar minha incursão em campo com outra postura e objetivos[21].

Na fase "Ensaio 2", concentrei meus esforços em adequar o texto às sugestões da banca da apresentação do "Ensaio 1". Neste sentido, revi conceitos e revisei as prioridades em termos de arcabouço teórico para evitar destaques a aspectos de menor relevância para os objetivos dessa tese. Além disso, desenvolvi argumentos mais centrais e corrigi algumas abordagens que se mostraram ineficientes para expressar pontos importantes. Outra atividade de relevância nessa fase foi o trabalho para a criação de uma música inteira. Até então, meus esforços se direcionavam mais à criação apenas de gestos e seus encadeamentos. Contudo, a composição

as ambiguidades e incertezas que caracterizam o mundo real. Isto me levaria a uma visão simplificada e mecanicista dos processos de criação estudados e do aqui proposto.

[20] Um vídeo-partitura de *Frevendo água (Frevo de tudo)*, exportado a partir do editor de partitura, utilizando o Noteperformer 4 (software que gera áudio com base em inteligência artificial para criar uma performance orquestral natural a partir da notação musical) está disponível em https://youtu.be/C8dok3CE4xw .

[21] No capítulo 2 será apresentada a fundamentação acerca da perspectiva tomada aqui para a observação participante realizada ao longo dos anos do meu processo de doutoramento.

de uma música impõe mais alguns desafios, que ficarão claros no capítulo 5. Uma publicação acerca de reflexões do processo da busca do vocabulário a ser utilizado na abordagem foi feita (Santos, 2025a). Participarei do *VII Encontro de Pesquisadores do Frevo*, apresentando novos resultados com foco no conceito *processo de frevisação estendido* e provocações acerca de uma abordagem composicional que dialoga com aspectos ancestrais e contemporâneos no processo criativo da composição de frevos de rua.

Seguindo à fase de "Qualificação", direcionei os esforços às demais composições pretendidas como experimentos composicionais. Iniciei a análise acerca do processo *a posteriori* como resultado das modificações e rearranjos oriundos da realização dos experimentos. Iniciei a abordagem separadamente de alguns pontos desenvolvidos na tese para organizá-los em formato conveniente ao pleito de publicações na área. Duas publicações foram comunicadas nessa fase. A primeira é referente ao livro *Seminários dispersos em criação musical* (Quaranta, Leal David, Santos, 2025), que participei como coautor e que acompanhou parte da minha pesquisa. A segunda publicação (Quaranta et al., 2025) sistematiza o trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa *Práticas sonoras de borda*, fundamentado em uma abordagem metodológica de caráter dialógico. O texto discute a música como prática expandida, enfatizando a escuta ativa, a experimentação e a crítica a paradigmas acadêmicos tradicionais. Destaca-se ainda a problematização de tensões entre intuição e método, tradição e inovação, bem como o compromisso com a descolonização epistemológica, especialmente no contexto da produção musical latino-americana e da democratização do conhecimento. Os pontos discutidos no artigo se refletem diretamente na presente pesquisa aqui desenvolvida. A terceira publicação (Santos, 2025b) apresentou de forma estruturada o trabalho desenvolvido em termos de método composicional e os novos conceitos associados e propostos. Na fase de "Tese", todos os experimentos foram editados e produzidos para apresentação por meio de gravações e/ou produção com instrumentos virtuais. O produto artístico foi formalmente apresentado e o texto final avaliado pela banca.

No caminho percorrido, o desafio de transmutação da dança em música ensejou a busca em outras áreas da pesquisa em música. De um lugar aparentemente distante, situam-se às problemáticas associadas à análise das músicas eletroacústicas. Deste domínio, tomei ferramentas que nascem de uma perspectiva de análise do som em si. Este contaminante se atravessa ao conteúdo desta tese permitindo um entendimento mais universalizado da música e o colocando sob perspectiva. Deste modo, opto aqui por uma estratégia que inverte o fluxo de análise, dando ao seu vocabulário, a função de premissa para a construção de gestos musicais. Esta pesquisa apresentará as dificuldades e soluções encontradas para sua implementação. Não

se trata de testar seu uso e, posteriormente, verificar os resultados. Proponho aqui uma reflexão sobre a utilização de ferramentas de análise na criação. Mais especificamente, discuto o uso de ferramentas de análise que têm como perspectiva um olhar mais direcionado ao som em si, para descrever o som almejado nas minhas composições.

Deriva de uma perspectiva pessoal a utilização de gestos musicais. Uma vez utilizados como elementos integradores no processo de criação, os gestos musicais apresentam problemáticas que este trabalho pretende demonstrar juntamente com os procedimentos adotados. Tem-se a potencialização do agenciamento do conceito de gesto musical no processo criativo. Além disso, a utilização de um vocabulário a partir das ferramentas de análise da música eletroacústica em um contexto de música popular aporta reflexões, que se somam a uma nova perspectiva composicional em que os termos agora descrevem o que será criado.

1.8. Contexto metodológico

Esta pesquisa se insere em um campo epistemológico que compreende a prática criativa como forma de produção de conhecimento, articulando a realização artística à elaboração de um pensamento crítico a partir do próprio fazer (Quaranta, 2017; Ulhôa, 2014). Consciente da natureza transitória e processual da Pesquisa Artística (Fortin; Gosselin, 2014), e com o intuito de registrar o processo criativo como instância de geração de conhecimento, busquei fundamentar os dispositivos metodológicos na articulação entre prática artística e reflexão teórica. Ademais, ao reconhecer o caráter inevitavelmente reducionista de qualquer descrição do fazer artístico, compreendido aqui como um fenômeno complexo e polissêmico, o presente texto e as obras compostas são assumidos como instâncias complementares de apresentação e formalização dessa experiência.

Outro aspecto que deve ser pontuado como cuidado na realização da presente pesquisa, associa-se ao fato de que, em diversas pesquisas autodenominadas artísticas, as análises são frequentemente elaboradas apenas após a conclusão do processo criativo, como um exercício de legitimação acadêmica (Molinari; Rios Filho, 2022). Nessas situações, observa-se uma tentativa de enquadramento metodológico em modelos de cientificidade que não correspondem às lógicas próprias do fazer artístico, gerando um descompasso entre processo, reflexão e contexto de realização. O fazer composicional aqui realizado atuou continuamente como ensejo a reflexão teórico-prático, realimentando o ato de compor. A produção artística e a produção discursiva convivem em tensão, atravessadas por vetores técnicos, teóricos, estéticos, ideológicos e institucionais. Assim, a pesquisa se configura como um projeto de natureza

processual, em que a obra (ou conjunto de obras) emerge como manifestação de um diálogo com o campo de reflexão que a sustenta, e não como mera "tradução" literal de teorias (Fortin; Gosselin, 2014; Macleod; Holdridge, 2006).

A orientação metodológica da P.A., tal como assumida aqui, exige clareza de problema/pergunta e coerência entre investigação e produto criativo, sem que isso implique a obrigação de demonstrar hipóteses segundo modelos positivistas (Haseman, 2006; Chiantore, 2020). Ao contrário, a consistência emerge do entrelaçamento entre pergunta, processos, protocolos experimentados, referências e desejos implicados no percurso que vai da ideia inicial à obra. Por isso, a tese compreende o método como algo que não se "fecha" a *priori*, mas se transforma ao longo do trabalho: os "caminhos da pesquisa" são transitórios e evolutivos, e o desenvolvimento raramente segue uma linha reta, envolvendo repetição, erro e revisão contínua (Fortin; Gosselin, 2014; Salles, 2011).

Um eixo metodológico decisivo, assumido pela tese, é a valorização de documentos de processo: registros materiais e conceituais que permitem acompanhar o percurso de criação e tornar visíveis suas decisões, bifurcações e contaminações (Salles, 2010; Salles, 2011). Esses documentos podem incluir diários de bordo, esboços, mapas mentais, planejamentos, protótipos, gravações, versões descartadas e registros reflexivos (metáforas, analogias, inferências). O ponto não é apenas "arquivar" o processo, mas construir um dispositivo capaz de acoplar teoria, poética e prática, evidenciando como a obra resulta de uma rede dinâmica de referências culturais, problemas formais, materialidades e escolhas técnicas (Salles, 2011; Fortin; Gosselin, 2014).

Nesse quadro, a tese se coloca na função narrativa como um texto acadêmico em P.A. No entanto, narrar não como mero ornamento, mas como modo de organizar sentido e temporalidades do processo criativo, distinto (e não inferior) ao pensamento lógico-científico (Bruner, 1986). A narratividade, aqui, funciona como tecnologia de inteligibilidade do percurso, não para ficcionalizar a pesquisa, mas para estruturar a comunicação de um processo complexo, no qual uma força (problema, técnica, objeto ou "personagem" conceitual) encontra resistências e, dessa fricção, algo se transforma (Bruner, 1986; Salles, 2011). Assim, o texto se assume como instância de convergência: a obra permanece polissêmica, enquanto o escrito produz um campo de leitura capaz de explicitar relações e transformações sem pretender esgotar a experiência artística (Fortin; Gosselin, 2014; Macleod; Holdridge, 2006).

Metodologicamente, a presente tese opera como pesquisa orientada pela prática. Desta forma, a prática criativa não é apenas resultado, mas eixo estruturante do percurso, e a obra torna-se evidência material do diálogo entre problema, método e reflexão (Haseman, 2006;

Borgdorff, 2012). Essa orientação se concretiza na formulação de uma metodologia pessoal em que o processo criativo é documentado por etapas e registros (incluindo materiais audiovisuais, representações gráficas e escrita musical), compondo um conjunto de "documentos de processo" que permitem reconstruir criticamente a trajetória inventiva (Salles, 2011; Quaranta, 2017). Para tanto, sob uma perspectiva crítica de como se dá uma investigação artística, explicito ao longo do trabalho como se deu a construção das proposições a partir de inferências e decisões, compondo a estratégia executada para a formatação do processo criativo. A partir dos caminhos tomados, como será visto ao longo dessa pesquisa, a investigação passa a interagir com o objeto investigado, de modo que o provoque, o instigue, posicione-se politicamente e tome partido por meio de uma proposta artística que responda ao contexto estudado. Por meio da observação participante, convivi com pessoas e frequentei instituições tanto como pesquisador quanto como pertencente à cultura estudada. Interagi por meio de videochamadas e encontros em espaços para experimentação, encontros formais para entrevistas, visitei pessoas de expressividade do meio pesquisado, frequentei eventos relacionados à dança, relacionados à música e relacionados ao Carnaval. Assisti aulas de dança, ensaios de bandas, questionei e apresentei músicas minhas para me fazer ser percebido como compositor, além de pesquisador.

Duas ressalvas são importantes: A primeira é referente à noção de que, mesmo presente no universo do frevo, não me considero um partícipe como as pessoas que pesquisei. A despeito da minha presença, essa não é minha intenção. Acredito que em um meio de lutas, militâncias, mobilizações e resistências, a noção de pertencimento se dá com um convívio mais duradouro e intenso. A segunda ressalva é a de que confesso que dancei pouco. Apesar das mungangas carnavalescas fazerem parte do meu corpo, pouco frevei.

Partindo do entendimento de que a realização do processo criativo proposto e sua consequente obra plasmada, entendo que este trabalho se insere como uma heurística de criação. Portando, o texto intenciona demonstrar como as minhas inferências feitas a partir da etnografia podem ser tomadas como ficções[22] e como elas interagem com o que é de fato verdade no

[22] As inferências feitas por um compositor e pesquisador através de observação participante em um ambiente podem ser consideradas como "ficções" no sentido heurístico de criação. Neste caso, o termo "ficções" é entendido como construções imaginativas ou interpretações subjetivas que servem para guiar o processo criativo. Na heurística de criação, essas "ficções" são úteis porque permitem ao compositor explorar múltiplas possibilidades e estabelecer conexões entre o ambiente observado e as ideias musicais ou artísticas que estão sendo desenvolvidas. Essas construções não necessariamente refletem uma verdade objetiva, mas, como ficções criativas, abrem espaço para o surgimento de novas ideias, improvisações e experimentações, que são essenciais no processo artístico. A heurística aqui atua como um método de descoberta, em que essas inferências imaginativas ajudam a criar caminhos inéditos para o desenvolvimento da obra.

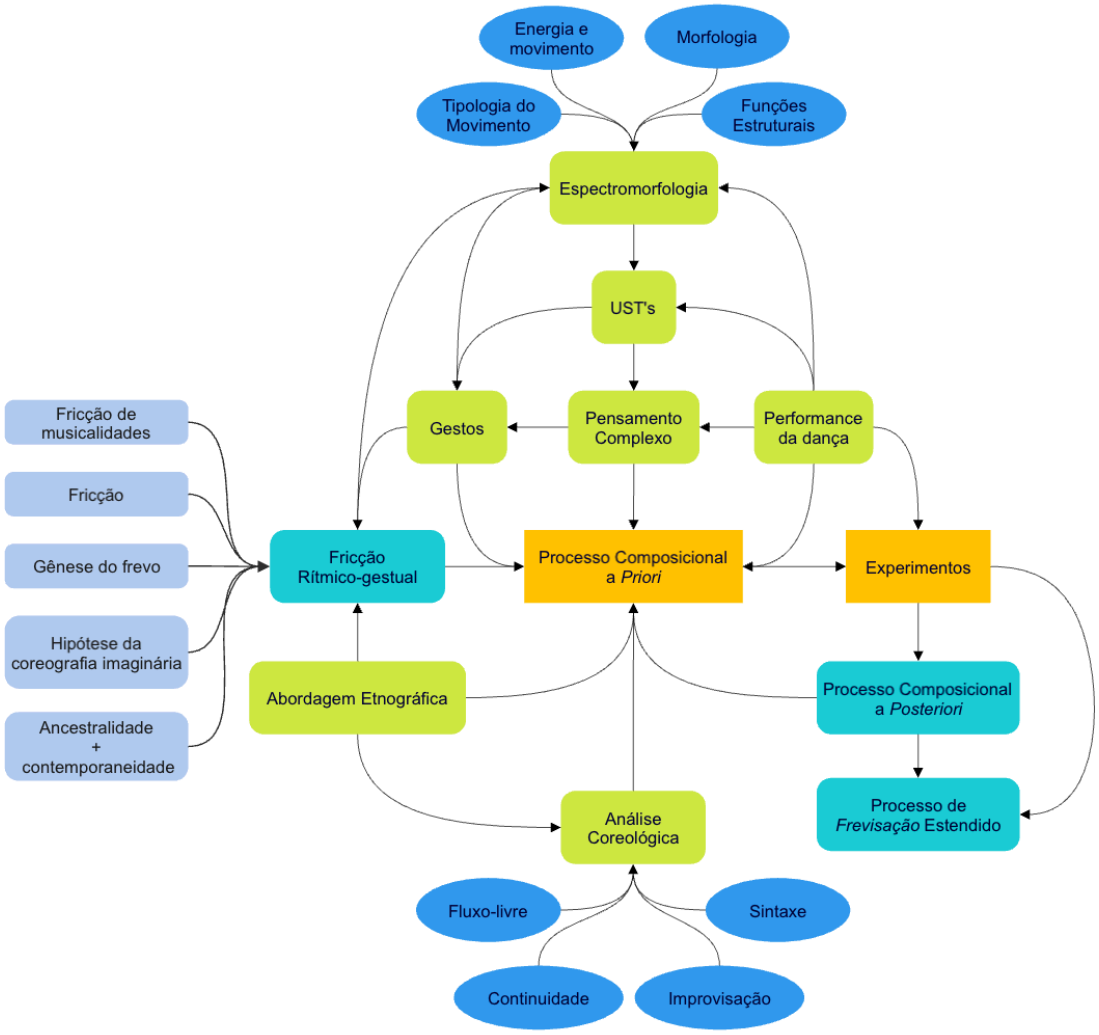
contexto estudado. Além disso, será visto como essa combinação propulsiona e define o processo composicional apresentado.

A partir da reflexão e percepção das implicações metodológicas que se apresentam quando me proponho a interferir no meio estudado como compositor, demonstro como a pesquisa artística pode ser vista como um lugar de coexistência entre a etnografia e a composição musical. Na medida em que a criação passa interagir e responder às inferências feitas a partir do que foi empreendido em campo, outros elementos para a criação se apresentam ensejando um engajamento da arte com o meio. Acredito que este lugar da investigação artística carece de pesquisas e desenvolvimento. Neste sentido, presto-me a dar minha contribuição.

1.9. Mapa do processo de investigação

O mapa do processo de investigação desenvolvido ao longo da pesquisa é apresentado na Figura 2.

Figura 2 - Mapa do processo de investigação



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na proposição deste processo de investigação, traz-se à luz da discussão o caráter simplificador inerente ao pragmatismo do fazer, assim como o lugar da Pesquisa Artística, enquanto espaço de interseção entre a composição musical e a observação participante feita em campo. Associa-se a isso, a despeito de se tratar de uma tese que versa sobre a composição musical, que engloba aspectos, técnicas e ferramentas de análise de música contemporânea, a inclusão de um gênero musical brasileiro como parte integrante de um complexo entrelaçamento.

O *Processo Composicional a priori* se situa de maneira central. Trata-se do guia inicial para a criação. Baseia-se nas incursões feitas num primeiro momento com músicos e dançarinos, tentando aportar à proposta aqui apresentada, uma correlação com as práticas atuais e que historicamente foram usadas para a composição de frevos de rua. Como será descrito mais detalhadamente no capítulo 4, o termo *a priori* não implica em um único arranjo metodológico feito inicialmente, mas a definição de um processo contínuo, que tem como representação uma

amostra estática do processo. Cecilia Almeida (1998) sinaliza como a ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida, de maneira a demonstrar que não há lugar para metas estabelecidas *a priori*. Efetivamente, como será explanado mais adiante no Capítulo 3, a construção e modificação da estratégia de criação é um processo permanente e infindo. De maneira similar, o *Processo composicional a posteriori* se trata da escolha de um estágio do processo como um todo que melhor evidencia o que aqui se pretende como relato do processo de investigação.

Como é possível observar na Figura 2, além da ligação com o *Processo composicional a posteriori*, que se torna *a priori* a cada nova implementação, ou seja, a cada nova iteração no sentido de amadurecimento do processo global, há diversos outros elementos que estão ligados diretamente a este ponto central. A *Fricção Rítmico-gestual* corresponde à matéria-prima primordial do processo. Dela nasceu a necessidade de diversas incursões e novos caminhos para a pesquisa. Esse conceito é referente à gestualidade do passista que se distancia da fraseologia do gênero. Para além dos passos tradicionais catalogados, a improvisação na dança por vezes propõe, conscientemente[23] ou não, um desalinho, um atrito entre a música e a dança. Desse modo, é similar à *fricção de musicalidades*[24] em Piedade (2013). Contudo, essa fricção vai se reduzindo com a incorporação destas novas transgressões. Assim como sinaliza o autor para o caso do jazz brasileiro, por vezes estra fricção se faz sob a forma de tensão e articulação, de ironia e disputas.

A partir do aceite do corpo social que envolve o universo do frevo, o novo vai sendo incorporado. Os aspectos *ancestralidade e contemporaneidade* são tomados como elementos fundamentais à fricção no passado e na presente proposta, respectivamente. E vale salientar que, historicamente, o novo possui um caminho difícil no gênero. Na interação com dançarinos contemporâneos a mim e que possuem vivências diversas de uma época distinta à gênese do frevo, proponho um conceito inspirado na ideia de fricção de Allan Moore (2012), na medida em que corresponde a uma certa "quebra de normas"[25] (na percepção da dança e na proposição da música).

[23] Os estudos de consciência em música fogem do arcabouço teórico abordado nessa pesquisa. Deste modo, não irei aprofundar o tema. De qualquer modo, a observação sobre o passista sair da métrica da música diz respeito ao fato de que, nem sempre ele escolhe friccionar com a música. Muitas vezes, ele apenas dá vazão a sequências de movimentos improvisados, subsumindo a música e retornando a ela em acentuações conhecidas.

[24] Fricção de musicalidades é o atrito criativo entre diferentes universos musicais, resultante de seu encontro, tensão e negociação estética no interior de uma prática musical — uma característica estruturante do jazz brasileiro segundo Piedade (2013).

[25] Esta ideia está associada à noção de expectativas em música, que possui um vasto campo de escritos. Dentre eles, pode-se citar os escritos de Leonard B. Meyer, David Huron, Eugene Narmour, Carol Krumhansl, William Forde Thompson, etc. Alguns desses, como é o caso de Leonard B. Meyer e Eugene Narmour, baseiam-se na conceituação de gênero e estilo que também se apresentam com um desvio considerável no foco desse texto. No

Uma maneira de me permitir incorporar à música um material que, ainda que frevo, não corresponda à tradição, parte da perspectiva de que há uma proposição rítmica e gestual do passista durante a dança. Neste sentido, como ficção propulsora à criação, entendo que o dançarino está sugerindo frases com contornos e ritmos durante seu improviso. Esta abordagem foi criada a partir da percepção de que as construções dos argumentos da criação e cristalização de gêneros musicais brasileiros, envolvia apenas uma espécie de árvore genealógica de gêneros que serviram como matrizes. Leonardo Saldanha (2008), nos traz a proposição do conceito de *frevisação*, por exemplo, que trata de como o repertório das bandas de música no final do século XIX se transformou em frevo como nós conhecemos hoje, não aborda a influência da dança em sua gênese. Este aspecto será desenvolvido no Capítulo 2. Desse modo, o *processo de frevisação estendido*, refere-se ao fato do intento composicional aqui desenvolvido contribuir para novos caminhos do frevo. Utilizando técnicas, vivências e contextos atuais do universo do frevo, dá-se continuidade ao desenvolvimento do gênero, levando a cabo através dos *experimentos*, suas premissas históricas de criação. Neste contexto, a *performance da dança* captada em vídeo, representa o insumo principal à experimentação, carregando consigo seus elementos propulsores à criação.

Como base para o entendimento da dança frevo, utilizou-se a *análise coreológica* de Maria Goretti (2017). A sintaxe da dança,[26] aspectos como continuidade, fluxo-livre e, sobretudo, a improvisação, delinearam a maneira de entendimento e captura da munganga. Os escritos de Goretti foram peça importante para uma aproximação com os passistas. Constituíram-se em uma espécie de teoria levada a campo, tanto como bagagem teórica para o entendimento nas conversas sobre dança, como parâmetro de comparação para as opiniões dos passistas acessados.

Ainda ligado à *fricção rítmico-gestual*, o entendimento de como se deu a relação em música desde a *gênese do gênero* e ao longo do seu desenvolvimento foi muito importante tanto

texto, "Quebra de normas" faz menção à saída do pulso binário dos passos catalogados da dança frevo. Reflete o distanciamento do passista à métrica em prol da realização da munganga.

[26] Sintaxe é colocada aqui como os princípios que informam a seleção e combinação de movimentos individuais. Maria Goretti (2017) se baseia nos escritos de Susan Leigh Foster (1986) sugere que, assim como a linguagem tem uma estrutura sintática (regras que organizam palavras em frases), a dança também possui uma sintaxe, com regras que organizam os movimentos do corpo em sequências coreográficas com significados. Dentre as categorias de escolhas sintáticas de Foster, utilizadas por Maria Goretti, estão o *princípio da mimese*, que no frevo é caracterizado por repetição ou recorrência. Além da *mimese*, há o *princípio de páthos*, que é caracterizado por um tema que rege o movimento, algo que é pouco utilizado. Verifica-se em situações como o "passo do cinquentão", "passo do bêbado", etc. Um terceiro princípio apresentado por Maria Goretti é o da *variação*. Consiste na técnica de *parataxe* de organização do movimento que mais predomina. A *parataxe* envolve propriedades do movimento facilmente identificáveis (forma, uso das partes do corpo, ritmo), em vez de imagens associadas a ele.

para incorporar aspectos práticos, como para uma análise crítica que se refletirá na metodologia proposta. A *hipótese da coreografia imaginária* é um ponto que a imersão trouxe como algo que não havia sido notado. As descrições refletem uma espécie de exercício de criação do compositor em relação a uma coreografia imaginária, baseada nos passos e gestos conhecidos por ele. Outro aspecto sobre este processo composicional é o fato dessa coreografia ser relacionada a uma frase, período ou parte da música. No processo de criação aqui apresentado, a *hipótese da coreografia imaginária* será utilizada, emulando o que foi verificado na pesquisa, a fim de dar unidades às peças e propor desenvolvimentos e conexões entre gestos. Desse modo, próximo ao que sinaliza Arthur Kampela, quando perguntado sobre sua visão de si mesmo como compositor – "Eu sou um coreógrafo" (Quaranta, Leal David, Santos, 2024, p. 76).

As diversas peças neste quebra-cabeça metodológico representado pelo diagrama da Figura 2, evidenciam a dificuldade na investigação de práticas descritas de forma pouco detalhada e/ou contextualizada, sem dar conta da beleza intelectual envolvida. A percepção e consideração de tal complexidade na identificação e transmutação dos *gestos* corporais em musical através da teoria do pensamento complexo, foram de suma importância para a proposição das ações desta pesquisa no intuito de geração de conhecimento. Como vocabulário para construção de premissas dos gestos musicais, as ferramentas de análise da música eletroacústica foram utilizadas. A espectromorfologia com o conceito de Smalley (1986, 1997) de gesto musical, associado aqui à proposição do *gesto idealizado* como passo anterior à concretização e a inclusão da complexidade proposta por Daniel Puig (2014) formam a base desse vocabulário. As unidades semióticas temporais (MIM)[27] complementam a construção das premissas quando possível, dando maior detalhamento e robustez à descrição do gesto musical idealizado.

Para além do entendimento de uma prática composicional no frevo, esta pesquisa coloca-se como elemento provocador à produção artística, sobretudo no que concerne à criação conjunta[28] entre músicos e dançarinos. De forma a efetivamente reagir às interpretações feitas

[27] As Unidades Semióticas Temporais (USTs) constituem um repertório de gestos musicais característicos, capazes de suscitar sensações cinéticas arquetípicas nos ouvintes, tanto no interior das obras em que se manifestam quanto em fragmentos isolados. Propostas na década de 1990 pelo *Laboratoire Musique et Informatique de Marseille* (MIM), em um projeto multidisciplinar coordenado por François Delalande, as USTs foram concebidas como ferramentas analíticas voltadas para obras sem notação padronizada, nas quais a organização por alturas, os sistemas harmônicos ou a análise de parâmetros isolados mostram-se inviáveis ou destituídos de sentido.

[28] Utilizo criação conjunta como o processo em que os indivíduos se envolvem no ato criativo de forma simultânea e coletiva, compartilhando as mesmas responsabilidades e decisões ao longo do processo. Isso implica uma interação direta e simultânea entre as partes, com forte interdependência entre as contribuições. Como será visto no capítulo 4, apresentarei um intento composicional que visava a criação nesses moldes. A utilização do termo é proposital, na medida em que o caráter provocar é no sentido de haver a maior interação possível no processo

em termos de posicionamento de músicos frente aos passistas, visa-se propiciar um ambiente de criação onde haja efetivamente uma dialética entre música e dança no frevo. Deste modo, gerando situações de investigação que me permitam, de alguma maneira, contribuir conscientemente com o desenvolvimento da pesquisa do gênero. Há, de certo modo, um direcionador à composição de novos gestos musicais, que sejam vistos como transgressões às regras (Fabbri, 2017) do gênero e não como negações. Ou, ainda, parte-se da compreensão de que as tensões, negociações simbólicas e deslocamentos históricos identificados por Janotti Jr. (2003) e posteriormente revisitados por Janotti Jr. e Simone Sá (2019) orientam e informam o meu ato composicional, ao situar o frevo como um gênero musical em constante construção e disputa.

Para a construção dos argumentos e proposições, abordarei no **Capítulo 2** um breve histórico sobre o gênero frevo, destacando as relações entre compositor e dançarino. A partir do que será mencionado sobre a necessidade de uma abordagem de caráter mais etnográfico, buscarei entender como se dá não só a relação do ponto de vista do compositor, mas dos dançarinos. A compreensão de como interagem com a música e sua consequente proposição gestual será de grande valia para a interpretação de seus movimentos. Através de citações de conversas com alguns passistas, delineia-se um entendimento de como se deu e como se dá a interação dos dançarinos com os compositores. Nesta ida a campo, construí um direcionador para a criação/reação do processo criativo desenvolvido.

No **Capítulo 3** serão enunciados os marcos teóricos tomados como base para o desenvolvimento do processo composicional. Este arcabouço conceitual utilizado envolve a tomada do gesto musical como elemento integrador do processo criativo. Neste sentido, partindo-se do gesto idealizado até sua concretização, reflexões sobre o processo da ideação à notação serão apresentadas. Em seguida, discute-se sobre a adaptação dos conceitos oriundos da espectromorfologia proposta por Dennis Smalley, de modo a fundamentar sua abrangência aos propósitos composicionais desta pesquisa. De forma complementar, inclui-se o vocabulário encontrado nas unidades semióticas temporais e sua utilização na descrição das premissas de construção dos gestos musicais.

criativo. Verifiquei em campo que a criação conjunta acontece raramente no contexto do frevo. Apenas em poucos casos, encontram-se situações de colaboração. Neste caso, tem-se um processo que envolve múltiplos participantes, mas suas contribuições podem ser mais independentes e sequenciais, com papéis e responsabilidades mais definidos. Nem todos os colaboradores necessariamente compartilham o mesmo nível de envolvimento ou responsabilidade criativa, e suas contribuições podem ocorrer em momentos diferentes do processo. Como será visto neste trabalho, os experimentos composicionais e a metodologia para sua realização tratam de um processo de colaboração.

Relativamente ao processo como todo, além de englobar os aspectos de direcionamento da estratégia durante a formatação da poética do processo criativo, apresenta-se uma reflexão sobre a dialética entre a complexidade e o pragmatismo do fazer. Todo esse arcabouço conceitual adaptado para os objetivos do presente trabalho será estruturado, para que nos capítulos seguinte, fique claro como serão efetivamente utilizados nas composições.

Em seguida, no **Capítulo 4**, serão apresentadas as etapas do processo criativo proposto. Todos os macro e micro processos encadeados desde a performance e gravação da dança pelo passista, passando pela interação do compositor com o vídeo, construindo as premissas de construção dos gestos, até a escrita na partitura.

Com o processo composicional detalhado, partirei para o **Capítulo 5.** Trata-se efetivamente do relato da ação transformadora do processo a partir da prática que enseja o presente objeto de pesquisa. Serão apresentados os processos de execução para a criação das obras propostas. Cada obra será detalhada em termos de processos que levaram à sua composição, sobretudo acerca da construção dos gestos musicais e seus encadeamentos na formação da música como um todo. Quatro experimentos composicionais serão relatados, buscando dar abrangência às diversas possíveis escolhas que a metodologia pode nos proporcionar.

Com os experimentos realizados, será apresentará uma reflexão acerca do processo composicional a *posteriori*, retomando e contextualizando o processo de transformação durante a pesquisa. Trata-se efetivamente de retratar o momento final do estágio de amadurecimento no período em que o trabalho foi feito. É importante ressaltar que não se trata de uma metodologia estabilizada e com etapas e processos otimizados. Durante a pesquisa, busquei colocar em xeque continuamente as proposições de processo com o objetivo não de otimizar, mas de reflexionar o máximo possível com contextos os mais diversos dentro da investigação. Assim, o processo composicional a *posteriori* discutido e descrito se refere apenas ao estágio de amadurecimento no momento da defesa da tese.

Nas **CONSIDERAÇÕES FINAIS** farei um apanhado da transformação entre o processo *a priori* e *a posteriori*, de modo que o relato do caminho de busca seja sintetizado a partir das conclusões concebidas durante o percurso que este texto indica. Além disso, como formalização de um trabalho de pesquisa que o ponto de partida para um aprofundamento na área, traço possíveis novos caminhos a partir da experiência aqui adquirida. Naturalmente, este trabalho propõe ao longo do seu desenvolvimento, novas perspectivas e horizontes que serão vistas como o ensejo a continuação do presente trabalho.

É importante ressaltar que as estratégias composicionais aqui propostas não possuem um caráter de metodologia a ser seguida para a obtenção de resultados específicos. O relato aqui presente, com a descrição dos passos e processos utilizados, deve ser visto um relato de uma investigação sobre uma forma de composição adaptada e proposta sob a minha perspectiva musical. Portanto, não se propõe aqui uma forma para composições de frevo, mas o caminho de busca de uma investigação sobre o tema. Aqui proponho que o relato dessa investigação seja a representação da definição em palavras dos meus processos criativos, metodologia, contextualização do trabalho, fontes, processos técnicos e/ou tecnológicos, entre outros (Quaranta, 2017).

A Figura 3 apresenta as *macro etapas* da pesquisa e sua relação com o relato de investigação.

Figura 3 - Macro etapas e o produto do trabalho



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como valor e construção de conhecimento, resultado da Pesquisa Artística aqui apresentada, o projeto não visa o desenvolvimento de uma metodologia por si só. A partir da proposição de um processo *a priori*, que se permitirá transmutar com o intento composicional em um processo *a posteriori*, caminha-se para a ideia de um desenvolvimento contínuo do processo composicional. O tempo é o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas (Salles, 2011). Além disso, a repetição, o amadurecimento, e mesmo o desvio da prática composicional constituem o caminho de busca, sem a separação entre invenção e realização. Estas acontecem ao mesmo tempo, onde "o tentar artístico não é destituído de guia" (Pareyson, 1993, p. 70). Neste sentido, visa-se aqui a enunciação do relato desse processo de investigação (Figura 3), que além de incluir o processo composicional, contém as estratégias, erros e soluções no desenvolvimento desse projeto.

1.10. Pausa para o passista descansar[29]

Neste capítulo introdutório foram apresentados os fundamentos que sustentam esta pesquisa, cuja motivação emerge da escuta da dança-frevo como provocação criativa. A escolha por uma abordagem associada à Pesquisa Artística permitiu me situar, enquanto pesquisador, como agente imerso no campo, articulando vivência, reflexão e criação. A intersecção entre música e dança, aqui proposta como eixo central, delineia um percurso metodológico que se constrói a partir da prática artística e do diálogo com os saberes locais. Ao estabelecer os objetivos, justificar a relevância e apresentar a estrutura do trabalho, esta seção inaugura um espaço de investigação em que o processo composicional se enraíza na experiência prática. Nesse sentido, preparo terreno para os capítulos seguintes, nos quais teoria e prática se encontram na escuta do corpo em movimento.

Até aqui, busca-se delinear os contornos iniciais do processo, em que a dança-frevo se apresenta como matéria-prima para a criação musical. Ao situar o percurso metodológico e conceitual, evidencia-se a escolha por uma abordagem que valoriza o gesto improvisado e a construção de um saber que emerge do corpo. A proposta não pretende oferecer respostas definitivas, mas abrir possibilidades para uma escuta expandida, em que som e movimento se entrelaçam em contínua invenção. A partir desse ponto de partida, os próximos capítulos aprofundarão os desdobramentos dessa escuta, revelando como o frevo, em sua potência rítmica e simbólica, pode transformar o gesto composicional em ato de resistência, memória e criação.

[29] Subtítulo faz menção, de forma irônica, às "pausas" frequentemente encontradas ao final das partes da música ou na ponte entre as partes. "Era justamente para o passista descansar", sinaliza o compositor Clóvis Pereira acerca de um acorde na porção final da segunda frase de um frevo de sua autoria (Sete Corações, 2014, 01:34:09). Como se verá nesta pesquisa, isso reflete certo distanciamento sobre o entendimento do universo dos passistas.

2. SEGUINDO OS "PANS" DA DANÇA FREVO

"Intervenções criam perturbações que não são ruídos a serem expurgados, mas músicas a serem apreciadas, transmitindo os segredos ocultos do mundo dos participantes".
(Burawoy)

"Se liga nos pans, minha gente". Esta foi uma das primeiras descobertas e um dos primeiros *insights* que me ocorreram a partir da imersão feita. Sem perceber, Jefferson Figueiredo[30] abriu as portas para o início da minha abordagem na *composição de frevos de rua inspirados na dança frevo* e despertou a consciência para permitir a incorporação das pesquisas de campo no processo criativo.

Este capítulo versa sobre a minha interação e entendimento sobre a dança frevo sob uma perspectiva que se inicia histórica e se encaminha para o contexto atual apreendido em minhas incursões ao lugar de reflexão sobre os "saberes do corpo" (Vicente, 2019, p. 15). A cada passo dado nessa pesquisa, a importância desse contato foi se mostrando mais válida e necessária. A compreensão de que sempre houve um caráter latente de luta na história do gênero, tornou-se inegável a partir da imersão no universo dos passistas de frevo. Devo ressaltar que, a despeito do distanciamento inicial existente entre este estudante de música que vos escreve e os passistas, usufruí de um acolhimento fraterno e inspirador.

Os escritos aqui contidos não almejam um entendimento mais profundo do leitor sobre a dança frevo, mas uma compreensão histórica do seu desenvolvimento guiada pelos pontos de interesse à presente pesquisa. Desse modo, não serão abordados aspectos técnicos aprofundados, para fins de uma pretensa análise coreográfica. Opto por uma visão a partir da perspectiva do compositor. Ou seja, mesmo buscando um entendimento mais detalhado e fundamentado sobre os movimentos dos dançarinos, não pretendo ter outro olhar que não o de músico. Isto, de certo modo, invoca a prática de antigos compositores que incorporaram a dança em suas composições sem conhecimentos específicos sobre movimentos corporais, permitindo-se serem guiados pela intuição. O que nos remete às propostas de colaboração apresentadas por Haga (2008) e Stiefel (2006), que defendem a possibilidade de coexistência entre diferentes formas de conceber o tempo musical. Esses aspectos serão explorados com maior profundidade no capítulo 3 deste trabalho.

[30] Dançarino, mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e atualmente doutorando no mesmo departamento e instituição. Foi um dos principais colaboradores de projeto de pesquisa, dispondo-se inúmeras vezes a conversar, indicando bibliografia e outros dançarinos para participarem, fornecendo material em vídeo, assim como participando presencialmente dos experimentos composicionais.

Enquanto compositor, que recorre a uma abordagem etnomusicológica para obter insumos e impulsos para a criação, necessitei fazer um cruzamento extenso de disciplinas e exercitar qualidades enquanto ser humano, como disposição para ida a campo, perseverança, sensibilidade e uma postura diplomática. Além disso, foi preciso adquirir certa competência musical além das que antecedem à pesquisa. Isto implicou um esforço significativo para estar apto a absorver com propriedade o contexto de campo.

Embora esta tese dialogue com campos como a etnografia e a etnomusicologia — sobretudo ao considerar práticas, contextos e referências culturais associadas ao frevo e à dança frevo, sua orientação metodológica e epistemológica se inscreve fundamentalmente no âmbito da pesquisa-criação. Assim, mais do que realizar uma análise etnográfica ou etnomusicológica das manifestações estudadas, este trabalho centra-se na experimentação artística como via de produção de conhecimento, tomando a composição de frevos de rua inspirados na dança frevo como processo investigativo em si. Dessa forma, a presença de elementos próprios das ciências humanas não deve ser interpretada como uma tentativa de construir um estudo etnomusicológico, mas como aportes que enriquecem e contextualizam o percurso criativo que constitui o núcleo desta pesquisa.

Faremos um adendo na próxima seção, a fim de introduzir o histórico, contextos e características da música e da dança frevo. A despeito de haver um claro direcionador a aspectos mais ligados à dança, entender como os processos de definição do gênero se deram é de suma importância para compreender a visão aqui tomada sobre o frevo, sua história e, sobretudo, sua contemporaneidade. Sinalizo que abordo aspectos direcionados não só tecnicamente, mas historicamente, de modo que seja possível construir um entendimento de como se dá a reação propositiva da minha pesquisa em relação às percepções obtidas em campo.

2.1. Uma reflexão sobre o frevo

2.1.1. O frevo como gênero

Refletir sobre o gênero frevo é, em alguma medida, pensar sob um ponto de vista temporal. Na medida em que sua gênese e estabilização se deu no passado, sua escuta e análise são feitas num presente em que o gênero permanece vivo e em contínuo desenvolvimento. Deste modo, unem-se a música de outrora e a produção atual em pleno vigor. Este aspecto nas análises e reflexões acerca do frevo se referem ao fato de lidarmos ao mesmo tempo com obras de mais de 100 anos e com obras contemporâneas. Neste sentido, nossa percepção é referente a

composições produzidas e registradas no tempo presente, com obras de outras fases do seu desenvolvimento e com músicas que se mantiveram nos repertórios das bandas de música e fanfarras no carnaval até hoje. Neste caso, uma análise musicológica terá que lidar com as transformações da obra ao longo do tempo e com a ressonância daquelas músicas no presente como aponta Martha Tupinambá.

> Assim, o estudo da música do passado passa pelo filtro cognitivo da musicóloga, que escuta a partir da sua própria recepção e das recepções a que tem acesso (outros pesquisadores, alunos, documentos). A porta de entrada para imaginar as sonoridades do passado passa também – além do estudo minucioso dos seus vestígios inscritos em documentos escritos e sonoros – pelas ressonâncias daquelas músicas no presente. (Ulhoa, 2014, p. 18).

A pesquisadora Ana Maria Ochoa (2003) sinaliza que a ideia de gênero vem sendo vital para a organização dos estudos sobre música popular. Contudo, o conceito de gênero tem sido questionado. Além disso, a autora sinaliza a problemática de termos genéricos na designação dos gêneros. A exemplo da "salsa" mencionada pela autora, o termo "frevo" designa três subgêneros, que possuem contextos próprios, além da dança-frevo (vide seção 2.1.2.1.).

Franco Fabbri (2017), a despeito de sinalizar que seu texto não se presta a resolver problemas de análise dos gêneros e sim indicar sua complexidade, parte de uma definição clara de gênero para suas colocações. Segundo o autor gênero seria "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente"[31] (Fabbri, 2017, p. 2).

A ideia de gêneros e subgênero,[32] segundo Fabbri relaciona-se a teoria dos conjuntos, o que permite a ideia de subgêneros e suas implicações.

> A noção de conjunto, tanto para o gênero quanto para o seu mecanismo de definição, significa que podemos falar sobre subconjuntos como 'subgêneros', e todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos; por exemplo, um certo 'evento musical' pode estar situado na interseção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertencer a cada um deles ao mesmo tempo. (Fabbri, 2017, p. 2).

Já nas reflexões trazidas por Ochoa (2013), a ideia está relacionada à classificação biológica a nível global no século XIX e à ideia de homogeneização que acompanhou o desenvolvimento histórico de estado-nação.

[31] A utilização dos termos "reais" e "possíveis" faz "referência a eventos musicais reais ou possíveis também pode parecer redundante: não se trata apenas da peculiar característica de um gênero de reunir trabalhos existentes e ao mesmo tempo convidar à composição de futuras obras, mas também, por exemplo, da questão de se uma partitura é um trabalho "real" ou "virtual" (Fabbri, 2017, p. 3).

[32] A noção de conjuntos na definição proposta por Fabbri, tem implícita a possibilidade de inclusão do conceito de subconjunto, assim como operações contidas na Teoria dos Conjuntos. De forma pragmática, optei pelas proposições de Fabbri, pois para mim, é o que mais se adequa às reflexões feitas aqui sobre o frevo. No frevo, tem-se os subgêneros frevo de rua, frevo canção e frevo de bloco. Uma discussão sobre essa temática fugiria ao escopo deste trabalho. Portanto, não adentrarei nas discussões teóricas sobre o tema, me restringindo à adoção de uma perspectiva como ação pragmática para desenvolvimento da minha pesquisa.

Uma vez estabelecida uma visão sobre o conceito inicial de gênero, seu alcance e/ou seu domínio surgem como uma ideia de fronteiras. Até que ponto estamos dentro do universo de um gênero? Isto não se limita às características estéticas, mas envolve outros fatores, como por exemplos comportamentais. Quando pensamos em termos da teoria dos conjuntos (Fabbri, 2017), além da noção de subconjuntos, há uma imagem de dentro e fora do conjunto. Desse modo, as relações de hibridismos[33] e fusões de gêneros necessitariam de uma abordagem menos determinística. O próprio Fabbri (2017) evidencia que os limites entre alguns gêneros são difusos.

Juliana Guerrero (2012), em um apanhado sobre a questão da definição de gênero e seus problemas, citando o trabalho do pesquisador Simon Frith (1998) acrescenta a visão de que a determinação de pertencimento a um gênero parte da interpretação da audiência. Dessa maneira, as expectativas[34] do ouvinte são o ponto principal. Surge, portanto, a reflexão de que, tendo parte de sua determinação associada aos ouvintes, há a percepção de que ao longo do tempo, com o desenvolvimento das sociedades, as expectativas podem mudar. Deste modo, poderíamos ter uma mesma música percebida e associada a diferentes gêneros ao longo do tempo. Além disso, volta-se a questões como as mencionadas em Ulhoa (2014) e à nossa relação com as ressonâncias de músicas do passado no presente.

O contexto histórico em que o frevo surge e se estabiliza como gênero, diz muito sobre suas características. Para além de aspectos musicológicos, o frevo e seus subgêneros se definem a partir do seu contexto histórico. O frevo de rua e o frevo canção surgem nas ruas em meio ao

[33] O conceito de hibridismo, a despeito de estar presente de forma subliminar em diversas partes desse trabalho, não será contemplado em forma de uma aproximação mais crítica. Restrinjo-me aqui, no intuito de contextualizar o leitor sobre a perspectiva tomada para a pesquisa, recorrendo aos escritos de do pesquisador Paulo Rios Filho. A investigação desenvolvida por Paulo Rios Filho (2010a, 2010b) buscou delinear, a partir de reflexões aprofundadas sobre o hibridismo cultural, uma metodologia de criação em música contemporânea que incorporasse igualmente uma postura analítica e criticamente engajada. O conceito de hibridismo em Paulo Rios Filho fundamenta-se na compreensão da criação musical como um processo no qual diferentes repertórios, tradições e linguagens entram em diálogo sem necessariamente convergir de modo pleno. O autor enfatiza que a hibridação cultural deve ser vista como um movimento ambivalente, no qual coexistem tanto elementos que se mesclam quanto aqueles que resistem à mistura, trazendo a necessidade de reconhecer as tensões inerentes aos objetos híbridos. Assim, o hibridismo não se reduz a uma fusão celebratória, mas configura um campo crítico de negociação estética e cultural, em que limites, fricções e compromissos são igualmente constitutivos do processo criativo.

[34] Expectativa em música tem sido amplamente discutida por vários autores e pesquisadores. Um dos nomes mais proeminentes é Leonard B. Meyer, que abordou a expectativa em sua obra *"Emotion and Meaning in Music"*. Meyer (1956) sugere que a música gera emoções através de expectativas que o ouvinte tem sobre o desenvolvimento das estruturas musicais, e a quebra ou cumprimento dessas expectativas cria respostas emocionais. Outro importante autor é David Huron, que discute as expectativas musicais em seu livro *"Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation"*. Huron (2008) investiga o papel da expectativa na percepção musical, considerando tanto os aspectos psicológicos quanto fisiológicos da experiência musical. Neste trabalho, a despeito da consistente discussão teórica sobre o tema da expectativa em música, não serão aprofundadas reflexões, de modo que para efeitos da realização dessa tese, tem-se a consideração de sua existência e ressonâncias com músicas do passado.

Carnaval pernambucano, enquanto o frevo de bloco tem sua origem na tentativa das classes privilegiadas economicamente de propor uma festa nos moldes europeus (Silva, 2019). Ana Maria Ochoa (2003) aponta para a importância dos fatores historicamente relevantes na constituição do gênero e sua relação com o que é permitido e de valor para a comunidade.

> O aceitável e o valorável de um gênero musical está em parte relacionado com a forma como foi historicamente constituído. Ou seja, a história de um gênero musical determina não apenas uma estrutura estética de definição sonora, mas também uma estrutura avaliativa do gênero em si.[35] (Ochoa 2003, p. 86).

No caso do frevo, como será visto na seção 2.1.2, o histórico relacionado às lutas e revoltas, por exemplo, poderia ser entendido como um fator que contribui para aceitação de letras e temas de protesto. Pode-se associar este aspecto às regras sociais e ideológicas de Fabbri (2017). Neste sentido, parte-se aqui de uma abordagem histórico-descritiva, que ao longo do texto ensejará reflexões acerca das definições de gênero.

No campo dos estudos de Comunicação e Música, Jeder Silveira Janotti Jr. propõe compreender os gêneros musicais como operadores de sentido que se estabilizam em torno de práticas de circulação, consumo e reconhecimento, deslocando o foco de uma taxonomia puramente sonora para uma abordagem midiático-cultural da música popular massiva (Janotti Jr., 2004). Nessa perspectiva, o gênero funciona como uma chave metodológica para observar como a música "faz" cultura por meio de rotinas de escuta, disputas de valor e performances que produzem pertencimento e diferença (Janotti Jr., 2004).

A pesquisa de Janotti mobiliza autores como Simon Frith (1996), e Franco Fabbri (2017) formatando uma perspectiva em que o gênero é, ao mesmo tempo, regra social, experiência vivida e dispositivo de mediação (Janotti Jr., 2004). O autor se aproxima de Fabbri ao tratar gêneros como gramáticas de produção e reconhecimento no interior da cultura midiática, mas desloca a ênfase para o modo como essas regras se materializam em produtos culturais específicos (canções, performances, formatos) e em seus circuitos de circulação. Há uma distinção básica entre os dois, na medida em que Fabbri tende a oferecer uma definição "arquitetônica" (gênero como sistema de regras), enquanto Janotti a operacionaliza como um procedimento analítico comunicacional, no qual as regras aparecem como marcas que atravessam tanto o som quanto as condições de consumo e as práticas culturais associadas ao gênero (Janotti Jr., 2004). Já em relação ao pensamento de Simon Frith (1996), observa-se uma ênfase sobre o aspecto de que a escuta envolve práticas de avaliação e que as "regras de gênero"

[35] Tradução do autor para: *Lo aceptable y valorable de un género música está en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no sólo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo*.

operam como formas de orientar distinções e construir identidades, compreendendo a própria escuta como um modo de participação social e corporal na música (Frith, 1996). Janotti incorpora essa perspectiva ao incluir ritmo e performance como categorias centrais para analisar gêneros musicais na cultura popular massiva, aproximando o gênero de uma gramática de corporeidade e sociabilidade (Janotti Jr., 2004). Além disso, Janotti argumenta que o gênero se estabiliza quando há reconhecimento compartilhado, sendo um ponto de contato com as ideias de Frith (1998). Sua proposição ajuda a pensar o frevo não apenas como uma estrutura musical formal (ritmo, orquestração, andamento), mas como uma performance socialmente situada, articulada por suas práticas de carnaval, pelas cenas urbanas recifenses e pelas formas de mediação que contribuíram para sua difusão ao longo de mais de um século.

A abordagem de Janotti (2004) subsidia aqui a noção de que o frevo de rua não pode ser compreendido apenas como forma musical, porque sua validade e inteligibilidade cultural dependem de uma cena performática em que música e dança coproduzem reconhecimento. Neste sentido, possibilita a composição que "escuta a dança" e a transmuta em gesto musical (Santos, 2025b). Assim, quando o processo criativo aqui proposto se guia pela dança-frevo, ele pode ser entendido como um modo de aderir, negociar e atualizar as regras do gênero. Deste modo, atuando não apenas no plano musical, mas no plano do evento social que faz o frevo "acontecer" como prática.

Com a atualização proposta por Janotti Jr. e Simone Sá, a noção de gênero musical passa a ser observada de forma ainda mais sensível às mediações contemporâneas. Em contextos de cultura musical digital, gênero não opera somente como um conjunto de traços reconhecíveis na obra, mas como um arranjo classificatório e valorativo continuamente refeito por práticas de circulação, indexação e reconhecimento, que reorganizam as formas de acesso, de nomeação e de legitimabção da música (Janotti Jr.; Sá, 2019). Nesse sentido, a estabilidade do gênero depende de como ele é ativado em circuitos sociotécnicos (plataformas, tags, recomendações, compartilhamentos e disputas de sentido), o que torna o gênero simultaneamente mais "visível" e mais "instável" enquanto categoria cultural (Janotti Jr.; Sá, 2019).

Outro ponto trazido por Janotti Jr. e Simone Sá e que dialoga com a minha abordagem, trata da perspectiva de gênero, na medida em que permite entender que o frevo de rua, embora enraizado em um circuito carnavalesco presencial e comunitário, também é atravessado por novas condições de reconhecimento. Hoje, o que se entende como "frevo" circula por vídeos, redes, acervos digitais e registros audiovisuais que reformatam a experiência e a validação do gênero (Janotti Jr.; Sá, 2019). Nesse sentido, o uso metodológico que faço dos vídeos recebidos e coletados na Internet, como insumo para segmentar gestos, construir premissas e transmutar

movimento em gesto musical, pode ser visto não apenas como um recurso técnico de pesquisa artística, mas um modo de operar dentro das mediações contemporâneas do gênero. O frevo, aqui, é capturado e rearticulado como prática que se deixa ver, rever, pausar e analisar, reorganizando a relação entre corpo, escuta e escrita (Santos, 2025b). Assim, o processo criativo proposto não apenas adere às regras do gênero, mas pode evidenciar que o reconhecimento do frevo depende de formas de circulação e de inscrição que, hoje, incluem decisivamente o audiovisual. Desta maneira, abre caminho para pensar a composição como intervenção nos próprios modos de reconhecer e legitimar o frevo enquanto gênero em movimento (Janotti Jr.; Sá, 2019).

2.1.2. O frevo como música e história de luta

O contexto histórico do final do século XIX se liga diretamente ao surgimento do frevo. A Proclamação da República (1989) e o fim da escravatura (1888) propiciaram mudanças sociais e políticas que permitiram a ocupação da população afrodescendente nos recém-criados espaços urbanos. Neste período se dá a invenção de diversas tradições[36] brasileiras (Vicente; Souza, 2015). O frevo nasce em Recife, durante um período em que se instalavam as primeiras indústrias, conjuntamente a uma ampliação e diversificação de atividades e ocupações. Neste contexto histórico, sua população duplicava (Silva, 2019). A partir de antigas práticas, costumes e formas de organização, o frevo vai criando características próprias. Neste processo de formação, os clubes carnavalescos pedestres, compostos majoritariamente por trabalhadores pobres, constituem-se em instituições que colaboraram decisivamente na criação do gênero (Vicente; Souza, 2015). A existência desses clubes e suas ocupações nos espaços públicos durante o Carnaval se deram de forma lenta e árdua para obtenção de reconhecimento social por parte da elite local. O fato de a elite ter cada vez mais dificuldade em ignorar esta parcela da população, mesmo que ainda não inteiramente composta por cidadãos plenos e ativos, foi um fator decisivo para a mudança de postura de exclusão por parte dos governantes. Associado a isso, a busca pela consolidação e legitimação do regime republicano, levou à necessidade de incorporação dessas camadas populares. Dessa maneira, o Estado passou a atuar junto aos clubes carnavalescos por ocasião do Carnaval (Almeida, Araújo, 1996).

Uma vez que o surgimento do frevo está intimamente ligado às festividades momescas e à sua manifestação cultural aos moldes pernambucanos à época, convém iniciarmos nossa

[36] Segundo Hobsbawm (2020), a invenção de tradições consiste essencialmente em um processo de formalização e ritualização, marcado pela referência ao passado — ainda que apenas pela imposição da repetição.

argumentação abordando o ambiente que ensejou seu nascimento. Nelly Carvalho *et al*. (Carvalho, 2000) dividem a história do Carnaval em três fases de acordo com suas características socioculturais. Segundo os autores, a primeira fase é referente ao período que vai desde a época colonial até a década de 1850. Nesta fase, temos um carnaval de estilo lusitano com o surgimento ao final da década de 1840 do "Zé Pereira".[37] A segunda fase vai de 1850 até 1920. Nesse período, tem-se um carnaval marcado pelo crescimento das festas de momo aos moldes dos carnavais burgueses europeus. Na terceira e última fase, que vai de 1920 até os dias atuais, observa-se o surgimento de vários clubes oriundos das classes populares que, apesar dos incentivos do governo e da imprensa que prestigiavam o carnaval burguês europeu, faziam as ruas ferverem. Nesse contexto, nascia o frevo. A terceira e última fase representa o Carnaval no formato que conhecemos atualmente.

A segunda metade do século XIX também foi determinante para os rumos da música brasileira, na medida em que a interpretação das músicas do repertório europeu passou a conter aspectos da cultura afro-brasileira no país (Tinhorão,1998, 2005, 2008). Deste período data a criação de diversos gêneros, que hoje são reconhecidos como genuinamente brasileiros. A exemplo do frevo e do choro, o ambiente urbano foi terreno fértil para os mais diversos gêneros musicais (Tinhorão, 2013a, 2013b).

Se numa primeira fase, em que suas características foram se definindo e se estabelecendo, sua sonoridade estava associada às bandas de músicas civis e militares, num momento seguinte, sob protestos, passou a ser moldado por critérios ligados ao mercado e à forte influência da música norte-americana. Dessa maneira, o frevo de rua passou a traçar dois caminhos que se confundiram inúmeras vezes ao longo da história, mas que em termos de desenvolvimento, apresentam passos distintos (Santos, 2021). A vertente do frevo que continuou sendo executado na rua compondo as festas carnavalescas, continuou, de certo modo, ligada ao mercado fonográfico,[38] mas com constante restrição de recursos para ser executada com orquestras (fanfarras) cada vez menores. Já o frevo que compõe o repertório da produção fonográfica do gênero, bem como as atrações de grandes bailes de carnaval, obteve recursos para seu desenvolvimento de forma distinta. Contando com músicos profissionais e uma

[37] Os zé-pereiras eram grupos de tocadores de bombo que surgiram no Carnaval do Rio de Janeiro e em outras localidades em meados do século XIX" (Santos, Mendes, 2019, p. 25).
"o zé-pereira passou a ser também o nome de uma batida rítmica bastante utilizada no frevo." (Santos, Mendes, 2019, p. 25).

[38] Conjunto de atividades comerciais relacionadas à gravação, produção, distribuição e consumo de música. No contexto do frevo, Saldanha (2008) está interessado em como esse gênero musical interage com o mercado fonográfico, ou seja, como ele é comercializado, produzido e consumido dentro dessa estrutura, e como esse processo impacta a preservação e a desenvolvimento do frevo.

produção mais elaborada, teve, através dos seus mestres, incorporações de elementos ditos modernos, ou mesmo ideias de vanguardas de seus compositores e arranjadores. Assim, evidencia-se a distinção entre o frevo de rua tocado na rua e o frevo de rua tocado nos palcos, com composições e arranjos mais arrojados (Santos, 2021).

A constatação de dois caminhos muito próximos nos coloca uma questão que é comumente analisada nos textos sobre gênero. Trata-se da diferenciação de gênero e estilo. Alguns pesquisadores que escrevem sobre gênero e estilo em música geralmente tratam das relações entre a forma musical, as convenções culturais, e como diferentes estilos e gêneros se desenvolvem e se influenciam ao longo do tempo (como visto na seção 2.1.1). Philip Tagg (2012) em seus escritos examina a música no contexto das mídias de massa e as formas como a música comunica significado por meio de convenções estilísticas. Allan F. Moore (1993) direciona o foco para a análise de gêneros e estilos de música popular, especialmente em como os ouvintes entendem e categorizam a música através de estilos diferentes. Nicholas Cook (2007) escreve sobre a performance musical e a relação entre o estilo e as práticas interpretativas. Ele explora a interação entre o estilo musical e a experiência do ouvinte. Carl Dahlhaus (1983) disserta sobre os conceitos de estilo na música clássica e suas transformações ao longo do tempo. David Brackett (2016) trabalha na intersecção de música popular e a teoria crítica,[39] com especial atenção à questão de gêneros musicais e suas implicações sociais e culturais. Esses autores ajudam a moldar o entendimento de gênero e de estilo dentro da música, cada um trazendo diferentes perspectivas sobre a categorização e o impacto cultural da música ao longo do tempo. Em termos de relevância da análise cultural, todos esses autores reconhecem que a música não pode ser dissociada de seu contexto cultural. Eles concordam que a análise de gêneros e estilos deve levar em conta a forma como esses elementos são moldados por fatores sociais, culturais e históricos. Por exemplo, Philip Tagg (2012), Allan F. Moore (1993), e David Brackett (2016) analisam como a música popular reflete e é influenciada pela cultura de massa e pelas expectativas sociais. Em termos de relação entre estilo e percepção do ouvinte, percebe-se o consenso de que o estilo musical é fundamental para a maneira como o ouvinte interpreta a música. Nicholas Cook (2007) e Allan F. Moore (1993), por exemplo, exploram como a performance e a recepção musical são moldadas por convenções estilísticas, e como o ouvinte interpreta essas convenções de forma diferente com base em seu

[39] Teoria Crítica é um campo de estudo multidisciplinar originado na primeira metade do século XX, com foco em criticar e transformar as estruturas sociais e culturais, em vez de apenas compreendê-las ou explicá-las. O conceito foi desenvolvido por pesquisadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin e outros. Eles exploraram temas como o impacto do capitalismo, a mídia de massa e as formas de dominação social.

contexto cultural. Em termos de estilo como construção histórica, Carl Dahlhaus (1983) e David Brackett (2016), em particular, enfatizam que os estilos musicais se desenvolvem ao longo do tempo e são construções históricas, sujeitas a transformações e ressignificações com o passar dos séculos.

Contudo, a despeito de pontos em comum no entendimento entre gênero e estilo, a temática permanece plena de distintas perspectivas. Percebe-se que enquanto Dahlhaus (1983) tende a abordar estilo e gênero de forma mais formalista e histórica, focando na música clássica e nas evoluções estruturais dos estilos musicais, autores como Tagg (2012) e Brackett (2016) estão mais interessados em gêneros de música popular e nas maneiras como o mercado e a mídia moldam as expectativas e convenções musicais. A ênfase de Dahlhaus (1983) é mais em transformações estéticas internas, enquanto os outros autores consideram também os contextos de produção e recepção de maneira mais explícita.

Nicholas Cook (2007) e Allan F. Moore (1993) focam na prática performática e em como os músicos interpretam e transmitem diferentes estilos. Cook (2007), por exemplo, enfatiza a experiência performática e como os estilos são vividos no ato de tocar e ouvir música. Em contrapartida, Dahlhaus (1983) é mais interessado em traçar a evolução estilística a partir de uma análise musicológica formal, o que o distancia um pouco da abordagem prática de autores como Cook (2007). Já em relação entre música e ideologia, Tagg (2012), ao tratar da música popular e das mídias de massa, é mais explícito ao vincular a música à ideologia e à política cultural. Ele argumenta que gêneros e estilos na música popular são profundamente imbricados nas estruturas de poder e nas práticas ideológicas da sociedade, algo que autores como Dahlhaus (1983) pouco explora, preferindo uma abordagem mais analítica e menos crítica nesse sentido. Como será percebido ao longo de todo este trabalho, esta pesquisa se alinha à perspectiva de Tagg (2012) e, consequentemente, permite-se reagir proativamente às inferências obtidas em campo, na medida em que reconhece as relações de poder inferidas entre músicas e dançarinos. Esta temática apresenta até os dias atuais discussões que necessitam de um aprofundamento, o que foge do escopo deste trabalho. Dessa forma, delimito a reflexão adotando a compreensão de gênero conforme proposta por Jeder Janotti (2004), entendendo-o como um conceito vinculado aos aspectos socioculturais e contextuais da música, enquanto estilo diz respeito às suas características técnicas e formais.

Neste sentido, o frevo de rua tocado nas ruas e o frevo de rua tocado nos palcos seriam estilos de um mesmo gênero. Juliana Guerrero (2012) discorre sobre várias perspectivas acerca da diferença entre gênero e estilo e sintetiza as conclusões mencionando o fator “lugar” como algo que a obra poderia ser associada.

> Pode-se dizer que o estilo difere do gênero na medida em que permite associar uma obra a um autor, a um período, a um lugar ou a uma escola, enquanto o gênero é outra categoria de classificação.[40] (Guerrero, 2012, p. 11).

Trazendo o contexto para a gênese do frevo, quanto a sua origem, destacam-se os estudos de Leonardo Saldanha (2008), que reúne e sintetiza suas principais matrizes, apontando os diversos gêneros musicais que contribuíram para o surgimento desse estilo.

> O frevo já nasce como música cantada, com influências da ária popular, da polca-marcha e principalmente do dobrado. Mais remotamente da modinha. Em seguida com influências do maxixe. Porém, ficou inicialmente conhecido apenas como marcha e marcha-polca, posteriormente, se tornou conhecido como marcha carnavalesca pernambucana. No restante do país se tornou conhecido como marcha-nortista e marcha-pernambucana e, só muito tempo depois, no período áureo do rádio, como veremos a seguir, é que se tornou definitivamente conhecido com o nome de frevo-canção. (Saldanha, 2008, p. 43).

É importante ressaltar que ao traçar uma argumentação sobre o que o pesquisador chama de *processo de frevisação*, ele utiliza outras categorizações de gênero, subgêneros e hibridismos. Portanto, faz-se clara a complexidade de definição de um gênero, na medida em que, para a contextualização de sua gênese, recorre-se à própria definição de gênero. Este tipo de análise é encontrado nos estudos de gêneros na música brasileira, haja vista trabalhos como o de Leonardo Saldanha (2008). Deste modo, a partir das caraterísticas de gêneros anteriores, busca-se uma fundamentação para os aspectos musicais que foram mais ativos na formação do novo gênero. Franco Fabbri (2013), explanando sobre as condições da codificação, sinaliza sobre o que poderia ser visto como um argumento teórico para as análises feitas a partir de gêneros anteriores.

> Um novo gênero não nasce em um espaço vazio, mas em um sistema musical que já está estruturado. Logo, uma parte considerável das regras que o definem são comuns a outros gêneros já existentes dentro do mesmo sistema, sendo aquelas que individualizam o novo gênero relativamente poucas. Nesse contexto, é compreensível que o grupo de regras característico seja formado pela codificação daquelas que no início são apenas as transgressoras das regras de outros gêneros. (Fabbri, 2013, p. 10)

Esta pesquisa toma a fricção entre música e dança como material composicional central. Observa-se, porém, que essa relação, no processo de formação de um novo gênero, costuma ser tratada como um elemento secundário. Retomando a discussão sobre a origem do frevo apresentada por Leonardo Saldanha (2008), nota-se, por exemplo, que a polca-marcha e o maxixe integram o processo de 'frevisação'. Entretanto, ambas as categorias são historicamente vinculadas à prática da dança. Assim, a incorporação desta dimensão torna-se imprescindível para evitar interpretações imprecisas ou reducionistas. Embora as análises sobre a gênese dos

[40] Tradução do autor para: *En síntesis y en vista de lo que acabo de exponer, podría decirse que el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela mientras que el género se trata de otra categoría de clasificación*.

gêneros da música popular brasileira tradicionalmente não atribuam destaque suficiente à interação com a dança, há registros que reconhecem a influência desse aspecto na conformação dos gêneros

> A polca-marcha, já em processo de frevização, porém, ainda não cognominada, era composta de uma introdução instrumental que se adequava à coreografia dos passistas, seguia-se a esta, uma segunda parte literal em andamento moderado, destinada ao canto da multidão. Um bom exemplo é a polca 'No Bico da Chaleira', de Eustórgio Wanderley, lançada pelo selo Odeon para a Casa Edison, foi gravada pela dupla gaúcha Os Geraldos (Geraldo Magalhães e Nina Teixeira), se tornou o grande sucesso do carnaval de 1909 em Recife e no Rio. (Saldanha, 2008, p. 48).

Percebe-se a partir do trecho citado acima, a participação da fricção da dança com a música sob a denominação de adequação à coreografia. Valdemar de Oliveira (1971) aponta para esta interação entre música e dança, advindo de universos separados.

> Se o passista, como se verá, trazia no sangue o legado do capoeira, o compositor trazia o da polca, o do dobrado, o da quadrilha. Dança e música viriam paralelamente se definindo, ano a ano, só mais tarde cristalizando suas formas, formas, aliás, sujeitas à infalível influência do tempo que, embora ligeiramente, as modificaram (e continuam modificando). (Oliveira, 1971, p. 62).

Na medida em que os músicos e compositores, a despeito do treinamento musical eurocentrado, [41] faziam parte do povo e possuíam vivências e ancestralidades, deve-se considerar estes componentes portadores de musicalidades africanas[42] como fator significativo às transgressões que suscitaram a fraseologia em formação do frevo. Neste sentido, não só os passistas seriam parte da fricção entre dança e música. Além disso, parece-nos que a cristalização mencionada por Valdemar de Oliveira (1971) pode ser entendida com uma diminuição da fricção, na medida em que o processo da gênese se dava. A dançarina e pesquisadora Valéria Vicente (2008), nos traz os elementos que comporiam o contexto de fricção, juntamente com o repertório, técnicas e estudos a partir da música europeia.

> Essa herança não se restringe à capoeira, mas ao que chamo de cultura corporal de herança africana, como o afoxé, o maracatu e tantas outras danças categorizadas como afro-brasileiras, que fazem da memória corporal forma de resistência cultural. No frevo essa herança é acrescida pelos movimentos urbanos das populações recém libertas do regime escravista, e pelo contato com danças da moda como o maxixe e o galope. (Vicente, 2008, p. 70).

[41] Treinamento musical eurocentrado refere-se a abordagens educacionais que se baseiam predominantemente nas tradições e teorias musicais da Europa, enfatizando a teoria da música ocidental, a notação escrita, e a execução de repertórios clássicos, como música |clássica|. Essa abordagem pode marginalizar outras tradições musicais, como as africanas, indígenas e latino-americanas, que possuem suas próprias práticas e sistemas de ensino. Em resposta a essa exclusão, há um movimento crescente (frequentemente referido como educação musical multicultural ou educação musical inclusiva) que busca integrar e valorizar a diversidade cultural na educação musical, promovendo práticas mais inclusivas e culturalmente relevantes.

[42] Musicalidades africanas faz referência à diversidade de práticas, estilos e tradições musicais originárias do continente africano, que variam significativamente entre as várias regiões e grupos étnicos. Caracterizadas por ritmos polirrítmicos complexos e a importância da improvisação, essas musicalidades utilizam uma variedade de instrumentos, como tambores, cordas e sopros. A música desempenha um papel crucial em rituais, celebrações e na transmissão de histórias e valores culturais, servindo como uma forma de resistência e afirmação da identidade, especialmente durante a colonização e a diáspora.

O termo resistência cultural advém da compreensão de que houve na história do Brasil constantes tentativas de inibir práticas, artes, línguas e religiões não europeias e de que a continuidade dessas práticas resulta de esforços individuais e coletivos. Assim, voltando a Fabbri (2013), citado anteriormente, sugiro que parte dessas *transgressões* que ensejam o surgimento e desenvolvimento de um gênero, no caso do frevo, advém da fricção entre música e dança, como uma espécie de *fricção de musicalidades* (Piedade, 1997, 2013).

Quando pensamos no contexto social e histórico do frevo, verificamos que há indicativos de que essa energia característica advenha não somente das festas momescas, mas de um histórico de lutas. Ruy Duarte, jornalista e escritor, em seu livro *A história social do frevo* (Duarte, 1968), defende que parte da interpretação como festa não civilizada nas ruas é composta por um viés contra a dominação portuguesa. À época, sinaliza o autor, que boa parte do comércio da cidade pertencia à comunidade lusitana. Esta comunidade seria, em certa medida, alvo dessa luta de classes travestida por vezes em festas.

Em 1856, juntamente com a proibição das limas de cheiro no Rio de Janeiro, houve a proibição dos capoeiras saírem à frente das bandas militares durante o carnaval. Na segunda metade do século XIX, os capoeiras habitualmente saiam à frente das bandas dos dois grandes batalhões da cidade, chamados de "Quarto" (Corpo da Guarda nacional) e de "Espanha" (que tinha como mestre da banda, o espanhol Pedro Garrido) (Duarte, 1968). A adaptação destas e de outras bandas de músicas civis e militares são os insumos iniciais para a gênese do frevo com a simbiose com os capoeiras. Esses grupos que acompanhavam as bandas, se tratavam como rivais, havendo grande confusão quando se encontravam, ou mesmo quando alguém do grupo rival tentava furar o bumbo da orquestra adversária, que desfilava (Duarte, 1968). Além da rixa entre grupos, havia em Pernambuco um sentimento forte de nacionalismo em consonância com as diversas revoltas ocorridas no estado. Ruy descreve o ambiente de agitação que Pernambuco vivia à época.

> A essa época a cidade do Recife era um foco de agitação. E Pernambuco inteiro um centro de rebeldia. O estado se transformara em centro revolucionário, pregando nacionalismo, pregando expulsão dos portugueses, pregando a República, pregando a libertação dos escravos. As revoluções se sucediam e os pernambucanos eram presos e fuzilados. O território do Estado é mutilado, sendo quase a metade entregue à Bahia, como castigos por esses levantes contra o governo central. Em compensação recebe o nome glorioso de Leão do Norte. Todo esse espírito indomável de luta e de reação, de protesto e de oposição pregado pelos grandes líderes da campanha abolicionista, da campanha republicana, da campanha nacionalista é assimilado pelo povo em todos os escalões de suas classes. (Duarte, 1968, p. 19).

Neste clima, pré-abolição e pré-Proclamação da República, aconteciam os "engalfinhamentos" entre capoeiras nos desfiles das bandas militares. E, segundo Ruy Duarte (1968), com frequência acontecia a morte de um português.

> Coincidentemente, em quase todas as brigas desses bandos, nos momentos dos desfiles, lá ficava um negociante português morto ou gravemente ferido. Por isso (as tais forças ocultas...) e, certamente, só por isso, porque estava causando os maiores estragos no seio da poderosa e rica colônia lusitana domiciliada na cidade, o governo achou por bem proibir as exibições dos capoeiras. (Duarte, 1968, p. 20).

Com a proibição, adaptou-se a luta, com a criação de clubes carnavalescos que tinham como símbolos utensílios que pudessem disfarçar as armas brancas utilizadas "pra matar português" (Duarte, 1968) entre outras coisas.

Os blocos "Vassourinhas" e "Lenhadores" são fundados em 1889 e em 1897, respectivamente. Além da sombrinha (chapéu de sol), os blocos tinham símbolos que disfarçavam os cabos dos machados e as vassourinhas utilizadas como adereços nos desfiles. Assim, depois de tantas perdas pelas revoltas acontecidas, Ruy Duarte (1968) traça o perfil do gênero que surgia inserido em mais uma luta "armada", mesmo depois de anos após a última tentativa de insurgência com violência (Revolução Praieira):

> Perdeu a guerra, mas saiu para outra modalidade de luta. Passou a fazer guerrilhas. A matar português com os pontiagudos canos de chapéu-de-sol disfarçados de estandarte de blocos carnavalescos ou de grupos de capoeiras gingando ao lado das bandas militares dos batalhões aquartelados na cidade. Passou a combater o português de uma maneira clandestina, subterrânea. Sem saber, sem o querer, estava criando o embrião do frevo. (Duarte, 1968, p. 34).

O autor ainda provoca: "E tudo está certo: o samba foi feito para divertir, o frevo para ferir" (Duarte, 1968, p. 41). Nesse sentido, observa-se seguindo as argumentações do autor, que o frevo poderia ser visto como um eco da fase pernambucana de revoltas de cunho nacionalista, abolicionistas, separatista, emancipacionista, etc. Este tipo de associação histórica com o aspecto de luta de classes, por exemplo, é o que torna possível na comunidade de músicos e ouvintes hoje, a aceitação de frevo com temáticas de protesto. Pode-se citar o frevo "Facada",[43] recém-lançado pela Orquestra Malassombro, de autoria de José Demóstenes e Alexandre Rodrigues. Seria possível, assim, associar a este tipo de validação às regras sociais e ideológicas de Fabbri (2017).

Ao mesmo tempo em que ocorria o processo de *frevisação* (Saldanha, 2008), parte desses costumes advindos da rua iam sendo incorporados pelos bailes, assim como houve um aumento gradativo da participação de outras classes econômicas nos festejos de carnaval de rua (Silva, 2019). Essa suposta democratização ocorria, não no sentido de haver coexistência dos blocos, mas no sentido de haver blocos da classe média com suas alegorias, pombas e desfiles em carros juntamente com o povo "de pés descalços" e chapéu de sol aberto "trocando

[43] Facada (feat. Orquestra Malassombro & Alexandre Rodrigues) - *Single by* José Demóstenes *on* Apple Music. https://music.apple.com/br/album/facada-feat-orquestra-malassombro-alexandre-rodrigues/16294 54413?l=en - Acessado em 24/06/2022.

invenções" com as orquestras. É importante ressaltar, que mesmo na rua, houve a tentativa de separação de classes. De acordo com Silva (2019):

> O gosto pelo Carnaval europeu e a necessidade de separação de classes sociais fez surgir os Clubes de Alegorias e Críticas, que passaram a ser presença esperada todos os anos. Em 1882 surgiu o Club 33, cujo jornal vem a circular no mês de março daquele ano, seguindo-se do Club Cavalheiros da Época, que vem aparecer quatro anos depois, com seus carros alegóricos, ricas fantasias, estandartes de veludo bordado. Essas sociedades, antecessoras do nosso atual Clube de Máscaras Galo da Madrugada (na verdade também um clube de alegorias), eram formadas por pessoas pertencentes às classes de maior poder aquisitivo e vinham às ruas em carros de tração animal, ladeados por esquadrão de cavalarianos. (Silva, 2019, p. 124).

Um fator importante sobre o frevo, que é apontado em uníssono na bibliografia pesquisada sobre o gênero (referenciadas ao final desse texto), é o fato de ser uma manifestação artística que nasce do povo na rua, através da interação entre o repertório das bandas de músicas civis e militares da época e a expressão da "massa"[44] que os acompanhava nas ruas (Silva, 2019).

Nesse período inicial também surgem os clubes ligados à categoria de trabalhadores, que compunham o proletariado à época. Dentre eles, o clube Vassourinhas, Caiadores etc. Acerca destes clubes, Leonardo Silva (2019) menciona:

> Esses clubes, ao contrário das Sociedades de Alegorias e Críticas, eram formados por comunidades pobres e remediadas, originárias de um mesmo bairro ou subúrbio, por vezes congregando categorias de trabalhadores urbanos, como comerciários, funcionários públicos, alfaiates, costureiras, talhadores, estivadores, funileiros, gazeteiros, verdureiros, tecelões, carvoeiros, dentre uma infinidade de outras profissões, tendo geralmente um ou mais sócios beneméritos que contribuíam com a maior parte das despesas dos desfiles carnavalescos. (Silva, 2019, p. 130).

Após a virada do século, com a primeira grande guerra entre 1914 e 1918, houve uma constante difusão e popularização do *fox* e do *jazz*. Na capital pernambucana, essa disseminação foi lenta, mas gradual. Os compositores e líderes de orquestra foram se adaptando ao compasso quaternário dos novos ritmos que aportavam em várias parte do mundo (Teles, 2012). Neste processo de modificação foram incorporados novos instrumentos como o trombone de vara, a tuba etc. Outro fator que veio a modificar a formação das orquestras foi o surgimento do cinema falado, que exigiu que as orquestras se adaptassem aos novos tempos. Sem o acompanhamento ao vivo para fazer o plano de fundo do cinema mudo, as orquestras tiveram que se reinventar (Saldanha, 2008).

Em meados da década de 20 do século passado, o frevo pede passagem aos salões das classes mais abastadas. Até esta década, o frevo era consumido pelas classes proletárias urbanas que foram surgindo após a Lei do ventre livre, o fim da escravidão e a Proclamação da

[44] Refere-se à população comum, geralmente as classes trabalhadoras ou grupos marginalizados, sem distinções individuais. É usado para destacar a coletividade em oposição aos indivíduos isolados.

República. Em contrapartida, as elites se mantinham ilhadas em seus salões e festejos "a la Europa" (Duarte, 1968).

Segundo Ruy Duarte (1968), houve uma tentativa de introdução do frevo nos salões de dança dos clubes sociais de Pernambuco, na segunda década do século, mas não houve êxito na empreitada.

> Em 1917 o frevo foi introduzido nos salões de dança dos clubes sociais pernambucano. Não pegou. Câmara cascudo diz, transmitindo essa informação, que seu *habitat* natural é nas ruas. E tem razão. Na rua e durante os três dias de Carnaval. Como dança para ser praticada aos pares, é de quase impossível execução. Como música, se executada ao piano, perde muito de sua autenticidade; numa orquestra convencional, da mesma maneira. É coisa, mesmo, para os espaços abertos das praças públicas. Não pode sair do Recife. Chega mesmo a não poder sair da rua. Tirou ele do seu *habitat*, já não é o mesmo! (Duarte, 1968, p. 93).

Nota-se uma referência à "orquestra convencional". Provavelmente se trata de um formato de *jazz-band*[45] ou das bandas que faziam trilha sonora nos cinemas. Essa percepção de que o frevo "perdia muito" sem a instrumentação de banda de música é presente em alguns estudiosos do frevo no passado. Entre eles, Valdemar de Oliveira, escritor de "Frevo, capoeira e passo" (Oliveira, 1971).

Segundo José Teles (2008), o frevo, ao entrar nestes salões da pequena burguesia Recifense, precisa disputar lugar com a música trazida do Sudeste, que chegava através dos discos de 78 rpm e em partituras. À época (década de 30), ao mesmo tempo que as classes dominantes se permitiam "cair no frevo" ao som das músicas de Nelson Ferreira,[46] outro processo, na tentativa de controle pelas instituições, dava-se em torno do Carnaval. Trata-se da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Se, por um lado, ajudou no reconhecimento de manifestações populares como valor da terra (sobretudo as de origem afro-brasileiras), por outro, associava-se às históricas tentativas de se fazer um Carnaval "ordenado" (Pereira, 2013). Claro, sob o ponto de vista da burguesia, que apesar do recente apoio, refugiava-se nos bailes de Carnaval.

> A entidade tinha como objetivo reunir em seu seio todas as associações de foliões do Estado e, principalmente, do Recife. Entre suas atividades, estava a realização de concursos carnavalescos em várias categorias, como clubes de alegorias, clubes, troças, blocos, caboclinho e bumba-meu-boi. Os mesmos folguedos que, no século anterior, eram relegadas a um plano marginal nas comemorações carnavalescas da

[45] As *jázis* tocavam um repertório de foxtrotes, maxixes, valsas, baiões e os sucessos difundidos pelas emissoras radiofônicas, animando bailes e festas nos clubes e eventos sociais das localidades, surgindo como alternativa de profissionalização do músico. Eram compostas por menor número de integrantes, geralmente organizados em naipes de três saxofones, três trompetes, dois trombones, bateria, banjo, violão e percussão. As *jazz-bands* surgiram em todo o Brasil, a partir do fim da primeira Guerra Mundial, período em que a música popular se transferiu dos salões e dos teatros de revista e passou a ser veiculada pelos discos. (Ernest, 2016, p. 42).

[46] *O dono da música* é o título da biografia de Nelson Ferreira, escrito pela jornalista Angela Fernanda Belfort (2009). Esta expressão foi concedida a ela para o livro, pelo historiador Leonardo Dantas Silva. Segundo Angela, "Nelson Ferreira veio a ser o 'dono da música' em Pernambuco a partir dos anos 20 do século passado, papel que exerceu por mais de 50 anos." (Belfort, 2009, p. 33).

> capital pernambucana passaram, a partir daí, a ser reconhecidos como parte de um Carnaval *democrático* e *popular*, mas, ao mesmo tempo, rigidamente controlado. Além das competições, a entidade passou a coordenar um amplo espectro de atividades, como a criação de concursos de músicas carnavalescas, chegando inclusive a sugerir modelos de fantasias para clubes e troças. Tal linha de ação tinha objetivos políticos: o estabelecimento de regras e diretrizes para seus integrantes e a mediação de conflitos entre eles tinham a ver com o assentamento de um Carnaval ordenado, vinculado ao interesse do Estado, da imprensa e das elites urbanas. (Pereira, 2013, p. 28).

O período áureo do rádio fez com que o frevo se tornasse um produto de mercado, com o auge de popularidade até meados da década de 60. Nesta primeira metade do século XX, o frevo teve Nelson Ferreira e Capiba como uns dos seus maiores nomes. A partir de então, o gênero passa a perder lugar de mercado (Teles, 2008). Nesta época, inicia-se profissionalmente uma nova geração que viriam a ser os mestres dos músicos atuais. Homenageados no documentário Sete corações (Sete corações, 2014), Nunes,[47] Duda,[48] Clóvis Pereira,[49] Ademir Araújo[50] (Formiga), Guedes Peixoto[51] e José Menezes[52] passam a ser protagonistas nos rumos do gênero.

Esta geração teve uma grande contribuição da gravadora Rozenblit,[53] que desde 1954 atuava com a divulgação do frevo. A década de 1960 se iniciava com a produção de dois álbuns de grande sucesso para a gravadora. Um continha frevos de Capiba (*Carnaval começa com C de Capiba*) e o outro era composto por músicas de Nelson Ferreira (*O que faltou e você pediu*). Estes álbuns continham majoritariamente regravações de sucessos dos compositores e alguns poucos frevos inéditos. Como uma nova geração, seu embate por novas propostas, lugares e

[47] Legitimo representante entre os compositores executados nas ruas durante o carnaval, o Maestro Nunes arrasta multidões com seus frevos de mais fácil execução e de energia contagiante. Trata-se de um exemplo de composição e arranjo de um frevo de rua para execução nas ruas. Nascido em 1931, na cidade de Vivência, interior de Pernambuco, José Nunes de Souza é um dos grandes nomes do frevo, sendo o compositor mais tocado nas ruas de Recife e Olinda durantes as festas momescas.

[48] José Ursicino da Silva, conhecido como Maestro Duda, nasceu em 23 de dezembro de 1935. Regente, compositor, arranjador e instrumentista, é atualmente uma das maiores referência no cenário cultural do frevo (Amaral, 2017).

[49] Compositor pianista e arranjador, foi um nome de destaque no movimento armorial. Autor das célebres *Variações sobre um tema de Guerra-Peixe*. Ganhador de diversos concursos de frevos, tem seu nome em um lugar de destaque na história do gênero pernambucano (Amaral, 2015).

[50] Um dos poucos mestres do frevo, que não são oriundos do interior pernambucano. Ademir Souza Araújo, conhecido como maestro Formiga, nasceu em Recife, no ano de 1942. Figura emblemática, sempre militando em prol da cultura popular de Pernambuco há décadas (Amaral, 2018).

[51] Mário Guedes Peixoto, nasceu em Goiana, Mata Norte pernambucana, no ano de 1933. Compositor de vários estilos musicais, teve como sua primeira música a ser gravada, um frevo de nome "Barbosa Filho no frevo" (1956).

[52] Conhecido no meio com o "o bom de papo", José Menezes nasceu em Nazaré da Mata em 1923 (Muniz, 2002). Terceiro compositor de frevo mais gravado no estado de Pernambuco, atrás de Nelson Ferreira e Capiba, fez parte da gravação do primeiro disco da gravadora Rozemblit com a música *Boneca*, em parceria com Aldemar Paiva.

[53] A Rozenblit foi uma gravadora e um selo (Mocambo), que permitiu a expansão comercial do frevo, viabilizando comercialmente os lançamentos do gênero até meados de 1960.

posicionamentos passou a existir. Neste sentido, deve-se mencionar que há aí um certo confronto entre a geração de Nelson Ferreira, à frente das gravadoras, e os novatos querendo se firmar. Por ser o diretor artístico e arranjador, passava pelo crivo de Nelson Ferreira, os frevos a serem gravados e divulgados, o que necessariamente gerava conflitos. Com a regravação dos dois discos dos já consagrados Capiba e Nelson Ferreira, não seria de se estranhar que esta nova geração reivindicasse espaço alegando que haveria protecionismo com os já mestres. Em 1965, tem efeito a pressão dos novos compositores e José Rozenblit (dono e fundador da gravadora) anuncia o lançamento de um álbum com 18 composições, inteiramente composto por compositores novos. Algumas dessas músicas vieram a se tornar grandes sucessos no Carnaval pernambucano.

Uma ressalva importante foi feita por José Teles (2017), acerca do declínio do Carnaval de rua, durante a década de 60, em função da ditadura e suas consequências nefastas à sociedade civil e ao país. José Teles, levanta uma hipótese plausível que merece ser transcrita na íntegra:

> Talvez seja mais apropriado aos cientistas políticos e sociólogos enunciar a causa do declínio dos clubes de pedestres e, consequentemente, do Carnaval de rua do Recife nos anos 60. Deve ter a ver com a ditadura militar a quem não interessavam agremiações populares fortes, formadas por pessoas que geralmente viviam na mesma comunidade, suscetíveis a serem manipuladas por agentes subversivos. Estivadores e operários participavam ativamente dos clubes. No Estado Novo, eles estiveram sob as rédeas da Federação Carnavalesca, criadas por pernambucanos, sob a batuta do todo-poderoso Joseph Pryor Fisch, o padroeiro *Fiché*, e citada na letra de "Banho de conde", de Clídio Nigro. O certo é que os clubes foram definhando naquela década, para quase não saírem às ruas nos anos de 1970, quando os clubes sociais passaram a dominar a folia pernambucana. É certo também que as autoridades da época desviaram o carnaval para a recém-inaugurada Avenida Dantas Barreto, cuja construção contribuiu muito para o enfraquecimento da festa. (Teles, 2017, p. 103).

Segundo Teles, o frevo executado nas ruas sofreu um duro golpe ao longo desta e da próxima década. A carência de recursos dos clubes que saiam às ruas é parte constante na festa. Atualmente, é corriqueiro que grupos de amigos ou familiares sejam responsáveis por manter acesa a chama dos blocos existentes. Através de doações, realização de eventos beneficentes e venda de *souvenirs* do clube, colocam nas ruas do Recife e Olinda orquestras pequenas a duras penas.

Vale lembrar que em 1970, Edgard Moares, que tem seu nome intrinsecamente ligado ao frevo de bloco, dava as características que viriam a definir o subgênero do frevo. Com ele, o formato que passa a ser recorrente, tem a parte A em tom menor, seguida de modulação e parte B em tom maior. Além da forma, o andamento e a temática se tornam mais uniformes (Amaral, 2017).

O pesquisador Francesco (Valente, 2014) disserta acerca da geração que viria a ser responsável por mais um passo no desenvolvimento do frevo ao longo do século XX.

> O frevo dos compositores acima citados da década de 70, representa provavelmente mais um momento, ou um dos antecedentes, na qual houve um trabalho em conjunto, um esforço partilhado por diferentes compositores, com o objetivo de renovar o gênero através da negociação e inserção de elementos oriundos do exterior no estilo musical do frevo, nomeadamente elementos da linguagem jazzística, através do uso de harmonias mais complexas e ligadas ao jazz. (Valente, 2014, p. 48).

Ainda segundo Francesco, esta geração e suas inovações viriam a influenciar profundamente Spok e sua proposta de um frevo para ser apreciado sem o viés de "fazer o baile dançar". Observa-se, portanto, diferenças entre o frevo de rua tocado no palco e o frevo de rua executado nas ruas. A complexidade das composições e arranjos, bem como a dificuldade de execução são reflexos de um pensamento técnico-musical que desenvolve o gênero de forma distintas nesses dois contextos. Como umas das premissas para sua criação e existência, esta música ensejou e foi alimentada pela dança. Mesmo estando no palco e ganhando roupagens cada vez mais "modernas" para sua época, o frevo esteve interligado à festa carnavalesca. Deste modo, a proposição de uma música para se assistir em silêncio e sentado, marca a separação entre palco e rua definitivamente. Assim, sem a preocupação de "animar a festa", a *Spok Frevo Orquestra* deu mais um passo na incorporação de técnicas de arranjo e execução, tornando-a um dos destaques da música instrumental do país.

2.1.2.1. Os subgêneros do frevo

Chamado inicialmente de marcha-nortista ou marcha-carnavalesca pernambucana, o frevo seria subdividido mais formalmente apenas na década de 30. Desde 1907, o termo frevo já era conhecido para indicar não só a "confusão", mas também a música que surgia da mistura do carnaval pernambucano (Santos; Mendes, 2021). Dentre os subgêneros do frevo, o *frevo de rua* se destacou historicamente. Nesta seção serão apresentados aspectos que caracterizam as subdivisões do frevo de rua, associados ora com aspectos técnicos, ora com características funcionais dentro da manifestação que é o carnaval. Além do frevo de rua, serão apresentadas as características do *frevo-canção*, que se aproxima do frevo de rua e inclui uma melodia cantada, e do *frevo de bloco*, que possui um instrumental à parte e se distingue dos demais não só pelo caráter lírico, mas também pelas circunstâncias históricas em que nasceu e se desenvolveu.

2.1.2.1.1. Frevo de rua

Subgênero alvo do recorte da minha pesquisa, o frevo de rua nasce de manifestações populares típicas dos anos finais do século XIX e início do século XX (Santos; Mendes, 2021). A seguir são apresentadas as subdivisões do frevo de rua que se tornaram consenso no meio musical e entre os que são responsáveis pelo carnaval popular feito nas ruas do Recife e Olinda.

Os tipos que serão detalhados abaixo, estão de acordo com o que se apresenta como consenso em toda a bibliografia pesquisada. Contudo, é importante ressaltar que esta designação dos tipos de frevo possui outras vertentes associadas à inexistência de subtipos, ou seja, não caberia uma subdivisão, bem como a existência de outros tipos ligados ao carnaval de rua em Pernambuco. Um exemplo de outras denominações é citada a partir de uma entrevista com o maestro Nunes (Benck, 2008). Segundo o compositor de "Cabelo de fogo", a classificação está muito mais associada com sua função no carnaval do que com aspectos técnicos musicais. Nunes explica que o frevo de rua é definido segundo sua função para o desfile dos blocos. Neste sentido há o *frevo de saída*, que é destinado ao momento da saída dos blocos de suas respectivas sedes, o *frevo de encontro*, que é destinado ao encontro dos blocos, com função similar ao *frevo abafo* (será visto mais à frente neste texto), o *frevo de chegada* ou *frevo de evolução*, que é referente aos frevos escolhidos para o momento da passagem em frente aos palanques de juízes ou autoridades, e o *frevo regresso*, que se destina ao momento final do desfile, quando os blocos retornam às suas sedes (Benck, 2008).

É importante ressaltar que para a explanação a seguir, foi utilizado o termo "tipo" para designar subcategorias do subgênero *frevo de rua*. Dessa maneira, faz-se necessária uma análise sobre onde esta designação se situaria. Se partirmos da definição de Fabbri (2017), estaríamos sinalizando três subconjuntos contidos no subconjunto *frevo de rua*. Por outro lado, pode-se pensar em termo do que Juliana Guerrero (2012) aponta como estilo a partir do apanhado bibliográfico pesquisado, na medida em que o "tipo" pode estar associado a um lugar.

A seguir, segue uma breve explanação sobre os três tipos de *frevo de rua*, comumente encontrados nos textos sobre o assunto.

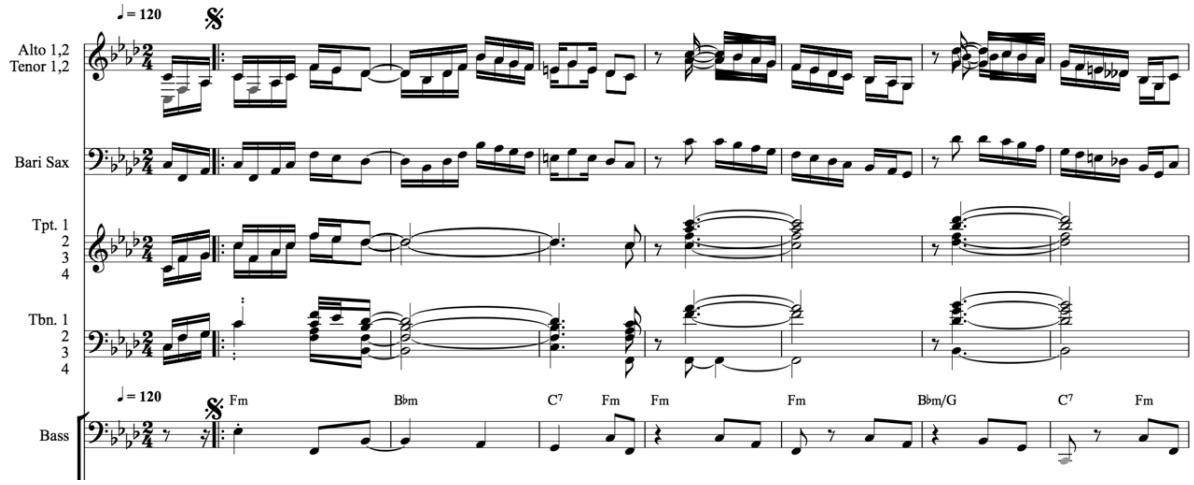
I. Frevo coqueiro

Por vezes considerado uma variante do frevo abafo, o frevo coqueiro tem como principal característica as notas agudas nos metais e recorrentemente ritmo melódico acentuado executado pelas palhetas. Este tipo de frevo, em função do volume sonoro atingido com a

dinâmica forte nos ataques dos metais em notas altas, é utilizado como frevo abafo algumas vezes (Santos; Mendes, 2021).

Um exemplo clássico de frevo coqueiro é o frevo de rua “Relembrando o Norte” de Severino Araújo, músico, compositor e arranjador que esteve à frente da Orquestra Tabajara por quase 70 anos. A Figura 4 apresenta um trecho característico com os metais atacando em notas agudas enquanto as palhetas executam uma linha melódica em semicolcheias.

Figura 4 - Trecho – Frevo coqueiro – “Relembrando o Norte”



Fonte: Elaborado pelo autor.

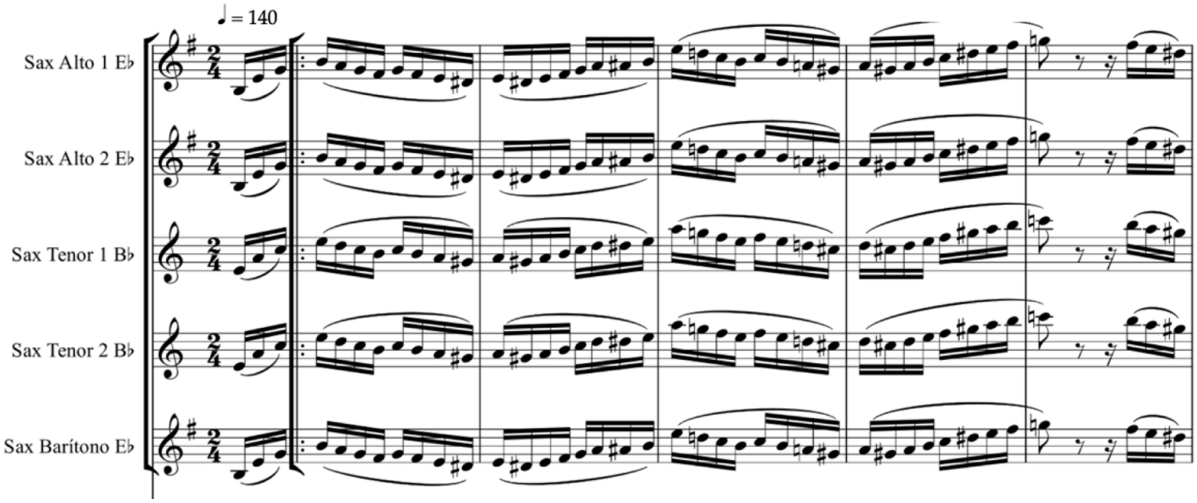
Observa-se que os trompetes chegam ao Dó 6 e Ré bemol 6 nos compassos 4 e 6 do trecho acima. Enquanto isso, as palhetas com os sax-altos e tenores em uníssono, acompanhados pelo barítono uma oitava abaixo, executam uma melodia predominantemente em semicolcheias.

II. Frevo ventania

Esta é uma denominação que faz referência ao aspecto técnico da melodia executada pelas palhetas, diferentemente do frevo abafo, que parece ter sua denominação derivada de sua função. Um exemplo recorrentemente citado como frevo ventania é o frevo “Mexe com tudo” de Levino Ferreira, com uma linha melódica nas palhetas com ritmo melódico intenso, que é comumente feita em regiões medianas (nem muito agudas, nem muito graves). De acordo com o explanado anteriormente sobre o frevo de rua executado na rua, reforça-se aqui a dificuldade de aplicação do frevo ventania em meio à multidão. Contudo, destaca-se muito na execução em palco, uma vez que, como visto no início deste trabalho, o frevo de rua executado no palco permitiu arranjos e execuções mais arrojadas e/ou de maior complexidade.

A Figura 5 apresenta o início da parte A, onde as palhetas executam a melodia com acentuado ritmo melódico em oitavas.

Figura 5 - Trecho – Frevo ventania - *Mexe com tudo*
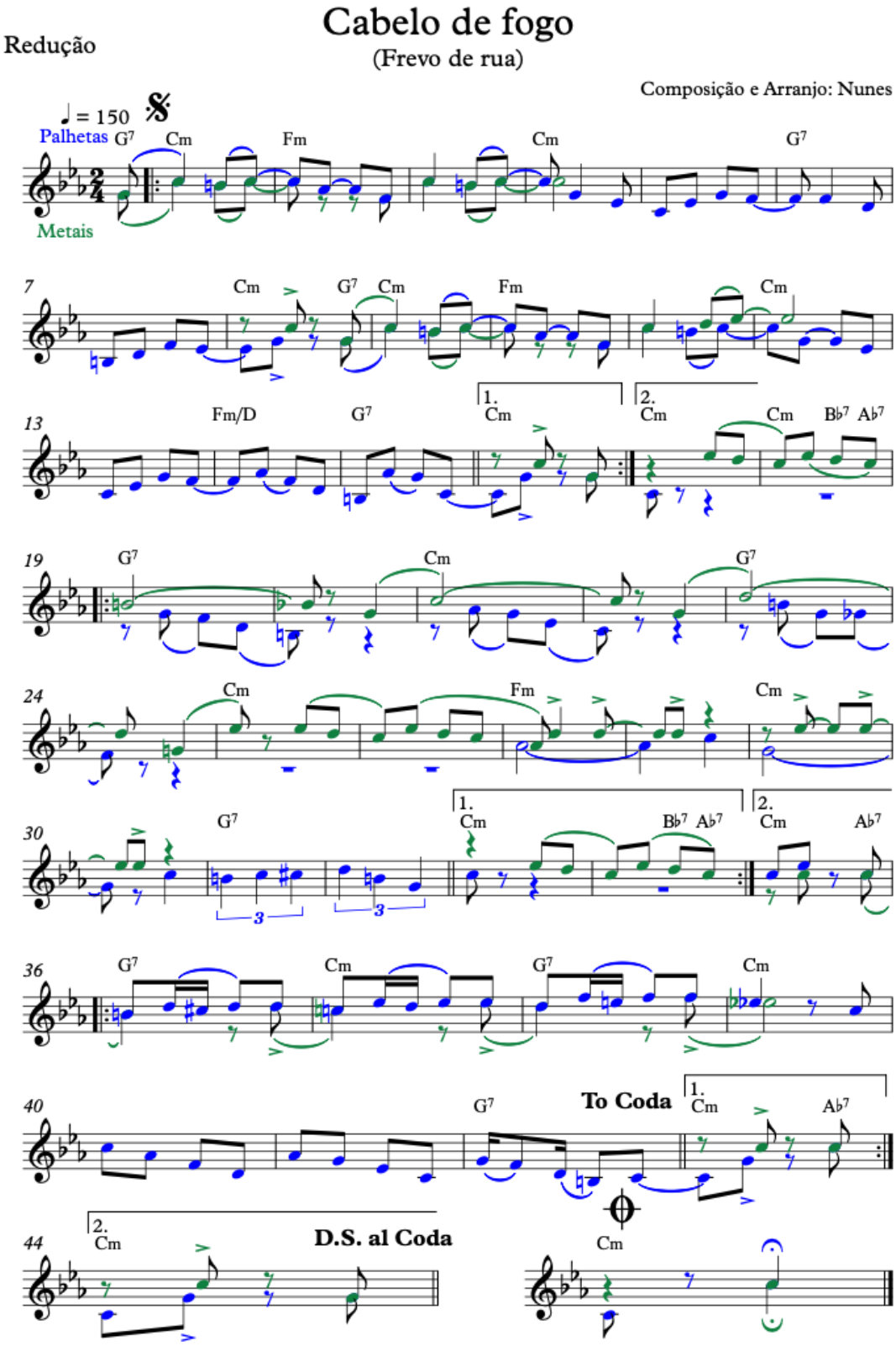


Fonte: Elaborado pelo autor.

III. Frevo abafo

Também chamado de “frevo de encontro”, o frevo abafo é tipicamente construído com uma melodia que possui ritmo melódico menos intenso. Este aspecto torna o frevo abafo um frevo de rua de fácil execução, permitindo que tais melodias sejam executados nas ruas com uma dinâmica forte. Este ponto de vista aborda aspectos técnicos. Contudo, sua denominação está mais ligada à sua função dentro da manifestação cultural do Carnaval. Este tipo de frevo de rua é utilizado quando dois clubes rivais (a rivalidade entre clubes esteve presente desde suas criações) se encontram nas estreitas ruas e há a tentativa de “abafar” a orquestra rival (Santos; Mendes, 2021). Portanto, melodias com notas mais longas e executadas em *tutti* e em uníssono ou em oitavas geram o maior volume sonoro na tentativa de “encobrir” o som da orquestra que se aproxima.

Um dos exemplos clássicos, quando se trata de frevo abafo, é o frevo de rua *Cabelo de fogo* do maestro Nunes (Figura 6). Um dos mais executados até hoje, possui uma parte A com melodia em colcheias, de fácil execução, e orquestrada para as palhetas e metais em oitavas. Além disso, na parte B, os metais executam notas longas com o contraponto da linha melódica de ritmo mais acentuado das palhetas.
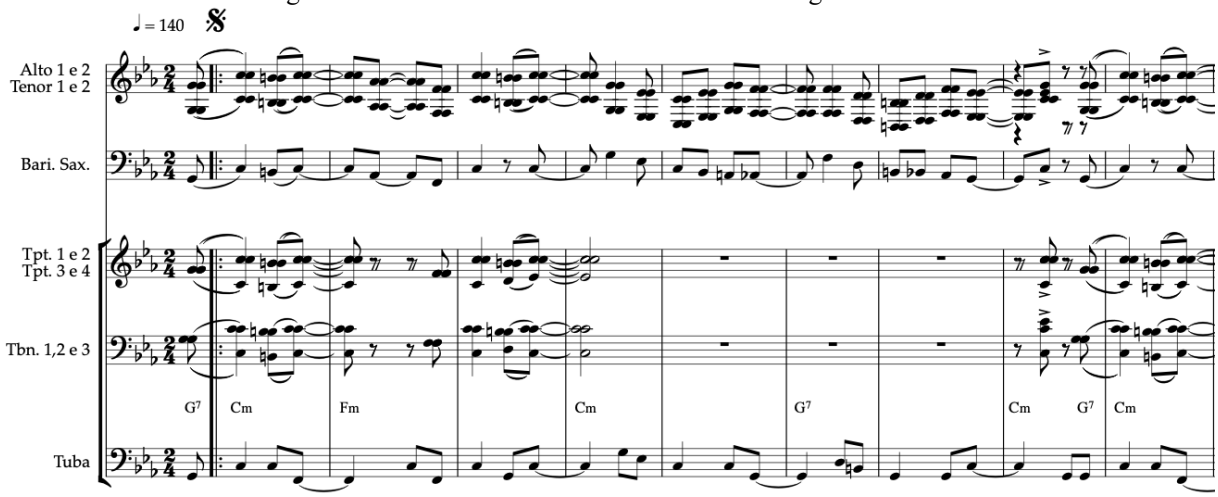
Figura 6 - “Cabelo de fogo” – Redução



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 7 apresenta um trecho para demonstrar as características do “abafo” na parte A.
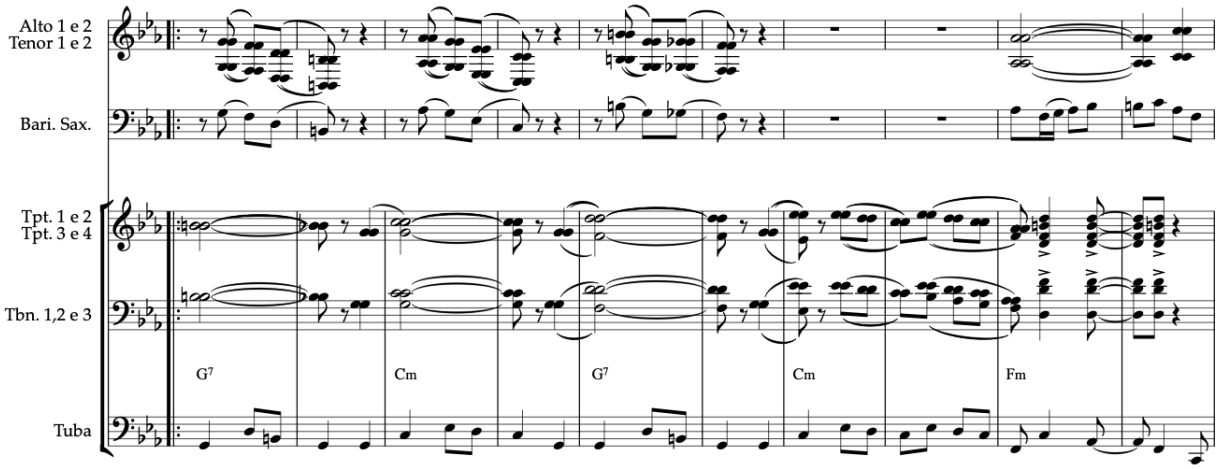
Figura 7 - Trecho - Frevo de abafo – “Cabelo de fogo” – Parte A



Fonte: Elaborado pelo autor.

Já na segunda parte, temos os metais com notas longas como mencionado anteriormente. A Figura 8 apresenta uma redução de um trecho representativo.

Figura 8 - Trecho - Frevo de abafo – “Cabelo de fogo” – Parte B



Fonte: Elaborado pelo autor.

É importante ressaltar que o aspecto de melodias em uníssono ou em oitavas, apesar de reforçar a característica de “abafo”, não pode ser visto como algo que diferencie o frevo abafo dos demais tipos. Uma vez que, para a execução nas ruas durante o carnaval, os frevos são comumente arranjados com linhas melódicas neste estilo com o intuito de prover maior volume sonoro às orquestras de rua, tal característica se torna algo comum neste contexto.

Recorrentemente, observa-se que não só em uníssono e em oitavas são orquestradas as melodias. Tipicamente, nos chamados "Pontos harmônicos" (Mendes, 2017), tem-se uma abertura de vozes, comumente com as notas do acorde do momento (normalmente tríades ou tétrades). Outro exemplo de frevo abafo, que é citado frequentemente quando se trata deste tipo de frevo de rua, é o frevo "Fogão", de Sergio Lisboa. Um clássico nas ruas do carnaval de Recife e Olinda, este frevo é uma das opções utilizadas na disputa musical das ruas no Carnaval. Um terceiro exemplo encontrado é o frevo "Canhão 75" de Nino Galvão, composto em 1951. Trata-se de um frevo com características que lembram os dobrados pertencentes ao repertório das bandas de música que originou o frevo. Inicia com os saxofones executando a melodia, que será reexposta em *tutti* mais adiante. Os frevos de abafo são bastante representativos nas ruas do carnaval pernambucano e estes exemplos sintetizam suas características.

2.1.2.1.2. Frevo-canção

O frevo-canção em muito se aproxima do frevo de rua. A principal e óbvia diferença é a presença do canto. O subgênero está presente no carnaval pernambucano desde os primórdios do frevo. Segundo Leonardo Saldanha, "Banha de cheirosa", sem autor identificado, é considerado o primeiro frevo-canção (Saldanha, 2008, p. 44). À época, a música era entoada pelos capoeiras e simpatizantes do "Quarto".

A letra é apresentada abaixo.

Quem quiser comprar banha cheirosa,
Vá na casa Do Doutor Feitosa.
Quem quiser comprar banha de cheiro,
Vá na casa Do Doutor Teixeira.

À época, o "Espanha" também possuía seus frevos-canção cheios de provocações.

Viva o Quarto
Morra Espanha
Cabeça seca
É quem apanha.
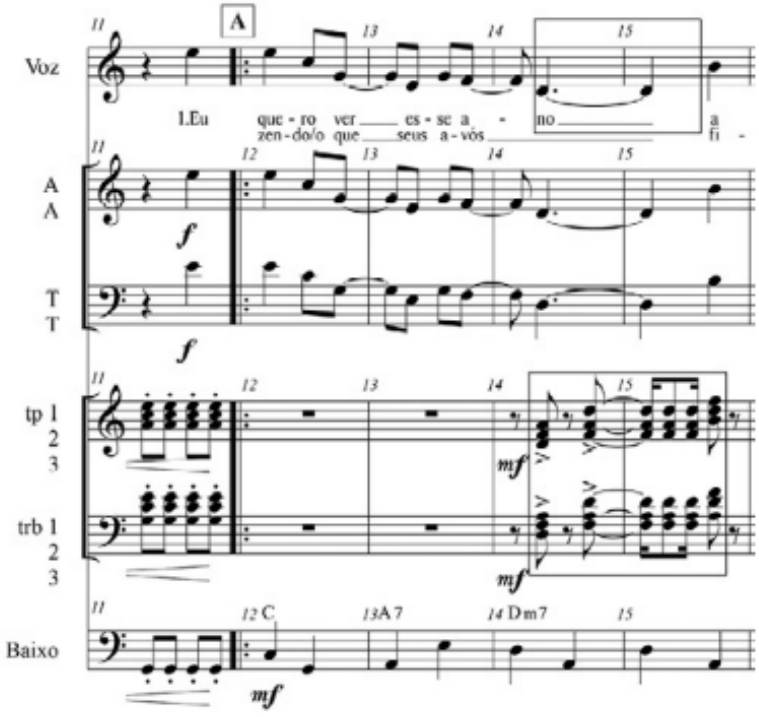
Tipicamente o frevo-canção possui algumas das características que o frevo de rua veio a apresentar de forma recorrente. Dentre esses aspectos típicos, o andamento vivo e as introduções com metais se destacam.

Ao longo da história já centenária do gênero, pode-se considerar, com base na produção e popularidade de suas obras, que Nelson Ferreira e Capiba foram os grandes mestres deste subgênero durante boa parte do século XX (Santos; Mendes, 2021).

No frevo canção, a melodia principal é realizada pela voz e a orquestra a acompanha com diversos tipos de abordagens e técnicas. Como este subgênero do frevo possui instrumentação próxima ao frevo de rua, destaca-se os diversos tipos de contrapontos, que são realizados para compor o arranjo, sejam eles passivos, ativos e/ou harmonizados (Guest, 1996).

Diferentemente do frevo de rua, onde de forma recorrente ocorre um diálogo entre os metais (pergunta) e as palhetas (respostas), o frevo-canção se caracteriza pelas perguntas serem feitas pelo cantor(a) e as respostas serem dadas pela orquestra de frevo (Mendes, 2019). Essas respostas tanto podem ocorrer em momentos de pausa como durante notas longas na melodia. Marcos FM (2019) exemplifica este jogo de perguntas e resposta com o frevo-canção *Juventude dourada*, de Capiba e com arranjo de Spok.

Figura 9 - Trecho de "Juventude dourada" – Destaque do contraponto[54]



Fonte: (Mendes, 2020).

[54] Extraído do livro *Arranjando frevo-canção: Dicas úteis para orquestras de diferentes formações* (Mendes, 2019, p. 86).

Observa-se a inserção de uma frase curta com os metais atacando enquanto a melodia principal (canto) permanece sobre uma nota longa. Neste exemplo, o arranjador optou por um contraponto ativo com ritmo melódico acentuado e sincopado. Além disso, nota-se que as palhetas seguem a melodia principal com a mesma frase em oitavas.

Outro ponto a ser mencionado no frevo canção, diz respeito ao coro que acompanha o vocal principal. Comumente não é usada harmonização com abertura de vozes ou mesmo contraponto entre elas. De forma recorrente, o *backing vocal* é feito em dobra em oitavas por vozes masculinas e femininas.

2.1.2.1.3. Frevo de bloco

Inicialmente conhecido como marcha-bloco, esse subgênero veio a se popularizar em torno da segunda década do século XX. Sua definição como gênero causa certa polêmica entre pesquisadores do meio acadêmico. Na sua origem, encontram-se os folguedos dos ciclos natalinos, que em Pernambuco correspondem aos pastoris e no Rio de Janeiro aos ranchos de reis (Pereira, 2013). A pesquisadora Maria Isabelle contextualiza a origem deste tipo de frevo como manifestação cultural.

> A partir dos anos 20, profissionais liberais e outros integrantes da classe média também passaram a se organizar em agremiações chamadas de blocos carnavalescos mistos, que nasceram de reuniões festivas comuns naquela época, como saraus, serenatas e pastoris. Essas agremiações saíam às ruas em uma divisão bem definida: os homens se encarregavam da parte musical nas orquestras de cordas, madeiras e palhetas, chamadas popularmente de pau-e-corda, enquanto as mulheres compunham o coro feminino e desfilavam protegidas por um cordão de isolamento, formado por parentes e amigos. A música ouvida nessas ocasiões tinha cadência mais lenta e se tornaria posteriormente conhecida como frevo-de-bloco. (Pereira, 2013, p. 11).

Como já mencionado, entende-se aqui que tal manifestação dentro da festa momesca trata efetivamente dos reflexos da luta de classes. Portanto, as recorrentes tentativas de termos um Carnaval “civilizado”, que se dão disfarçadas de inúmeras formas, são vistas aqui como parte da história deste tipo de frevo.

Ao contrário dos outros dois tipos de frevo, a instrumentação do frevo de bloco é feita com a chamada “banda de pau-e-corda” com violões, cavaquinhos, somando-se a instrumentos de sopro da família das madeiras, como flauta, clarinete, saxofone.

Segundo Mendes (2020), tradicionalmente os frevos de bloco possuem uma “pré-introdução” com um silvo de um apito, o acorde inicial e o bumbo. Esta marcação no bumbo, mesmo em gravações tornou-se um padrão. Tipicamente origina-se na ação de organizar o grupo na rua e marcar a “cabeça do compasso”.

> Não se sabe ao certo a partir de quando se estabeleceram esses três elementos na histórica do BCs. O que se sabe é que na gravação de Evocação, de Nelson Ferreira (lançada em 1957), ouvimos o apito, o acorde do I grau (acorde na tonalidade da música) e uma batida no surdo. Esta composição foi a primeira gravação de um frevo de bloco. Acredita-se que Nelson Ferreira tenha gravado essa música nos moldes que ele ouvia nas ruas do Carnaval pernambucano. Resta saber se esses três elementos constam nas partituras de músicas escritas por compositores anteriores a ele. (Mendes, 2020, p. 50).

A Figura 10 apresenta uma foto de uma orquestra de pau-e-corda nas ruas do Recife entre as décadas de 1940 e 1950.

Figura 10 - Orquestra de pau-e-corda[55]



Fonte: Alexandre Berzin/Acervo do Museu da Cidade do Recife, (1940-1950).

Logo após o bumbo, inicia-se uma introdução, que pode ter 16 compassos corridos, ou 8 em repetição. De forma recorrente, as músicas ainda possuem mais duas partes de 32 compassos corridos, ou 16 com repetição.

2.1.3. O frevo como dança

2.1.3.1. Os caminhos do passo

A dança frevo se desenvolve inicialmente (final do século XIX) a partir do contato da classe trabalhadora (operários, profissionais liberais, biscateiros, desempregados etc.), que se encontravam no centro urbano e comercial de Recife, com as bandas militares que desfilavam em praça pública. Estes encontros aceleraram o repertório tipicamente europeu executado, além de renová-lo (Vicente, 2015). Valéria Vicente chama atenção para o fato de que "a dança frevo,

[55] https://revistacontinente.com.br/edicoes/230/uma-analise-do-frevo - Acessado em 15/22/2020.

como toda dança, tem na história do corpo de quem a dança o elemento principal" (Vicente, 2015, p. 29). Dessa maneira, busco abordar o contexto em que se dava o surgimento do frevo como forma de complementar o seu entendimento, para que nesta pesquisa, as decisões para formatação do processo criativo sejam compreendidas.

Na década de 1930, há um movimento de consolidação mais formal das características do gênero. Já na década de 1960, o frevo tem seu auge, inclusive comercial. Desta época, destacam-se passistas consagrados como Sete Molas, Egídio Bezerra, Coruja e Nascimento do Passo. Já na segunda metade do século XX, as constantes mudanças na sociedade, como a remoção da parcela mais pobre para a periferia da cidade, assim como a natural mudança dos ventos da moda, colocam o frevo em um período de declínio em termos de popularidade (Teles, 2008; Vicente, 2015). Neste sentido, a transmissão informal que se dava nas ruas e bailes nos clubes de frevo se torna cada vez menos recorrente, necessitando de um processo de escolarização (Vicente, 2015).

Por volta da década de 70, Nascimento do Passo[56] inicia um processo de sistematização, que vem a se fortalecer na década seguinte. Lucélia Queiroz (2009), pesquisadora e passista integrante do grupo Guerreiros do Passo, sinaliza que isso ocorreu através da organização de um "método constituído por 40 passos básicos, que de forma crescente, apresenta os passos do frevo desfragmentados e conectados um ao outro" (Queiroz, 2009, p. 28). Além do caráter programático, ao final de cada aula, forma-se um círculo com os estudantes e, um a um, os alunos improvisam os passos anteriormente aprendidos (Queiroz, 2009).

Em 1977 é fundado o Balé Popular do Recife, grupo de grande destaque à época, que desenvolveu um estilo próprio de dançar, apresentando o frevo em diversos lugares do mundo. O grupo analisou e adaptou os movimentos catalogados por Nascimento do Passo, de modo a posicioná-los de acordo com a estética pretendida. Deste movimento, funda-se a imagem até hoje difundida do passista com um semblante de alegria e coreografias em uníssono com movimentos de forma saltitante (Vicente, 2015).

Atualmente existem diversos grupos e dançarinos que performam nos mais variados modelos e estilos de apresentação. Há grupos que se dedicam a apresentações em formato de palco (Companhia de Frevo do Recife), há grupos que lidam com a criação e integram um contexto de reflexão sobre o lugar da dança frevo num cenário contemporâneo e há grupos que

[56] Francisco do Nascimento Filho, conhecido como Nascimento do Passo, migrou do Amazonas para Pernambuco clandestino em um porão de navio. Desenvolveu o método *Nascimento do passo* para o ensino da dança-frevo para todas as idades, catalogando e sistematizando os movimentos da dança frevo.

se dedicam à militância artística (Brincantes das Ladeiras e Guerreiros do Passo). Um ponto é comum em todos os formatos - a tentativa de resgate de tradições e práticas da dança frevo.

2.1.3.2. Um olhar sobre a dança frevo

A despeito de não haver grande divergência acerca do contexto histórico-social da gênese do frevo, a interpretação deste cenário e suas implicações musicais necessitam, algumas vezes, de um olhar mais atento. A distinção entre o compositor e o povo neste lugar de criação pressupõe que o letramento musical se sobreponha à musicalidade ancestral que cada um carrega. No frevo, o compositor tem um lugar de destaque. Este enaltecimento muitas vezes é devido à ideia de que a criação está associada a um conhecimento que o distingue dos demais. Comumente é propalado que "o frevo já nasce vestido", fazendo menção à ideia de que seria necessário saber escrever música para realizar a composição, que já nasceria arranjada. A despeito de ser uma prática comum, este comentário carrega consigo o entendimento de distanciamento do povo em relação ao lugar de criação no gênero. O que dizer de um dos frevos mais conhecidos e executados, o frevo "Três da tarde", do compositor Lídio Macacão?[57] Além disso, há de se ressaltar a importância da participação do povo na criação de frevos-canção, com letras que refletiam o contexto de rivalidade dos clubes carnavalescos pedestres.

> É possível, porém, afirmar que o frevo foi invenção dos compositores de música ligeira, feita para o carnaval, enquanto o *passo* brotou mesmo do povo, sem regra nem mestre, como por geração espontânea. O compositor, que não posso apontar como erudito, longe disso, mesmo porque nem sabia o que estava fazendo, e o povo, êste muito agreste ainda, até para saber imitar — os dois bem que traziam, na massa do sangue, os germes de sua criação, um e outro agindo em função dos folguedos do carnaval. Os músicos pensavam em lhe dar mais animação e a gente de pé no chão queria, isso sim, música barulhenta, impetuosa, viva, que convidasse ao esperneio, no meio da rua. Sucedeu, assim, um trabalho recíproco de ajuda, de colaboração, uma como anfimixia, que esteve longe de ser feita premeditadamente. Tudo de palpite, de improviso, para pegar ou não, e pegando. Quando menos se viu, a música tinha ganho, ano a ano, características próprias, inconfundíveis e, do mesmo modo, a dança, que já não se parecia com nenhuma outra, nem mesmo com os passos que estavam no seu subconsciente, quando o povo começou a sua invenção. (Oliveira, 1971, p. 11).

Quando Valdemar de Oliveira (1971) traça caminhos distintos para os "compositores de música ligeira" e o povo nas ruas, desconsidera que ambos os grupos possuem origens muito

[57] "Lídio não entendia de partitura musical. Compunha "de ouvido". Decorava a música. E depois pedia ajuda a algum maestro para escrever a partitura". https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/lidio-macacao. Acessado em 05/04/2024.

próximas. É bem verdade que o caráter efêmero da dança dificulta uma análise que permita sua inclusão na criação das obras. Contudo, é consenso entre os pesquisadores (vide todas a bibliografia que trata do tema e que está referenciada nesta tese) sua íntima ligação. A busca dessas possíveis relações entre música e dança sugerem uma investigação que enseja a composição, metodologicamente falando.

O termo "passo" é apontado pela pesquisadora Maria Goretti (2017) como tendo sido usado inicialmente por Valdemar de Oliveira em 1947. Sobre como se caracterizam os movimentos que compõem um passo no frevo, a autora sinaliza que movimentos lânguidos são pouco recorrentes, mas podem ocorrer em pequenas pausas, sobretudo ao final de uma frase, de um movimento, ou num jogo rítmico com movimentos que se contrapõem ao ritmo do frevo. "Com exceção destes breves e raros movimentos de pontuação, "fazer o passo" significa mover-se energeticamente mantendo mudanças abruptas" (Oliveira, 2017, p. 39). Deste modo, verifica-se duas características bem contrastantes nos movimentos. A despeito de não serem muito comuns, como aponta a pesquisadora, os movimentos lânguidos também poderiam vir a ser uma fonte de material composicional para a abordagem aqui proposta. Destaca-se o fato de que, na minha observação, dentre os passistas que colaboraram com a minha pesquisa, os dançarinos envolvidos com a dança moderna tendem a explorar mais esse aspecto de contraposição ao ritmo. Já os movimentos com mudanças abruptas podem ser vistos como material rítmico para a proposição de novos motivos que se encaixem com a métrica do gênero.

Inicialmente, como proposta composicional, propus a composição de frevos de rua tomando como matéria-prima e guia uma coreografia. Contudo, após um aprofundamento sobre como frevo dança se dá, sobre como historicamente a dança afetou o imaginário dos compositores e, sobretudo, após compreender seu caráter de improvisação, associado ao fato da performance ser de curta duração, fui adaptando os experimentos composicionais. A respeito do tempo de performance, Oliveira aponta para a duração do improviso.

> Um solo de improvisação do passo também acontece num curto período – durando aproximadamente de dois a três minutos. Mas os passistas vivem intensamente este breve período de tempo. Não só fisicamente – devido ao grande dispêndio de energia que acontece quando a passista cai no passo, mas também psicologicamente (Oliveira, 2017, p. 41).

A pesquisadora sinaliza que a tendência de *quem cai no passo não quer mais parar*, conforme os versos de Luiz Bandeira e Ernani Seve,[58] remete a um conceito de fluxo-livre proposto por Laban (1971). Segundo o autor, ao contrário do fluxo contido, que pode ser

[58] Luiz Bandeira e Ernani Seve são os compositores do frevo canção "Bom danado", muito conhecido no Carnaval Pernambucano.

interrompido a qualquer instante, movimentos de fluxo livre exigem certo controle por parte do dançarino. No contexto do frevo, Maria Goretti (2017) chama atenção para a habilidade necessária, dada a alta velocidade de sua execução.

Outro ponto abordado e que nos remete aos experimentos de Haga (2008) a serem vistos na seção 3.1, diz respeito ao comportamento dos membros inferiores e superiores durante a dança. No frevo, tem-se predominantemente o uso de braços e pernas com uma extensão de longo alcance no espaço esférico do corpo (*kinesphere*[59]). Assim, de forma pouco recorrente, tem-se os membros se deslocando colados ao corpo. Braços e pernas movem-se próximos ou longe do corpo, tendo a sombrinha como um elemento de expansão dos limites do raio esférico do corpo do passista. Além disso, "braços e pernas ocupando direções espaciais opostas, numa única pulsação parece ser uma das marcas registradas do passo" (Oliveira, 2017, p. 51). A autora chama a atenção para o fato de que os movimentos contrastantes entre os membros inferiores e superiores ampliam o uso espacial em torno do corpo. Utilizando os invisíveis 'rastros de vapor', elemento presente nas observações e análises de Moore e Yamamoto (1998), atenta para a criação de tipos volumosos, ou tridimensionais.

Se por um lado o fator de longo alcance nos favorece na observação da dança na medida em que destaca os gestos do bailarino, os movimentos contrastantes nos trazem uma maior ambiguidade em termos de sugestão de gestos musicais. Desse modo, recorrentemente optarei por focar o aspecto rítmico aos membros inferiores e utilizar os rastros de vapor imaginados como indicativos de contornos e/ou texturas na música.

A despeito da ocupação desse espaço por meio de movimentos de longo alcance, o frevo no Carnaval é executado no meio da multidão, o que consiste em pouco espaço para a performance. Oliveira aborda esse aspecto chamando atenção para uma possível influência na criação de certos passos.

> Pode parecer paradoxal que, num ambiente que oferece um espaço tão limitado para a pessoa se mover, os passistas possam expressar a sensação de amplidão ao invés de estreiteza. Na verdade, não há contradição alguma, especialmente se a flexibilidade de movimentos na dança do frevo for interpretada como sendo o resultado natural da luta do passista para definir o seu próprio território e manter posse dele num ambiente lotado de gente, como são os carnavais de rua. É óbvio que o passista só poderá se expressar através de movimentos corporais no bojo da multidão, se tivesse algum controle das distâncias e orientações sempre mutantes entre pessoas se movendo num mesmo local. O passo abre-alas, que literalmente significa criar um corredor,

[59] O conceito de *kinesphere* foi proposto por Rudolf Laban (1971) e se refere ao espaço ao redor do corpo que pode ser alcançado pelos movimentos sem que haja deslocamento do corpo no ambiente. Essa "esfera" imaginária delimita o alcance dos movimentos corporais, variando conforme a extensão dos gestos, podendo ser próxima ou distante do corpo. Laban introduziu o conceito como parte de sua *Laban Movement Analysis*, que examina o movimento em termos de espaço, tempo, peso e fluxo, sendo amplamente utilizado no estudo do movimento na dança, performance e terapias corporais.

> provavelmente foi criado ou inspirado por, ou em resposta a, este tipo de necessidade. (Oliveira, 2017, p. 53).

Como já foi mencionado anteriormente, os passos da dança frevo são um fim em si mesmo. Maria Goretti sinaliza que os passistas objetivam principalmente uma exibição técnica da dança, interpretando corporalmente a música e executando o maior número possível de passos desafiadores e variados de acordo com o que sugere a música. "Tradicionalmente, os passistas-foliões não caem no passo para contar uma estória. Isto é, eles não querem expressar uma série de ideias" (Oliveira, 2017, p. 63).

2.2. O espaço entre "pans" como um reduto à fricção

Observando atenta e repetidamente os vídeos gravados de diversos passistas com o intuito de encontrar uma abordagem poética para a criação, comecei a notar o contexto de complementaridade dos movimentos com a música. A exemplo do que alguns passistas sinalizaram em conversas, não se trata de mimetizar a música frevo. Valéria Vicente (2015) pontua sobre a fala do passista Jaflis Nascimento,[60] que reflete sobre a interação da dança no contexto musical.

> Assim como compor frevo não é obedecer ao dançarino, e sim, imaginar que o som construído de propor reações corporais, dançar frevo não significa obedecer à música, mimetizando-a". Como explicou Jaflis Nascimento, o passista é mais um componente da orquestração, que, com seu corpo, propõe movimentos que dialogam, complementam ou amplificam a proposição musical. (Vicente, 2015, p. 36).

Neste sentido, percebi que mesmo em momentos de complemento, havia a ideia ou intenção de contraponto com as linhas melódicas. Imbuído de captar a proposição contida nos movimentos, notei que havia um ritmo embutido nos movimentos que se assemelhavam à fraseologia do frevo. As antecipações e acentuações, motivos típicos, pontos de apoio harmônico/melódico, etc., estão presentes na medida em que a dança busca pontos de interseção. É importante ressaltar que essa hipótese perceptiva está sujeita aos efeitos e formas de como a observação se dá. Outro ponto importante é o de que, em alguns passistas, essa complementação em contraponto vai a lugares mais distantes, na medida em que se permitem conscientemente sair do caráter métrico da música e friccionar mais intensamente. Esses momentos são especialmente caros à presente abordagem, pois funcionam como uma espécie de fonte de novos motivos rítmicos e melódicos a serem usados.

[60] Jaflis Nascimento é passista, professor e pesquisador do frevo, integrante da linhagem direta de Mestre Nascimento do Passo, seu pai. Com forte atuação artística desde os anos 1990, participou de espetáculos como *Fervo* e de debates no Paço do Frevo, sendo reconhecido por representar uma vertente mais espontânea e tradicional da dança do frevo.

O pesquisador Haga (2008) nos traz, da perspectiva dos participantes do seu estudo, onde aqui colocamos de forma similar os dançarinos de frevo, um aporte teórico que norteia o entendimento sobre os movimentos-respostas à música. O autor destaca que a percepção implica um processo de abordagem de "algo" no mundo externo, com a intenção de explorar a relação do observador com o evento. Como se houvesse a pergunta implícita sobre como o evento sonoro poderia tornar-se significativo através dos movimentos. Essa assertiva corrobora com a citação de Valéria Vicente (2015), quando diz respeito ao "amplificar a proposição musical". Outro ponto é o de que há um processo de exploração de hipóteses sobre a relação som e movimento. Neste caso, vemos certo distanciamento com o contexto da improvisação no frevo, onde não haveria a opção de testes de movimentos. Um terceiro ponto de apoio nos aportaria uma interseção interessante para o caso onde o improviso se dá sobre músicas conhecidas do repertório do frevo. Desse modo, os pontos de sincronismos já seriam previamente conhecidos. Haga aponta para o fato de a percepção envolver a antecipação do que pode acontecer num futuro próximo, ou seja, "como o evento sonoro pode evoluir em termos de fraseado ou dinâmica, ou como a trajetória de um movimento percebido visualmente pode proceder a partir do agora"[61] (Haga, 2008, p. 58). Um quarto item diz respeito à percepção como uma habilidade sensório-motora, o que nos indica que o dançarino antecipa o movimento com base no conhecimento sobre as ações de produção de som. Isto estaria relacionado à experiência pregressa dos passistas com relação a diálogos seus e de outrem com frases e gestos no frevo. Por último, tem-se a observação de que a produção de um movimento com intenção de que este corresponda ao evento sonoro não significa que gesto e som devam ser idênticos ou semelhantes. Desse modo, há um espectro de possibilidades que podem estabelecer uma relação entre os movimentos corporais e a música onde a incerteza deva ser considerada, o que se alinha com a ideia de abertura (Morin, 2006).[62]

A observação de que o movimento produzido com intenção de correspondência ao evento sonoro não precisa ser idêntico nem semelhante ao som permite deslocar a discussão de um modelo de equivalência para um modelo de compatibilidades. Nesse enquadramento, a percepção não se reduz a uma leitura "correta" do estímulo musical, mas se constitui como um processo ativo de construção de sentido no qual antecipação, memória corporal, contexto e

[61] Tradução do autor para: *how the sonic event may evolve in terms of phrasing or dynamics, or how the trajectory of a visually perceived movement may proceed from the 'now'*.

[62] "Abertura" aqui significa reconhecer que a resposta corporal ao som não segue um modelo fechado e previsível, mas envolve variações, incertezas, múltiplas possibilidades e emergências criativas. Essa zona de variação e incerteza entre gesto e música expressa o que Morin (2006) denomina 'abertura': a condição dos sistemas vivos de não se restringirem a respostas mecânicas, mas operarem num campo de possibilidades, permitindo a emergência de soluções perceptivo-motoras singulares.

escolha interagem. O resultado é uma relação som–movimento que opera sob condições de indeterminação relativa: há padrões e recorrências (especialmente quando o improviso se dá sobre repertórios conhecidos), mas também há margem para desvios, contrastes, sobreposições e decisões momentâneas que não são previsíveis a priori. Ao reconhecer esse comportamento como próprio do fenômeno, a pesquisa assume a incerteza não como falha, mas como propriedade estruturante. É nesse sentido que a relação se alinha ao princípio de abertura em Morin (2006), em que um sistema aberto é aquele que não se fecha em uma única lógica de determinação, permanecendo sensível às interações, ao acaso e às reorganizações internas, de modo que o "novo" possa emergir como efeito do próprio funcionamento do sistema.

2.2.1. A fricção rítmico-gestual

O conceito de *fricção rítmico-gestual* foi desenvolvido durante o processo de pesquisa, a fim de contextualizar e materializar a fricção entre movimentos corporais dos foliões, que traziam sua ancestralidade, e as músicas, de origem na tradição europeia, executadas pelas bandas de músicas.[63] A heurística para a criação, que tratamos aqui lida com inferências acerca da relação de música e dança. Algumas se fundamentam em pesquisadores sobretudo da dança e outras são resultados da minha pesquisa em campo. Além disso, parte dessas premissas tomadas, são por vezes ficções que se originam no universo composicional aqui criado. Ou seja, quando proponho o conceito de fricção rítmico-gestual como as transgressões nos gestos dos dançarinos que se afastam da métrica e fraseologia da música frevo, como forma de contraponto consciente, ou uma nova necessidade de um corpo contemporâneo, quero enfatizar um aspecto intuído por mim sobre a dança que me servirá como propulsor à criação.

Este conceito parte da premissa de que a dança frevo não apenas ensejou a música, mas foi elemento estrutural na sua formatação aos moldes que a conhecemos hoje. Conforme registra José Teles, em *O frevo gravado: de "Borboleta não é ave" a "Passo de anjo"* (Teles, 2015), um dos testemunhos mais elucidativos acerca do surgimento do frevo e do passo encontra-se na crônica de Mário Mello, publicada no *Jornal do Commercio* em 8 de fevereiro de 1948. Nesse relato, Mello sustenta de modo categórico a hipótese de que o frevo teria

[63] Na dissertação "Bandas Militares no Brasil: Divulgação e organização entre 1808-1889", Fernando Binder (2006) explora o papel das bandas militares na difusão da música europeia no Brasil durante o período imperial. Ele destaca como essas bandas desempenharam funções cerimoniais, cívicas e educacionais, formando músicos e difundindo repertórios europeus em eventos públicos. Binder analisa a organização hierárquica das bandas, o recrutamento de músicos e o impacto na criação de uma cultura musical nacional, conectando tradições locais a influências estrangeiras e consolidando as bandas militares como importantes agentes na estruturação da música no país.

emergido posteriormente ao passo, sugerindo, portanto, uma anterioridade histórica da dança no processo de constituição do gênero.

> Os de minha geração assistiram ao nascimento do frevo que é legítimo filho do passo. Isso foi há 40 e muitos anos, porque quando começaram as obras de saneamento das esburacadas ruas Nova e Imperatriz, já havia uma modalidade do passo ao lado da tesoura, da dobradiça, do parafuso, conhecida por merguia (mergulha) na Rede de Esgoto. Os clubes de pedestres tinham um ritmo lento de marcha adaptado ao bamboleio. Surgiu como uma dança de salão, a polca-marcha, viva, saltitante, um misto de polca, de galope (esta uma dança de salão, citada, e criticada, pelo padre Lopes Gama, no seu jornal O Carapuceiro) e de marcha. Figuremos um clube, Rua da Imperatriz abaixo – abaixo em relação ao mar –, com multidão a acompanhá-la de calçada em calçada no ritmo da polca-marcha. Ao penetrar na ponte, em forma de garganta, a multidão se comprimia e atravessava de qualquer forma, empurran do tudo e todos, ora salta para a frente, ora para trás, ou de banda, para evitar machucadelas. Vista do alto, aquela massa humana parecia o borbulho do caldeirão em fervura. Estava a frever, era um frevo, corrutela de fervor, fervura. Começam então a parecer composições baseadas naquele saracoteio da passagem da ponte (refere-se a ponte da Boa Vista). A primeira, cronologicamente, foi de Zuzinha, então ensaiador do 40° de Infantaria, e hoje ainda em atividade, ensaiador da Polícia Militar. Não era mais a canção lenta, nem a polca-marcha. Era outro ritmo derivado desta última para adaptação ao passo. Isto é, as diabruras de pernas durante a passagem. A esse gênero que se foi condensando e tomando estilo, com introdução, síncopes e parte andante deram o nome de frevo. Assim o frevo, originado do passo, é a música, vindo por extensão cair no frevo com o significado de, ao som de original música, fazer o passo (Teles, 2015, p. 28-29).

Apesar da imprecisão e da falta de detalhes presentes no relato de Mário Mello, tomo sua perspectiva como uma provocação produtiva para refletir sobre os modos pelos quais a dança pode se transmutar em música. Assim, utilizo sua versão da gênese do frevo como ponto de partida para aprofundar a compreensão desse processo de transformação. Contudo, como será discutido no presente texto, considero que, ao longo do tempo, música e dança passaram a se constituir mutuamente, em um movimento recíproco que gradualmente contribuiu para a estabilização do gênero

O relato apresentado por Teles (2015) sobre a gênese do frevo, baseado no testemunho de Mário Mello acerca do trânsito corporal e musical observado nas ruas do Recife, oferece um terreno fértil para compreender, em perspectiva histórica, aquilo que nesta pesquisa denomino *fricção rítmico-gestual*. Segundo o texto, o frevo teria emergido da interação direta entre o passo e os deslocamentos caóticos da multidão comprimida na passagem estreita da Ponte da Boa Vista, onde o "saracoteio" coletivo, resultante de empurrões, desvios bruscos e saltos improvisados, produzia um movimento descontínuo, intensamente energético, semelhante ao "borbulho do caldeirão em fervura" (Teles, 2015, p. 28-29). Esse ambiente, carregado de imprevisibilidade e tensão cinética, gerou novos modos de mover-se e, posteriormente, novos modos de compor. No episódio descrito, não se trata apenas de uma dança respondendo à música, mas de um embate criativo em que a fisicalidade dos corpos em deslocamento

ultrapassa a métrica da polca-marcha e impulsiona o surgimento de um ritmo novo, mais veloz, sincopado e energizado.

Antônio Carlos Nóbrega,[64] descrevendo como, na sua opinião, deu-se a criação do frevo, chama a atenção para a possibilidade de a dança ter ensejado a música. Desse modo, advoga que os movimentos do povo naturalmente criassem a necessidade de adequação do repertório à época.

> Porque o frevo, ele tem tanto... Assim... o esquadrinhamento dos passos. Ou seja, há um vocabulário de passos precisos, como há também o *transbordamento* dele. Então, é como se houvesse o diálogo dessas duas naturezas. Aquela natureza que é disciplinadora, ordenada, que é o passo, fazendo o mais preciso possível, que está aqui... (*gestos com os braços*) e tem esse corpo que... (*gestos - mungangas*). Que é desajustado, que é transbordado. Esse transbordamento que o frevo também tem, é que marca realmente a essência do frevo. (Frevo, 2013, 11´36").

Esta afirmação nos remete diretamente ao conceito de *fricção rítmico-gestual* proposto aqui. Na medida em que os gestos corporais destoavam, ou se afastavam momentaneamente da métrica da música, segundo Nóbrega, compositores/músicos adaptavam a música, tornando-a o que temos atualmente. A despeito de concordarmos com essa assertiva, ela possui implicações fortes. Conforme esse *transbordamento* passa a ser característica da dança, tem-se um ciclo infindo de fricções rítmico-gestuais, o que levaria a questão de como, então, o processo de gênese do frevo se estabiliza. A desestabilização desse processo de *cristalização* será proposta neste capítulo sob o conceito de *processo de frevisação estendido*.

Outro ponto diz respeito à consideração da inclusão de algo extramusical na sua criação. Se considerarmos o caráter efêmero da dança, a influência em composições seria por si só um desafio. Numa performance ao vivo, tem-se uma situação relativamente comum de simbiose, de *groove*. Um músico experiente facilmente entenderia a tendência natural de ressoarmos com a dança no momento em que é executada. Contudo, incorporar essa ressonância em composições que necessitam de escrita para vários instrumentos nos remete à beleza e complexidade dos processos criativos envolvidos na história do frevo. É importante ressaltar como esse elemento estrangeiro à música coloca em xeque a ideia datada de um pensamento musical, diretamente influenciado pelos escritos de Eduard Hanslick (2011) em meados do século XIX. Maria Noronha Portugal (2015) nos chama atenção para quão distante da perspectiva aqui utilizada, pode-se estar quando se compartimenta a experiência musical, separando-se o som do corpo sonoro.

> Se pensarmos a partir de qualquer experiência que já tivemos com música, vemos que esta hipótese é elementar; mas a mesma hipótese soa subversiva dentro do contexto

[64] Ator, dançarino, violinista, cantor e pesquisador das manifestações culturais populares do Brasil. Coordena o Instituto Brincante, em São Paulo, junto com sua esposa, Rosane Almeida. Nóbrega foi o homenageado juntamente com o frevo, patrimônio imaterial da humanidade, no Carnaval do Recife em 2014.

> do pensamento musical autodenominado “erudito”, pois quase todas as ferramentas atuais da musicologia foram criadas com base na ideia de obra de arte autônoma. (Portugal, 2015, p. 44).

Essa perspectiva de considerar o efêmero (a dança) como matriz na formação de gêneros é encontrada em alguns outros contextos na música brasileira. No caso do Maxixe, tem-se uma situação semelhante. Surge por volta da segunda metade do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, onde era inicialmente considerado como um modo de dançar e tocar o repertório europeu (Carvalho, 2006). Músicos de classe média ou de baixa renda, executando o repertório composto por ritmos europeus em meios populares, interagem com os movimentos ainda muito próximos às origens africanas e vão modificando gradativamente a música. “Atrás do gesto, do movimento, vem a música, aliás, seguindo uma tradição africana, onde não só os músicos estimulam à dança, mas também os bailarinos transformam a música, através de um diálogo improvisado” (Carvalho, 2006, p. 38-39).

De forma similar, a polca, antecessora do Maxixe, que por sua vez se modifica para dar origem ao samba (Sève, 2015), também possui uma tendência de mudanças influenciada pela dança. Essa adaptação acontecia de forma que “os músicos tentando acompanhar os remelexos e gingados de corpo dos bailarinos, através de novas figuras rítmicas cada vez mais sincopadas, modificam os acentos da melodia e do acompanhamento, criando assim um novo estilo musical” (Carvalho, 2006, p. 41). Muniz Sodré (1998) chama atenção para essa forma de compreensão do mundo associada à maneira de pensar as durações do som.

> Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (Sodré, 1998, p. 19).

Possivelmente, quando Siqueira Batista (1969) afirma que “as danças primitivas de negros e silvícolas desconheciam, ostensivamente, quaisquer ordens de ideias que pretendessem subjugar seus impulsos instintivos” (Siqueira, 1969, p. 111), tem-se, mesmo que de forma preconceituosa,[65] a percepção de *fricção de musicalidades* (Piedade, 2013). Se um pensamento de música divisiva *versus* música aditiva[66] ocorre, ou se outras questões culturais

[65] A afirmação de Siqueira Batista (1969) sobre as danças primitivas de negros e silvícolas é considerada "preconceituosa" porque reflete uma visão redutora e estereotipada dessas culturas, ao caracterizá-las como "primitivas" e sugerir que desconheciam qualquer ordem de ideias, desconsiderando a complexidade e a sofisticação de suas práticas musicais. Essa visão não apenas generaliza e hierarquiza as expressões culturais, mas também reforça estereótipos raciais que desvalorizam as musicalidades africanas e indígenas, ignorando seu contexto histórico e social.

[66] A. M. Jones, importante estudioso de música africana, formulou a questão da seguinte maneira: a rítmica ocidental é *divisiva*, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma dessas em duas

estão envolvidas, não cabe à presente pesquisa aprofundar. Contudo, a consideração desses aspectos para a proposição do processo criativo de *composição de frevos de rua inspirados na dança frevo* é de suma importância para o meu trabalho.

2.2.1.1. O corpo que dança e o corpo que musica

Em uma perspectiva que se permite examinar abordagens etnográficas para a pesquisa, a corporalidade humana nas inter-relações coreomusicais, assim como a consideração de que não há uma divisão *a priori* entre música e dança em duas categorias separadas, temos um recorte epistemológico que necessita ser compreendido. Contudo, é importante ressaltar que este será uma premissa tomada na presente heurística para as composições propostas.

A corporalidade é um tópico de discussão relevante nos estudos de música e dança atualmente (Mashino; Seye, 2020). Esta pesquisa não visa adentrar e fundamentar um posicionamento acerca do tema. Ao invés disso, opta-se por enunciar tais premissas contextualizando as escolhas feitas. O movimento é um elemento básico compartilhado no processo de criação e percepção de dança e música.

> Nossa corporeidade está profundamente enraizada nos contextos culturais, sociais e históricos e nas circunstâncias ecológicas que nos cercam, que continuamente afetam e direcionam nosso corpo para fazer ajustes a eles, enquanto nosso corpo simultaneamente os afeta ativamente.[67] (Mashino; Seye, 2020, p. 26).

Trazendo para o contexto aqui estudado, entendo que o frevo é resultado desses corpos culturais, que se adaptavam ao mesmo tempo em que transformavam o repertório das bandas de música. Este "corpo cultural", que outrora possuía certa estrutura, competências e consciências específicas é entendido hoje com um corpo que carrega parte dessa bagagem trazida à contemporaneidade e às vivências de cada bailarino. Há de se destacar o fator competência corporal, uma vez que os bailarinos com os quais partilhei este processo de criação, como profissionais, possuem-no em elevado nível. Tomo como premissa a consideração de que os passistas que dançam em interação com a música, possuem um "corpo que musica". Um corpo *musicking* (que propõe musicalmente) segundo Rahaim (2012).

Na abordagem proposta aqui, tem-se a contemporaneidade como fator de fricção. Após o surgimento, estabilização e espetacularização, componentes de vivências diversas de passistas

semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades, que podem possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3) (Jones, 1959, *apud* Sandroni, 2012).

[67] Tradução do autor para: *Our corporeality is deeply rooted in the cultural, social, and historical contexts and the ecological circumstances surrounding us, which continuously affect and direct our body to make adjustments to them, while our body simultaneously actively affects them*.

atuantes hoje em dia possibilitam no espaço entre *pan´*s a constituição de um lugar de criação como um "reduto à fricção". Trata-se do espaço ou trecho musical, onde o passista se afasta, "descola" da métrica musical. Não convém julgarmos se esse desencontro métrico é em função de não acompanharem a divisão rítmica das frases entre as acentuações, conforme comenta Spok mais adiante neste capítulo, ou se trata de um momento de independência da dança em relação à música. Este instante em que o transbordar toma forma, nas mais distintas influências de cada indivíduo, se traduz em uma atualidade corporal, que esta pesquisa visa tirar proveito. Entendemos aqui que no passado deu-se a infiltração, através da população escravizada e seus descendentes, da concepção temporal-cósmico-rítmica (Sodré, 1998) em forma de síncope na cultura da Europa. Essa fricção é compreendida através da perspectiva que nos traz Sodré no trecho abaixo:

> O ritmo da dança acrescenta o espaço ao tempo, buscando consequências simétricas às quais não se sente obrigada a forma musical no Ocidente. Na cultura negra, entretanto, a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical (Sodré, 1998, p. 22).

Proponho como ficção (na perspectiva da heurística musical) que a *fricção rítmico-gestual* tenha sido propulsora na gênese do frevo. Além disso, acrescento que esse entrelaçamento entre música e dança se deu afetando as duas formas de arte. Contudo, historicamente esta influência no sentido da dança para música foi desprezada por questões como o caráter efêmero da dança, as relações de poder entre músicos e dançarinos, luta de classes, impedindo que a população, sobretudo negra, tivesse o reconhecimento efetivo na participação do processo criativo. Portanto, considerar agora, sob uma perspectiva da contemporaneidade, a existência de uma *fricção rítmico-gestual*, implica em considerar que a fricção original com seus aspectos rítmicos apenas diminuiu, sendo complementados por vivências dos tempos atuais.

Com a perspectiva de que considero que há uma proposição musical na dança frevo, opto por dar voz a esses momentos de criação em que ocorre a *fricção rítmico-gestual*, de modo a permitir efetivamente a inclusão dessa potência em forma de um saber ancestral e contemporâneo.

2.2.2. O processo de frevisação estendido

Tomar a fricção rítmico-gestual como propulsora à criação implica primeiramente em reconhecê-la como elemento que nos dará subsídio para o novo, para o que, à minha maneira,

propõe-se em contribuir para a reflexão sobre o tema da relação entre música e dança no frevo. Este ato-pesquisa se coloca como mais um dos processos criativos que reflexionam sobre parte da história do gênero e seu desenvolvimento, dentre tantos que virão. Este intento de contribuição se faz a partir de uma interpretação de como se deram as práticas composicionais no frevo, como as percebo atualmente, assim como na proposição de reação frente a este entendimento.

O processo de *frevisação* (Saldanha, 2008) é dito *estendido* na medida em que leva a cabo a premissa de interação entre música e movimento como material composicional no frevo, reconhecendo a dança também como matriz do frevo. Além disso, parte do conceito da *fricção rítmico-gestual* ocorrida a partir de gestos corporais, que nos trazem, no tempo presente, outras vivências contemporâneas para além da ancestralidade. Ou seja, é como se o *transbordamento* agora contivesse uma carga de experiências de dançarinos contemporâneos a mim, que me permitirão desenvolver novos direcionadores à criação com consequentes resultados distintos, estendendo o que outrora resultou na criação do gênero.

Estendido, de maneira que, para além de contribuições enquanto resultado sonoro, a provocação sobre reflexos e práticas no universo do frevo se prestam a trazer à tona problemáticas de entendimento mútuo entre músicos e dançarinos, a exemplo dos escritos de Alejandro Laguna (2013), bem como a exploração consciente e inteligente indicada como necessária por Hodgins (1992), que serão discutidos na seção 3.1. *Estendido*, na medida em que se faz como processo que reflexiona sobre si mesmo, propondo-se o desenvolvimento de uma metodologia que responda os questionamentos levantados através da ação do compor.

Como condição para sua existência, a participação tanto do dançarino quanto do compositor é essencial. É preciso haver contato para que haja fricção. Portanto, a aproximação entre música e dança é de suma importância enquanto indivíduos e propostas artísticas. Não quero dizer que esses pontos são necessários para uma interação profícua entre música e dança. Se considerarmos que não há música sem movimento, o contrário não pode ser afirmado. Mesmo que historicamente a música enseje os movimentos da dança, objetiva-se aqui a exploração do caminho inverso. O caso de Cage e Cunningham apontado em Maria Portugal (2015) nos mostra um exemplo de empreitada artística onde a intenção foi de proporcionar uma paridade de importância entre as duas artes.

> Para Cage e Cunningham, essa era a única alternativa para que música e dança possuíssem, de fato, igual importância e qualidade dentro de um mesmo trabalho, chegando assim a seus propósitos artísticos singulares. A música não mais forneceria estrutura rítmica para a dança, nem um contorno melódico que conferisse qualidades expressivas. E coreografia não forneceria diretrizes para a composição musical,

> tampouco se limitaria a ilustrá-la de maneira supostamente “literal. (Portugal, 2015, p. 19).

Em certa medida, proponho-me a atuar como os amigos músicos de Lídio Macacão, quando recebiam os pedidos para transcrever suas composições feitas sem conhecimento formal de música. Percebo o processo, de algum modo, como a transcrição do que já está lá, do que já foi proposto pelo passista. Cabe a mim, o trabalho de adaptar e transformar a poesia em um formato compreensível para sua execução por músicos.

2.3. Uma Abordagem Etnomusicológica

Nesta seção serão explanadas as etapas de entendimento sobre as interações que busquei com as pessoas que compõem o universo do frevo, de modo a fundamentar os aspectos que irão compor o meu caminho de busca e que, de algum modo, determinarão o direcionamento dado à pesquisa. Uma vez que o meu objeto de pesquisa trata da investigação de uma prática composicional que efetivamente se deu ao longo da vida do gênero, necessitei aproximar-me com uma abordagem etnomusicológica para determinar as características e os porquês da escolha e formatação desta investigação.

É importante ressaltar que a presente pesquisa trata de uma investigação artística em processos criativos. Portanto, esta seção se presta a fundamentar aspectos que serviram de insumos ao processo de pesquisa-criação desenvolvido. A criação segundo Paulo Costa Lima (2025) articula a compreensão do compor como um ato que ultrapassa a manipulação de materiais sonoros, caracterizando-o como um modo singular de interpretar o mundo. Essa formulação emerge desde seus fundamentos: o compor é inseparável da cultura, da historicidade e da experiência subjetiva, de modo que a criação se configura como um gesto de interpretação crítica, situado em uma rede dinâmica de escolhas, significações e pertencimentos (Lima, 2025). Este é um aspecto proposto pelo autor, que interage com a minha proposta, quando incluo a observação participante no universo do frevo. No centro dessa perspectiva está a noção de que a obra instala um mundo — e que, ao fazê-lo, remodela também o mundo no qual se insere, revelando a inseparabilidade entre invenção e interpretação (Lima, 2025).

Para Lima, compor significa engajar-se numa forma particular de leitura e reconfiguração do real. Não se trata de interpretar apenas estruturas musicais, mas de acolher, transformar e reinscrever as relações culturais, afetivas e históricas que atravessam o compositor. Ao criar uma obra, o compositor interpreta criticamente aquilo que o circunda, instaurando um mundo-obra que, em sua própria existência, faz comentários, desloca

significados e cria perspectivas (Lima, 2025). Neste sentido, Lima insiste que o compor não pode ser compreendido por modelos normativos de prática: ele exige a interpenetração complexa de teoria e prática, afetos e conceitos, escolhas e razões que as justificam.

A natureza crítica da criação deriva, para Lima, de um conjunto de operações que ultrapassam a simples reprodução de modelos. A interpretação crítica do mundo se manifesta, antes de tudo, na construção de um campo de escolhas — o ambiente onde se entrelaçam memórias, princípios, regras, intuições e experimentações. Nesse campo, cada decisão compositiva revela não apenas preferências estéticas, mas posicionamentos éticos, culturais e, muitas vezes, políticos (Lima, 2025), o que a minha própria pesquisa em campo foi ensejando ao presente trabalho. Assim, a composição é inevitavelmente uma tomada de posição: ao escolher um gesto, um timbre, uma referência cultural ou um procedimento estrutural, o compositor exerce uma liberdade que é sempre situada, modulada por critérios e aberta à dimensão ético-política do criar (Lima, 2025).

Essas escolhas, observa Lima, envolvem simultaneamente a construção e a transformação. Ao adotar uma perspectiva de "resistência à significação", o compositor evita a mera repetição de sentidos estabelecidos, produzindo deslocamentos simbólicos que rejuvenescem ideias, objetos culturais e formas musicais. Assim, a composição pode tornar-se um espaço de reinvenção das narrativas e identidades culturais. Para Lima (2025), quando discute a utilização de materiais tradicionalmente reconhecíveis que são deslocados para novas funções expressivas. Na minha pesquisa, há uma sutileza, pois apesar da dança frevo pertencer historicamente ao conjunto de materiais utilizados, percebo-a deslocada, na medida em que explícita e direta na composição de frevos.

Ainda dentro da interpretação crítica, Lima sublinha a dimensão dos afetos e do inconsciente criativo. O compor é entendido como espaço de negociação simbólica, em que emergem desejos, tensões e fabulações que se convertem em estrutura e superfície musical. A obra torna-se o lugar de articulação entre aquilo que o compositor herdou (culturalmente, musicalmente, afetivamente) e aquilo que ele projeta como possibilidade.

A criação como interpretação crítica do mundo (Lima, 2025), situa aqui o entendimento de que o contato com esse mundo vivido e observado é pressuposto na criação de outros mundos. No meu caso, esse contato se relaciona ao universo do frevo, considerando criticamente as perspectivas historicamente situadas sobre a construção do gênero, bem como as relações de poder percebidas entre seus participantes. Esse processo exigiu diversos cuidados e fundamentações, de modo a garantir clareza e competência na apreensão do contexto estudado. Para isso, recorri a uma abordagem etnomusicológica — não como definição de um

objeto de pesquisa, mas como recurso para subsidiar a coleta e a interpretação de insumos necessários ao desenvolvimento deste trabalho. A seguir, apresento uma rápida perspectiva histórica da etnomusicologia e de sua dimensão etnográfica ligada ao trabalho de campo, avançando até abordagens mais recentes que dialogam com as intenções deste estudo e que se alinham a uma compreensão da disciplina no tempo presente.

Os primeiros trabalhos reconhecidos como etnomusicológicos datam do final do século XIX (Nattiez, 2020). Desse período data a criação da escola de Berlim. Baseando-se na análise de alturas, nos sistemas de afinação e no temperamento de escalas e instrumentos, seus integrantes se interessavam pelos processos mentais ligados à música. Através da musicologia comparada, objetivava-se fazer comparativos de determinado aspecto musical em diversas culturas (Nattiez, 2020).

Nos Estados Unidos, a etnomusicologia toma outras direções a partir do estudo da música de grupos indígenas. Passa-se a ter um cárter descritivo e monográfico, onde a etnografia ocupa cada vez mais espaço. Nesse contexto, os objetivos comparativos passam a não mais ter busca de aspectos de universalidade. Nattiez (2020) atribui a David McAllester o primeiro trabalho norte americano, publicado na década de 50, que agrega material antropológico a um estudo musicológico. Já Bruno Nettl (2005) atribui um pioneirismo aos trabalhos de Alexander John Ellis, Theodore Baker e Carl Stumpf, que datam do final do século XIX. No final da década de 60 o encontro dessas duas abordagens é definitivamente marcado no trabalho de Alan Lomax (Lomax, 1968, *apud* Nattiez, 2020). Em sua metodologia, o pesquisador levanta uma série de questões. (Nattiez, 2020). Entre elas, a problemática da validade de avaliação conjunta de características etnográficas e musicais.

As diferentes perspectivas levaram a chamada “musicologia comparativa” a ser denominada de etnomusicologia já na década de 50. Para além dos trabalhos de Alan P. Merrian, que se debruçou sobre a definição do termo etnomusicologia, vários tipos de definições são encontrados. Algumas se referem ao que um etnomusicólogo ou um grupo devem ou não fazer para serem considerados como tal, algumas se concentram no tipo de dados a serem coletados, atividades a serem realizadas ou que perguntas devem ser feitas aos grupos e indivíduos do ambiente estudado. Há algumas que intentam incluir objetos de pesquisas presentes em outras disciplinas, enquanto há algumas que buscam certa especialização dentro da área (Nettl, 2005). Nettl sinaliza que frequentemente, enquanto disciplina, a etnomusicologia é objeto de debate, podendo ser vista como uma disciplina completa, um ramo da musicologia ou da antropologia, um campo interdisciplinar etc.

Já na Europa, entre os trabalhos de etnomusicólogos, houve uma intensa coleta de dados, sobretudo da cultura da região, por motivos distintos. Nattiez (2020) sinaliza que houve desde um viés mais científico, que segundo ele foi o caso de Bartók e seus colaboradores, transcrevendo e catalogando um grande número de melodias de diversos países europeus. Na etnomusicologia francófona, destacam-se os estudos que se situam entre musicologia e sociologia, como é o caso de Constantin Brăiloiu. Já nas pesquisas de língua inglesa, a componente etnográfica se destaca. Os escritos de Alan Meriam (1964), sinalizam que as linhas que separam a antropologia da etnomusicologia não são bem definidas e talvez nem o devessem. Desde então esta vertente tem crescido e aportado um significativo desenvolvimento da etnomusicologia. A definição da disciplina depende fortemente da caracterização de seus métodos e de seus objetivos de estudo (Nattiez, 2020).

Com o desenvolvimento da etnomusicologia ao longo do século XX, o trabalho de campo passou por transformações profundas, modificando tanto seus pressupostos fundamentais quanto as formas de sua realização (Barz; Cooley, 2008). Trazendo essa contextualização histórica para o tempo presente, de modo a situar a minha pesquisa, recorro as perspectivas apresentadas no livro *Shadows in the field* editado pelos pesquisadores Barz e Cooley. Publicado originalmente em 1996 e ampliado em sua segunda edição de 2008, a publicação vem contribuindo para a renovação metodológica da etnomusicologia contemporânea.[68] Os textos aportaram novas abordagens para compreender não apenas a música, mas também o papel do pesquisador, as relações estabelecidas no trabalho de campo e os processos de produção de conhecimento, importantes para situar o presente trabalho. Barz e Cooley (2008) propõem uma mudança central: do foco na representação (texto) para o foco na experiência (campo), destacando que o pesquisador é parte integrante e inevitável do processo de construção do conhecimento. O posicionamento tomado na presente pesquisa se aproxima da perspectiva adotada por Barz e Cooley, na medida em que propõem compreender o campo como um espaço de interação humana complexa, no qual o pesquisador participa ativamente e não de forma neutra ou distante.

Segundo Barz e Cooley, antes de qualquer imersão analítica mais profunda para a realização da pesquisa, torna-se fundamental adquirir não apenas competências linguísticas e culturais, mas também um conjunto de sensibilidades corporais e musicais indispensáveis para compreender o frevo em sua totalidade. Esse processo envolve selecionar e se aproximar de

[68] A segunda edição amplia significativamente essa discussão ao incluir um prefácio de Bruno Nettl, que reconhece o papel pioneiro da obra ao apresentar o primeiro estudo realmente abrangente sobre o que significa fazer trabalho de campo em etnomusicologia.

informantes, consultores e mestres que, de diferentes maneiras, atuam como porta-vozes legítimos da cultura em estudo (Barz; Cooley, 2008). Esta foi para mim, uma questão sempre complexa, pois implicou reconhecer quem, dentro da comunidade, detém autoridade simbólica para falar e ensinar.

A ida a campo, no meu caso, pressupôs uma preparação prévia. No caso do frevo, por se tratar de manifestações mais esparsas, a minha presença no campo se deu em eventos, conversas e aulas. Deste modo, busquei ao longo dos anos perceber como as pessoas entendem o contexto cultural em que vivem e como se relacionam. Sem a falsa ilusão de que não há impacto da minha presença, busquei esclarecer meus objetivos e como eles foram se modificando ao longo da pesquisa em função da interação com as pessoas. Houve quase sempre um misto de desconfiança e satisfação pela minha presença e interesse. Se por um lado, a militância cultural que envolve o frevo com seus movimentos de salvaguarda, necessitam uma espécie de validação de pertencimento, por outro o sentimento de valorização da cultura ensejado pela minha pesquisa é visto com bons olhos. De forma recorrente, há um "chamado" implícito para a militância da salvaguarda do gênero.

Nesse percurso, foi necessário apreender os métodos próprios da cultura do frevo, tanto em sua prática musical quanto em sua prática corporal. Como compositor dedicado à criação de frevos inspirados diretamente na dança-frevo, minha pesquisa precisou observar e internalizar dimensões, dentro do campo da etnomusicologia, que dialogam com as três categorias propostas por Malinowski (1935 *apud* Barz; Cooley, 2008) para a antropologia social, como apontam Barz e Cooley (2008). A primeira, referente aos textos, aqui compreendidos não apenas como arranjos e peças instrumentais, mas também como repertórios de passos, vocabulários corporais e padrões rítmicos que constituem a gramática coreográfica da dança. A segunda, relacionada às estruturas, entendidas como o sistema de comportamentos musicais, convenções de orquestração, funções instrumentais, regras performáticas e os sistemas de ideias que orientam a relação entre música e movimento, fundamentais para a construção de frevos cuja composição nasce das dinâmicas do corpo em ação. O terceiro ponto, que trata das "imponderabilidades da vida cotidiana", mostrou-se central também para minha prática composicional. Observar quem fala com quem, o que os mestres de frevo dizem, quais histórias circulam entre grupos, como se constrói a atmosfera coletiva de um passo, ou como um gesto corporal pode ter se transformado em acento musical (por exemplo), revelou não apenas como essas estruturas são vividas, mas também como inspiram diretamente a criação. Foi nesses pequenos gestos, conversas e improvisos cotidianos que encontrei material para

traduzir corporalidade em música: transformando saltos, agachamentos, tesouras e dobradiças em motivos melódicos, desenhos rítmicos e articulações orquestrais.

Titon (2008) propõe uma epistemologia do trabalho de campo em que aborda sobre o que se pode conhecer sobre música na vida humana e por quais modos de conhecer. Ele contrapõe um passado em que a transcrição e a análise de "objetos sonoros" organizavam a disciplina a uma virada em que o campo se torna o lugar privilegiado para compreender música como experiência vivida. O eixo argumentativo desloca-se da explicação (paradigma mais "científico") para a compreensão (paradigma hermenêutico-fenomenológico), privilegiando o conhecimento "de" pessoas e práticas em vez do conhecimento "que" se reduz a proposições abstratas.

Ao narrar experiências concretas com músicos de blues, o autor evidencia que o trabalho de campo reorganiza relações: cria contratos tácitos, expectativas, reciprocidades e responsabilidade. A forma de entrevista (estruturada vs. narrativa) altera o tipo de entendimento produzido, sugerindo que a etnomusicologia contemporânea exige uma ética e uma retórica da presença (Titon, 2008).

Partindo da inflexão epistemológica proposta por Titon (2008), torna-se necessário examinar como essa centralidade da experiência reconfigura as próprias categorias com que descrevemos o conhecimento etnográfico. Rice (2008) propõe uma mediação entre método e experiência que recoloca no centro do debate as categorias de *insider/outsider*[69] e êmico/ético,[70] não para reafirmá-las como polos fixos, mas para evidenciar sua insuficiência quando confrontadas com a prática musical vivida em campo. Em vez de tratar o *insider* como destino epistemológico (algo a ser alcançado) e o *outsider* como condição irremediável (algo a ser tolerado), o autor descreve a pesquisa como um processo no qual o pesquisador se move continuamente entre posições, negociando pertencimentos e distâncias conforme suas competências, vínculos e reconhecimentos locais (Rice, 2008).

[69] Os termos *insider* e *outsider* referem-se às posições relativas que o pesquisador ocupa no campo, variando entre maior proximidade ou maior distância em relação ao grupo estudado. Em *Shadows in the Field*, Rice (2008) destaca que tais posições não constituem identidades fixas, pois o trabalho de campo implica deslocamentos contínuos motivados por aprendizado, participação e reconhecimento social. Neste sentido, o pesquisador torna-se simultaneamente parte do contexto e, ainda assim, permanece marcado por sua exterioridade, operando num espaço intermediário de negociação permanente. Como será visto mais adiantes neste texto, a despeito da incursão feita, considero minha posição mais voltada à perspectiva do *outsider*.

[70] As categorias êmico e ético dizem respeito aos modos de conhecimento associados a essas posições. O ponto de vista êmico, corresponde às lógicas internas e significados tal como concebidos pelos próprios participantes. Já o ponto de vista ético corresponde às interpretações analíticas produzidas pelo pesquisador. Titon (2008) observa que o "novo" trabalho de campo privilegia formas de compreensão que emergem da experiência, sem supor que o pesquisador possa ocupar plenamente a posição êmico, mas integrando ambos os níveis de forma reflexiva.

A força do argumento está em mostrar que, à medida que o pesquisador se aproxima do fazer, incorporando gestos, timbres, ornamentos e temporalidades, ele não "vira nativo" nem abandona sua exterioridade. Desta maneira, passa a operar numa zona intermediária em que o entendimento resulta de apropriação (incorporação prática) e distanciação (reflexão interpretativa), tensionando a ideia de que o conhecimento "êmico" seria plenamente atingível e o "ético" seria necessariamente frio ou externo (Rice, 2008). Para o autor, as dicotomias *insider/outsider* e êmico/ético são tratadas como ferramentas parciais. Portanto, úteis para mapear tensões, porém incapazes de capturar a natureza processual, relacional e situada do conhecimento musical que emerge quando o pesquisador é reconhecido (ainda que provisoriamente) como participante competente e, ao mesmo tempo, permanece marcado por sua trajetória e por sua alteridade (Rice, 2008).

Como mencionado no capítulo introdutório, há um lugar intermediário onde me situo enquanto pesquisador. Estrangeiro às práticas dos grupos que vivenciam o frevo assiduamente todo o ano, com suas lutas por valorização da cultura popular, mas pertencente à cultura como recifense e folião. Este lugar de interseção me proporciona uma perspectiva de difícil neutralidade sobre as inferências feitas em campo.

A ampliação metodológica proposta por Rice (2008) encontra desdobramento direto no argumento de Wong (2008), que radicaliza essa compreensão ao afirmar que a própria etnografia deve assumir um posicionamento político na escrita e na presença em campo. Enquanto Rice mostra que a participação musical transforma o pesquisador e altera a natureza do que pode ser compreendido, relativizando fronteiras entre interioridade e exterioridade, Wong evidencia que essa participação não é neutra. Desta maneira, pode constituir arenas de disputa simbólica em que performance, corpo e identidade operam como instrumentos de intervenção social, e não apenas de descrição analítica. Assim, a perspectiva de Rice é prolongada por Wong em uma etnografia que não apenas reconhece a instabilidade das posições do pesquisador, mas que compreende essa instabilidade como oportunidade para engajar-se criticamente nas tensões de raça, diáspora e comunidade (por exemplo), incorporando escrita performativa como modo legítimo de ação política no campo.

Antes desse trabalho, nunca havia me ocorrido as relações de poder[71] entre músicos e dançarinos, as interrelações entre eles e seu distanciamento. Neste sentido, apresento um olhar

[71] No campo do frevo, os compositores tradicionalmente ocupam a posição de produtores legítimos da obra, enquanto os dançarinos são frequentemente vistos como intérpretes ou tradutores corporais dessa criação. No entanto, como Bourdieu (1989) observa, os sistemas simbólicos são instrumentos de dominação estruturados e estruturantes, o que nos permite questionar essa hierarquia: a dança não apenas interpreta, mas também inspira, molda e retroalimenta a criação musical.

“de fora” sobre o contexto. Além disso, iniciei minhas pesquisas no final da graduação de forma curiosa sobre como se dava musicalmente a composição e escrita para orquestras de frevo. Por outro, o sentimento de pertencimento a esta cultura me impulsionava a me colocar e, de certa forma, tomar partido sobre o que me foi dito. De uma forma sutil essa pernambucanidade me permitiu certa distância de um possível lugar de apropriação cultural.

Esta abordagem etnográfica, que se desenvolve paralelamente à área de composição é em certa medida um ato político, que se relaciona com a *Invenção do Nordeste*[72] (Albuquerque, 2011) e seus reflexos na pesquisa acadêmica brasileira.

No contexto da minha pesquisa, especialmente no início do percurso investigativo, em função da distância física em relação a Recife, parte do trabalho de campo precisou ocorrer à distância, por meio de interações mediadas (videochamadas, mensagens e trocas de arquivos), antes de se consolidar em encontros presenciais e imersões locais. O texto sobre trabalho de campo virtual (Cooley; Meizel; Syed, 2008) desloca a noção de “campo” para um conjunto de ambientes híbridos em que a mediação tecnológica deixa de ser periférica e passa a compor, de modo constitutivo, o próprio terreno etnográfico. Nessa perspectiva, o “campo” não se restringe ao encontro presencial e, à medida que os “aparatos” da produção musical se transformam, torna-se imprescindível repensar continuamente a noção de “campo” e reformular os modos pelos quais nele operamos. A implicação direta é a incorporação sistemática de estratégias como e-mails, fóruns, websites e plataformas digitais às relações etnográficas, sobretudo quando tais meios constituem modos ordinários de interação entre interlocutores ou quando práticas culturais são performadas e transmitidas em comunidades na internet (Cooley; Meizel; Syed, 2008).

No meu retorno a Recife, uma feliz coincidência com a época de realização da presente pesquisa, algumas questões surgiram acerca do meu posicionamento como pesquisador realizando a ida ao campo na cidade e em lugares bem familiares a mim. Os pesquisadores Stock e Chou (2008) discutem o “campo em casa” como um deslocamento que reconfigura tanto a ética quanto a epistemologia da pesquisa. Os autores sinalizam que o campo doméstico não é um atalho metodológico, mas um arranjo complexo de pertencimentos e

[72] No livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) explora como a música folclórica e popular foi utilizada para construir uma imagem simplificada e homogênea do Nordeste brasileiro, associando a região a tradições culturais "autênticas" e arcaicas. Ele critica essa narrativa, argumentando que, durante o governo de Getúlio Vargas, o Estado promoveu essas manifestações culturais, como o baião e o forró, dentro de um projeto nacionalista que reforçava a diversidade cultural enquanto consolidava uma identidade regional fixa e estigmatizada. Albuquerque Júnior vê essa construção simbólica como parte de um processo de centralização do poder, que exaltava a cultura nordestina ao mesmo tempo que reforçava seu estereótipo de atraso em contraste com o Brasil moderno.

responsabilidades. Além disso, destacam implicações políticas: pesquisar em casa pode favorecer intervenções rápidas, devolutivas frequentes e impactos sociais diretos, ao mesmo tempo em que exige monitoramento permanente das consequências da pesquisa. Ao criticar rótulos simplificadores (nativo/estrangeiro; *insider/outsider*), Stock e Chou (2008) reforçam que a mobilidade contemporânea e a institucionalização global da etnomusicologia tornam a noção de "campo" cada vez mais múltipla. O resultado é uma defesa de práticas reflexivas que assumem a coautoria social do conhecimento e a historicidade das posições do pesquisador.

Estando presencialmente em campo, o que me proporcionou um convívio um pouco mais intenso e frequente, foi necessário repensar estratégias relacionadas às abordagens aos participantes, o que me obrigou a improvisar e diversificar a maneira como me colocava em campo. Isto se deu especialmente em relação a desavenças entre participantes e às distintas reações a questionários. Nicole Beaudry (2008) aborda o trabalho de campo como uma prática primordialmente humana, na qual redes de amizade, rivalidade, parentesco e reputação condicionam o que se aprende e como se aprende. Beaudry questiona suposições metodológicas clássicas (questionários, entrevistas diretas, participação/observação) ao mostrar que, em certos contextos, perguntar pode ser percebido como inadequado ou mesmo ofensivo. Assim, o pesquisador precisa desenvolver estratégias de escuta e convivência que respeitem regimes locais de comunicação, incluindo o papel central da narrativa e do humor.

A autora defende uma abordagem "não-modelo", aberta ao ensino conduzido pelos interlocutores, ainda que isso dificulte a escrita de projetos e a padronização de resultados. O texto enfatiza que contradições em histórias orais podem se resolver por atenção contextual, e que intervalos fora do campo podem ser produtivos para síntese e redefinição de problemas. Ao discutir intérpretes, traduções e transcrições, Beaudry (2008) evidencia que o campo é uma ecologia de relações e mediações e que o rigor depende menos de protocolos fixos do que da capacidade de habitar, eticamente, as formas locais de interação.

Na presente pesquisa, a opção por não só reagir ao meio estudado, mas comunicar ao ambiente as minhas intenções, perspectivas e provocações, envolve questões que serão explicitadas ao longo deste capítulo. Aspectos que se alinham ao pensamento de Barz e Cooley (2008) e a consolidação da ideia de reflexividade na etnomusicologia. Os autores argumentam que a compreensão das práticas musicais só é possível quando o pesquisador reconhece que o campo envolve vivências, relações, afetos, negociações e tensões culturais. Assim, meu trabalho de campo deixa de ser visto como coleta e passa a ser visto como experiência.

Minha postura de interferência no ambiente estudado foi acompanhada de receios aos seus efeitos. Essa interação ativa implicaria em consequências para minha pesquisa e para o

próprio meio estudado pouco aprofundadas. No meu processo de investigação em campo, há riscos de concordância ou discordância com meus pontos de vista como reflexo à minha posição de homem branco, supostamente letrado e quase sempre pertencente a um estrato social privilegiado. Neste sentido, todo cuidado foi tomado para que meu posicionamento não suscitasse as relações de poder inferidas (o que, infelizmente, não foi possível em diversas oportunidades).

A despeito dos pontos mencionados acima, acredito que a proposição/provocação de levar a cabo a composição de frevos de rua efetivamente baseados nos movimentos do(a) passista foi bem recebida. A proposição de aproximação entre música e dança, que hoje se apresenta mais como uma ideia abstrata e pouco ligadas a práticas reais, parece-me que é percebida de forma construtiva.

2.3.1. Os meus "Outros" e os outros no frevo

Adentrar ao mundo do frevo me foi especialmente caro, uma vez que, enquanto pernambucano e recifense, por trás da busca e do ímpeto de contribuição e geração de conhecimento, a pesquisa também tem um caráter de autocompreensão, de entendimento pessoal como músico e como compositor, que possui suas raízes necessariamente tão imbricadas com o gênero frevo. Já na formatação mais detalhada do objeto de pesquisa ainda no primeiro ano de doutoramento, dois pontos para além de técnicas e aspectos ligados à composição me vieram fortemente. O primeiro trata da noção de complexidade dentro do processo de construção de uma metodologia pessoal como resultado de uma investigação artística. O segundo está relacionado à maneira como eu deveria abordar as pessoas e os ambientes sociais existentes em Recife e Olinda, uma vez identificada a necessidade de conhecer o universo dos participantes, de modo a agregar à pesquisa um caráter de robustez com relação à ligação do texto aqui proposto com a realidade histórica e atual.

Busco, com a investigação a partir de relatos na bibliografia estudada e por meio de certo convívio com músicos e dançarinos, entender como se deu, como acontece hoje em dia e como eu poderia propor a *composição de frevos de rua inspirados na dança frevo*. A partir desse entendimento e fundamentação, apresento uma abordagem pessoal para o processo criativo. Portanto, há aspectos que dizem respeito à minha percepção acerca dos aspectos musicais e relacionados à dança, assim como o acúmulo de experiências vividas e que efetivamente dizem respeito à minha prática composicional. No entanto, este aporte técnico e

cultural que trago não é alvo de investigação, servindo apenas de ferramenta para a prática da criação ensejada por esta pesquisa.

A percepção de que quanto mais me aproximava, mais via a minha abordagem inicial mudar, levou-me a refletir metodologicamente. Assim, tive a noção de que as entrevistas inicialmente planejadas não apenas não dariam conta dos *inputs* necessários ao desenvolvimento do processo composicional ambicionado, como também levantariam questões sobre a abordagem em campo. A exemplo de Bertissolo (2013), esta pesquisa reconhece os saberes exteriores à produção acadêmica e se propõe a dialogar com eles. Contudo, como já mencionado anteriormente, toma-se partido dentro do contexto e com os vieses do ambiente estudado. Isto tem algumas consequências metodológicas, que se refletiram na metodologia composicional desenvolvida neste trabalho.

Paulo Costa Lima (2005) aponta para a reverberação do "outro" no processo composicional, que na presente investigação, dado o posicionamento social, cultural e político, evidencia o encontro e a diferenciação com a comunidade do frevo que tive contato e comigo mesmo. O reconhecimento da necessidade de aproximação dos processos do compor e a etnomusicologia como parte da solução metodológica à presente investigação artística, obtém desse acercamento de áreas historicamente distantes, elementos para sua realização. As dimensões *êmicas* e *éticas* da pesquisa me foram trazidas inicialmente por Lima (2005, 2012), Bertissolo (2013), a partir de Nettl (1983) e complementadas com os escritos de Nattiez (2016). Enquanto investigação artística, a minha abordagem visa justamente aproximar estas duas perspectivas, não como fundamentação teórica associada à etnomusicologia, mas para obter subsídios à minha pesquisa.

> É dessa forma, como se houvesse dois polos no processo – um ético que precede a realização do trabalho e o imagina, e o solicita, e que, de certa forma, está fora do processo; e um "êmico", onde realmente habita o "outro que faz" da composição, na medida me que é capaz de tecer o que precisa tecer, realizando atos composicionais. A construção desses polos não se restringe ao indivíduo; eles são instâncias de natureza social e cultural. (Lima, 2005, p. 58).

Como aponta Nattiez, temos de um lado "um caráter ético, ou seja, é realizado do ponto de vista específico do pesquisador e de sua cultura"[73] (Nattiez, 2016, p. 732), e do outro, uma abordagem "êmica, ou seja, baseado nos conceitos e no sistema de pensamento próprios dos nativos. Em última análise, a análise deverá ser feita pelo próprio nativo"[74] (Nattiez, 2016, p.

[73] Tradução do autor para : *un caractère étique, c'est-à-dire qu'elle est menée à partir du point de vue propre au chercheur et à sa culture.*

[74] Tradução do autor para : *émique, c'est- à-dire s'appuyer sur les concepts et le système de pensée propres aux autochtones. A la limite, l'analyse devrait être faite par l'autochtone lui-même.*

732). Contudo, é importante observar que, no meu caso, há uma interseção que não pode ser ignorada. A despeito de não ser um compositor propriamente de frevos e com vivências em seu universo, possuo uma interação íntima com o frevo desde cedo, o que estaria mais associado ao caráter *êmico* da abordagem. Por outro lado, como pesquisador, tendo a um direcionamento de caráter mais *ético*, juntamente com o aporte teórico que me proponho a utilizar nesta pesquisa.

2.3.2. Abre-alas

Após uma primeira investida no desenvolvimento de uma estratégia de composição que tomasse os movimentos da dança frevo, especialmente os vídeos gentilmente cedidos por Jefferson Figueiredo, percebi que poderia traçar um caminho de pesquisa independentemente de como se deram as composições inspiradas na dança-frevo ao longo do tempo. Este seria um caminho válido e que, possivelmente, me levaria a resultados bastantes distintos em termos de bibliografia utilizada e obras criadas. Contudo, como já apontado anteriormente, há neste trabalho intenções ideológicas, desde a inserção do frevo numa pesquisa de pós-graduação na área de Composição, até a inclusão efetiva de fatores ligados à ancestralidade africana como participantes da construção e desenvolvimento do gênero. Neste sentido, fez-se necessária uma fundamentação sobre a prática na relação entre música e dança. Assim, surgiram inúmeras questões de como os músicos/compositores e os passistas se relacionavam com/na música. Como se deu esse diálogo? Como cada grupo o percebe historicamente e hoje em dia? Há algum tipo de reflexão sobre o fazer artístico de cada grupo? Para além da *mimese* na dança, como se dá a interação com a música? Há alguma intenção de exprimir significado com a dança? Na relação entre dançarinos e compositor, há uma dialética composicional? Em que medida o caráter de perguntas e respostas do frevo influenciam a composição da coreografia improvisada? Como os passistas se colocam como parte integrante do frevo? Como entendem a demanda de inovação frente ao conservadorismo característico do gênero? Como esses grupos se organizam? Como se dá a relação de poder e seus reflexos na música e dança?

Inicialmente, havia a intenção de coletar dados a partir dos depoimentos e conversas com os dançarinos que me permitisse inferir um conjunto de ações que configurassem a interação dos passistas com a música. Neste tipo de abordagem, seriam previstas entrevistas que alimentassem um espaço amostral de respostas e, consequentemente, um tratamento estatístico. Michael Burawoy (2014), delimitando a ciência positiva e sua incapacidade de lidar com a presença da reatividade em campo, sinaliza acerca da problemática da entrevista aos moldes positivistas.

> Com vistas a superar o problema da reatividade, a Entrevista é construída como uma série de estímulos uniformes e neutros que se articulam a respostas variadas. Espera-se que o respondente reaja à dada questão, e somente à questão, excluída do meio em que é posta. Para confrontar o problema da regularidade e conseguir um conjunto consistente de critérios para a coleta de dados, a entrevista é Estandardizada: questões idênticas são dirigidas de maneira idêntica para cada respondente. (Burawoy, 2014, p. 58).

Um tratamento estatístico necessitaria de uma validação do espaço amostral de entrevistados, assim como pressuporia a inexistência dos efeitos de contexto relacionados às entrevistas. Dessa maneira, não seriam considerados problemas de reatividade em relação à minha presença, discurso e questionamentos. A depender de como a relação entre entrevistador (eu) e entrevistado (passista) ocorresse, respostas distorcidas pelo contexto da entrevista poderiam ser significativamente afetadas. Outro ponto que poderia não ser levado em conta seria a origem e vivências no frevo do passista. Deste modo, uma entrevista padrão para pessoas advindas de ambientes absolutamente distintos dentro do universo do frevo poderia apresentar certo grau de ambiguidade de significados. Incluem-se a isso, efeitos de campo referentes ao contexto econômico, político e social que o trabalho está inserido. Burawoy sinaliza como a entrevista é vista por trabalhos de campo mais recentes.

> A entrevista é vista como uma conversa distorcida na qual um dos interlocutores (o pesquisador) está ausente, na qual a conversa segue uma trajetória predefinida com respostas prescritas e na qual o diálogo é evitado. Incapaz de estabelecer uma base comum com o respondente, o entrevistador não pode evitar os erros e mal-entendidos. (Burawoy, 2014, p. 60).

Visando contornar as distorções que porventura ocorressem na abordagem mencionada acima, direcionei minha interação com os dançarinos de modo mais próximo a um diálogo, que se deu por meio de perguntas e de provocações. Desse modo, foi possível fustigá-los a refletir sobre as questões nas quais eu pretendia me debruçar e que serviriam de fundamentação para a pesquisa. As conversas se deram ao longo dos meses via mensagens de áudio trocadas por aplicativo de mensagens instantâneas (WhatsApp), videoconferências e de modo presencial. Os encontros presenciais ocorreram em Recife sobretudo no Paço do Frevo[75] durante o ano de 2022 e início de 2023. Neste trabalho, opto por uma abordagem ligada à *ciência reflexiva*, como enunciada por Burawoy:

> A ciência reflexiva elege o diálogo como seu princípio definidor e a intersubjetividade entre participantes e observadores como sua premissa central. Isso une o que a ciência positiva separa: o participante e o observador, o conhecimento e o contexto social, a situação e sua posição no campo, a teoria popular e a acadêmica. Os princípios da

[75] Centro de Referência em Salvaguarda do Frevo dedicado à difusão, pesquisa, lazer e formação nas áreas da dança e música do frevo. Seu objetivo é proteger, divulgar e propagar a prática do frevo para as futuras gerações e ser um espaço de promoção e celebração da cultura carnavalesca e do frevo durante o ano todo.

> ciência reflexiva podem ser extraídos dos efeitos de contexto que aparecem como obstáculos à ciência positiva. (Burawoy, 2014, p. 63).

Seguindo esta linha de pensamento, não posso me eximir de atuar efetivamente e de levar a campo minha vivência musical, social e as teorias que angariei com a pesquisa bibliográfica sobre o gênero feitas previamente. Assim, é necessária uma reflexão sobre a representação e impactos da minha presença em campo.

2.3.3. A Teoria Levada a Campo

Como visto anteriormente, no caminho de busca aqui apresentado, não há uma intenção de minimizar a interferência da minha presença e objetivos da pesquisa no campo. Do mesmo modo, não há o intuito de, em meio às conversas, entrevistas e convívio com passistas e músicos, minimizar minha influência sobre o tema e o aporte teórico que trago a partir de pesquisas prévias realizadas. Desse modo, tirarei proveito desta interferência para estimular a parceria na criação artística.

A minha ida ao campo visa confrontar meu entendimento sobre o ambiente social de criação que envolve a composição de frevos de rua inspirados na dança frevo. Deste modo, pressupõe-se que dentro da minha maneira de traduzir o conhecimento da bibliografia estudada, há uma teoria associada ao meu estado atual de desenvolvimento intelectual. Esta teoria é resultado de quem eu sou musicalmente e da classe a que pertenço. Burawoy aponta para o caráter de precondição para a prática das ciências sociais.

> Nós não partimos de dados; nós partimos da teoria. Sem teoria, somos cegos: nós não podemos enxergar o mundo. As teorias são as lentes indispensáveis que nós trazemos para nosso relacionamento com o mundo e, por meio delas, dar sentido a sua interminável multiplicidade. Todo mundo necessariamente possui teorias (para entender como o mundo funciona, ligando causas e efeitos), mas algumas pessoas se especializam em sua produção. A prática da ciência social está se tornando consciente de que a teoria é sua precondição. (Burawoy, 2014, p. 33).

Como ficará evidente no relato da minha ida ao encontro dos músicos e passistas, boa parte da concepção que se tem sobre o frevo, seu surgimento e suas características, advém do livro “Frevo, capoeira e passo” (Oliveira, 1971), de Valdemar de Oliveira. Não foi incomum ouvir citações desta publicação durante as minhas observações. Valdemar possui uma visão de ligação profunda entre música e dança. Segundo ele, tanto a música ensejava a dança, como a dança sugeria a música.

> O compositor e o dançarino funcionam como vasos comunicantes, o nível do líquido sendo comum: o “achado” na pauta musical repercute nos pés do dançarino, plasmando uma nova forma ou modulação coreográfica; ou a idéia de um novo passo sugere uma novidade qualquer na estruturação da música. (Oliveira, 1971, p. 62).

É importante notar que o retorno da dança para a música é enunciado de forma vaga. É justamente essa via da dança para música que consiste em uma parte importante da minha pesquisa. De que modos efetivamente isto se deu e de que modo isto pode ser incorporado a uma abordagem experimental de composição se tornou parte da diretriz do meu caminho de busca. Mesmo que me proponha a enunciar uma metodologia pessoal e inédita para a construção de gestos musicais a partir dos movimentos dos passistas, a identificação de como isso se deu no passado e, eventualmente, se dá no presente, servirá de referencial para comparação. Na concepção de Valdemar de Oliveira (1971), o passista "trazia no sangue o legado do capoeira, o compositor trazia o da polca, o do dobrado, o da quadrilha" (Oliveira, 1971, p. 62). Música e dança se definiram e se cristalizaram ao longo do tempo, modificando-se ligeiramente num processo que ainda ocorre.

> Ao encarar o frevo como obra musical, é bom considerá-lo, desde logo, em sua verdadeira posição de música popular — e não folclórica, pois não revela uma ascendência — ou um 'passado' a que esteja o povo ligado de qualquer modo. Já abordei o assunto quando focalizei o absoluto alheamento do elemento popular à produção do gênero, nada fornecendo, à sua 'confecção', de sua alma ou de sua história. O autor do frevo nunca é anônimo e os elementos de que se serve não se envolvem no anonimato, como sucede na música folclórica. (Oliveira, 1971, p. 41).

Para além da controvérsia em torno das definições de música popular e folclórica, percebe-se um viés elitista que separa o compositor do povo, retratando-o como alguém à parte. O autor cria uma contradição ao sugerir que o frevo, uma expressão que surge da fusão entre dança e música, poderia ser concebido sem a participação popular em seu processo de criação e desenvolvimento. A citação carrega uma ideia implícita de que a música seria algo puro e superior a outras formas de arte. Essa perspectiva sugere a presença de um compositor letrado e instruído, ocupando uma posição de superioridade. Nesse sentido, identifica-se uma visão que se aproxima da noção datada de "belo musical", que, segundo Hanslick, "é algo especificamente musical, uma beleza que, independente e não dependente de qualquer conteúdo externo, reside unicamente nos sons e na sua combinação artística" (Hanslick, 2011, p. 40).

Outros nomes importantes na história do frevo sinalizaram suas formas de enxergar a relação entre música e dança. O compositor e pesquisador Guerra Peixe, que viveu e trabalhou em Recife entre as décadas de 1940 e 1950, tinha uma visão sobre a realização do passo, que aqui neste trabalho é tomada como provocadora à prática composicional.

> E aí encontramos um fenômeno único na música popular brasileira. É a única dança em que o dançarino dança a orquestração. Cada volteio de um instrumento é acompanhado por um passo ou uma firula [volteio, rodeio] do passista. É uma dança individual, com a maioria dos passos tradicionalizados, mas que cada um executa à sua maneira. (Silva, 2019, p. 267).

Alcides Leão,[76] compositor de frevos memoráveis ainda hoje muito executados no carnaval, em sua biografia *Alcides – Leão do frevo* (Fernandes, 2006), faz um depoimento que retrata bem a continuidade da influência mútua entre música e dança. Para ele, assim como o que se pretende neste trabalho, os gestos dos passistas envolvem e suscitam aspectos musicais.

> Dizia sempre: "A coreografia do passo é a coisa mais linda que se pode encontrar na rua; não existe melhor retrato do Recife, do que o gesto do passista, e ninguém o pode representar tão bem, fora daqui". Por exemplo, são muito comuns, em seus frevos, as paradas bruscas, porque dizia ele que via nelas a repentina paralização do passista, inclusive, algumas vezes, chegando a ficar de cócoras e, depois, colocava uma frase musical em "staccato", pois logo em seguida àquela parada, observava o passista levantando-se e realizando o célebre "parafuso". (Fernandes, 2006, 49).

Com os exemplos apresentados em forma de citação de algumas das referências estudadas, percebe-se que há certa idealização, quando se fala em uma ligação intrínseca entre passista e compositor e que, ao mesmo tempo, é contraposta com a ideia de um compositor estudado e que detém o formalismo e o poder simbólico da teoria musical ligada à tradição europeia. Há também aspectos técnicos e concretos, quando se verifica uma descrição sobre a criação da música, associando-a a passos específicos, mas que apesar de sinalizar uma ligação, demonstra uma via de mão única com o compositor imaginando a coreografia. Esta relação de poder que percebo na literatura, parece se perpetuar nas relações atuais entre músicos e dançarinos. Como assinala Burawoy "a situação social transforma-se em um processo social porque a ação social pressupõe e reproduz seu regime de poder" (Burawoy, 2014 p. 72), ao seguir ou até contestar as regras de uma situação social, as pessoas perpetuam o regime de poder que governa essa situação, tornando a sociedade um processo dinâmico e em constante reprodução. Parto desse entendimento para propor um método que reconheça as relações de poder identificadas e se coloque proativamente frente ao contexto apreendido.

Com algumas observações sobre o que diz a literatura existente, parto para o campo em busca de relatos e inferências que me permitam contrapor algumas concepções da relação entre música e dança no frevo (teoria) e que me proponho investigar. Burawoy sinaliza acerca da busca com a ida a campo:

> Em nosso trabalho de campo, nós não procuramos confirmações da teoria, mas sim refutações à teoria. Primeiro, nós precisamos da coragem das nossas convicções, depois, da coragem para desafiar nossas convicções e, finalmente, da imaginação para manter nossa coragem na reconstrução teórica. (Burawoy, 2014, p. 77).

[76] Alcides Leão (1916–1993) foi compositor, instrumentista, maestro, arranjador e orquestrador paraibano radicado no Recife, onde se destacou como um dos grandes nomes do frevo-de-rua. Entre seus frevos mais conhecidos estão "Mordido" (1975), considerado seu maior sucesso e presença obrigatória no repertório das orquestras de frevo, além dos campeões de concursos carnavalescos "Parada dura" (1959), "Tiririca" (1964), "Gororoba" (1965) e "Bate-estaca" (1974).

2.3.4. O Ruído Bem-vindo

Refletindo sobre as consequências da minha presença no campo, percebo uma ligação entre a ciência reflexiva e o pensamento complexo de Edgard Morin, no que diz respeito à consideração da influência do observador diante do experimento. A reatividade como fenômeno que ocorre em entrevistas, por exemplo, é vista como algo que jamais poderá ser retirada do contexto. A ciência reflexiva não a nega, mas tira proveito da intervenção. De modo semelhante, o pensamento complexo propõe a inclusão do observador na observação. Acerca deste elo entre este "observador erudito" (Morin, 2006, p. 114) e objeto observado em relação ao problema enfrentado pelos sociólogos, Morin assinala:

> Daí o problema do soció1ogo que reflete um pouco sobre seu estatuto. Ele precisa abandonar o ponto de vista divino, o ponto de vista de uma espécie de trono superior de onde contempla a sociedade. O soció1ogo é uma parte desta sociedade. O fato de ser detentor de uma cultura sociológica não o coloca no centro da sociedade. Ao contrário, ele faz parte de uma cultura periférica na universidade e nas ciências. O sociólogo é tributário de uma cultura particular. Não só ele é uma parte da sociedade como, além disso, sem o saber, ele é possuído por toda a sociedade que tende a deformar sua visão. (Morin, 2015, p. 75).

Morin sugere que, para a problemática da observação, o sociólogo, do ponto de vista da complexidade, deve ter *metapontos* de vista da sociedade para melhor observar a sociedade e nosso meio ambiente externo. Tais metapontos de vista só são possíveis caso o observador se integre na observação.

Para Rúben Lopez-Cano e Úrsula San Cristóbal, o termo *observação participante* é referente a observação em que o próprio pesquisador toma parte na ação que deseja observar.

> Chama-se observação participante quando o próprio pesquisador participa da ação que deseja observar. Por exemplo, quando um compositor ou instrumentista que deseja aprender as técnicas de um determinado músico faz aulas com ele ou integra um grupo musical que pratica essas técnicas. Ocorre também quando o projeto pretende estudar ou incorporar algum elemento ou experiência de outra esfera artística como dança, teatro ou o papel como palhaço.[77] (López-Cano; San Cristóbal, 2014, p. 112).

Como se trata de investigações mais próximas a aspectos técnico-musicais, para o autor, a participação na prática torna a observação, necessária à investigação artística, com caráter "participante". Esta visão não leva em conta a reatividade como fator de distorção da realidade. Enquanto observador em contato com outros músicos, conforme mencionado anteriormente,

[77] Tradução do autor para: *Se llama observación participante cuando el propio investigador toma parte en la acción que desea observar. Por ejemplo, cuando un compositor o instrumentista que desea aprender las técnicas de un músico particular toma lecciones con él o se integra a una agrupación musical que práctica estas técnicas. Ocurre también cuando el proyecto pretende estudiar o incorporar algún elemento o experiencia de otro ámbito artístico como la danza, el teatro o el clown.*

deve-se fazer uma ressalva sobre a influência do meu contato sobre a observação. Aqui busca-se justamente o oposto do que afirma López-Cano e Úrsula San Cristóbal quando afirmam se tratar de "introduzir alguns elementos metodológicos que interagem com as atividades musicais habituais, de maneira pouco invasiva"[78] (López-Cano; San Cristóbal, 2014, p. 168). O que observei no contexto do frevo, onde há um caráter de militância cultural e de salvaguarda de tradições, foi a impossibilidade de manter-me como observador. Uma vez que a proposta seria efetivamente compor e não somente estudar o contexto, a reação de alguns participantes tende imediatamente a instigar determinado tipo de posicionamento. Quando a abordagem aqui proposta se permite participar, consequentemente, perde-se a perspectiva de um observador exterior. "Assim, a ausência de um ponto de vista objetivo faz surgir a presença do ponto de vista subjetivo" (Morin, 2006, p. 116), o que me leva a fazer questionamentos sobre mim e sobre a realidade presenciada. Não busco a verdade nesta observação empreendida. Ela me serviria. Apesar disso, o entendimento e o viés assumido na interpretação, necessariamente subjetiva, serve-me a contento como ficção que possui valor de impulso pragmático para a realização (Mandolini, 2016).

A minha presença, tanto física como em termos de objeto de pesquisa, inevitavelmente, interfere no posicionamento e reflexão em si e sobre o fazer artístico dos dançarinos e compositores. Não me oponho à ideia de participação no pensamento construído com as inúmeras conversas com passistas nem me vejo como ruído sobre o objeto observado. Trata-se de uma incorporação da minha intencionalidade como pesquisador à reflexão de quem produz a dança consciente ou inconscientemente. Neste sentido, coloco-me em desalinhamento com o pensamento positivista que, apesar de ter permitido o desenvolvimento da ciência moderna, toma o observador como uma perturbação a ser eliminada, como aponta Morin (2006).

Enquanto "estrangeiro" ao universo da dança-frevo, minha intervenção está sujeita a efeitos de poder. Como um estudante branco de classe média e em processo de doutoramento, inevitavelmente me encontro em uma posição de dominação social frente a muitos dos meus entrevistados. Mesmo sendo pernambucano e músico compositor de frevo (desconhecido, é certo), não possuo laços de proximidade com os passistas. Acerca dessa distância em relação de poder entre participantes e observador, Burawoy sinaliza o hiato criado entre o estudo de caso ampliado e os princípios da ciência reflexiva.

> Enquanto no modelo positivo o hiato resulta dos efeitos de contexto, no reflexivo resulta dos efeitos de poder. Intervenção, processo, estruturação e reconstrução são ameaçadas por dominação, silenciamento, objetivação e normalização. Entretanto, as

[78] Tradução do autor para: *Se trata de introducir algunos elementos metodológicos que se integren a las actividades musicales habituales de manera poco invasiva.*

> autolimitações dos princípios reflexivos resultantes da ubiquidade do poder não são motivos para o abandono do estudo de caso ampliado, assim como os efeitos de contexto não são motivos para o abandono da pesquisa quantitativa. O objetivo é examinar essas limitações para levá-las em conta e, talvez, reduzi-las. (Burawoy, 2014, p. 80).

A partir da identificação das limitações da abordagem em campo, pretende-se aqui, em consonância com o pensamento de Burawoy, traçar estratégias que as reduzam e que sejam consideradas na minha observação. Desse modo, inevitavelmente haverá um distanciamento social entre mim e os passistas, que pretendo reduzir a partir de propostas composicionais conjuntas. Dessa maneira, o dançarino enfrentará desafios compartilhados no processo criativo, o que me proporcionará, para além do seu discurso, verificar suas estratégias composicionais.

Para além de como se deu e se dá a relação entre música e dança no frevo, minha presença visa fustigar este aspecto relatado historicamente e tido como característica do gênero. A despeito dessa relação ter ocorrido mais ou menos intensamente, busco com a perturbação da minha presença e provocações, propiciar um ambiente de criação conjunta. A reflexão sobre este tipo de criação é colocada como um convite à composição. “Se há interação, como ela se dá? Se não há, como ela se daria?” Portanto, qualquer que seja o ruído causado, este servirá de elemento propulsor à criação.

A ciência reflexiva, como indica Burawoy (2014), pressupõe agregar o conhecimento adquirido na observação, de modo a possibilitar inferir relações e colecionar múltiplas leituras de um mesmo caso. Portanto, deve-se perceber o caráter de redução que a agregação implica e suas implicações frente à complexidade (voltando à correlação com o *pensamento complexo* de Morin). As interrelações entre os grupos e segmentações podem traduzir erroneamente uma situação social. No entanto, utilizarei da divisão em grupos não como sinal de que não haja interseção, mas para facilitar a descrição do contexto social que se forma a partir das pessoas que colaboraram com esta pesquisa. Mais do que dados para levantamentos estatísticos, busco múltiplas leituras de um único caso (interação entre dança e música) a partir dos processos sociais identificados.

2.3.5. Inferências do contexto estudado

Até o momento enunciei a problemática encontrada, face à necessidade de adentrar ao mundo da dança frevo e entender como e onde se situam seus atores dentro do universo do frevo. A ida a campo, propiciou o encontro com pessoas que possuem uma representatividade no gênero e um conhecimento sobre a dança frevo que agregam valor à pesquisa. Este convívio por meio de conversas presenciais e virtuais, foi feito através da observação participante foi

sendo construído aos poucos. Seu relato será apresentado como uma etnografia das práticas que envolvem a música e a dança no frevo atualmente.

Minha busca por indivíduos que pudessem agregar informações válidas para a pesquisa começa pela procura de dançarinos (passistas) que tivessem envolvimento com a pesquisa acadêmica. Este direcionamento original se deve em função do receio de não ser compreendido como proposta ligada à pesquisa dentro dos moldes de um programa de pós-graduação e, sobretudo, à área de investigação artística.

Naturalmente, cheguei ao nome de Valéria Vicente, professora adjunta do departamento de Artes Cênicas na UFPB. Valéria tem atuado ativamente em pesquisas relacionadas a dança frevo. Possui diversos livros relacionados ao tema, dos quais dois são resultado de sua dissertação de mestrado e tese de doutorado. Paralelamente, em pesquisas na internet, o nome de Jefferson Figueredo surge como outro candidato dentro do perfil acadêmico. Jefferson, à época era Mestre em dança pela UFBA e atuava como professor substituto na graduação em dança na UFPE. Atualmente, além de contribuir para eventos e edições literárias sobre a dança frevo, está fazendo doutorado em dança na UFBA.

Os contatos iniciais com Jefferson e Valéria se deram separadamente e por videoconferência. Após o contato por meio de redes sociais, enunciei rapidamente o que estava fazendo em termos de pesquisa e propus uma conversa descompromissada e sem formalidades. Ambos me atenderam prontamente. Sempre muito gentis e solícitos, compreenderam desde o início o intuito da minha pesquisa e das minhas colocações políticas (sobretudo inquietações acerca de posicionamento na bibliografia estudada até o momento) frente ao assunto. Curiosamente, percebi que algumas das reflexões que buscava a partir deles eram pouco comuns ou inexistentes. Isto possivelmente ocorre por se tratar de uma abordagem particular e que envolvia aspectos musicais mais específicos. Como exemplo, posso citar a percepção de aspectos da fraseologia do frevo e suas implicações na dança improvisada. Foi por meio deles que comecei a entender o ambiente social onde se encontravam os diferentes tipos de grupos com suas diferentes perspectivas da dança frevo. Já tendo diversos trabalhos publicados na área, os dois tinham a percepção de que o conhecimento, o saber incutido em cada uma dessas pessoas (praticantes da dança frevo), era significativo o suficiente para serem considerados impreteríveis na percepção da dança frevo atual. A despeito de não elaborarem reflexões mais profundas sobre seu fazer artístico, os participantes trazem consigo o que hoje se entende sobre o passista de frevo.

É importante ressaltar que historicamente o passista de frevo era um folião que acompanhava as troças[79] nas ruas do carnaval de Recife e Olinda. Hoje em dia não é diferente, mas soma-se a estes, grupos que atuam durante todo o ano ensinando e organizando eventos e encontros ligados à dança. O caráter popular, que a multidão agrega à construção social da manifestação cultural que é o carnaval, permanece vivo e parte imprescindível da festa. Todos os passistas aqui citados fazem parte desta manifestação cultural.

A intenção de restringir e direcionar a minha busca por interação com algumas pessoas específicas está contida na estratégia de prestigiar grupos e indivíduos que, além de "serem passistas o ano todo", militam arduamente em prol da manutenção, desenvolvimento e divulgação do gênero pernambucano. Deste modo, o espaço amostral de opiniões políticas e reflexões sobre a dança é necessariamente distinto de um passista folião que se arvora eventualmente a cair no passo durante a festa momesca. Isto implica em relações econômicas e conflitos sociais distintos e por vezes inexistentes no contexto do folião passista. Por outro lado, não quer dizer que o material composicional que busco na dança-frevo, não esteja presente na munganga de qualquer um. Não há nenhuma intenção de indicar que os aqui mencionados tenham a responsabilidade do direcionamento do gênero. Contudo, estes têm suas contribuições reconhecidas no universo de quem atua no gênero e possuem, portanto, uma vivência que é significativa para o desenrolar da pesquisa.

Uma ressalva é importante acerca das citações aqui feitas com relação aos depoimentos e posicionamento das pessoas entrevistadas. Trata-se de visões pessoais de grande valor para a pesquisa, mas que não necessariamente são comungadas com as inferências feitas a partir de diversos pontos de vista encontrados durante o trabalho de campo. Bela Feldman-Bianco nos chama atenção para essa problemática acerca das diferentes visões percebidas em campo.

> É necessário fazer uma distinção adicional. As pessoas percebem sua própria cultura parcialmente e com frequência de forma não-acurada, de acordo com padrões sociológicos, e reagem com impressões e avaliações; similarmente percebem e reagem à cultura de grupos e personalidades com os quais se associam. Portanto, uma cultura percebida pelos portadores é, geralmente, muito diferente da mesma cultura descrita pelo sociólogo. (Feldman-Bianco, 1987, p. 312).

A despeito da diferença entre a minha visão e a das pessoas que aqui referencio, busco incluir a voz a daqueles que efetivamente dão continuidade à construção de um conhecimento compartilhado sobre o gênero frevo.

A divisão em grupos a seguir foi feita com base em interseções observadas entre participantes. Até o presente momento, identificam-se dois agrupamentos que apresentam

[79] Termo para banda de música, ou fanfarra responsável pela execução de frevos nas ruas.

visões complementares sobre o fazer da dança frevo. O primeiro refere-se aos passistas que possuem algum vínculo com a pesquisa acadêmica e/ou ensino sobre a dança frevo. Como será visto a seguir, neste caso há uma reflexão contínua sobre o fazer artístico, seja em função das pesquisas desenvolvidas, seja pelas necessidades que vivenciam como educadores. O segundo agrupamento se refere a passistas vinculados a indivíduos ou grupos que se destacam por um trabalho voltado à manutenção das tradições, à salvaguarda do gênero e ao brinca coletivamente aglutinando interessados entre dançarinos e público em geral. Dentre eles, alguns se dedicam à continuação do trabalho desenvolvido por um dos percursores no ensino da dança-frevo, Nascimento do Passo. Para estes grupos, a reflexão sobre a dança está associada ao legado deixado por Nascimento em forma de método de ensino. Dentro desses grupos, estão diversos passistas que contribuem para o ensino da dança, assim como nas apresentações de rua, não só no Carnaval, mas durante todo o ano. Um terceiro subconjunto dos que ocupam o lugar da dança frevo é relativo aos passistas independentes e foliões. Dentre eles estão nomes de destaque entre os participantes dos eventos ligados ao frevo e os desconhecidos que compõem as multidões no carnaval.

I. Passistas ligados à pesquisa acadêmica, ensino e/ou dança contemporânea

Este grupo é constituído predominantemente por bailarinos que possuem uma reflexão sobre seu fazer artístico e que comungam da liberdade na performance da dança. Os que aqui foram agrupados possuem experiência em diversas outras danças, permitindo-se à mistura de movimentos de distintas origens. Para eles, a dança frevo permite a incorporação de técnicas e repertórios, uma vez que a intenção de dançar frevo se basta. Dentre essas influências externas, a dança contemporânea[80] está bem presente e, como veremos em outro agrupamento, é um fator de discordância sobre a dança frevo. Outro ponto em comum, para os aqui agrupados, é referente ao sustento com o trabalho. O frevo, apesar de meio de vida, está associado ao ensino predominantemente quando se fala em termos financeiros. Ou seja, sua renda advém principalmente do trabalho como docente em escolas de dança e universidades. Trabalhos artísticos complementam a renda sem uma regularidade desejada. Desse modo, a versatilidade que agregam com a incorporação de elementos de outras danças termina sendo um fator atrativo

[80] O conceito de dança contemporânea não é atribuído a um único autor, mas resulta de desenvolvimentos e influências diversas ao longo do tempo. Figuras como Merce Cunningham, que explorou a movimentação aleatória e a autonomia da dança em relação à música, foram fundamentais para redefinir esse gênero. A dança contemporânea é caracterizada por sua diversidade de estilos e técnicas, refletindo a evolução da arte e a busca por novas formas de expressão cultural.

em termos de mercado. Do mesmo modo, em termos de estado da arte da dança, experimentações com outros gêneros também agregam valor. Assim, dá-se um caráter mais de vanguarda, diferentemente dos demais possíveis agrupamentos.

Iniciando por Valéria Vicente, que foi a responsável pelos demais contatos feitos dentre os passistas, além de ser importante para o direcionamento inicial da pesquisa, configura-se uma importante referência para este trabalho. Os seus diversos livros, artigos, tese e dissertação englobam aspectos que vão desde a história do frevo e aspectos relacionados à anatomia do corpo em relação à dança-frevo, até a processos criativos. Talvez de forma reativa à minha presença, como homem, branco e compositor, de forma recorrente, ela enfatizou a questão da participação popular na criação do frevo.

> Como para ele, a música do frevo não está ligada ao povo: "Já abordei o assunto quando focalizei o absoluto alheamento do elemento popular à produção do gênero, nada fornecendo à sua confecção, de sua alma ou de sua história." (Oliveira, 1985: 41), concluímos que este não está considerando as camadas trabalhadoras pobres e os músicos das bandas musicais que, segundo Arrais (1998), sobreviviam com dificuldade, como povo. (Vicente, 2009, p. 67).

Ao longo das diversas conversas, Valéria chama atenção para a importância do desenvolvimento de projetos e práticas relacionadas à criação. Dentre essas iniciativas de junção criativa entre dança e música, ela cita o projeto do qual foi integrante, "Frevo de casa". Trata-se de uma produção que visa explorar a improvisação nas duas artes, explorando a relação íntima entre música e dança no frevo. No elenco estão dois músicos e duas dançarinas. O espetáculo estreou em 2013 e é ganhador do prêmio Apacepe em 2015. Provocada sobre a dialética criativa entre música e dança, Valéria comenta que, a despeito de haver uma intenção de diálogo em tempo real, o caminho da dança para a música permanecia desigual na direção inversa. Além disso, evidenciada esta deficiência, surgia proposições dos músicos no sentido de que os dançarinos se familiarizassem com a notação musical a fim de se estabelecer uma linguagem comum. Isto só reforçava a ideia de que há uma tendência de algum modo de prevalência da música.

Ao longo de muitas discussões sobre a participação popular no frevo desde sua gênese e a visão elitista e datada (segundo ela) com a qual é retratado o desenvolvimento do gênero, enuncio algumas ideias/convites para a criação em conjunto. Como uma entusiasta da criação conjunta, Valéria se mostra interessada, sobretudo em relação ao fato de se ter a dialética composicional entre dança e música. As primeiras ideias são no sentido de se combinar um andamento e forma para o frevo e, a partir de uma coreografia produzida, partir para a composição do frevo. Outra possibilidade seria a composição de um trecho dançado, que serviria de material composicional para outro trecho de resposta pela música. Enquanto um

propõe, a outra parte executa movimentos lentos. Entre algumas possibilidades, Valéria sinaliza algo que está relacionado com sua pesquisa de doutorado.

A dança frevo, quando espontânea, acontece em breves momentos em que o passista se conecta com a música. Portanto, propor longas coreografias poderia tirar a espontaneidade, além do fato de ser extenuante para o passista. Esta observação foi muito importante para a pesquisa, modificando a estratégia e posição composicional. A partir de então, o método experimental de composição tomaria gestos corporais e estes ensejariam gestos musicais, que por sua vez, passariam por um processo de desenvolvimento gestual para a construção da música.

A Figura 11 apresenta Valéria performando o espetáculo "Ebulição" de 2018.

Figura 11 - Valéria Vicente – Espetáculo Ebulição[81]



Fonte: Ju Brainer, 2018.

Conjuntamente às conversas com Valéria, fui entrando em contato com outros dançarinos. Jefferson Figueredo foi o que mais tive contato na primeira metade da pesquisa. À época atuava com bailarino e professor substituto na faculdade de dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Jefferson quando criança e adolescente foi aluno de Nascimento do Passo e atribui aos ensinamentos do mestre boa parte da sua vivência no frevo. Relata que de forma intuitiva, Nascimento do passo chamava atenção à música, no intuito de se estabelecer uma conexão rítmica forte tanto com a melodia como com a seção rítmica. No entanto, aponta o caráter de

[81] Disponível em https://4parede.com/06-festas-e-rituais-frevendo-memorias-de-festa-e-corpos-politicos/ - Acessado em 03/10/2023.

paradigma em relação à resposta do passista à música. Ou seja, não havia um pensamento no sentido inverso.

A Figura 12 apresenta Jefferson em uma performance com uma sombrinha aos moldes dos antigos carnavais.

Figura 12 - Jefferson Figueredo[82]



Fonte: Dados da pesquisa.

Jefferson, assim como Valéria, defende a tese de que a participação popular não é retratada devidamente na bibliografia disponível sobre a história do frevo. Além disso, quando questionado sobre o porquê do distanciamento entre música e dança, Jefferson atribui parte deste efeito ao uso da dança frevo como espetáculo e consequente apropriação como símbolo cultural do estado.

> *Pensando desde a década de 1970, quando o Balé Popular do Recife, começa a levar para os palcos [...] esse lugar da "espetacularidade" começa a se conectar com a relação turística, de marketing e identidade cultural. Então o frevo vira esse símbolo e vira esse estereótipo. Então na relação com a música o que perde é que é esquecido o diálogo, a conversa entre corpo e som [...] porque a "espetacularidade" do passo, do movimento tá tão mais ampliada de querer fazer os maiores saltos [...] que você perde a referência de se conectar com a música.* (Jefferson Figueredo – Entrevista 09/11/2022).

Segundo ele, o fato de servir a uma apresentação em palcos necessita de uma performance que pressupõe atratividade ao público. Neste sentido, percebe-se uma relação com questões de mercado influenciando diretamente a dança, que passa a ter um caráter mais acrobático e de menor interação com a música. Ou seja, ao mesmo tempo que divulga o gênero,

[82] Disponível em https://ccv-ma.org.br/programacao/online/territorio-corpo-entre-brasil-e-africa-negra-oficina-frevo-com-jefferson-figueiredo-pe-inscricoes-abertas - Acessado em 03/10/2023.

descaracteriza-o. Se por um lado a música se coloca numa posição de proposição esperando respostas da dança, por outro a dança como espetáculo passa a perder o contato.

> *Esse é um papo que as vezes Spok nos traz. Do passista começar a dançar e não estar nem aí para que está tocando. Não que quem esteja tocando também esteja muito preocupado com o passista. Eu já trouxe isso para ele também. Porque às vezes ele tá lá e não tá nem aí.* (Jefferson Figueredo – Entrevista 09/11/2022).

Figura 13 - Encontro com Jefferson no Paço do Frevo



Fonte: Foto do autor.

Jefferson relata que comumente não há um posicionamento dos músicos de buscar dar espaço a proposições da dança.

> *Mas eu ainda acho que tem esse lugar da "espetacularidade" que afasta às vezes assim. Tanto da dança para a música, como da música para dança. Porque às vezes vem muito nesse discurso tipo [...] "Ah não, vocês estão dançando e nem se relacionam com a música". [...] Oxe! Mas vocês já pararam para pensar que vocês podem tocar a partir do que eu estou dançando também? Porque é sempre a perspectiva de vocês olhando para a gente.* (Jefferson Figueredo – Entrevista 09/11/2022).

Em meio a situações que indicam a desigualdade de valor dado aos músicos e bailarinos, cita casos em que mesmo com uma proposta experimental, os convites surgem ao final da criação com a intenção de apenas agregar a dança como adereço. "*Com é esse diálogo? Eu também posso falar, ou eu só escuto? Né? Então [...] para mim essa relação ainda é um pouco confusa [...] de entender como acontece, quando acontece [...]"* (Jefferson Figueredo – Entrevista 09/11/2022).

Jefferson relembra de uma coreografia realizada em 2008, da Companhia de dança e escola de frevo, onde cada passista dançava relacionado a um instrumento da orquestra. Para ele o resultado não chegou a ser conforme esperado, mas se mostrou interessante para abrir possibilidades acerca da interação com a música. Isto demonstra como, mesmo nas proposições da dança, busca-se um *input* da música.

As conversas com Jefferson frequentemente passavam por propostas mútuas de criação. Ao irmos tomando consciência dos detalhes da intenção composicional de cada um, foram surgindo naturalmente ideias e sugestões, que foram me ajudando no desenvolvimento da estratégia composicional adotada. Além disso, cedeu gentilmente vídeos de algumas de suas performances, experimentais ou não, e que mais se adequavam as minhas intenções composicionais.

Outro nome que contribui para este relato é o do bailarino, educador e pesquisador Alisson Lima. Radicado em São Paulo há dez anos (onde atua como professor e pesquisador do Instituto Brincante), Alisson tem um trabalho que desenvolve sobre a improvisação no frevo e seu estudo como forma de incorporação racional na dança. A participação popular na dança também se apresenta como um aspecto importante, de onde busca material para suas pesquisas.

> *Eu trago essas imagens do contexto de rua, do carnaval da rua, do que se vive na rua, tragos essas situações lúdicas para um contexto técnico, para serem estudadas de uma maneira [...] com um olhar de que a gente está fazendo isso porque a gente quer*. (Alisson Lima – Entrevista 08/11/2022).

A Figura 14 apresenta Alisson Lima performando a dança-frevo e sua proximidade com a capoeira.

Figura 14 - Alisson Lima[83]



Fonte: Duda Moraes, 2020.

[83] Disponível em https://www.agendadedanca.com.br/alisson-lima-ministra-cursos-de-dancas-brasileiras-via-plataformas-digitais/. Acessado em 05/10/2022.

Alisson argumenta que é interessante a criação com o acaso, que o movimento saia de outro modo, diferentemente do que foi pensado. Contudo, ressalta o valor de ter o domínio sobre os movimentos que possam ser entendidos como algo fora dos passos tradicionais (mais próximo da munganga).

> *Eu acho que essa fricção acontece [...] pouquíssima [...] uma porcentagem bem curta conscientemente. Poucas pessoas e na maioria das vezes, quando isso acontece num contexto maior, inconscientemente. Eu acho que a gente deveria estudar isso para deixar isso mais consciente. Assim com as outras características e as outras maneiras de se trabalhar a munganga no corpo, por exemplo.* (Alisson Lima – Entrevista 08/11/2022).

Com relação à composição de frevos inspirados na dança, a despeito de não negar sua existência, mostra-se cético aos discursos propalados historicamente. "*Enquanto você falava, eu fiquei pensando; quantos desses depoimentos aconteceram de fato?"* (Alisson Lima – Entrevista 08/11/2022). Para ele, a ligação com a música se dá de forma mais clara com o folião nas ruas.

> *Eu acredito que o corpo que se aproximava mais [...] com esse diálogo da música era o corpo da rua e não o corpo do capoeirista. O capoeira [...] ele influenciou mais na questão do passo [...] eu acho que o corpo da rua é um corpo que traz mais a questão musical no ato da munganga, no ato do trejeito.* (Alisson Lima – Entrevista 08/11/2022).

Apesar de reconhecer a interação, ele questiona como efetivamente a composição inspirada na dança se deu. Para ele não há sinalização do passista, falta ainda uma descrição do processo. O que lhe indica que parte do discurso propalado se refere a manutenção de algo que se repetiu ao longo do tempo.

Figura 15 - Encontro com Alisson no Paço do Frevo



Fonte: Foto do autor.

Alisson sinaliza que a multiplicidade de musicalidades presentes na rua faz com que se tenha diferentes materiais composicionais para a pesquisa. Que essa disponibilidade de material sempre existiu, mas que ao longo do tempo teve sua utilização variando. Apesar desses períodos de pouca interação, ele lê o momento atual com otimismo em termos da relação entre dança e música.

> *Teve altos e baixos [...] teve um momento que se distanciou bastante. Eu acho que agora tá se aproximando cada vez mais. Eu acho que agora as pessoas estão começando a entender que é realmente uma coisa só [...] não música e dança ou dança e música. Eu acho que a gente está na mesma bandeja, com o mesmo propósito.* (Alisson Lima – Entrevista 08/11/2022).

Outro representante desse grupo de passistas, educadores e pesquisadores, é Luciano Amorim. O artista recifense (44 anos) é passista, professor de danças brasileiras, pesquisador e agente cultural, com atuação de quase três décadas na criação, ensino e salvaguarda da cultura popular.

Figura 16 – Luciano Amorim



Fonte: Foto do autor.

Iniciou-se em 1998 na Escola de Frevo Recreativa Nascimento do Passo e concluiu o curso técnico em Dança do Frevo na Escola Municipal de Frevo (2000), onde lecionou no ano seguinte. Entre 2004 e 2011, radicado em São Paulo, formou-se e lecionou no Instituto Brincante, apresentou-se com Antônio Nóbrega, cursou extensão em Cultura Popular (Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima) e atuou em SESCs, CEUs e redes públicas/privadas. De

volta ao Nordeste, ministrou projetos de extensão na UFPE, criou a abordagem “Frevo para Crianças” e, em João Pessoa, colaborou com CEARTE, FUNESC e UFPB (2015–2018). Mais recentemente, em Recife/Olinda, seguiu ensinando (inclusive remotamente durante a pandemia), cofundou a Cia. Passos das Ladeiras e tem escrito um livro para sistematizar o legado de Nascimento do Passo. Apesar de lesões crônicas nos joelhos, mantém formação continuada de passistas na Praça do Hipódromo.

A pedagogia de Luciano organiza-se por camadas: (1) o pulso como sensibilização corporal-musical inicial, com exercícios sobre repertórios lineares (dobrados, marchas, frevo de bloco), explorando direção, equilíbrio, giros e níveis; (2) a melodia como jogo de frases, cuja descoberta é induzida; (3) a integração pulso–melodia em improvisação graduada, conforme bagagem motora do aluno.

> *Quando estabelecido os princípios do pulso, passamos a observar as melodias, introjetando o pulso, mas priorizando brincar com as melodias, principalmente entendendo que as frases tem inicio e fim. Não estabeleço para os alunos, qual o inicio e final, mas deixo que eles descubram por meio de exercícios e assim vou auxiliando-os.* (Luciano Amorim – Entrevista 24/02/2025).

Luciano é incisivo ao descrever assimetrias históricas entre músicos e passistas – da ocupação dos palcos e diferenças de remuneração à escassez de homenagens a passistas no Carnaval: *“Sim, a dança é marginalizada e muito ainda… Sem dúvidas a música tem muito mais privilégios do que a dança”* (Luciano Amorim – Entrevista 24/02/2025).

Enquanto passista, Luciano Amorim sinaliza a percepção de uma assimetria estrutural nas relações entre passistas e compositores/músicos no universo do frevo, particularmente nas últimas duas décadas (suas vivências). As interações entre esses agentes aparecem como episódicas e majoritariamente vinculadas a projetos específicos, não se configurando como prática recorrente ou estrutural no campo artístico. Essa rarefação do diálogo contínuo sugere a existência de compartimentalizações internas, nas quais música e dança, embora historicamente interdependentes no frevo, passam a operar em esferas relativamente autônomas. Tal configuração contribui para a consolidação de “mundos consagrados” Luciano Amorim – Entrevista 24/02/2025), tanto no Recife quanto em Olinda, nos quais determinadas formações e formatos de apresentação excluem a presença do corpo dançante, deslocando a dança para um lugar secundário ou decorativo.

> *De modo geral seria interessante que os passistas pudessem ter aulas de teoria e pratica musical, assim como sempre quis o mestre Nascimento do Passo. Faria muita diferença na formação dos mesmos. Existem sim, cursos de música espalhados na cidade, mas me refiro como uma grade curricular. Talvez assim, diminuiriam os abismos entre as linguagens.* (Luciano Amorim – Entrevista 24/02/2025).

Para Luciano, o músico que se destaca na tentativa de promover uma aproximação mais efetiva entre passistas e orquestra é o Maestro Spok. A partir de sua colaboração no trabalho *O frevo de casa*, em que também participa Valéria Vicente, observa-se uma abertura mais consistente ao diálogo performativo em tempo real entre música e dança. Essa experiência evidencia também uma tensão conceitual relevante: os regimes de improvisação na música e na dança operam segundo lógicas distintas. Enquanto na prática musical a improvisação frequentemente se ancora em estruturas harmônicas, rítmicas ou formais previamente estabelecidas, na dança ela tende a emergir do gesto corporal, da espacialidade e da relação com o outro. A tentativa de articular essas duas modalidades de improvisação revela um esforço de integração entre sistemas expressivos que, embora historicamente interligados no frevo, desenvolveram dinâmicas próprias.

II. Passistas ligados à salvaguarda do frevo

O segundo agrupamento é referente a passistas ligados a uma tradição que se molda a partir da catalogação dos passos e desenvolvimento do método ensino do frevo de Nascimento do Passo. Trata-se, em alguns casos, de um perfil um pouco mais conservador e tem como característica mais expressiva a manutenção da tradição do frevo aos moldes dos antigos carnavais. Neste sentido, adequa-se a uma imagem buscada pelo poder público do Estado de Pernambuco, que vê no frevo um símbolo para atrair recursos.

Dentre esses passistas, destacam-se os que compõem o grupo Brincantes das Ladeiras, coordenado pelo passista Wilson Aguiar. Este grupo se propõe ao ensino da dança-frevo, assim como a cultura do carnaval, através de aulas que envolvem música e dança. O grupo Brincantes das Ladeiras, atuante há mais de uma década em Olinda, destaca-se como uma das iniciativas mais significativas na preservação e reinvenção da tradição do frevo enquanto prática cultural comunitária. Fundado em 2009 por passistas que buscavam simplesmente se reunir para "brincar e fazer frevo", o grupo emergiu de encontros espontâneos, transformando-se, com o tempo, em um coletivo estruturado que dialoga profundamente com as dinâmicas sociais, históricas e pedagógicas do frevo.

Desde sua origem, o Brincantes das Ladeiras adota uma postura estética e ética marcada pela brincadeira coletiva, pelo encontro e pela circulação dos corpos nas ladeiras de Olinda (território simbólico que dá nome ao grupo). O *ethos* dos Brincantes se alicerça na ideia de que o frevo é antes de tudo uma prática de felicidade, de afeto e de circulação comunitária,

sustentada por saberes de ginga, conceitos associados às epistemologias afro-diaspóricas e às corporalidades que habitam os vazios deixados pelas estruturas hegemônicas de ensino.

O grupo se reúne aos sábados na praça Laura Nigro, no centro histórico de Olinda. Nas fotos da Figura 15, apresento alguns registros de uma vivência do grupo com Valéria Vicente.

Figura 17 - Vivência com Valéria Vicente no grupo Brincantes das ladeiras



Fonte: Fotos do autor.

No conjunto dos encontros acompanhados no âmbito desta tese, este se destacou pela complementaridade das falas, que articularam os saberes hoje sistematizados na pesquisa acadêmica de Valéria Vicente às suas matrizes de origem, enraizadas nos saberes populares e nos saberes da rua, com os quais mantêm um diálogo contínuo, vivo e mutuamente constitutivo. Na oportunidade, Valéria Vicente explanou sobre os elementos da música que poderiam guiar os passistas, começando pelos da seção rítmica. Além disso, comentou sobre a relação próxima entre dança e música, chamando atenção para o diálogo das melodias e os improvisos dos passistas mais experientes.

Na foto, no canto superior esquerdo estão o metre Wilson Aguiar (líder do grupo), A multiartista Maria Flor (passista de renome na cidade e pesquisadora da dança e da música frevo) e Valéria Vicente. No canto superior direito, Valéria Vicente propõe um movimento para

o grupo que a segue. Na foto abaixo, o grupo pratica na praça, enquanto uma pequena troça[84] passa ao fundo.

Outro grupo de destaque e que dá nome ao agrupamento aqui descrito, refere-se ao Guerreiros do Passo. Criados em 2005 por discípulos do mestre Nascimento do Passo, o grupo é oriundo da Escola Municipal de Frevo do Recife, formadora de inúmeros passistas de destaque ao longo dos anos.

A Figura 18 apresenta o grupo Guerreiros do Passo performando aos moldes de uma estética dos antigos carnavais, que é uma das marcas do grupo. Algumas características vão desde o resgate de passos antigos e não mais usados, até a utilização de uma vestimenta típica dos foliões da primeira metade do século XX.

Figura 18 - Performance do grupo Guerreiros do Passo[85]



Fonte: Dados de pesquisa.

Uma de suas principais bandeiras é o resgate da memória de Nascimento do Passo, através do estudo, divulgação e ensino do seu método. Advogam que a utilização dos passos já catalogados seria importante para a caracterização da dança como frevo. Contudo, o que fica suspenso é o fato de que todo passo catalogado, um dia foi uma munganga de um folião.

O grupo também faz questão de se colocar politicamente sobre a questão da valorização de músicos e passistas. Para eles, a valorização do passista é muito menor do que a do músico.

[84] No contexto do Carnaval de Recife e Olinda, troça é uma agremiação popular, em geral informal, formada por amigos, vizinhos ou categorias profissionais que sai às ruas com estandarte e orquestra de frevo. O próprio termo "troça" remete à ideia de zombaria/brincadeira, o que explica a recorrência de nomes irreverentes e o tom jocoso dessas saídas. Distingue-se de blocos e clubes de frevo pela menor formalização e pelo caráter espontâneo das apresentações.

[85] Disponível em https://oxerecife.com.br/guerreiros-do-passo-rendem-5-mil-folioes-e-ampliam-trincheira-do-frevo/ - Acessado em 31/08/2024.

Relatam situações em que os músicos reclamam da presença do passista nos palcos. Oportunidades onde os músicos são pagos e os passistas são convidados a participar sem cachê, com a justificativa de que os músicos passam longos anos de estudo para executar a música e, portanto, deveriam receber, ao contrário dos dançarinos. O grupo se coloca politicamente contra essa desigualdade e enfatiza que isto decorre de uma posição elitizada em relação aos músicos.

Sobre as tentativas de aproximação, o grupo cita o projeto *Frevo em pauta*, proposto por Spok. Nesta situação, o passista iria seguir o ritmo proposto na partitura. Apesar de enxergarem valor na abordagem, uma vez que propicia uma aproximação de algum modo, sinalizam que a proposta pressupõe que o dançarino tenha a necessidade de se familiarizar com a teoria musical. "*Ali a gente estava a serviço [...] a serviço da nota e não criando com o músico.*" (Lucélia Albuquerque – Entrevista 10/11/2022).

Uma iniciativa recente e que se mostra valorosa para a integração entre o mundo dos músicos e dançarinos no frevo foi a criação em 2022 do Instituto Brasileiro do Frevo, presidido por Eduardo Araújo, coordenador do grupo Guerreiros do Passo e tendo como vice-presidente o Maestro Formiga (Ademir Araújo).

Como previsão da teoria, teríamos que a interação de música e dança seria, num momento seguinte, reduzida novamente ao distanciamento que temos visto. Este seria o futuro em termos de consequências das práticas atualmente empreendidas. Haja vista as práticas que replicam essa desigualdade de participação e valor simbólico para a comunidade do frevo, a simbiose entre música e dança tenderá a permanecer mais nos livros e nos discursos e menos na prática.

III. Passistas no Carnaval

Todos os grupos mencionados atuam de maneiras distintas durante o Carnaval. Com exceção dos passistas que desfilam executando coreografias previamente estruturadas, concebidas para compor a alegoria dos blocos e realizadas sem improvisação ou interação direta com a multidão, os demais perfis mantêm uma forma de interação que se aproxima do que discuto neste trabalho. Nesses casos, prevalece uma liberdade propositiva de movimentos, que interpreto como intenções rítmicas e gestuais percebidas por mim como proposições de suas musicalidades.

Nesta seção serão citados passistas que tive contato para discorrer sobre o perfil de passistas independente no Carnaval. Trata-se de dançarinos que se relacionam de formas distintas, sem necessariamente vivências reflexivas do seu fazer artístico e/ou relações de poder

com o contexto em que se encontram. Dentre tantos passistas presentes atualmente no Carnaval de Recife e Olinda, destaco os passistas Ferreirinha do Frevo e Geri (o Homem da Sombrinha).

Ferreirinha do Frevo, nome artístico de José Ferreira da Silva Irmão, é um dos mais reconhecidos passistas de rua de Pernambuco, considerado mestre do passo e um dos principais guardiões da tradição do frevo na atualidade. Aos 66 anos, Ferreirinha mantém atuação constante como coordenador de passistas, movimentando grupos em ensaios e vivências no Recife Antigo, onde sua presença tornou-se referência para novas gerações de dançarinos.

Figura 19 - Ferreirinha do frevo performando em evento no Paço do Frevo[86]



Fonte: Dados de pesquisa

Seu primeiro contato com o frevo ocorreu ainda na infância, por volta dos treze anos, nas festas promovidas na casa de seu avô. Nessa fase, assistindo blocos tradicionais como o Pão Duro e o Prato Misterioso na Rua Imperial, Ferreirinha começou a imitar gestos e movimentos dos foliões, despertando sua identificação com o frevo. Após uma fase em que interrompeu parte das vivências carnavalescas por conta do serviço militar e trabalho, retornou ao frevo buscando atividade física.

Ferreirinha descreve sua relação intensa com a dança como estruturada a partir de um jogo de deslocamentos nas acentuações musicais. O passista frequentemente propõe

[86] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKnKQeZy7PP/?img_index=1. Acessado em 02/12/2025.

antecipações dos ataques, criando um efeito de pergunta e resposta que simula uma performance na qual conduz a música. Em outros momentos, opta por atrasar seus movimentos, produzindo a impressão de que responde aos impulsos sonoros. Além dessas estratégias, o sincronismo também é empregado como recurso expressivo, reforçando os acentos rítmicos e estreitando a articulação entre gesto e som.

Para Ferreirinha, a escolha pela dança decorre da convicção de que o corpo é o principal instrumento do passista. Ele ressalta que, diferentemente da música instrumental, a dança não requer capital financeiro para aquisição de instrumentos e materiais técnicos — o que, segundo ele, torna o frevo uma expressão acessível e profundamente libertadora. Seu estilo é frequentemente descrito como "mungangueiro", marcado por improvisação, espontaneidade e expressividade corporal, características que reforçam sua compreensão da rua como verdadeiro palco do frevo.

Além de sua atuação artística, Ferreirinha é reconhecido pela defesa da valorização do passista e pela crítica à baixa remuneração e pouca visibilidade dos concursos oficiais. Sua trajetória, marcada pela dedicação contínua à arte, faz dele uma figura indispensável para a manutenção da tradição e para a transmissão dos saberes corporais do frevo às novas gerações

Outro exemplo para o contexto da presente pesquisa trata da trajetória de Geri, conhecido nas ladeiras de Olinda como "o Homem da Sombrinha", constitui um dos mais expressivos exemplos da permanência, renovação e agência individual dentro da tradição do frevo. Sua relação com a dança não emerge de um processo formal de escolarização corporal, mas da imersão cotidiana e afetiva em contextos populares de sociabilidade, audição musical e vivência festiva. Desde a infância, ainda na década de 1970, Geri cresceu envolto pelo ambiente sonoro que seus pais cultivavam em casa, especialmente com repertórios de Capiba e Nelson Ferreira nas vozes de Claudionor Germano. Essa ambiência foi decisiva para a constituição de sua sensibilidade estética, funcionando como uma espécie de matriz sonora que, desde cedo, vinculou o frevo ao plano emocional, familiar e identitário.

Sua experiência revela uma dimensão do frevo que se constrói fora dos enquadramentos conceituais discutidos ao longo desta tese. Como passista de rua independente, sua relação com o frevo nasce da convivência cotidiana com a festa, da escuta doméstica e dos afetos entrelaçados à memória familiar, não sendo comum reflexões formais sobre salvaguarda, relações de poder, genealogias criativas ou lugares institucionais de produção. Para ele, essas categorias não aparecem como problemas ou pautas de análise. Dessa forma, muitos dos temas centrais desta tese, como tensões históricas entre músicos e dançarinos, hierarquias na produção

do gênero ou disputas simbólicas na constituição do frevo, não fazem parte natural de sua vivência, ainda que lhe atravessem indiretamente enquanto integrante dessa cultura.

Figura 20 - Geri, o homem da sombrinha nas ladeiras de Olinda



Fonte: Fotos do autor

Contudo, é precisamente dessa posição desinstitucionalizada que emerge a potência de sua atuação. Sua escuta é eminentemente corporal, orientada pelas acentuações rítmicas e pelos ataques melódicos, que ele capta de modo intuitivo, sensível e imediato. A improvisação que desenvolve ao dançar não é apenas reativa à música, mas também propositiva: ao sincronizar passos, suspensões, acelerações e gestos com as estruturas rítmico-melódicas, ele cria respostas corporais que insinuam contornos, antecipações e fluxos musicais. A forma como escolhe o tempo de passar a sombrinha por baixo das pernas, o modo como alterna explosão e relaxamento através da *munganga*, ou a maneira como se ajusta a frevos desconhecidos graças à percepção musical adquirida informalmente, tudo isso evidencia um tipo de musicalidade encarnada que opera como sugestão gestual. Embora ele não se reconheça como agente criativo no processo musical, sua prática revela um modo de dançar que, sem intenção explícita, propõe ideias rítmicas e energéticas, funcionando como um vetor improvisado de proposição musical.

Desse modo, sua atuação mostra que a improvisação dançada é também um modo de escutar e produzir sentido musical, confirmando que o passista, mesmo quando não reivindica esse lugar, pode operar como força propositiva. Trata-se efetivamente de uma fonte viva de gestualidade, energia e fluxo que alimenta a imaginação musical e contribui, ainda que de modo silencioso, para o contínuo processo de invenção no frevo.

É importante destacar que, nas ruas, todos os passistas se misturam (Figura 21) Independentemente de seus diferentes perfis, todos contribuem igualmente, sem qualquer hierarquização de minha parte, para aquilo que é denominado “frevedouro”.

Figura 21 - Encontro de passistas no carnaval de 2024



Fonte: Foto do autor.

A Figura 21 apresenta alguns passistas do grupo Brincantes das Ladeiras fazendo o passo com integrantes de outro grupo de passistas e foliões desconhecidos nas ladeiras de Olinda durante o cortejo realizado para o encontro de passistas em fevereiro de 2024.

IV. Compositores

O meu contato com musicistas e compositores se deu ainda na fase de elaboração do pré-projeto de pesquisa para o pleito de uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. À época, buscava bibliografias que dessem robustez ao tema de pesquisa, assim como partituras para análises e consequente melhor entendimento sobre a composição de frevo de rua. Foram contactados à época, o Maestro Duda, Maestro Formiga, Maestro Clóvis Pereira (por meio de sua esposa), Mário Guedes Filho, filho do Maestro Guedes Peixoto (já falecido), Márcia Nunes (filha do falecido Maestro Nunes), o compositor e arranjador Melquíades Claudino de Oliveira (Kidbone), o Maestro Edson Rodrigues, o compositor e arranjador Marcos FM (Marcos Ferreira Mendes), e a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), para acesso à obra do Maestro José Menezes, depositada na Instituição após sua morte. Todos cederam gentilmente cópias das partituras originais que dispunham e autorizaram a sua utilização para fins acadêmicos.

Os textos e partituras foram de suma importância para melhor entender certas características e perceber determinados *ethos* composicionais no gênero. Durante toda a pesquisa, recorri a esta documentação como referência às minhas argumentações.

Uma vez mais bem explicitada a pergunta da tese, optei por iniciar os trabalhos de campo pelos passistas. Isto se deve ao fato de que, a essa altura, as relações de poder já haviam

sido inferidas. Apenas após conseguir um apanhado razoável de material entre os passistas, permiti-me adentrar ao mundo dos músicos no frevo.

Um dos primeiros contatos se deu com Marcos FM. Professor do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) e do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO), arranjador do Festival Nacional do Frevo e do Concurso Nordestino de frevo (FUNDAJ), líder da Orquestra *Quebramar* e autor dos livros: *Arranjando frevo de rua* (Mendes, 2017), *Arranjando frevo canção* (Mendes, 2019), *Arranjando frevo de bloco* (Mendes, 2020), *Frevo: transformações ao longo do passo* (Santos; Mendes, 2021). Passei a me encontrar com ele periodicamente para tirar dúvidas sobre os livros e analisar suas sugestões de partituras, a fim de me aprofundar sobre sua perspectiva do compositor sobre o gênero. Como tem sua origem no interior do estado, sua vivência musical esteve intimamente ligada às bandas de música. Talvez por isso, boa parte do repertório sugerido para estudo tenha sido de frevos e dobrados. Arranjador de frevos que compõem os dois primeiros álbuns lançados pela *Spok Frevo Orquestra*, [87] entre eles "Capibarizando" (Beto Ortiz), "Cara de carranca" (Thiago Albuquerque), "Frevo pra ela" (Nonato Lima), "Pipocando" (Cézar Michilies), "Sax sanfona" (Genaro), entre outros, Marcos gentilmente me forneceu as grades dos arranjos e, de forma significativamente fraterna, mostrou-me pontos de atenção e técnicas utilizadas. Considero este o primeiro passo efetivo de adentramento no universo composicional do gênero.

Figura 22 - Encontro com Marcos FM no Conservatório Pernambucano de Música



Fonte: Foto do autor.

[87] Mais informações em: https://www.spokfrevoorquestra.com.br/discografia/ - Acessado em 10/10/2024.

Após sanadas minhas dúvidas sobre o conteúdo de seus livros e percebendo que as análises traziam cada vez menos informação relevante, iniciei um direcionamento às minhas questões de pesquisa. A despeito de conhecer a literatura sobre a história do gênero, suas impressões sobre a relação entre música e dança giravam em torno das mesmas citações de Valdemar de Oliveira (1971). Aos poucos fui colocando minhas inferências obtidas com os passistas nas conversas para entender de que maneira se dava a percepção da relação entre músicos e bailarinos. Em seu ponto de vista, percebido ao longo dos encontros, há pouca interação em termos de processo criativo. Sempre disposto a ajudar, Marcos FM indicou o Maestro Formiga, pois já o havia visto comentar questões que remetiam à interação entre música e dança no frevo.

Considerado como um dos grandes mestres do frevo, Ademir Araújo (Maestro Formiga - patrimônio vivo de Pernambuco desde 2013) tem uma relação de militância pela arte e cultura popular no Estado, com uma posição propositiva em termos de envolvimento com políticas públicas. Meu primeiro contato com ele se deu por meio de uma ligação telefônica que durou cerca de duas horas. De algum modo, minha perspectiva sobre o tema e minha história de vida chamou a atenção de Formiga, que passou a colaborar. Após algumas conversas ainda por telefone, nos encontramos em um evento no Paço do frevo, onde um grande número de pessoas ligadas ao frevo se encontrava. Foi uma oportunidade para fazer os contatos com músicos e dançarinos, que apresentados através do maestro se mostraram receptivos e disponíveis em colaborar. Na sequência passamos a nos encontrar em seu escritório, na Rua da União, Centro do Recife. Passamos horas conversando sobre seus planos, suas histórias, conjuntura política, sobre seus posicionamentos acerca das políticas públicas e, sobretudo, da minha pesquisa. Houve um longo caminho até conseguir fazê-lo perceber detalhes e intenções da minha pesquisa em meio a tantos assuntos. Apresentei algumas composições de intentos iniciais como "Zabé no frevo", [88] "Licor de Gengibre" [89] e "Mole" [90] (partituras contidas nos Anexos deste documento). Foi encantador, vê-lo levantar de sua cadeira e reger alguns momentos que o chamavam atenção. Contudo, foi ficando cada vez mais claro para mim, que em suas vivências, a relação entre música e dança pouco se fazia presente.

Passei a frequentar ambiente e encontros onde possivelmente haveria pessoas ligadas à cultura do frevo e fui construindo meu relato. Em alguns casos, havia a gentil disponibilidade de entender meu objeto de pesquisa e as questões envolvidas, em outros meus propósitos não

[88] Vídeo-partitura disponível em https://youtu.be/6PlC_7yVnwY
[89] Vídeo-partitura disponível em https://youtu.be/e8Pc9OXtyrc
[90] Vídeo-partitura disponível em https://youtu.be/Oy-JpIDCHtM

faziam muito sentido. Em certas situações, mesmo para pessoas com notório saber sobre o gênero, não havia conhecimento sobre o processo criativo partindo da dança, ou pelo menos, influenciado por ela. "*Rodolfo, o movimento é o contrário. As passistas fazem aqueles 'rondantes' delas, aquela coreografia, de acordo com a música*" (Informação verbal).[91]

Tendo conhecimento das iniciativas de Spok, durante todo o processo, mantive contatos esparsos, inicialmente via telefone. Os encontros com Spok foram quase sempre marcados antecipadamente. Como um expoente do frevo atualmente, sua agenda de compromissos e viagens é frequentemente cheia. Deste modo, nos encontramos virtualmente (por meio de videochamadas) ou em intervalos/fins de ensaios.

Os relatos de Spok sobre a interação entre música e dança no frevo oferecem uma perspectiva interessante sobre o quanto esses dois elementos estão intrinsecamente conectados, ainda que muitas vezes distantes no processo criativo. Spok conta que desde jovem dança frevo de uma maneira muito pessoal, afirmando que dançar "faz parte do seu corpo", uma expressão de liberdade e identidade no contexto dessa dança tradicional. Ele vê sua performance na dança de forma semelhante ao ato de "solar musicalmente" (improvisar), sugerindo uma liberdade criativa tanto no movimento quanto na música. Esta prática me parece algo recorrente enquanto proposição de movimento de quem dança frevo, dado o depoimento de alguns passistas, a exemplo de Jefferson Figueredo. No entanto, Spok também reflete sobre o equilíbrio necessário para não tornar a dança "dura", ou seja, ela deve manter uma fluidez que evite rigidez excessiva. Entendo que isso nos traz sua percepção de que a fricção tem seu valor, enquanto distanciamento entre música e dança.

Spok comenta que, embora a música frevo seja claramente enraizada na dança e vice-versa, a composição musical, na maioria das vezes, não é feita com uma coreografia específica em mente. Para ele, essa integração entre música e dança acontece de maneira natural, sem uma intenção calculada. O músico ilustra essa falta de comunicação entre músicos e passistas recordando a criação do seu curso "Passo em Pauta", onde buscou ensinar passistas sobre ritmo e divisão rítmica, mostrando como aspectos técnicos da música podem influenciar a dança. O curso nasce de uma provocação[92] a alguns passistas sobre a dificuldade de se coreografar uma música complexa e pouco convencional (marca registrada da *Spok frevo orquestra*) em um curto espaço de tempo. Proposto o curso e aceito o desafio por parte dos bailarinos, em poucos

[91] Depoimento do Maestro Duda enviado por WhatsApp no dia 21/10/2024.

[92] O músico conta que contou uma "mentira" acerca de um acontecimento inventado, afirmando que certo passista foi incapaz de coreografar uma música que seria apresentada em um evento. A ocasião da apresentação se daria em poucos dias e o arranjo da música seria complexo.

dias iniciaram as atividades (sem o devido preparo, segundo Spok). Ele lembra que, embora quinze passistas tenham começado, apenas três finalizaram o curso, o que ele atribui ao fato de que pode ter sido exaustivo para os participantes, além de seu pouco tempo de preparação para o conteúdo das aulas. Uma das práticas do curso envolvia o exercício de leitura e execução musical, onde Spok escrevia uma semibreve e pedia para os passistas "soarem" até a duração exata da figura rítmica. Essa prática incluía tanto notas quanto pausas, ensinando os dançarinos a se conectarem com o tempo musical e a entenderem a música de uma maneira mais técnica e precisa. Ao final do curso foi proposto um exercício em que cada dançarino escreveu a sequência rítmica que desejava dançar e o compositor incluiu a melodia. É importante notar que essa abordagem não considera o improviso da dança, onde se dá a fricção e a espontaneidade na proposição dos movimentos. Contudo, permite que haja uma participação efetiva dos passistas no processo criativo.

A Figura 23 é o registro de uma conversa com o músico ao final do ensaio da *Banda Sinfônica do Recife*,[93] no Teatro do Parque.

Figura 23 - Encontro com Spok no Teatro do Parque



Fonte: Foto do autor.

Outro ponto importante mencionado por Spok é a diferença na maneira como os passistas “contam” o tempo musical em comparação com os músicos. Ele percebe que, muitas vezes, os dançarinos não conseguem acompanhar as nuances rítmicas mais sutis da música,

[93] A Banda Sinfônica do Recife, fundada em 1958 pelo maestro Vicente Fittipaldi, é um dos mais importantes conjuntos musicais da capital pernambucana. Composta por instrumentos de sopro e percussão, a banda executa um repertório diversificado, que vai desde música erudita até composições populares e regionais, como o frevo, simbolizando a cultura local. A banda realiza apresentações regulares no Teatro de Santa Isabel e outros eventos, promovendo tanto o entretenimento quanto a educação musical. Além disso, ela preserva a tradição de bandas no Brasil, especialmente aquelas que difundiam música antes da popularização do rádio.

dançando apenas os ataques mais evidentes, o que demonstra uma desconexão. Ele nota que as contagens e marcações feitas pelos passistas na dança não possuem a precisão necessária para acompanhar as nuances da música, o que leva a uma desconexão entre o movimento e a sonoridade. Spok lamenta essa separação entre as duas artes e afirma que a música e a dança do frevo, apesar de terem crescido juntas como "dois irmãos", quase sempre houve certo distanciamento, cada uma buscando sua individualidade. Ele acredita que a dança influencia a composição musical e vice-versa, mas para que essa troca ocorra plenamente, seria necessário um entendimento mais profundo por parte de ambos os lados. Para ele, o músico deveria trabalhar mais a dança e os passistas deveriam entender mais sobre a música, criando uma relação mais simbiótica entre as duas.

Por fim, Spok reflete sobre o fato de que para ele, no frevo a música geralmente nasce primeiro e a dança surge em seguida, sendo pouco recorrente o contrário. Segundo o músico, raramente há a intenção explícita de um maestro ou compositor de criar uma música pensando em uma coreografia específica. Ele acredita que a música é composta com certa autonomia e que, dentro da obra musical, já estão presentes elementos como os passistas, as ruas e outros aspectos que caracterizam o carnaval. No entanto, para Spok, é muito difícil imaginar tenha havido uma correspondência direta e corporal entre música e dança, já que isso exigiria um nível de envolvimento profundo.

2.4. Esta Pesquisa e o Relato Etnográfico

A musicalidade que brota, eventualmente, das palavras de alguns passistas pode ser genuinamente pertencente a uma reflexão prévia do seu fazer artístico, assim como pode ter sido gerada a partir da provação que as conversas sobre o assunto suscitaram. Não há invalidade em nenhum dos casos, pois a despeito de sua intencionalidade, a musicalidade é passível de ser lida em seus gestos. Tal relação com a composição não é inferida apenas tomando-se a dança como reflexo de uma música executada, mas como um desvio momentâneo dela, em que se mantém características rítmicas do universo do frevo. Além disso, observa-se que esta coerência à fraseologia do gênero se dá mesmo quando a música não está presente fisicamente. Nas oportunidades que tive com passistas em que era possível certas demonstrações, verifiquei que há o mesmo “sotaque”, o que me indica que há uma rítmica incorporada por eles. Estas inferências acerca da musicalidade no passo, foram resultado da abordagem etnográfica que foi empreendida junto aos grupos de passistas.

Verifica-se, com o relato sobre o ambiente em que se desenvolve a dança-frevo, uma clara desigualdade entre músicos e dançarinos. Este sentimento está presente na fala dos passistas em diversas formas, envolvendo desde aspectos econômicos a aspectos ligados à criação. Percebe-se um consenso sobre a existência de uma relação entre música e dança, que ao longo do tempo teve altos e baixos. Neste sentido, não se discute se há ou não uma relação entre essas artes, mas como ela seu deu e acontece hoje.

Sob o ponto de vista do passista, nota-se que a criação tende a ter "mão única", onde os músicos propõem para resposta dos passistas. Este recorrente reclame se verifica em eventos e projetos e traz uma reflexão sobre um possível papel desta pesquisa como contribuição para o fomento de participações mais equânimes. Já sob a perspectiva dos músicos, observa-se que a noção do distanciamento entre eles e os dançarinos, mas sem a percepção de que há uma relação de poder. À exceção de Spok, não há sequer o entendimento de que a dança pode ter influência sobre a música.

Uma vez que toma como material composicional os movimentos corporais dos passistas, viso estabelecer um caminho pouco percorrido na composição do frevo. O contato com o passista e a incorporação de sua intencionalidade para a composição, torna o passista um parceiro da composição. Deste modo, as músicas compostas a partir desta pesquisa terão a autoria compartilhada com os respectivos passistas em sinal de reconhecimento à sua participação e importância no processo. A decisão de nomear a dança frevo como coautoria responde a um imperativo ético e político. Ao reconhecer que o conhecimento artístico não emana exclusivamente do compositor, mas é fruto de saberes populares, esta pesquisa subverte a hierarquia tradicional de criação. O material gerado em campo (tais como vivências, gestos e a própria fricção rítmico-gestual por mim inferida) não é tratado como mero dado extraído, mas como matéria-prima compartilhada. Dessa forma, a composição musical (de minha autoria e do passista colaborador) passa a operar como um gesto epistêmico, garantindo a agência dos sujeitos da cultura popular que fundamentam a criação e legitimando a produção de conhecimento como uma prática situada, ética e dialógica.

2.5. Pausa para o passista descansar

Este capítulo constrói o alicerce conceitual que sustenta a proposta composicional da pesquisa, partindo da escuta do corpo dançante como fonte que enseja o gesto musical. A investigação teórica se inicia com uma busca por perspectivas que tratem da relação entre música e dança, reconhecendo a escassez de estudos voltados especificamente à composição

musical a partir da dança frevo. Essa lacuna é preenchida por aproximações conceituais que, mesmo não diretamente ligadas ao frevo, oferecem subsídios para compreender a interação entre som e movimento como campo fértil para a criação.

O texto deste capítulo evidencia a composição de frevos de rua que parte da observação e análise da dança do frevo subverte a lógica tradicional de produção. Nesse sentido, a dança deixa de ser apenas um reflexo da música e passa a ser fonte geradora de sentido musical. Isso nos remete à ideia de Bourdieu (1989) de que a autoridade que os enunciados têm é uma autoridade conferida à linguagem por fatores externos a ela. No caso do frevo, a linguagem musical ganha autoridade não apenas pela técnica do compositor, mas pela legitimidade simbólica conferida pela dança e pelo corpo em movimento. Essa inversão de papéis pode ser lida como uma forma de luta simbólica, na qual reivindico um lugar de autoria e protagonismo na construção do frevo. Como afirma Bourdieu (1989), as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses. Neste trabalho, essa luta se manifesta na tentativa de redefinir o lugar da dança como elemento estruturante da composição musical. Ao propor uma metodologia composicional que parte da dança, a pesquisa também atua como um gesto de reconfiguração simbólica do campo do frevo, desafiando as estruturas de poder que historicamente separaram criação e performance. Trata-se, portanto, de um movimento que não apenas reconhece a dança como fonte de inspiração, mas que a eleva à condição de discurso criador.

3. MARCOS TEÓRICOS

"Todo conhecimento é autoconhecimento"
(Boaventura de Sousa Santos)

A construção de um arcabouço teórico foi essencial para situar a pesquisa no campo do conhecimento científico e artístico. Neste capítulo, abordarei as principais contribuições teóricas que fundamentam esta investigação, buscando conectar conceitos centrais aos objetivos propostos. A partir da interação entre teoria e prática, a presente pesquisa se debruça sobre a intersecção de ideias, formas de se complementarem e possíveis utilizações de escritos que abordam as diferentes perspectivas.

Os conceitos abordados permeiam a relação entre dança e música, a criação artística, o conceito de gesto musical, as ferramentas de análise da música eletroacústica e os possíveis caminhos entre o gesto idealizado e sua notação.

3.1. Outros olhares na relação entre música e dança

Com um vislumbre do intento composicional e de pesquisa a ser construído, iniciei a busca por escritos que pudessem fundamentar a minha incursão na interação entre música e dança como subsídio para compreender, com propriedade, como se dá a *composição de frevos de rua inspirados na dança frevo* e propor a criação de um processo composicional próprio. É importante ressaltar que a parca bibliografia encontrada indica que ainda há muito a ser pesquisado na área de composição musical a partir da interação entre essas duas formas de arte. Dessa maneira, procurei reflexões em referências que se aproximassem aos propósitos desta pesquisa. Nem todos os conceitos foram utilizados diretamente. Contudo, foram úteis à contextualização do problema de pesquisa e à apresentação de outras perspectivas distintas à minha. Além de concordar ou discordar, as fontes e referências aqui utilizadas, serviram de direcionador para as decisões acerca da maneira como proceder para a realização do meu trabalho.

Na Figura 24, os caminhos e reflexões estudados são apresentados dentro do processo de desenvolvimento desta pesquisa.

Figura 24 - Caminhos estudados na relação entre dança e música



Fonte: Elaborado pelo autor.

Dentre os olhares/tijolos fundamentais para a construção de uma edificação onde se apoiará a heurística aqui plasmada, encontram-se trabalhos que tratam da composição de música onde há interatividade entre som e movimento e a composição a partir da construção de um arcabouço teórico implementado a partir da imersão no universo pesquisado. Estes textos visam abrir caminhos em duas vertentes da minha pesquisa. A primeira diz respeito às questões e problemáticas de trabalho relacionadas à composição que se propõe a tomada da arte neste lugar de diálogo e coexistência entre música e dança. Em segundo, tem-se a componente da investigação *in situ*. Da atuação do compositor, enquanto investigador de práticas e culturas, alimentando-se delas para a sua criação. Também serviram de elemento estrutural, pesquisas que refletissem sobre como o dançarino reage aos estímulos sonoros e musicais, de modo a nos aproximar da compreensão musical dos passistas e fundamentar aspectos da minha própria percepção da dança frevo. Estes escritos se colocam como um contraponto aos depoimentos e trocas obtidos em campo, conversando com músicos e dançarinos da cena cultural ligada ao frevo em Recife e Olinda. Mesmo em outros universos artísticos, com propostas de caráter empírico, nas reflexões acerca da relação com o som, sob a perspectiva da percepção musical de quem reage à música, encontram-se subsídios para a fundamentação das minhas escolhas na pesquisa. Além disso, foram vistos aspectos de como o surgimento das ideias, tanto para a criação musical, quanto para proposições no meu caminho de busca, estão associados a um diálogo com o mundo onde me insiro para a realização deste trabalho. Já em termos de comunicação consciente, apresento reflexões sobre a problemática em termos de comunicabilidade entre músicos e dançarinos. Este aspecto nos será útil para a compreensão de correspondência entre os gestos corporais e um pensamento musical intuído por mim ao observar a dança.

Na construção deste trabalho, os escritos de Bertissolo (2009a, 2013) foram de fundamental importância. Suas indagações e proposições se tornaram alicerce para o desenvolvimento do presente texto. Seus aportes foram encontrados após a definição do objeto de pesquisa e em um período que se verificava a escassez de bibliografia na área. Desta forma, a despeito do presente trabalho possuir um caminho próprio de pesquisa, as publicações do autor foram decisivas para uma espécie de validação do intrincado percurso escolhido para a pesquisa. Um tipo de indício de que outros já haviam percorrido seus caminhos na direção da interação entre música e dança, dando-me, portanto, a confiança que precisava para traçar meus próprios rumos com a perspectiva pragmática do factível.

Foi gratificante perceber que, tempos depois do primeiro contato com as publicações de Bertissolo, identifiquei interseções no arcabouço teórico estudado, sobretudo acerca da Teoria do pensamento complexo de Edgard Morin. Esta mudança no paradigma dominante, de superação de axiomas epistemológicos tradicionais, foi-me despertada através do contato com os escritos de Daniel Puig (2014), outra referência importante para esta pesquisa. À época dos meus estudos iniciais, estes conceitos passaram despercebidos. Contudo, após certo tempo e aprofundamento no tema, percebi a validade das proposições contidas nas considerações de Bertissolo (2009a) quanto à "in(ter)disciplinaridade" e o pensamento sistêmico.[94]

Bertissolo (2009a) chama atenção para o ponto em comum de algumas músicas, que foram responsáveis pela formação do pensamento musical da atualidade. Trata-se do fato de que essas obras "extrapolam o fazer exclusivamente musical" (Bertissolo, 2009a, p. 2). Entre estas, segundo o autor, estão *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg, e *A Sagração da Primavera* (1913), de Stravinsky. Este é um aspecto importante, mas há de se acrescentar a perspectiva de Maria Noronha Portugal (2015), sobre a autonomia da música e sua comunicação exclusivamente sensível. A autora sinaliza que em termos acadêmicos, o ensino é bastante formalista e que a música é por vezes apresentada como algo autônomo, independente de corporalidade, por exemplo.

> É significante, por exemplo, o fato de a Sagração da Primavera (1913), de Stravinski e Nijinski, ter sido analisada em sala de aula incontáveis vezes ao longo da minha graduação, sem ao menos uma vez ser mostrado um só registro de qualquer uma das 185 coreografias.[95] (Portugal, 2015, p. 11).

[94] Para um aprofundamento sobre o conceito de sistema aberto e o pensamento sistêmico em um contexto ligado à composição musical, vide tese de Puig (2014).

[95] A autora também chama atenção para o fato de o coreógrafo não ser mencionado e, tão pouco, a colaboração entre os dois artistas.

Minha vivência como aluno de composição corrobora com esta percepção. E isso foi ficando claro para mim nas fases iniciais da pesquisa, onde me arvorava a fazer experimentos ainda sem me debruçar devidamente na bibliografia aqui apresentada.

A busca de um modo de compor que propusesse interatividade entre música e dança, foi um dos intentos de Bertissolo (2009a). Com uma abordagem que possibilitasse um diálogo entre essas duas artes, situando-se entre os dois universos artísticos, o autor constrói um outro modo de organização de pensamento composicional. Em sua pesquisa, utiliza o *Sistema Laban/Bartenieff*,[96] como um sistema aberto,[97] para investigar a criação de universos composicionais dialógicos. O trabalho tem como objetivo principal a composição de sua obra *Noite*, a partir da busca pela relativização entre as fronteiras que se situam entre a música e a dança.

Em consonância com o caráter de abertura da abordagem, o uso da notação por *Motif* foi escolhido. Uma vez que se trata de uma notação que representa uma descrição qualitativa do movimento, há espaço para improvisação do bailarino sobre a escrita. Para a notação conjunta dos *Motifs* e partitura, houve um esforço no sentido de usar uma notação que respeitasse a duração temporal e sua correspondência entre as duas notações. Este ponto evidencia a inter-relação entre e música e dança, de modo que, pode-se tomar como material composicional a ideia de contraponto entre estas duas artes.

É importante destacar um traço que aponta rumos diferentes entre esta pesquisa e a abordagem de Guilherme Bertissolo. Trata-se, para ele, de "uma abordagem em que o foco não partisse da música, tampouco da dança, mas de uma dialógica entre os dois saberes, possibilitando um modo de operar" (Bertissolo, 2009b, p. 1). Por questões que a abordagem etnográfica pretendeu deixar mais evidente no capítulo 2, a presente pesquisa, visa tomar como pontos de partida os gestos corporais da dança. Neste sentido, apresentando outras reflexões acerca da interação entre música e dança. Além disso, o fato de o presente texto versar sobre uma investigação artística dentro de um universo já bem estabelecido em termos de "*modus operandi*", como o frevo, questões sobre o gênero musical se impõem ao caminho de busca desta pesquisa. Estes pontos estarão presentes ao longo de todo este trabalho, que em certa medida se permitirá reagir a estes aspectos.

[96] Um dos sistemas mais abrangentes, possivelmente o mais abrangente, de análise do movimento humano; no Brasil, contudo, suas potencialidades ainda não foram exploradas na amplitude que lhe é devida (Bertissolo, 2009a).

[97] Sendo considerado como um sistema aberto, o Sistema Laban/Bartenieff passa a ser percebido a partir do paradigma da complexidade. A sua utilização para composição musical pressupõe a incorporação e a consciência da incerteza, permitindo uma relação dialógica entre som e movimento ampla.

Na abordagem de Bertissolo (2009a), o processo criativo é composto de uma etapa denominada de pré-composicão. Trata-se da de um esquema formal de planejamento composicional de forma e tempo, além da elaboração de materiais, mas que não são necessariamente cumpridos. Contudo, o não cumprimento dessa espécie de conjunto de premissas, não invalida sua utilização. Para o nosso caso, uma vez que existe um contínuo, ligado à ideia de formatividade, não se tem a divisão em uma fase inicial de planejamento. Além disso, soma-se o fato de se tratar de um gênero musical com características bem definidas e da geração de material composicional ser resultado da interação com os vídeos dos dançarinos. É importante dizer que a minha decisão de seguir o *ethos* composicional oscilou durante a pesquisa. Inicialmente havia a intenção de seguir e compor músicas que fossem percebidas como frevo. Num momento seguinte, a partir de conversas com passistas e criadores do frevo, passei a não ter esse direcionamento por questões explicitadas no capítulo 2. Contudo, com o desenrolar dos trabalhos tive a necessidade de não apenas absorver as sutilezas do universo observado, mas de reagir ao ambiente. Deste modo, a composição de frevos que fossem reconhecidos como tal passou a ter um papel relevante nos desdobramentos e amadurecimento do processo aqui proposto.

Construindo uma relação entre os desenhos gestuais na música e as atmosferas de movimento, Bertissolo segue, ora mais literal, ora se permitindo tomar outros rumos. A composição de sua obra *Noite* demonstrou quão profícua foi a utilização do Sistema Laban/Bartenieff. Um ponto de destaque da abordagem foi o fato de explorar a relação entre o fator fluxo,[98] criado por Laban em seu Sistema de análise do movimento, e o fluxo métrico no contexto musical. Apontada por Oliveira, a questão envolvendo o fluxo livre no frevo será explorada na abordagem aqui proposta.

> Como normalmente os passistas seguem o fluxo do ritmo do frevo em alta velocidade, a habilidade de pontuar frases de movimento com uma breve pausa, ou pose inesperada, é uma habilidade que somente passistas habilidosos são capazes de realizar. É verdade que interromper o fluxo de movimento numa pose não é tarefa fácil em qualquer dança. (Oliveira, 2017, p. 44).

Seguindo o sentido natural de aprofundamento das reflexões levantadas em sua dissertação de mestrado (Bertissolo, 2009a), Bertissolo segue para sua tese de doutorado (Bertissolo, 2013) em um movimento de investigação que o permita aprofundar outros aspectos da articulação entre música e movimento. Através de uma imersão no universo da Capoeira Regional, o autor estabeleceu conexões com base nos conceitos de *Ciclicidade*, *Incisividade,*

[98] "O fator fluxo determina a tensão aplicada a cada movimento, tornando-o *livre* ou *controlado*." (Bertissolo, 2009a, p. 19).

Circularidade e *Surpreendibilidade*. Como o objetivo de investigar a interação entre música e movimento em um contexto em que estas duas instâncias são indissociáveis, a exemplo do frevo de rua, Bertissolo apresenta duas séries de obras. *M'bolumbümba* envolvendo uma discussão sobre os *níveis do ciclo de vida da composição* proposto por Laske (1991), e *Fumebianas*, no sentido de elencar processos gerais de composição. Metodologicamente, Bertissolo acena para o fato de as obras terem processos não necessariamente prévios à formulação de conceitos e teorias. Desse modo, as obras não se prestam a refletir a aplicação de fórmulas preconcebidas, sendo, portanto, fruto de uma construção experimental que parte da vivência no universo da Capoeira Regional.

Bertissolo (2013) faz um consistente apanhado teórico acerca da relação entre música e movimento de forma crítica.[99] Ele se baseia no texto de Rothfarb (2002), tecendo comentários importantes sobre reflexões-alicerces ao meu início de pesquisa. Destaca-se o campo da Energética, que direciona as análises sobre a perspectiva das qualidades dinâmicas da música. Inicialmente considerada para ser utilizada como arcabouço teórico em nossa abordagem, a relação entre dança, música e energia foi citada algumas vezes em conversas com passistas. Além disso, talvez pela proximidade das minhas vivências acadêmicas nas Ciências Exatas e da Natureza, conceitos relacionados à força, energia cinética e potencial me chamaram a atenção. Inicialmente idealizada, a transmutação dos movimentos do passista de frevo em música tinha como direcionador a visão da dinâmica-linear de Ernst Kurth (Kurth, 1991). A ideia seria associar o caráter de movimento do dançarino com as frases musicais, que congregassem o aspecto cinético da melodia com a energia potencial, gerando premissas para a composição da harmonia. Esta abordagem não teve continuação em função da escolha do vocabulário utilizado, bem como a utilização dos aspectos envolvendo gesto musical. Contudo, alguns conceitos continuaram válidos na medida em que possuem interseção com a abordagem escolhida. Veremos mais detalhadamente no capítulo 4 sobre estes aspectos.

Além das abordagens associadas à Energética, constam interessantes abordagens ligadas à metáfora. As Metáforas do movimento segundo Roger Scruton (1997) trazem uma discussão entre música e movimento de forma mais filosófica, sinalizando que há uma distinção entre movimento musical e físico. Já os esquemas metafóricos-musicais propostos por Candace Brower (2000) se relacionam com a Energética sob um viés de esquemas imagéticos e de metáforas musicais. Além dessas, destaca-se as Metáforas de movimento propostas por Mark Johnson e Steve Larson (2003) e sua articulação com o movimento corporal.

[99] Para melhor aprofundamento no campo teórico acerca da relação entre música e movimento, ver o capítulo 1, "As assertivas sobre a relação entre música e movimento". (Bertissolo, 2013, p. 8).

Outro ponto abordado por Bertissolo (2013), que se aproxima do presente trabalho é o conceito de gesto musical.[100] Após o avanço nas pesquisas sobre metáforas no início da década de 1980, e da expansão dos estudos de gestos iniciada na década de 90, metáfora e interações gestuais se tornaram um importante tópico. Bertissolo faz um apanhado nos textos que possuem interseção com a sua pesquisa, e que estão contidos no livro organizado por Anthony Gritten e Elaine King (2006). Os comentários passam pela teoria do gesto musical de Hatten (2004), baseada na experiência corporal e enfoque no caráter simbólico. Seguem aos conceitos de gestos emotivos e seus contrários, de Lidov (2006) e pelas considerações acerca da *mimese* na compreensão de gestos musicais de Arnie Cox (2006).

Abordagens por meio de aparatos tecnológicos também foram abordadas por Guilherme Bertissolo (2013). Estas vertentes de pesquisa acerca de música e movimento vêm sendo desenvolvidas a partir das possibilidades que surgem com o avanço tecnológico. Devo confessar que, como compositor, que possui uma primeira formação em Engenharia Eletrônica, necessitei tomar uma decisão firme sobre não seguir neste momento caminhos que tivessem interseção com caminhos que utilizam aparatos tecnológicos.[101] Isto não quer dizer que haja nenhum tipo de negação a estas abordagens. Contudo, como proposta pessoal, seguirei o mais voltado para as ciências humanas neste momento. Isto está relacionado à minha estratégia de autoformação e à tentativa de preenchimento de lacunas de conhecimento.

Voltando aos escritos de Bertissolo (2013), tem-se a elaboração de um arcabouço conceitual a partir das observações obtidas com a experiência de contato direto com a Fundação Mestre Bimba, além da prática composicional na forma de experimentos contaminados com a Capoeira Regional. A relação entre música e movimento foi investigada à luz de um extenso aporte teórico e reflexo da imersão no contexto estudado. Ressalto que, diferentemente do que é proposto no presente trabalho, o autor deixa claro a real existência de dois mundos com feições distintas (o do autor e o da Capoeira Regional), mas que se articularam na realização do trabalho. Essa articulação entre diferentes saberes é uma das motivações do meu trabalho, haja vista a utilização do guia metodológico contido na investigação artística.

[100] Vide "O gesto musical como elemento integrador do processo criativo" na seção 3 deste texto.

[101] Os aparatos tecnológicos no estudo da cognição gestual musical em música permitem explorar como os gestos físicos e a música se relacionam durante a performance e a escuta. Ferramentas como sistemas de captura de movimento, sensores (acelerômetros, giroscópios), eletromiografia (EMG), além de neuroimagem e eletroencefalografia (EEG), rastreiam movimentos, ativação muscular e atividade cerebral. Softwares de análise de vídeo e realidade virtual também simulam e analisam interações gestuais em diferentes contextos musicais. Esses recursos ajudam a entender como o corpo e o cérebro interpretam e executam gestos musicais, conectando a expressão física à estrutura e à percepção da música.

Nos aproximando mais ainda da problemática enfrentada nesta pesquisa, e considerando a significativa contribuição de Bertissolo (2013) para a temática sobre a relação entre música e movimento, seguimos agora para a bibliografia que se situa próxima ao nosso objeto de pesquisa, através da investigação da interação dos dançarinos com a música.

Egil Haga (2008) nos traz em sua tese de doutorado, uma análise sobre como percebemos as correspondências entre música e movimento. Percebe-se, portanto, o caráter mimético considerado na abordagem. Através de gravações onde participantes eram solicitados a fazer movimentos que entendiam ter correspondência a pequenos trechos musicais. Estes movimentos foram realizados sob a forma de desenhos, onde foi demonstrado que há sensibilidade quanto a mudanças de altura, timbre, modo de produção (articulação) e densidade. Além disso, o pesquisador investigou a reação em relação a movimentos de dança feitos livremente à música, que demonstraram correspondências em termos de densidade, articulação, velocidade, bem como quando a música e o movimento são executados sutilmente como puxar/alongar ou apressado/espasmódico. O autor assume o sentido dessa correspondência emergente com base na *sincronicidade* dos eventos auditivos e visuais, que ocorrem próximos uns dos outros e no tempo e no espeço e tendem a ser percebidos como pertencentes ao mesmo evento audiovisual. Além disso, o aspecto semelhança é utilizado, na medida em que representa que evento visuais e auditivos que parecem semelhantes dinâmica e/ou cinematicamente, por exemplo, tendem a ser percebidos como o mesmo evento audiovisual. Neste sentido há correspondência entre movimento e música quando fluxos auditivos e visuais evoluem de forma semelhante ao longo do tempo.

É importante ressaltar que o autor sinaliza para a limitação de se proceder com tal abordagem sob o paradigma tradicional de uma investigação quantitativa, pois a despeito de se verificar correspondências, elas se apresentem de forma flexível. Dessa maneira, pode-se ter diferentes variantes do movimento associadas ao mesmo trecho musical. Intimamente relacionado a esta variabilidade de tipos de movimentos está associado o fato de que códigos socioculturais atuam no direcionamento de certas características estilísticas nos movimentos. Isto se reflete claramente na abordagem aqui proposta, na medida em que o "escutando a dança" está associado a uma escuta em que se permite o viés do frevo pela inserção e contexto em que se apresente.

Haga (2008) recorre a três teorias básicas para serem tomadas como seu referencial teórico relativo aos processos perceptivos, a Teoria da Percepção Multissensorial, a Teoria

Ecológica[102] e a Teoria Motora da percepção.[103] A partir delas, sinaliza algumas importantes noções teóricas para a argumentação de sua tese. Primeiro, tem-se que a percepção é limitada pela relação entre quem percebe e o ambiente em que se encontra. Portanto, a compreensão que o observador possui do objeto está relacionada a interações no tempo presente, assim como a partir da compreensão do objeto tida anteriormente.[104] Isto nos leva diretamente à ideia por trás da "escuta da dança" no frevo aqui proposta. Observaremos nos capítulos 4 e 5 do presente texto, que claramente os resultados obtidos estão ligados à minha vivência com o gênero. O segundo ponto, refere-se ao caráter multissensorial da percepção. O terceiro ponto é de que, associada a uma limitação pelo conhecimento ecológico, a percepção é influenciada pelas experiências anteriores sobre a forma como som e movimento tendem a aparecer juntos. O quarto ponto é referente ao fato de diferentes categorias de som utilizarem os mesmos processos perceptivos. Um aspecto a ser mencionado é o fato de tais apontamentos teóricos seguidos por Haga estão relacionados a conceitos contidos na Teoria do Pensamento Complexo de Edgard Morin, que será abordada ainda nesse capítulo. Percebe-se como a dicotomia entre observador e objeto implica diretamente no experimento, o que, no meu caso, possui como parte integrante uma etapa de observação. Além disso, Haga (2008) considera a perspectiva geral sobre a percepção como emergente (o todo é diferente da soma das partes) e o interesse na relação entre os elementos e o todo, como pontos básicos da psicologia da Gestalt e que também se refletem sob o olhar da complexidade.

A abordagem aqui proposta se aproxima da perspectiva de pesquisa de Haga (2008), na medida em que, diferentemente das demais perspectivas anteriormente mencionadas, as características do movimento como *contorno de ativação* (mudança do nível de atividade ou energia), *cinemática* (trajetória e mudança na velocidade de um movimento), *dinâmica* (forças de causam ou restringem o movimento), *segmentação* ou *chunking*[105] (segmentação de sons musicais contínuos e/ou movimentos corporais em unidades temporalmente demarcadas) e

[102] É importante ressaltar que a consideração da Teoria Ecológica, implica em uma relação direta entre o observador e o ambiente. Desse modo, diferentemente da Gestalt, é resultado da forma como o sistema perceptivo coevolui com as características do ambiente e como resultado de processos socioculturais.

[103] Segundo (Berthoz, 2000), as teorias motoras da percepção têm como proposição central a consideração de que é tida como uma simulação interna da ação, que a restringe.

[104] Diferentes variantes teóricas têm sido propostas sobre Teorias motoras da percepção. Sua discussão e aprofundamento fogem do escopo deste trabalho. Contudo, a associação do meu trabalho a certas premissas teóricas é ensejada pelo caráter pragmático de realização deste trabalho, na medida em que se presta à concretização em uma composição. Desses aportes teóricos e perspectivas, nascem reflexões que direcionam a tomada de certas decisões e ficções a serem consideradas como propulsoras à realização.

[105] O termo *chunking* foi emprestado da expressão cunhada por George A. Miller (1956) nos escritos de Rolf Inge Godøy (2006, 2008, 2010). Miller sinaliza o conceito como maior unidade significativa no material apresentado que a pessoa reconhece. O conhecimento pregresso de cada observador será decisivo na determinação do que se identifica como um pedaço (*chunk*).

pontos de sincronização (acentuações simultâneas na música e no movimento) são tomadas como "não simbólicas".[106] Isto pode ser transportado para o contexto da minha pesquisa, assumindo as premissas teóricas de Haga (2008), através do entendimento e associação de que não se busca um valor simbólico nos movimentos do passista. Como discorrido por Maria Goretti (2017), os movimentos são um fim em si mesmo. Portanto, as características não simbólicas são os insumos necessários à transmutação do passo em música. Aspectos como mudanças de nível de atividade, ou energia, a trajetória e as mudanças de velocidade, a segmentação em unidades temporais demarcadas e pontos de sincronia entre música e movimento consiste no conjunto de aspectos considerados no presente trabalho.

As correspondências entre música e movimento analisadas por Haga (2008) são abordadas da perspectiva de quem observa o evento audiovisual, ou seja, sob uma visão "externa" de observador da correspondência. Outro ponto de vista, refere-se à perspectiva "interna" de quem participou dos estudos observacionais realizados, sendo, portanto, intérprete de correspondência. Este foi um ponto levantado no início da minha pesquisa, pois havia a necessidade de fundamentar algum tipo de relação entre os movimentos do passista relacionados à música no momento da dança e a minha percepção de seus movimentos. Haga (2008) sinaliza que as duas perspectivas estão sobrepostas. Baseando-se em Teorias motoras da percepção, que veem a percepção e produção intimamente ligadas.

> Como performer interior, exploro os movimentos que podem acompanhar a música; e como um observador "externo", baseio meu julgamento da correspondência em uma simulação encoberta de como seria ser um executor dos movimentos observados em relação a determinada música. Em ambos os casos, o julgamento da correspondência está ligado à forma como a combinação música-movimento pode ser percebida como um evento audiovisual coerente.[107] (Haga, 2008, p. 59).

Haga (2008) em sua revisão sobre a percepção de eventos audiovisuais, adentra em aspectos de intersecção entre movimento e som, assim como nas especificidades e perspectivas de cada um. Pontuando sempre sobre a validade de teorias dentro do contexto da música em relação aos gestos corporais, o pesquisador constrói um arcabouço conceitual que fundamenta como pertinente para as análises por ele realizadas. Um conceito que ele denomina de *Chunking*, ou seja, "a segmentação de sons musicais contínuos e/ou movimentos corporais em

[106] Haga deixa claro que sua abordagem, toma como base a premissa de que o movimento é pode ou não se portador de significado. Contudo, baseia-se em aspectos não-simbólicos, ou seja, que não transmitem prontamente significado verbal da mesma forma que um sinal ou forma que é escolhido para representar outra coisa.

[107] Tradução do autor para: *as an inside-performer I explore the movements that might go together with the music; and as an "outside" perceiver I base my judgement of correspondence on a covert simulation of what it might be like to be a performer of the observed movements in relation to the particular music. In both cases, the judgement of correspondence is connected to how the music-movement combination may be perceived as a coherent audio-visual event.*

unidades temporalmente demarcadas"[108] (Haga, 2008, p. 11) será de grande valia para nossa abordagem. Como será visto no capítulo 4, cada segmento ou frase musical será composto de subpartes que serão transmutadas através do experimento de utilização de um vocabulário obtido a partir de ferramentas de análise da música eletroacústica. Neste contexto de definição de gestos e suas fronteiras, Rolf Inge Godøy (2008) chama atenção para o que ele denomina de *ponto-alvo* (clímax ou intenção final de um movimento), que seria melhor para demarcar melhor um trecho gestual, ao invés utilizar os inícios e fins determinados. Isto porque a identificação dos limites temporais de gestos adjacentes seria mais difícil de identificar. No frevo e nas minhas observações feitas sobre os movimentos dos dançarinos, muitas vezes os acentos são o próprio alvo, de modo que, esta perspectiva precisa ser mais bem discutida. Contudo como se verá visto no capítulo 4, há realmente uma incerteza associada aos inícios e finais de cada segmento, o que implica em uma diversidade de possíveis interpretações. Este é um dos pontos chaves em nossa abordagem. Como será visto no capítulo 4, a definição dos pontos de início e fim de cada gesto traz algumas questões importantes. Esta demarcação está diretamente ligada ao conceito de "aproximacionismo" (*approximationism*), proposto por Stevan Harnad (1987), que indica que o processo de formação de atribuição do movimento é uma questão de interpretação. Neste sentido, esse processo é ligado ao contexto e ao conhecimento prévio do evento como padrões aproximados. Haga (2008) aponta para a convergência desse conceito com a Teoria Ecológica e nos traz um ponto chave para a nossa abordagem; a "percepção é exploratória e é impulsionada pela intenção de dar sentido aos acontecimentos"[109] (Haga, 2008, p. 103). Este aspecto deve ser ressaltado para que o leitor tenha em mente que a transmutação dos movimentos dos passistas de frevo ocorre sob a minha intenção de *compor frevos de rua inspirados na dança frevo.*

Em suas análises, Haga (2008) verificou que há diferenças nas interações entre música e movimento, quando se tem andamentos mais lentos ou mais acelerados. As músicas de andamento lento são normalmente executadas de forma mais lenta e suave, mas capturando uma certa tensão com maior riqueza de detalhes. Já as variações das relações com as músicas com andamento *prestíssimo* são normalmente executadas com uma mudança geral na dinâmica de rápida ou apressada para mais lenta ou deslizante. Este é um ponto de reflexão relevante quando trazemos para o contexto do frevo, sobretudo o frevo de rua. Com andamentos sempre

[108] Tradução do autor para: t*he segmentation of continuous musical sound and/or body movements into temporally demarcated units.*
[109] Tradução do autor para: *perception is explorative and is driven by the intention to make sense of events.*

acelerados, a música frevo deve direcionar, assumindo os resultados de Haga (2008) como premissas, os movimentos dos passistas a um caráter que se aproxime mais das observações das variações em *prestíssimo*. No entanto, vale salientar que a presente abordagem tem sentido oposto ao de Haga, uma vez que o ponto de partida é a dança. Contudo, entendemos que seus resultados são úteis para a pesquisa, na medida em que nos permite uma melhor compreensão da interação música e movimento da perspectiva de quem escuta o som e reage a ele. Deve-se manter em mente que em nosso caso, a interpretação do passista de frevo, não se presta somente à *mimese* (como imitação em relação à música dançada), mas ao contraponto e/ou complemento do som, conforme aponta Valéria Vicente (2015). Isto por si só, pode nos colocar em situações de correspondência entre som e movimento, divergentes aos resultados. Em seu texto, Haga (2008), chega a mencionar que há uma correspondência de "forma flexível" em termos de dinâmica (por exemplo), quando se trata de resultados obtidos a partir de dançarinos profissionais. De qualquer modo, a premissa da não arbitrariedade entre música e movimento no caso do frevo é tomada como um aspecto que corrobora a percepção pessoal de que há na improvisação do passista, proposições musicais que servirão de matéria prima para nossa abordagem.

A revisão bibliográfica e resultados obtidos por Haga (2008) são referentes à interação entras as duas formas de arte, mas sobretudo sobre a maneira como sons influenciam os movimentos corporais de quem os escuta e reage a eles. Dando um passo a mais na direção das especificidades da presente pesquisa, convém adentrar ao aspecto colaborativo entre compositores e coreógrafos. Isto porque, a despeito de terem suas danças improvisadas, as mesmas não deixam de possuir seu caráter de coreografia. Desse modo, os experimentos aqui realizados se aproximam de uma coprodução entre dois criadores que trafegam em seus respectivos meios artísticos. Contudo, há uma ressalva importante a ser feita, o presente texto versa sobre a composição musical de obras que não são pretendidas para apreciação conjunta a suas danças inspiradoras. Além disso, a despeito de haver uma relação intrínseca e detalhadamente apresentada aqui, não se presta a representar na forma de música a coreografia que toma como propulsora a sua criação.

Van Stiefel (2006) analisa a relação de trabalho de compositores e coreógrafos na dança moderna, traçando um caminho desde o histórico da música nesse contexto. Stiefel identifica as formas como são iniciados projetos que combinam as duas formas de arte, identificando cenários básicos para colaboração com base em entrevistas realizadas com profissionais da área. O autor encontra complicadores no processo de colaboração que vão desde aspectos relacionados aos processos criativos, até relações profissionais. Além disso, reflete sobre o

papel da música na dança. Diferentemente da música no cinema, em que os atores não são motivados por ela para executarem seus trabalhos, na dança ocorre a motivação e contextualização da ação no tempo e no espaço.

Apontando para as estruturas básicas da colaboração compositor/coreógrafo, Stiefel (2006) identifica aspectos com relação ao início de projetos a serem realizados em parceria, assim como seus desenvolvimentos. Segundo ele, uma vez iniciado, o projeto tende a se enquadrar em sete cenários. O primeiro diz respeito a encomenda e composição da música antes da coreografia e execução ao vivo. Neste cenário, que segundo ele é o mais empregado no balé, predomina a preferência dos compositores. Isto porque o compositor recebe os pontos estruturais mais básicos, com possíveis temas ou narrativas abrangentes, o que o deixa com flexibilidade para suas proposições musicais. O segundo cenário é similar ao primeiro, onde a música é composta antes da coreografia, mas neste caso é gravada, permitindo as mesmas característica de contexto de trabalho para o compositor e menor infraestrutura para apresentação. O terceiro cenário consiste na composição musical para uma coreografia pré-existente e execução ao vivo. Juntamente com o quarto cenário (música composta e gravada), tem-se aqui uma aproximação com o contexto proposta na presente pesquisa. Uma vez que se parte da dança para a composição, alguns aspectos são relevantes para o meu trabalho. Stiefel (2006) aponta como fator de insucesso, o fato de que coreografia pré-determinada muitas vezes gerar expectativas para a partitura musical difíceis de serem cumpridas. Outro ponto levantado se refere à percepção do autor sobre o papel da música na dança moderna, como aquilo que *contextualiza* e *motiva* a ação. Para ele, na dança moderna, um dos papéis prevalece, enquanto no balé, tende ser mais equilibrado. A discussão antecipada da questão motivação *versus* contextualização podem resolver alguns problemas antes que surjam. O quinto cenário diz respeito à música improvisada para a execução ao vivo junto à coreografia pré-existente. Este cenário, segundo Stiefel, aproxima-se mais ao cenário de aula de dança. Alguns pontos acerca do músico no contexto de uma aula de dança serão abordados mais à frente à luz da pesquisa de Alejandro Laguna (2013).

No sexto cenário, tem-se a dança improvisada com música ao vivo. Stiefel (2006) sinaliza que possivelmente se trata de um cenário comum em *idiomas populares.* Esse contexto é encontrado comumente no frevo. De forma cada vez mais recorrente, influenciados por Spok, que tem consistentemente se mostrado sensível à interação da música com a dança frevo, a improvisação tem ocupado um lugar de destaque, sobretudo nos seus shows. Momentos de improvisação amplos têm se aberto para a interação com o passista. Várias das questões levantadas nessa pesquisa são refletidas nesse cenário. Observando as performances, percebe-

se claramente a desigualdade no diálogo. Na maior parte do tempo, há uma proposição prévia do músico para a improvisação do passista. No sentido inverso, nota-se que a abordagem tende a ser uma mera imitação, ou pelo menos uma tentativa. Isto pode ser um reflexo da dificuldade de perceber a rítmica gestual do passista no curto espaço de tempo que os gestos são propostos ao som de uma música de andamento intenso. Há de se considerar que esta cristalização no sentido música para dança, deu-se de forma mais recorrente, o que se apresenta atualmente como uma menor fluência para o caminho inverso (dança para a música) nas performances. O sétimo e último cenário trata da dança improvisada com a música gravada. Este é também um cenário que possui grande interseção com a prática da dança do frevo, na medida em que esse estilo é predominantemente improvisado e que muitas vezes este improviso ocorre sobre músicas conhecidas. Este foi um dos pontos comentados pelos passistas e que foi apresentado no capítulo 2.

A relação entre compositores e coreógrafos é apontada como um potencial inexplorado por Paul Hodgins (1992). Para ele, as afinidades existentes se formam em um nível instintivo. O autor sinaliza que uma exploração consciente e inteligente é crucial para a compreensão de como a dança nos afeta como forma de arte.

> A magia do casamento entre dança e música deve-se, em parte, à natureza quimérica do processo de ligação e reforço entre elas, e ao sentimento de sinergia que resulta da sua performance simultânea - de que o todo é de fato muito maior do que a soma de suas partes. No entanto, embora a relação seja por vezes inefável, não é de forma alguma completamente indefinível.[110] (Hodgins, 1992, p. 215).

No intuito de entender os processos coreomusicais, de modo a torná-los conscientes, Hodgins (1992) busca uma abordagem sistemática a partir de estruturas lógicas para análise. Para o êxito de tais sistemas de análise, Hodgins identifica a necessidade de satisfazer diferentes critérios. É necessário fazer uma distinção entre relações intrínsecas e extrínsecas. Esta última se refere a um terceiro elemento, que externamente se adiciona ao casamento coreomusical. Dependem em grande parte do contexto narrativo e cultural. Estas podem se apresentar na forma *arquetípica*, onde um tema, textura ou instrumentação é associado a um personagem, *emocional/psicológico*, que se propõe a descrever o estado emocional de um personagem ou *narrativa*, onde há o intuito da apresentação de uma coreografia narrativa por parte da música e dos movimentos. Já as relações intrínsecas não dependem do contexto ou de conhecimento

[110] Tradução do autor para: *The magic of the marriage of dance and music is due, in part, to the chimerical nature of the bonding and reinforcing process between them, and the feeling of synergy which results from their simultaneous performance - that the whole is indeed far greater than the sum of its parts. However, while the relationship is sometimes ineffable, it is by no means completely indefinable.*

prévios partilhados entre artistas e o público. O autor divide essas correspondências em cinco categorias:

A. Rítmica
    1. *Acento e métrica*: Este é aspecto observado na dança frevo, onde há um acompanhamento dos movimentos aos acentos métricos ou sincopados na partitura;
    2. *Integração movimento/partitura*: Sons produzidos pelos próprios dançarinos são integrados à partitura.
B. Dinâmico: A dimensão do gesto corporal apresenta uma compatibilização com o volume do gesto musical;
C. Textural:
    1. *Forças instrumentais versus forças coreográficas*: Associação entre número de dançarinos e instrumentos;
    2. *Afinidades homofônicas/polifônicas*: Associação de movimentos em uníssono ou variados com homofonias ou polifonias;
    3. *Contraponto:* reflexo de música altamente imitativa na estrutura coreográfica.
D. Estrutural: Pode-se ter uma correspondência em termos de estrutura nos níveis de motivo/figura, frase/ponto final e estruturas maiores.
E. Qualitativa:
    1. *Tessitura*: Associação entre uma passagem musical aguda ou grave e movimentos como ponta dos pés e movimentos próximos ao chão;
    2. *Timbre:* Estabelecimento de paralelo entre instrumentos (ou grupo de instrumentos) e bailarinos (ou grupo de bailarinos);
    3. *Grau de nitidez/suavidade:* movimentos bruscos ou sustentados associados às passagens em staccato ou legato;
    4. G*rau de dissonância/consonância*: relação da dissonância ou consonância com a coreografia.
F. Mimética:
    1. *Imitação instrumental:* Execução instrumental imitada pelo dançarino;
    2. *Imitação não instrumental:* Dançarino imita com a emissão de som efeito associado à indicação na partitura.

Há nesta perspectiva das relações acima citadas, um debate sobre literalidade dos movimentos, a existência de mais de uma categoria na mesma passagem e a possibilidade de proposição de uma passagem em que música e dança se complementam sem uma associação clara. Estas associações forneceram a Hodgins uma ferramenta analítica com foco restrito, uma

vez que, como o próprio autor sinaliza, uma análise mais abrangente, deve incluir outras áreas de investigação. Contudo para o nosso propósito composicional no contexto do frevo, elas podem servir de guia para possíveis proposições de gestos a partir dos movimentos dos passistas.

Hodgins (1992) apresentando experimentos sobre a percepção da dança sob influência da música, sinaliza como, para uma mesma coreografia, há percepções contrastantes acerca do andamento, duração, sessões, qualidade dos movimentos, etc. A despeito de se tratar de experimentos em pequena escala e, consequentemente, sujeitos a imprecisões, são considerados aqui como reflexões sobre um aspecto influente na minha abordagem. Na etapa de observação da dança na forma de vídeos, optei por razões que ficarão mais claras no capítulo 4, em não assistir os vídeos com a música executada no momento da performance registrada. Contudo, voltando a Hodgins (1992), o meu contexto se torna restrito na medida em que sabidamente todas as músicas e intenções estão sob forma de expressão do frevo de rua.

Utilizo aqui a expressão "escutando a dança" como forma de sinalizar que, subliminarmente à coreografia improvisada dos passistas, há uma musicalidade que vem ao longo dos anos se friccionando com a natureza eurocêntrica das matrizes que compõem a música frevo, transformando-a e dela sendo parte significativa. Para mim, independentemente de ser fundamentada como verdade ou ficção, isto é o que enseja a composição de frevos de rua levando a cabo a cultura do frevo que considera a dança e a música intrinsecamente ligadas. Hodgins (1992) sinaliza essa "visualização da música" como uma controvérsia importante acerca de questões como ritmo, gesto, dinâmica e textura. Trata-se do grau em que a coreografia e partitura se refletem em um nível literal em termos de gesto, ritmo, dinâmica e textura.

> Basta dizer que o grau de visualização da música na dança depende, em grande medida, das próprias predileções do coreógrafo e da traduzibilidade em gestos de movimento da topografia musical envolvida.[111] (Hodgins, 1992, p. 12).

Bruno Repp e Amandine Penel (2002), por meio de experimentos iniciais e de uma segunda incursão (Repp, Penel, 2004) demonstraram que a sensibilidade humana com relação à captura de ritmos visuais é inferior à extração de ritmos auditivos. Seus estudos indicam que se trata efetivamente de uma tarefa complexa, mesmo para profissionais da área como *músicos de dança*.[112] Se por um lado essa dificuldade adicional é aportada por estas questões

[111] Tradução do autor para: *Suffice to say that the degree of music visualization in dance depends to a large extent upon both the choreographer's own predilections and the translatability into movement gestures of the musical topography involved.*

[112] O músico de dança esforça-se por traduzir a informação visual e sonora do comando numa estrutura musicalmente métrica – cujo resultado se espera que seja congruente com a estrutura formal e rítmica desses movimentos. (Laguna, 2013, p. 2).

perceptivas, por outro, podem trazer a flexibilidade necessária à composição de música a partir dos gestos dos dançarinos. Atribuir algum sentido rítmico-gestual aos gestos do passistas nos parece estar ligado ao que López-Cano sintetiza como *competência musical,* a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema nos campos da semiótica e da cognição.

> Como ficou evidente, apesar das diferenças e nuances que cada teórico e corrente de pensamento introduziu, todos concordam em definir competência musical como o conhecimento que o indivíduo possui e que lhe permite atuar na compreensão musical. Isso pode se manifestar na composição, interpretação ou audição de música. Com o conceito de competência, a teoria musical introduziu um elemento operacional-executivo num campo de investigação dominado até então por uma consciência "legislativa" que tende a observar o seu objeto de estudo como produto da aplicação mecânica de regras ou normas estritas e codificadas.[113] (López-Cano, 2004, p. 400).

Trata-se de um conjunto de hábitos cognitivos, que atuam segundo regras interiorizadas e compartilhadas por membros de uma mesma cultura métrica, dando sentido tanto à ação musical, quanto à ação destinada a produzir a música. Neste sentido, a realização desta pesquisa e a imersão no universo, sobretudo dos passistas de frevo, são formas de angariar competências para a proposição de frevos de rua inspirados na dança. No entanto, há uma parcela de saber que este processo de doutoramento pode não ser capaz de proporcionar a contento devido ao tempo. Refiro-me às minhas vivências com o gênero frevo e que me permitem intuir de forma específica, e diretamente ligadas à minha cultura, gestos musicais idealizados ao observar a dança. Lopez-Cano (2004) adverte para o fato de que a competência é na verdade um saber/ação, que, no meu caso, funciona na interpretação dos movimentos. Contudo, a performance, segundo ele, depende de outros elementos ambientais, sendo, portanto, um problema. Isto nos impõe limites sobre construções teóricas, mas não nos impede de considerar o caos e/ou o acaso no processo criativo. Então, que sejam incorporados outros aspectos incutidos na performance dos passistas. E que esses sejam ensejo para o novo.

Somando-se à menor precisão com relação aos estímulos visuais para a percepção da métrica musical, Alejandro Laguna (2013) aborda as questões e problemas relacionados à comunicação entre músicos de dança e bailarinos em aulas de dança. Por se tratar de uma atividade que se aproxima da abordagem aqui apresentada, alguns pontos da problemática identificada pelo autor serão elucidativos para melhor situar esta pesquisa. Isto porque assim como Alejandro, esta pesquisa engloba a ação de inferir aspectos musicais e transformá-los em

[113] Tradução do autor para: *Como ha sido evidente, pese a las diferencias y matices que ha introducido cada teórico y corriente de pensamiento todos coinciden en definir la competencia musical como el conocimiento que es poseído por el individuo y que le permite actuar en la comprensión musical. Ésta puede ser manifestada en la composición, interpretación o escucha de la música. Con el concepto de competencia la teoría musical ha introducido un elemento operativo-ejecutor en un campo de investigación dominado hasta entonces por una conciencia "legislante" que tiende a observar su objeto de estudio como un producto de la aplicación mecánica de reglas o normas estrictas y codificadas.*

música para acompanhamento da dança. Laguna concentra atenção na hipótese de que os desentendimentos são causados por uma divergência na estrutura temporal transmitida pelas diferentes modalidades. Através do uso de um modelo de interação triádica (Laguna, 2009), que o autor utiliza como "uma ferramenta metodológica de análise para observar, definir e estudar os diferentes momentos de comunicação pelos quais passa uma aula de dança" (Laguna, 2013, p. 170), são elaborados experimentos para verificação de suas hipóteses. Seus resultados indicam que esta assincronia métrica multimodal impacta diretamente a comunicação. Alejandro sinaliza que, contrariamente ao que se pensa nos contextos de interação entre música e dança, os problemas que surgem de compreensão entre os dois lados, não surgem a partir da carência de informação formal sobre música por parte dos bailarinos e/ou músico de dança. Dessa maneira, o autor sugere que não se deve abandonar os aspectos intuitivos da musicalidade na comunicação entre os agentes. Assim, aponta para o fato de que nem sempre é necessária a tradução para uma linguagem musical para que se consiga transmitir efetivamente as ideias.

> Pois bem, na maioria das vezes os bailarinos e músicos de dança conseguem transmitir as suas ideias de forma mais eficaz quando tentam reproduzir espontaneamente e em tempo real os seus movimentos através de meios "não-verbais" e não proposicionais, do que quando tentam traduzi-los em música. (Laguna, 2013, p. 314).

Os pontos levantados acima trazem algumas reflexões que fundamentarão certas escolhas no processo de transmutação da dança. Como será visto no capítulo 4, tomarei os movimentos corporais, segmentando-os em unidades gestuais. Sem a necessidade de transposição para os conceitos da música, permitindo que os gestos corporais do bailarino suscitem motivos rítmicos, que serão adaptados com o desenvolvimento do gesto musical. Isto corrobora os acenos teóricos dos autores anteriormente mencionados de Alejandro Laguna (2013) e Paul Hodgins (1992). Estes ajustes naturalmente serão associados a questões culturais que se metamorfoseiam em fraseologia típica do gênero frevo. Não tratarei aqui de uma "tradução" da dança para música. Pelas razões anteriormente colocadas, há um pensamento associado à ação de tomar a dança como elemento propulsor à criação. Proponho aqui que há uma certa aproximação com o conceito de *isomorfia* de Haroldo de Campos (2013), onde vale a insinuação da *mimese* não como reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença. De forma análoga à ideia da *impossibilidade de tradução da poesia*, a *recriação* no contexto dessa pesquisa se dará de forma similar ao que coloca o Haroldo de Campos quando escreve; "quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação" (Campos, 2013, p. 85). Trata-se, portanto, de um elemento de indução que os movimentos suscitam sobre a minha percepção imbuída de criação de frevo. Evita-se a perspectiva de transformação das informações dos gestos corporais em teoria

musical. Proponho um entendimento da dança como uma obra de forma aberta,[114] ou como uma obra de *escrita imprecisa* (Quaranta, 2008). Deste modo, assim como as partituras não convencionais, que funcionam como uma espécie de guia de um *jogo* proposto pelo compositor aos intérpretes e os convida à autoria da própria obra, os trechos segmentados da dança funcionam como um *médium visual* (representando a intenção musical contida na coreografia que está inscrita na imagem dos movimentos) onde há uma proposição claramente musical, representando "a estrutura de uma relação fruitiva" (Eco, 2015, p. 31).

3.2. O gesto musical como elemento integrador do processo criativo

O conceito de "gesto musical" se desenvolveu ao longo das últimas décadas por meio de diversas abordagens, focando em expressividade, estrutura e cognição na música. Ele é geralmente compreendido como uma unidade significativa que conecta o corpo e o som, refletindo tanto intenções expressivas quanto aspectos perceptivos e cognitivos.

Gestos musicais são comumente discutidos usando ferramentas e definições da teoria das metáforas conceituais e da ciência cognitiva. Dessa maneira, define-se o gesto musical como um fenômeno cognitivo, o que implicaria que, enquanto pensamento musical, estariam diretamente ligados a uma experiência corporal. Desde um dos escritos mais influentes de Lidov (2005), passando por Hatten (2004), Smalley (1986, 1997) e muitos outros, a pesquisa envolvendo gestos musicais vem se mostrando promissora, inclusive para o campo da Composição. Para este trabalho, uma vez que tomo a "entidade" *gesto musical* como abstração inicialmente imaginada (idealizada), atenho-me a uma conceituação do som enquanto gesto. Gritten e King (2006) sinalizam que para que o som se torne gesto, deve-se tomá-lo intencionalmente pelo intérprete. Parto da premissa que a composição intenciona primeiramente a construção de um gesto musical como tal. Além disso, penso o gesto como uma totalidade, onde um ou mais elementos sonoros são reunidos em movimento (Sullivan, 1984). Enquanto um todo, considero o paradigma da complexidade (Morin, 2016) na medida em que suas partes são ao mesmo tempo mais e menos do que o todo. Como aponta Puig (2014) há de se considerar a imprevisibilidade da emergência da associação das partes. Enquanto aspecto fenomênico, percebo o gesto enquanto unidade que se distingue dentro do contexto musical e é portadora de energia suscitando movimento e progressão.

[114] Na dança, essa ideia se traduz na capacidade da performance de ser moldada pela interpretação do dançarino e pela percepção do público. Cada apresentação pode ser diferente, com novos movimentos, emoções e contextos que influenciam como a dança é percebida. Essa fluidez e abertura para a interpretação permitem que a dança seja vista como uma forma de arte que se renova a cada execução.

A escolha metodológica de “escutar a dança” e tomar o gesto corporal do passista como matéria-prima para a composição, também responde a uma cautela epistemológica diante do que Kofi Agawu (Agawu; Pandovani, 2021) descreve como “tonalismo” enquanto força colonizadora. Nesse contexto, um sistema hierárquico de relações entre alturas que, historicamente, acompanhou projetos de imposição cultural e se naturalizou como linguagem normativa de inteligibilidade musical. Ao enfatizar que a harmonia funcional e suas lógicas de encaminhamento cadencial podem operar como padrão de valor e como “língua” imposta, Agawu chama atenção para o risco de se reduzir a diversidade de imaginações musicais a um único centro de gravidade analítico. Tal risco se amplia quando currículos, ferramentas de análise e práticas institucionais reiteram a empatia com paradigmas vencedores, silenciando perdas, assimetrias e resistências.

Sem “transpor de maneira mecânica” (Agawu; Padovani, 2021, p. 28) o diagnóstico do contexto africano para o frevo (advertência metodológica que Pandovani sublinha ao recomendar que se evite a “transposição mecânica” e se privilegie a potência crítica do método), esta tese mobiliza a perspectiva de Agawu como lente para reconhecer que, no frevo, a centralidade conferida à técnica tonal (harmonia, contraponto, desenvolvimento motívico) pode também reforçar hierarquias históricas do lugar de criação, valorizando o compositor letrado e secundarizando saberes do corpo, da rua e da improvisação. Assim, ao adotar o gesto musical como elemento integrador do processo criativo e ao compor gestos a partir de ferramentas orientadas ao som e ao tempo (espectromorfologia e unidades semióticas temporais), o trabalho desloca o foco de uma normatividade centrada em alturas para uma escuta situada, energético-temporal e corporeificada, em que dança e música se coproduzem como prática. Nesse sentido, a metodologia aqui proposta, baseada em observação participante, documentação de processo e experimentos composicionais inspirados em performances de passistas, funciona como estratégia de reinscrição. Reforço que não nego os recursos tonais presentes no frevo, mas os relativizo, recontextualizando e os subordinando à lógica gestual da dança frevo. Dessa maneira, buscando abrir um espaço de criação menos excludente e mais dialógico, em que a fricção rítmico-gestual e as vivências contemporâneas do corpo dançante atuem como força produtiva de invenção.

Desse modo, em vez de assumir a tonalidade como eixo “natural” para explicar coerência formal, propõe-se aqui deslocar o foco para uma pergunta alinhada à crítica de Agawu: que tipo de coerência emerge quando a dança-frevo e sua dramaturgia corporal são tomadas como princípio organizador? Agawu sugere que, em contextos marcados por colonialidade, a hegemonia da tonalidade tende a inibir ou subalternizar caminhos criativos

associados a recursos locais (modais, rítmicos, linguísticos, comunitários), ainda que ela também tenha possibilitado formas de invenção e hibridização. Transferida para o universo do frevo, essa tensão convida a tratar a harmonia tonal não como fundamento obrigatório, mas como recurso entre outros, passível de ser dobrado, acelerado, rarefeito, "carnavalizado" ou tensionado por exigências do corpo em movimento. Por exemplo, em momentos composicionais que respondem a impulsos de salto, queda, giro, deslocamento lateral, ou a "explosões" de energia típicas da dança-frevo. Sinalizo que em vários momentos das composições, a harmonia é "o que resulta" do processo de transmutação. Como indicativo, deixo antecipadamente a sinalização de que isso acontece nos compassos que não possuírem cifra na seção rítmica.

Na minha abordagem, não reflexiono sobre a causalidade direta ou indireta de eventos sonoros. Dispondo de uma instrumentação tradicional, meu processo criativo se liga à noção de movimentos, energia e correspondência com os movimentos dos dançarinos. Sob essa perspectiva, além do pensamento da composição de um determinado gesto, há a sua integração com gestos adjacentes. Steuernagel (2015) em sua pesquisa do gesto na composição musical aponta para o fato de, em uma composição, não tratarmos de apenas gesto individuais. Para ele, do mesmo modo como dentro de uma configuração se estabelecem relações entre elementos, acontece também interação entre agrupamentos de relações – em outras palavras, entre gestos (Steuernagel, 2015). Contudo, diferentemente de sua abordagem, meu processo criativo desenvolvido através da segmentação de movimentos, trabalha inicialmente os gestos construídos individualmente. O encadeamento dos gestos passa pela escolha de que segmento da dança suscita gestos musicais que teriam coerência no processo de construção da forma musical. Busco, como sugere Wishart (1996), uma abordagem morfológica, evitando o pensamento tradicional de elementos redutíveis à partitura, focando na intencionalidade de uma configuração gestual, onde a morfologia interna do gesto se presta a sustentar sua intenção. Como será verificado nos experimentos musicais realizados, como consequência, verifiquei que houve uma tendência desta morfologia interna dos gestos resultar em uma densidade maior a nível instrumental. Em termos de características relacionadas ao frevo, os aspectos de perguntas e respostas foi significativamente impactado. O processo criativo proposto neste texto representa a materialização da busca de "maneiras de resolver o impasse que é colocado pela existência do gesto em música e pela intencionalidade que é intrínseca ao impulso de composição do criador da obra" (Steuernagel, 2015, p. 158).

3.3. A idealização do gesto

Nesta interpretação frente à abertura da dança frevo, fui levado a considerar uma abordagem ligada ao gesto musical por duas razões. Primeiro, tem-se na temática de gestos corporais e suas segmentações, uma aproximação direta com o conceito de gesto. Segundo, por uma questão pessoal, tendo a pensar em gestos inicialmente como uma forma direcionadora ao ato de compor. Após a concepção aproximada do que vislumbro para um trecho musical, parto para um pensamento associado relacionado à definição de alturas. Isto me permite um planejamento mais ligado a questões abstratas, que tendo a associar com contornos melódicos, dinâmicos, tensões, etc. Trata-se efetivamente, num primeiro momento, de uma idealização imaginada do gesto musical.

Na busca por entendimento das observações pessoais acerca de como eu conduzi o desenvolvimento do meu processo criativo, a utilização de gesto musical e a conceituação do *gesto idealizado* necessitaram de um aporte teórico. Trata-se efetivamente do conceito de imagens musicais (sonoras no meu caso). Contudo, a temática de imagética musical (*musical imagery*) abrange várias áreas interdisciplinares, incluindo neurociência, psicologia, cognição, estudos musicais e estudos estéticos. Isso envolve a investigação dos processos neurais que suportam a formação de imagens auditivas, a relação dessas imagens com memória e percepção, e a interação com outras funções cognitivas.

A dimensão do gesto musical idealizado como unidade de sentido e ação encontra eco nos debates sobre a cognição musical corporificada. Sob a perspectiva do paradigma enacionista[115], a relação entre o passista e o compositor deixa de ser uma via de mão única, constituindo um acoplamento estrutural em que a música emerge da ação. Dessa forma, a tradução do movimento em som apoia-se na hipótese mimética[116], onde a imagética musical é gerada a partir da projeção corporal do gesto. Esse trânsito opera como um sistema dinâmico[117],

[115] O paradigma enacionista (enactivism) postula que a cognição não é um processamento interno de representações abstratas, mas emerge da ação corpórea e da interação ativa do sujeito com o ambiente. No contexto da cognição musical corporificada, essa abordagem defende que o significado musical não reside apenas na mente ou na partitura, mas é construído na relação de acoplamento estrutural entre o corpo que se move e o som que é produzido ou escutado.

[116] A hipótese mimética sugere que a nossa percepção, memória e imaginação musical estão intrinsecamente ligadas à simulação motora. Segundo essa perspectiva, a escuta e a compreensão do som envolvem uma *mimese* mental, a ativação subconsciente dos gestos físicos e das energias cinéticas necessários para produzir o som, servindo como uma unidade de sentido que conecta o movimento ao fenômeno acústico.

[117] A Teoria dos Sistemas Dinâmicos analisa fenômenos complexos compostos por variáveis interdependentes que evoluem no tempo de maneira não linear. Na análise musical e do movimento, esse conceito permite compreender a criação e a percepção como processos abertos e em constante adaptação, onde pequenas variações no gesto corporal ou na densidade sonora geram grandes transformações na estrutura da obra, rejeitando modelos estáticos ou puramente deterministas.

refletindo o caráter não linear e progressivo da criação artística, no qual a fricção rítmico-gestual e a minha metodologia composicional se realimentam continuamente.

Deste modo, haja vista o desvio que essa temática implicaria no escopo desse trabalho, irei apresentar a seguir definições e perspectivas dos escritos de Rolf Inge Godøy (2004, 2009, 2010, 2017), uma vez que, no meu entendimento, mais se aproximaram das características da minha abordagem.

Em seu livro intitulado *Musical Imagery* (Godøy; Jørgensen, 2010), editado em parceria com o pesquisador Harald Jørgensen, Godøy aborda as bases teóricas da imagética musical, explorando como imaginamos a música e o papel central que essa habilidade tem nas experiências musicais. Ele introduz conceitos-chave sobre o modo como o cérebro processa e evoca sons musicais (imagem musical, por exemplo), mesmo na ausência de estímulos auditivos externos, e como essa capacidade se relaciona com aspectos de memória e percepção. Os autores explicam que, para compreender imagética musical, é fundamental considerar tanto as imagens auditivas (sons imaginados) quanto as imagens motoras (gestos imaginados), já que muitas vezes associamos mentalmente gestos corporais ao som.

Ele examina, ainda, a relação entre som e movimento, sugerindo que nossa compreensão musical está profundamente enraizada na percepção de gestos que acompanham a criação sonora, como tocar um instrumento. Godøy e Jørgensen apresentam a hipótese de que o imaginário motor, ou a visualização de gestos, pode agir como um "disparador" eficiente para as imagens auditivas. Também discute como essas conexões entre som e gesto possuem uma base neurofisiológica e cognitiva, e propõe que explorar essas relações pode enriquecer a prática musical e as abordagens pedagógicas.

Godøy e Jørgensen exploram a complexidade do conceito de imagética musical ou a capacidade de imaginar sons musicais na ausência de estímulos auditivos. Ele inicia discutindo as diferentes formas de imagens musicais, como a visualização de gestos musicais e as sensações motoras que associamos a sons, o que conecta música e movimento. Ele aborda as implicações da imagética musical em várias áreas, incluindo a prática musical, a educação, a composição e a performance, destacando como a habilidade de simular sons mentalmente pode aprimorar essas atividades.

Os autores também exploram os desafios metodológicos e científicos que emergem ao estudar imagens musicais, apontando a necessidade de compreender melhor os mecanismos cognitivos e neurofisiológicos envolvidos. Além disso, discutem a relação entre imagem auditiva e imagem motora, sugerindo que imaginar o movimento associado à produção do som pode ser uma maneira de intensificar e estabilizar a experiência de imagens sonoras. Eles

enfatizam que entender imagética musical requer uma abordagem interdisciplinar, combinando *insights* de psicologia, neurociência, teoria musical e fenomenologia, e propõe que o aprofundamento nessa área pode oferecer novas estratégias para a criação e interpretação musical.

Destacam-se vários desafios na compreensão e estudo da imagética musical. Entre eles, estão:

1. *Definição e natureza das imagens musicais***:** Diferenciar o que constitui uma imagem musical completa e detalhada, em comparação com imagens parciais ou vagas. A dificuldade está em descrever e quantificar uma experiência subjetiva que é auditiva e mental, sem apoio de uma fonte sonora externa.
2. *Relação entre som e gesto***:** O pesquisador aponta o desafio de compreender exatamente como o imaginário motor (gestual) influencia o imaginário auditivo. A conexão entre sons imaginados e os gestos imaginados que os acompanham precisa de maior investigação para identificar como ambos se influenciam e se sustentam mutuamente.
3. *Base neurofisiológica e cognitiva da imagética musical*: Explorar como as imagens musicais são processadas no cérebro é um desafio devido à complexidade dos mecanismos neurais. Estudos neurocientíficos ainda precisam esclarecer como essas imagens se formam, são sustentadas e afetam o comportamento musical.
4. *Aplicações práticas***:** Um desafio destacado pelos autores consiste em aplicar o conhecimento de imagética musical em contextos práticos, como a educação musical, a prática de performance e a composição. Ele sugere que seria valioso desenvolver métodos que ajudem músicos a usar conscientemente o imaginário musical para melhorar sua prática e compreensão musical.
5. *Estudos empíricos e metodologias***:** A imagética musical é uma experiência altamente subjetiva, tornando difícil encontrar métodos de pesquisa que possam capturar e analisar com precisão as experiências internas dos participantes. Godøy e Jørgensen apontam a necessidade de metodologias robustas que possam avaliar com maior objetividade e rigor os processos de imaginação musical.

Numa publicação mais recente, 12° capítulo do segundo volume do compêndio *The Oxford handbook of sound and imagination*, Godøy (2019) explora as noções de "formas" enquanto figuras geométricas ou imagens associadas à experiência musical. Entre elas, destaco as "imagens multimodais de formas em imagética musical, ou seja, combinando imagens de som, movimento e visão em lembranças e/ou invenções salientes de música em nossas

mentes”[118] (Godøy, 2019, p. 237, tradução nossa). Godøy sinaliza que apesar de haver inúmeras formas em contextos musicais, a cognição de forma na música recebeu relativamente pouco foco. Isso se deve, em parte, à complexidade em manipular formas, pois elas são distribuídas e apresentam características irregulares, como picos e vales, o que impede sua redução a valores únicos ou símbolos abstratos. Além disso, o foco da cultura musical ocidental em representações simbólicas, como tons e durações discretas, limitou o desenvolvimento de conceitos de som contínuo e movimento corporal, exigindo ferramentas tecnológicas e conceituais que antes não estavam acessíveis para esse tipo de pesquisa.

O autor sugere que a cognição da forma musical pode servir como um "paradigma unificador" na compreensão da música ao integrar tanto a percepção de sons quanto os movimentos corporais. Esse conceito vê a experiência musical como algo que se desenrola de maneira dinâmica e holística no tempo, capturando características variadas que vão desde aspectos acústicos básicos e ligados ao movimento, até elementos mais complexos e subjetivos, como estilo e emoção. Ele menciona que essa abordagem permite uma visão "instantânea" e sólida da música, onde o ouvinte compreende as qualidades musicais em diferentes níveis, desde o físico até o emocional e estilístico.

Como conceito central em sua abordagem, Godøy desenvolveu o princípio do traçado sonoro. Trata-se de desenhos feitos espontaneamente a partir de um trecho musical ouvido. Assim como ficou claro no meu processo criativo, a representação gráfica foi sinalizada com útil à composição musical por Godøy. Este conceito está inserido em sua teoria motora, que sugere que as imagens de forma musical podem surgir a partir dos movimentos corporais que produzem som ou por meio de um traçado ativo, como acompanhar o ritmo, fazer gestos ou imitar a produção sonora enquanto se escuta ou imagina o som musical). Godoy sinaliza que as ideias seminais sobre cognição de forma musical estão relacionadas à teoria clássica da Gestalt. Além disso, já na segunda metade do século XX, Pierre Schaeffer a partir dos novos desafios impostos pela possibilidade de uma música acusmática, toma características sonoras como formas em sua sistematização classificatória de objetos sonoros. Esta cognição da forma musical, por sua vez, está contida na *cognição musical incorporada*, onde as formas do movimento corporal que produz e que acompanha o som são parte integrante da experiência musical (Godøy; Leman, 2010).

[118] Tradução do autor para: *Multimodal images of shapes in musical imagery, that is, combining images of sound, motion, and vision in salient recollections and/or inventions of music in our minds*.

3.3.1. Do gesto à notação

O gesto idealizado para mim é um importante ponto de partida para a geração de ideias no meu processo criativo. Sua concepção ocorre desde as primeiras observações da dança. Contudo, dadas minhas limitações em termos de formulação imagética da música, esse *gesto mental* (Zagonel, 1992) ou *gesto figurativo* (Delalande, 1988) se apresenta com características difusas, pouco claras e variando constantemente. Com frequência no processo de formatação das premissas, tanto gráficas como através dos termos do vocabulário utilizado, notei que no momento de registro nos meus "diários de bordo" havia a percepção de uma negociação entre as premissas propostas e a idealização ainda amorfa do gesto. Este diálogo interno resultava em uma espécie de modelagem mental, ajudando-me a ter mais clareza dos insumos que utilizaria na etapa de escrita da partitura.

A transmutação da dança em gesto musical, seguido pela transformação deste ao gesto físico do intérprete é mediada pela escrita. O gesto idealizado, como um elemento abstrato em "estado potencial" percorre o processo criativo e se torna um "gesto notado" (Bogo; Galli, 2017), carrega consigo todas as minhas inferências, poéticas e intenções enquanto criação artística.

A escrita tradicional das partituras foi uma opção que se alinha à ideia de interagir com o universo estudado. Dificilmente uma partitura não convencional seria vista por músicos no contexto do frevo com naturalidade. Esse processo de notação musical foi acompanhado de certo receio de que o esforço feito nas etapas anteriores do processo fosse perdido. Não espero que a música suscite a correspondência entre os gestos do passista e o que se ouve. O propósito é tomar a dança como propulsora, mas sem a perspectiva rígida de relação com a música criada. Como reflexão trazida, aponto para os escritos de Edson Zampronha, encontrados em de seus depoimentos nos *Seminários Dispersos em Música*.[119] "A música ocorre no processo de escuta, não no processo desta estruturação" sinaliza Zampronha em entrevista (Quaranta; Leal David; Santos, 2024 p. 61). Haja vista as inúmeras tentativas dos compositores de descreverem suas músicas e nossa percepção distinta quando nos deparamos com a obra. O compositor julga a todo instante o que cria, colocando-se no lugar do ouvinte, dialogando consigo mesmo. Deste modo, emula a significação da música que propõe, evidenciando que o pensamento ocorre no diálogo e não na emissão. Além disso, nada garante a apreensão do significado da obra, uma

[119] *Os Seminários Dispersos em Criação Musical, primeiras conversas*, trazem entrevistas com os compositores brasileiros contemporâneos Jocy de Oliveira, Sílvio Ferraz, Tatiana Catanzaro, Edson Zampronha e Arthur Kampela. As conversas foram realizadas durante a pandemia de 2020 e transformadas em livro pelo grupo de pesquisa Práticas Sonoras de Borda.

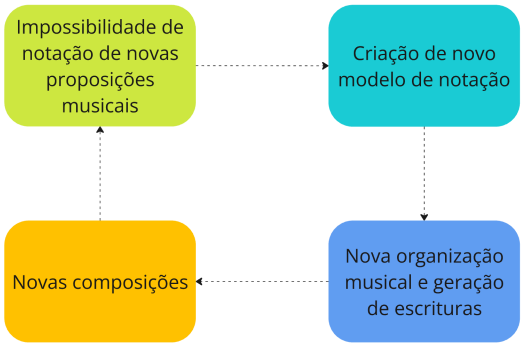
vez que o sentido é dado por quem a ouve. Assim, uma vez que, para Zampronha, na música não há objeto, apenas representações, e que o significado lhe é dado na escuta, nada mais *nonsense* para o pesquisador do que a pergunta *"o que que você quer dizer com a sua música?"* (Quaranta; Leal David; Santos, 2024 p. 61).

Considerando o aspecto teórico-prático da pesquisa de Zampronha é importante assinalar que a relação entre notação musical, representação e composição é uma temática bastante presente em suas falas. O compositor e pesquisador sinaliza que possui um apreço pelo assunto, o que se observa nas suas publicações relevantes sobre o tema.[120] A contraposição entre um paradigma tradicional, em que a notação ocupa um lugar secundário, que registraria a intenção composicional e o da *escritura da escrita*, em que "a escrita seria, na verdade, o próprio ambiente de possibilidades de construção dessa organização musical, da geração das escrituras" (Zampronha, 1998, p. 8) foi um dos enfoques da seção no encontro virtual entre estudantes e pesquisadores ocorrida.

Sob o ponto de vista tradicional, a notação sofreu transformações com o intuito de registrar de forma mais precisa e detalhada a informação musical ao longo do tempo. No entanto, Zampronha (1998) aponta para o fato de que as formas de composição foram modificadas ao mesmo tempo. Além disso, nem sempre são novas formas de compor que ensejam modificações na notação. Percebe-se que há o surgimento de novas formas de organização do pensamento musical a partir de novos modelos de notação, que não necessariamente foram propostos para o mesmo tipo de música. Neste sentido, conforme o diagrama da Figura 25, a impossibilidade de notação de novas propostas musicais pode levar à criação de um novo modelo de notação para atender à demanda. Por outro lado, a criação de um novo modelo de notação pode ensejar uma nova organização do pensamento musical, que por sua vez possibilita a composição de novas músicas, que podem evidenciar a impossibilidade de notação.

Figura 25 - Ciclo de desenvolvimento - Notação, representação e composição

[120] Vide (Zampronha, 1998, 2000).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em sua tese Zampronha (1998) sinaliza que no novo paradigma proposto, o que é representado emerge do próprio sistema de representação. Neste sentido, o que é notado não é externo à escrita. Zampronha apontando para o caráter simplificador da consideração da representação do som, uma vez que "a nota não representa um som" (Quaranta; Leal David; Santos, 2024 p. 59). Para ele, trata-se, na realidade, de uma propriedade que observamos no som. Neste sentido, o ruído, como um sinal aleatório, onde não se verifica periodicidade, não possui uma nota mesmo sendo um som. De forma similar, seria um equívoco a ideia de que a notação, sob o paradigma clássico, seria uma ferramenta para a representação da ideia musical. O que o pesquisador defende (Zampronha, 1998, 2000) é que o sistema de notação que se usa é uma materialização em algo visível, da maneira como nós estruturamos a nossa cognição musical. Neste sentido, o que a escrita representa não é exatamente o som, mas os parâmetros que nós utilizamos para pensar a música.

Zampronha sinaliza para a consequência do paradigma da *escritura da escrita*, de modo que a mudança na notação musical, nos propicia um pensamento distinto do anterior. Fazendo um paralelo com a linguagem verbal, por exemplo, Zampronha chama atenção para o fato de que nossas ideias não nascem para só posteriormente serem expressas verbalmente. Neste sentido, a geração da ideia se dá desde o início aos moldes da linguagem. Isto não impede de termos ideias gestuais, sonoras ou olfativas. No entanto, utiliza-se nestes casos outras *matrizes de pensamento* (Santaella, 2001) para organizar a nossa experiência e fazê-la comunicada. Assim, não seria possível pensar em abstrato. O pensamento necessita de um suporte. Por exemplo, a música é uma linguagem que afirma, enquanto que a negação, possível na linguagem verbal, no contexto da música se torna uma tarefa difícil, ou mesmo impossível em alguns casos. Como consequência, a construção de ideias em música tem como premissas, desde o início, esta dificuldade para a negação.

A linguagem musical, que poderíamos chamar de linguagem sonora, não separa (como o faz a linguagem verbal) o veículo da ideia que ela quer veicular. Ou seja, a distância entre

significante e *significado*[121] (Saussure, 2006). Assim como aponta Derrida, não se trata de duas coisas distintas, mas de um jogo de remissões sígnicas, que aparenta a existência de duas. A partir do pensamento de Derrida (1994), Zampronha assinala que "a escrita não pode ser nociva. Ao contrário, ela é um potencial criativo, à própria condição de possibilidades para a criação musical" (Zampronha, 1998, p. 25). O risco de considerar a música como a linguagem verbal, em que há um sentido além do seu material, que o sentido da música está dentro dela, gerou, para Zampronha, uma diversidade de métodos analíticos de uma forma positivista e/ou formalista.

O pensamento de Zampronha traz duas questões acerca da etapa de escrita da partitura no meu processo criativo. O primeiro diz respeito ao impacto que a escrita terá sobre a construção do gesto. Uma vez que a *escritura da escrita* se coloca como o ambiente de possibilidades, parte significativa do resultado advém da maneira como escrevo a grade para a formação de big band aos moldes de uma notação tradicional. O segundo ponto é referente à impossibilidade de esperar do ouvinte, seja ele passista ou não, uma correspondência com o material composicional oriundo da dança. Deste modo, sinalizo que o entendimento aqui é de que a notação não tem a capacidade de representar a sutil complexidade do gesto, de modo que entendo que o ato de notar o gesto pré-concebido mentalmente se trata efetivamente de uma simplificação. Neste sentido, conforme Lidov (2006), "a notação musical não pode especificar completamente representações de gestos" (Gritten; King, 2006, p. 25). Steuernagel (2015), a partir dos escritos de Wishart (2019) sinaliza a impossibilidade de captura do gesto no papel, apontando que "é possível apenas, na melhor das hipóteses, indicar ou apontar para a intenção gestual que se busca para a composição" (Steuernagel, 2015, p. 149).

Portanto considero como parte do processo criativo, as diferentes simplificações que não são vistas como distorções, mas pertencentes ao processo de transmutação dos movimentos dos passistas como um todo.

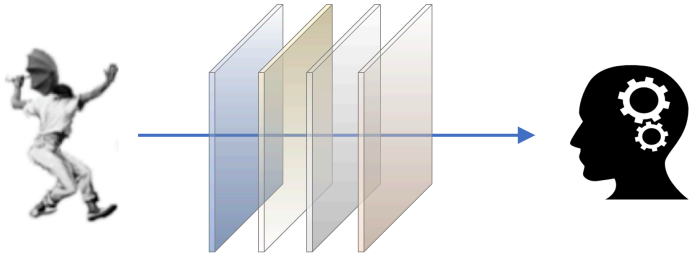
3.3.2. O caminho entre a complexidade na dança e a simplificação na partitura

O dançarino reage à música, à rua, ao "frevedouro" e se movimenta. No improviso da "munganga", nasce um passo novo, cria-se um jogo entre o que escuta e o que propõe com seu

[121] Ferdinand de Saussure (2006) introduziu os conceitos de significante e significado para explicar o funcionamento do signo linguístico. O significante é a "imagem sonora" ou a forma material de uma palavra (como o som ou grafia), enquanto o significado é o conceito ou ideia mental que essa forma evoca. Saussure destaca que a relação entre os dois é arbitrária, pois não há uma conexão natural entre a palavra e o conceito; é uma convenção aceita pela comunidade linguística.

corpo. O breve momento de renovação de energia, a *frequência tremor* (Vicente, 2022) e a experiência de brincar o carnaval são vistas como meios de ativação da inteligência corporal em prol da vitalidade. Quem vê um passista dançando junto à orquestra, não apreende apenas um dos dois. Emerge um outro frevo, que desabrocha a partir da vivência de cada um. As complexidades se somam, mas o resultado não é obtido a partir de uma lógica aritmética. A Figura 26 apresenta uma ilustração do processo. O observador enxerga o fenômeno através de diversas camadas, que modificam sua percepção sobre o real. É importante salientar que partes dessas camadas advém do próprio observador.

Figura 26 - O que emerge na observação da dança



Fonte: Elaborado pelo autor.

O que emerge, além da compreensão de que aquilo que emerge é irreversível e irredutível (Puig, 2014), não se restringe às partes do objeto observado. Como sinalizado por Morin (2015);

> De fato, a ciência ocidental fundamentou-se na eliminação positivista do sujeito a partir da ideia de que os objetos, existindo independentemente do sujeito, podiam ser observados e explicados enquanto tais. A ideia de um universo de fatos objetivos, purgados de qualquer julgamento de valor, de toda deformação subjetiva, graças ao seu método experimental e aos procedimentos de verificação, permitiu o desenvolvimento prodigioso da ciência moderna. [...] Neste quadro, o sujeito é ou o "ruído", isto é, a perturbação, a deformação, o erro que se deve eliminar a fim de atingir o conhecimento objetivo, ou o espelho, simples reflexo do universo objetivo. (Morin, 2015, p. 39).

Assim como procedi na ida a campo com o intuito de conviver e entender sobre as relações entre música e dança no frevo, objetivei tirar proveito do "ruído" causado pela minha presença, na *leitura* da dança. O que emerge na minha observação dos gestos corporais do passista está além dos seus movimentos. É o resultado de interações e camadas (filtros) que distorcem a coreografia e me proporcionam "escutar a dança". Neste sentido, teríamos uma analogia ao padrão *Moiré*, onde cada aspecto relacionado a minha formação interfere como grades sobrepostas, resultando na minha percepção da dança. O fato de estar dentro de um ambiente em que o gênero frevo nos envolve, saber que os passistas estão dançando frevo, ou pelo menos, que a intenção é na direção da dança-frevo, estar imbuído de compor frevo a partir

dos movimentos, de ter uma vivência como folião e músico etc. permite-me intuir os movimentos como gestos musicais tipicamente presentes no frevo-de-rua. Isto remete a noção de complexidade segundo Morin (2014).

> A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomênico. (Morin, 2015, p. 13).

Observando os vídeos a mim gentilmente enviados, percebo que há, aparentemente para o meu olhar, uma intencionalidade musical que se aproxima da fraseologia do frevo. Conversando com os passistas que colaboraram com as pesquisas, mesmo com os que tocavam algum instrumento, constatei que não se tinha uma intenção tão clara quanto a de se improvisar sobre uma melodia, ou harmonia. No entanto, entre os instantes em que ocorriam na música ataques mais destacados, havia a proposição de movimentos que possuíam uma rítmica típica do fraseado do gênero. É importante destacar que esta rítmica não seguia a música, contrapunha-se, complementando-a, de modo que emergisse uma terceira manifestação artísticas, que surge da interação. Estas "frases" são efetivamente o material composicional que busco na dança. Se inicialmente a intenção estava relacionada à captação de frases com um ritmo pouco recorrente no frevo e que dariam origem a uma fricção rítmico-gestual, no momento posterior ao contato com a dança-frevo, verifiquei que inconscientemente o passista tinha entranhado nos seus movimentos improvisados a rítmica do frevo. Outra opção, para além do real, dos gestos que partem do passista, é que o irracionalizável da realidade nestes casos estaria contaminado com a minha intenção de produzir frevo.

Com a verificação de uma intencionalidade musical no improviso dos passistas, pode-se entender o processo composicional como a leitura de uma partitura *não-tradicional* que ensejará a composição de gestos musicais, que por sua vez serão desenvolvidos e encadeados, dando origem a música. Portanto, pretendo tomar a coreografia como uma obra aberta frente a minha *leitura*. Sendo encarada como uma obra aberta, a dança é constituída de inter-relações das quais emerge um padrão reconhecível por mim como frevo-de-rua. O "reconstruir a obra musical a partir da partitura" (Puig, 2014, p. 125) se faz no sentido de compor a música a partir da dança. Assim como a autoridade do compositor é colocada em xeque quando se trata de uma obra-aberta, o passista pode ser visto como parte integrante dos compositores da obra. Dessa forma, as obras aqui compostas terão a autoria compartilhada com o passista que gerou o material composicional utilizado. Em prol de promover uma dialética composicional, a "autoridade" é compartilhada.

Na medida em que a *leitura* se presta à composição, parte-se da imprevisibilidade da *decodificação* de uma obra-aberta e sua complexidade inerente, para a escrita aos moldes da música ocidental tradicional. Deste modo, proponho um caminho inverso a (Puig, 2014) e (Floriani, 2018), que buscam a incorporação de um grau de indeterminação a partir de uma notação que permita a recriação a cada performance. Desse modo, o processo composicional se aproxima do pensamento complexo, o que permite que várias obras sejam criadas a partir da mesma coreografia.

Além da complexidade inerente à leitura da dança, deve-se acrescentar a imprevisibilidade do gesto idealizado a partir dos movimentos. O gesto musical, para além das questões de energia, é visto aqui como um objeto sonoro abstrato, que representa mentalmente a intenção da criação. Daniel Puig (2014) sinaliza para o emergir a partir de sua complexidade.

> [...] entendo gesto como: dando-se no tempo e, portanto, irreversível; multimodal, isto é, abrangendo diversos níveis da percepção humana; onde, sua energia de movimento está expressa em mudanças espectrais e morfológicas; e apresentando uma complexidade, da qual emergem qualidades ou propriedades, imprevisíveis a partir daquilo que poderia ser entendido como suas partes, se forem analisadas em separado, e irredutíveis às características destas. (Puig, 2014, p. 40).

É importante ressaltar que o caráter de constante simplificação ao longo do processo que parte da dança, é idealizado em gestos musicais e notado aos moldes da música ocidental tradicional. Outro ponto a ser destacado é o fato de a coreografia não ser tomada na íntegra. Ao invés disso, toma-se apenas os gestos que foram passíveis de serem absorvidos e idealizados como gestos musicais. Dessa maneira, para o restante da música, um desenvolvimento gestual irá utilizar os gestos já criados como material para a sua reelaboração.

Uma vez escolhido o vocabulário e a abordagem a serem utilizados, tendo o gesto musical como elemento unificador para a composição, passa-se à prática composicional ensejada pela pergunta e objeto de investigação. Aqui pretende-se avançar na direção inversa à análise musical, buscando acrescentar aspecto composicionais ao trabalho de Manuela Blackburn (2009, 2011) para um repertório de música tonal e com formação de *big band*.

> Em uma reversão da prática convencional, a espectromorfologia pode ser abordada de um ângulo alternativo que vê o vocabulário como o informante na escolha e criação de materiais sólidos. Nessa inversão, o vocabulário não funciona mais descritivamente; em vez disso, o vocabulário precede a composição, direcionando o caminho que o compositor faz dentro de uma peça.[122] (Blackburn, 2009, p. 1).

[122] Tradução do autor para: *In a reversal of conventional practice, spectromorphology can be approached from an alternate angle that views the vocabulary as the informer upon sound material choice and creation. In this reversal, vocabulary no longer functions descriptively; instead the vocabulary precedes the composition, directing the path the composer takes within a piece.*

Apesar de apresentar uma abordagem similar à pretendida neste trabalho, o pensamento primordial no desenvolvimento gestual não fica claro na abordagem da autora. Visa-se à mesma estratégia, acrescentando-se a relação com o gesto musical e seu desenvolvimento para gerar o enunciado musical que dará a forma à música. Além disso, investiga-se aqui o conjunto de termos do vocabulário utilizado (contido na espectromorfologia e nas Unidade Semióticas Temporais), de modo a propiciar a maior aproximação possível com o gesto musical idealizado.

3.4. A abrangência da espectromorfologia e sua utilização

A espectromorfologia proposta por Denis Smalley (1986), que possui forte influência do pensamento de Pierre Schaeffer (2003), tem seus conceitos desenvolvidos como ferramenta para descrever e analisar a experiência auditiva. O autor reforça que não se trata de uma teoria ou método composicional, o que se verifica mais diretamente a partir das proposições de Manuella Blackburn (2009). No entanto, acerca do seu uso na composição, Smalley chama a atenção para sua possível influência no processo criativo:

> Embora a espectromorfologia não seja uma teoria composicional, ela pode influenciar os métodos composicionais, pois uma vez que o compositor se torna consciente de conceitos e palavras para diagnosticar e descrever, então o pensamento composicional pode ser influenciado, pois tenho certeza de que minha própria composição foi influenciada. [123] (Smaley, 1997, p. 107).

Manuela Blackburn (2011) sinaliza que após mais de vinte anos, o vocabulário proposto por Denis Smalley é amplamente aceito e entendido dentro da comunidade de música eletroacústica. A busca por um vocabulário que tivesse intersecção com a noção de movimentos, sejam eles musicais, corporais etc., foi a abordagem escolhida para evitar adentrar no vocabulário específico da dança, que necessitaria de um desvio considerável e uma imprecisão implícita, além de uma eventual imaturidade do seu uso por mim. Desse modo, os termos e analogias utilizadas por Smalley nos parecem, além de mais próximos a um pensamento musical, um encurtamento de distâncias entre o material composicional (dança) e a música.

Na abordagem que aqui apresento, entendo que sob a perspectiva da espectromorfologia proposta por Smalley (1986), aproximo-me de maneira considerável à forma com que historicamente as composições de frevos-de-rua se deram, isto é, inspiradas na dança-frevo. Isto porque o processo de composição inspirado nos movimentos dos dançarinos se deu sem

[123] Tradução do autor para: *Although spectromorphology is not a compositional theory, it can influence compositional methods since once the composer becomes conscious of concepts and words to diagnose and describe, then compositional thinking can be influenced, as I am sure my own composing has been.*

necessariamente um conhecimento técnico da dança por parte dos compositores. Deste modo, a percepção dos movimentos é tomada sob a ótica de um músico que, mesmo incorrendo em imprecisões na compreensão de certos detalhes e técnicas da dança, é sensível à sua performance.

A música instrumental, mesmo a que não tenha sido composta sob paradigmas de movimento e/ou sonoridade, estaria dentro ou passível ao mesmo guarda-chuva teórico proposto pela espectromorfologia. Bryan Holmes (2009) propõe o uso da espectromorfologia para análise de música instrumental e sinaliza a influência mútua com a música eletroacústica. Bryan Holmes (2011) nos traz novas reflexões sobre o tema e a noção de objeto sonoro como unidade estruturante em qualquer obra em que aja como elemento organizador. Acerca da questão de vocabulário na música eletroacústica, sinaliza Holmes:

> O "vocabulário" eletroacústico, com apenas algumas décadas, tem recebido diretamente a influência da gestualidade instrumental. O caminho contrário é ainda mais claro e a influência da música eletroacústica na instrumental tem sido cada vez mais estudada. Insistimos nesta retroalimentação mútua entre a música instrumental e a eletroacústica, ao contrário da exacerbada separação que a musicologia muitas vezes pretende impor entre estas duas formas de arte sonora, que no fundo é apenas uma. Defenderemos a abordagem da música contemporânea sob um mesmo olhar, pois o paradigma estético é o mesmo. (Holmes, 2011, p. 1534).

Uma questão importante se impõe à intenção de uso destes termos como uma espécie de plano composicional. Um gesto musical pode não ter um único caráter, ou seja, pode possuir uma complexa combinação de movimentos internos. Deste modo, como lhe atribuir uma única designação? Não se trata de reduzi-lo a uma única designação, mas de indicar um caminho para sua construção. Efetivamente a complexidade do gesto idealizado não seria representável por um vocabulário finito adaptado para seu uso na música instrumental. Desse modo, visa-se construir um ponto de apoio em forma de registro para sua criação. O próprio Smalley (1986) enuncia esta problemática, sinalizando que em termos de classe de movimentos, as cinco analogias básicas usadas representariam a gama de possibilidades. Este tipo de simplificação é utilizado aqui para fins práticos.

> Não é sugerido que o movimento musical, que pode ser uma amálgama complexa de vários tipos e tendências, ambiguidades e contradições, deva sempre se encaixar perfeitamente em uma das categorias apresentadas. No entanto, as cinco analogias básicas de movimento representam a gama de possibilidades: unidirecional, bidirecional, recíproca, cêntrica/cíclica e excêntrica/multidirecional.[124] (Smalley, 1986, p. 73).

[124] Tradução do autor para: *It is not suggested that musical motion, which may be a complex amalgamation of various types and tendencies, ambiguities, and contradictions, should always fit neatly into one of the tabled categories. However, the five basic motion analogies represent the range of possibilities: unidirectional, bi-directional, reciprocal, centric/cyclic, and eccentric/multi-directional.*

É importante ressaltar que o autor redefine a divisão das categorias, com a percepção em sua experiência prática, de que o movimento bidirecional estaria contido como uma possibilidade do multidirecional.

A tarefa de descrever as premissas para a construção dos gestos musicais nos traz, de forma semelhante, à falta de uma terminologia específica para a descrição de gestos musicais de forma macro. Denis Smalley (1986) comenta sobre esta necessidade de tomar emprestado termos de universos extramusicais.

> A falta de terminologia compartilhada é um problema sério para a música eletroacústica porque uma descrição dos materiais sonoros e suas relações é um pré-requisito para a discussão avaliativa. Na busca de palavras apropriadas, somos obrigados a emprestar termos não musicais porque o vocabulário circunscrito inventado para explicações puramente musicais é muito limitado para propósitos espectromorfológicos. Tais empréstimos semânticos indicam imediatamente que a música envolve *mimese*: materiais e estruturas musicais encontram semelhanças e ecos no mundo não-musical.[125] (Smalley, 1986, p. 63).

É esta carência de terminologia de termos e formas para detalhamento das premissas construídas para os gestos que nos levou a utilização dos conceitos de Smalley.

A incorporação de qualquer tipo de material sonoro na música eletroacústica, além da liberdade métrica, leva a fatores que implicam em uma complexidade que se reflete na construção das ferramentas de análise. Uma vez aplicados a uma música instrumental tonal, a espectromorfologia e seus conceitos necessitam de um entendimento de que, em muitos casos, certos movimentos e seus termos são de difícil associação com certos repertórios.

Nesta abordagem, toma-se o conceito de funções estruturais como parte integrante do gesto musical em seu contexto. Além disso, a descrição de movimentos, variação de energia e conteúdo espectral são aqui descritos com a terminologia presente na tipologia do movimento.

I. Funções estruturais

A espectromorfologia é uma abordagem que aqui é vista como um corpo teórico que pode auxiliar o ato composicional que visa compreender a música a partir da escuta das suas qualidades espectrais (timbre) e morfológicas (formas sonoras em movimento). Nesse contexto, um dos conceitos centrais é o de funções estruturais, que descrevem os papéis desempenhados

[125] Tradução do autor para: *The lack of shared terminology is a serious problem confronting electro- acoustic music because a description of sound materials and their relation- ships is a prerequisite for evaluative discussion. In searching for appropriate words, we are obliged to borrow non-musical terms because the circumscribed vocabulary invented for purely musical explication is too limited for spectro-morphological purposes. Such semantic borrowings immediately indicate that music involves mimesis: musical materials and structures find resemblances and echoes in the non-musical world.*

pelos eventos sonoros no fluxo temporal, organizando-os em relações de causa, consequência e transição.

As funções estruturais não se referem ao material sonoro em si, mas ao seu papel formal e direcional na continuidade musical. Elas podem auxiliar como determinado material sonoro inicia um gesto, como poderia prepara-lo para uma transformação, ou mesmo encerrá-lo. Portanto, são conceitos relacionais, articulando o tempo musical em processos gestuais. Segundo Smalley (1997), essas funções se associam fortemente à percepção de movimento e energia, pilares da escuta espectromorfológica. Embora desenvolvidas para a música eletroacústica, podem ser aplicadas a qualquer repertório onde a organização temporal se dá por fluxos e transformações sonoras.

Em termos composicionais, podem se prestar a orientar o fluxo energético, criando contrastes, articulações e continuidade independente do contexto métrico. Nesta pesquisa, a seção rítmica, bem característica do frevo de rua está presente proporcionando uma espécie de camada sonora que se soma as proposições melódicas, harmônicas e texturais que tem como direcionador o conjunto de termos acenados por Smalley (1997) no processo de transmutação dos movimentos dançados.

Na música eletroacústica, assim como na música tonal, funções estruturais foram enunciadas de maneira a estarem relacionadas às expectativas. Dessa forma, relacionam-se com o comportamento dos gestos e texturas. Foram enunciados os termos "início" (*onset*), corpo (*continuants*) e "terminação" (*terminations*) como designações que podem ser técnicas ou metafóricas. Estes termos podem tanto ser empregados aos níveis mais baixos, como uma nota, até a macrogestos. A Tabela 1 apresenta um quadro com a síntese dos termos utilizados.

Tabela 1 - Funções estruturais

Início	**Corpo**	**Terminação**
Partida	Passagem	Chegada
Emergência	Transição	Desaparecimento
Anacruse	Prolongamento	Fechamento
Ataque	Manutenção	Lançamento
Tempo fraco	Declaração	Resolução
Tempo forte		Plano

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os termos utilizados como *início* fazem referência ao caráter mais ou menos brusco da porção inicial do gesto musical. Já os termos referentes ao *corpo* fazem referência à porção

anterior do gesto ou à parte final. Por fim, os termos associados ao *término* fazem referência à conclusão do gesto. É importante destacar que estas funções podem ter um caráter ambíguo e/ou dependente tanto da subjetividade do compositor como de sua posição relativa no encadeamento dos gestos.

No momento inicial de um som (*início*), seis funções estruturais são identificadas. A *partida* marca o ponto exato em que o som começa, como o instante em que o arco toca a corda de um violino, ou a primeira nota após uma pausa. A *emergência* descreve o surgimento gradual de um som, perceptível em um crescendo orquestral que parte do silêncio e se intensifica progressivamente, de modo que os harmônicos vão aparecendo lentamente. A *anacrusis* representa uma antecipação rítmica, composta por notas que precedem o primeiro tempo forte de uma frase musical, como ocorre nas introduções melódicas de muitos frevos. O *ataque* é o momento de impacto inicial do som, como o golpe seco de uma baqueta sobre um tambor, ou um início súbito instrumental. Já as funções de *tempo fraco* e *tempo forte* situam o início do som dentro da métrica musical: o tempo fraco ocorre em posições não acentuadas, como o segundo tempo de um compasso 4/4, enquanto o tempo forte corresponde ao início acentuado, como a primeira batida desse mesmo compasso.

No *corpo* do som, as funções estruturais descrevem sua sustentação, transformação e desenvolvimento. A *passagem* representa a transição entre diferentes estados sonoros ou seções musicais, como uma modulação tonal que conecta duas partes distintas de uma peça. A *transição* refere-se a uma mudança gradual entre dois estados sonoros, como um glissando ascendente no trombone que liga duas alturas. O *prolongamento* é a extensão sustentada de uma característica sonora, como uma nota longa mantida por instrumentos de corda. A *manutenção*, por sua vez, descreve a sustentação contínua de um som sem alterações significativas, como um drone eletrônico constante. A *declaração* pode ser entendida como a apresentação clara e definida de uma nota, motivo ou tema musical, após uma preparação, como a entrada do tema após uma pirâmide.[126]

Na categoria da terminação, Smalley (1997) propõe seis funções que descrevem diferentes formas de encerramento sonoro. A *chegada* marca o ponto final de um evento musical, como a última batida em um solo de bateria, ou um *voicing* após um movimento

[126] No arranjo para big band, a *pirâmide* organiza hierarquicamente as seções instrumentais, equilibrando timbre, densidade e dinâmica. Instrumentos graves, por exemplo, podem forma a base, fornecendo sustentação rítmica e harmônica, enquanto sopros médios constituem o corpo sonoro. No topo, *voicings* agudos ou instrumentos de destaque conferem brilho e realce. Essa estratégia permite controle sobre clareza, impacto e progressão dinâmica do conjunto. A pirâmide traduz, assim, uma construção sonora gradual e integrada, fundamental em grandes formações. Na série *O frevo de Alisson*, utilizei desse recurso para algumas acentuações e aumento de energia.

descendente ao final de uma cadência, que conclui a frase com clareza. O *desaparecimento* descreve o desvanecimento gradual do som até o silêncio, como um acorde final que se dissolve lentamente em reverberação proporcionando uma diminuição espectral, ou mesmo um fade-out. O *fechamento* indica uma conclusão formal e perceptível, como o retorno ao acorde tônico após uma progressão harmônica, ou mesmo um acorde final na Coda de um frevo de rua. O *lançamento* sugere uma terminação que projeta o som para além de seu ponto final, como uma reverberação que continua após o fim da nota, criando uma sensação de expansão, ou uma nota curta que projeta sua energia para um evento seguinte no mesmo gesto ou para um adjacente. A *resolução* implica a dissolução de tensões acumuladas, como a cadência perfeita que resolve uma sequência harmônica dissonante, ou mesmo uma redução espectral. Por fim, o *plano* refere-se a uma terminação que não possui um ponto de conclusão definido, poderia ser visto como uma seção rítmica que permanece após a pausa nos demais instrumentos da orquestra.

Essas funções estruturais não apenas descrevem o comportamento físico dos sons, mas também revelam sua função expressiva e formal dentro da escuta musical. No contexto composicional, elas oferecem ao compositor uma gramática sonora que permite articular com uma significativa redução na imprecisão, os gestos musicais, moldar a forma da obra e controlar a percepção temporal do ouvinte. Por exemplo, ao planejar a introdução de uma peça, ou um gesto inicial, o compositor pode explorar diferentes tipos de partida ou emergência para criar expectativa; no desenvolvimento, pode alternar entre prolongamento, transição e manutenção para gerar tensão ou fluidez; e na conclusão, pode escolher entre chegada, resolução ou desaparecimento para definir o caráter do encerramento. O uso consciente dessas funções permite que o compositor construa narrativas sonoras coerentes, mesmo em contextos não tonais ou sem métrica tradicional, ampliando as possibilidades expressivas da composição musical contemporânea. Contudo, o caráter de variação de energia em curtos intervalos de tempo presentes no frevo, incorrem em uma dificuldade adicional de elaborar a estratégia composicional no momento da criação. Este ponto ficará mais evidente no capítulo 5.

II. Tipologia do movimento

A designação de um termo para retratar o movimento do gesto pode estar ligada tanto ao movimento interno de uma textura, como ao contorno melódico e de crescimento/decrescimento de um gesto musical. A Tabela 2 apresenta o quadro síntese dos termos para as quatro categorias do movimento.

Tabela 2 - Tipologia do movimento e processos de crescimento

Unidirecional	Recíproco	Cíclico/Cêntrico	Bi/Multidirecional
Subida	Parábola	Rotação	Aglomeração
Plano	Oscilação	Espiral	Dissipação
Descida	Ondulação	Giro	Dilatação
		Vórtice	Contração
		Pericentralidade	Divergência
		Centrífugo	Convergência
			Exógeno
			Endógeno

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na categoria *unidirecional*, os movimentos seguem uma trajetória contínua em uma única direção. A *subida* representa um movimento ascendente, como um glissando que sobe progressivamente em um sintetizador. O *plano* indica uma trajetória horizontal, sem variação perceptível de altura ou intensidade, como uma nota sustentada em registro médio sem modulação. A *descida*, por sua vez, é o movimento descendente, como uma linha melódica que cai gradualmente em uma escala.

A categoria *recíproco* envolve movimentos que oscilam entre dois polos, criando padrões de ida e volta. A *parábola* descreve um arco sonoro, como uma frase melódica que sobe e depois desce simetricamente. A *oscilação* refere-se a variações regulares entre dois estados, como uma alternância rítmica entre dois acordes, por exemplo. A *ondulação* é um movimento suave e contínuo entre extremos, como uma textura sonora que flutua entre graves e agudos com leveza.

Na categoria *cíclico*/*cêntrico*, os movimentos giram em torno de um centro ou seguem padrões circulares. A *rotação* é o giro constante de elementos sonoros, como uma repetição cíclica de motivos em diferentes registros. A *espiral* representa um movimento circular que se expande ou se contrai, como uma progressão harmônica que retorna ao início com variações. O *giro* é semelhante à rotação, mas com maior velocidade ou intensidade, como um arpejo rápido que circula em torno de uma nota central. O *vórtice* sugere um movimento que atrai os sons para um centro, como uma textura que se adensa progressivamente. A *pericentralidade* indica a movimentação em torno de um centro sem tocá-lo diretamente, como variações tímbricas que orbitam uma frequência fixa. Já o *centrífugo* é o movimento que

parte do centro e se expande para fora, como uma explosão sonora que se dispersa no espaço estéreo.

Por fim, a categoria *bi/multidirecional* descreve movimentos que se expandem em múltiplas direções simultaneamente. A *aglomeração* é a concentração de sons em uma região específica, como a sobreposição de camadas em uma seção densa de uma peça eletroacústica. A *dissipação* é o oposto, a dispersão dos sons, como uma textura que se desfaz em ruído ou silêncio. A *dilatação* representa a expansão de um som ou estrutura, como um acorde que se abre lentamente em vozes separadas. A *contração* é o estreitamento ou compressão, como uma redução súbita de densidade sonora. A *divergência* indica a separação de elementos que antes estavam unidos, como vozes que se afastam em registros opostos. A *convergência*, por outro lado, é o movimento de aproximação, como linhas melódicas que se encontram em uma nota comum. Os termos *exógeno* e *endógeno* descrevem a origem do movimento: o *exógeno* parte de fora e se insere no contexto sonoro, como um som externo que irrompe na textura; o endógeno nasce de dentro da estrutura musical, como uma transformação que emerge de um motivo já presente.

Observa-se que diferentemente das três primeiras categorias, a categoria Bi/Multidirecional remete ao crescimento textural. Para o repertório tonal e, sobretudo, para o formato *big band*, alguns termos podem ser de difícil associação, a exemplo de *aglomeração* e *dissipação.* No entanto, os termos *dilatação e contração* poderiam ser vistos como a passagem de uma escrita em uníssono para em oitavas ou uma abertura em um *voicing* e o inverso, respectivamente. O termo *exógeno*, que consiste no crescimento por adição exterior, pode ser relacionado com a escrita de pirâmide, recorrente no repertório de *big band*. Já o *endógeno*, que se refere ao crescimento por dentro, poderia estar ligada à adição de extensões a uma escrita em oitavas.

Dentre os termos relacionados, há alguns que serão dificilmente correlacionáveis à música instrumental, a menos que haja algum tratamento para se obter movimento espacial, como são os casos contidos na categoria *cíclico/cêntrico*. Contudo, a depender do contorno externo do gesto, pode-se sugerir alguns destes termos, ao invés de simplificá-los como *oscilação* ou *ondulação*. Outro ponto de destaque nesta categoria é o caráter direcional dos movimentos em *espiral* e em *vórtice*.

É importante notar que a tipologia de movimento influencia nossa percepção sobre funções estruturais e seu contexto na música.

Essas tipologias de movimento não apenas descrevem trajetórias sonoras, mas também oferecem ao compositor uma paleta de gestos expressivos que podem ser explorados na

construção da forma musical. Ao pensar em termos como subida, espiral ou dissipação, o compositor pode planejar a dramaturgia sonora com maior precisão, articulando tensões, expansões, convergências e rupturas. Em contextos eletroacústicos, essas tipologias são especialmente úteis para mapear o comportamento espacial e espectral dos sons, permitindo que a composição se desenvolva como uma coreografia sonora perceptível. Assim, a tipologia do movimento proposta por Smalley (1986) não é apenas uma ferramenta analítica, mas também um recurso criativo fundamental para a música contemporânea.

3.5. As unidades semióticas temporais na construção de gestos

As Unidade Semióticas Temporais têm seu nascimento associado à música eletroacústica, também ensejado pela limitação de ferramentas analíticas frente aos novos desafios impostos com utilização ilimitada de sons para a criação musical, aproximam-se do aporte teórico da espectromorfologia. Sua base teórica perpassa a psicologia, a semiótica e a análise musical. As USTs formam um conjunto de termos que visam introduzir significado na descrição de elementos sonoros, como uma alternativa para a descrição morfológica enunciada por Schaeffer (2003), que desconsiderava o significado. A partir dessa perspectiva, absorvo-as dentro deste trabalho como um vocabulário que se soma à espectromorfologia na construção de premissas para a criação do gesto musical idealizado. Segundo definição proposta pelo MIM (Hautbois, 2010), "USTs são segmentos musicais que possuem significado temporal devido a sua organização morfológica e cinética." Neste trabalho, as USTs farão referência aos microgestos vistos mais adiante na seção de experimentos.

As USTs têm tido sua utilização pretendida para a descrição de fenômenos que contêm uma dimensão temporal. Antonio Alcázar (2014) sinaliza seu potencial de utilização, para além de questões culturais, de época ou gênero:

> A pesquisa exclui sinais específicos de sistemas como a linguagem ou pistas sonoras como o tique-taque de um relógio, concentrando-se na descrição de unidades sonoras baseadas em uma homologia com modelos naturais que se referem a fenômenos externos ao próprio som e que mantêm algum tipo de relação de similaridade com ele; portanto, seu escopo de aplicação vai além da música de uma cultura, época ou gênero específico e, de fato, os exemplos apresentados não são exclusivamente eletroacústicos.[127] (Alcázar, 2014, p. 11).

[127] Tradução do autor para: *La investigación excluye signos propios de sistemas como la lengua o indicios sonoros como el tic-tac del reloj, centrándose en la descripción de unidades sonoras basadas en una homología con modelos naturales que reenvía a fenómenos externos al propio sonido y que mantiene una relación de semejanza de algún tipo con él; por ello, su ámbito de aplicación sobrepasa la música de una determinada cultura, época o género y, de hecho, los ejemplos que se exponen no son exclusivamente electroacústicos.*

Enquanto a utilização do vocabulário contido na espectromorfologia focava nos aspectos de movimento e variação de energia no tempo, as USTs complementam as premissas com termos que aportam significado simbólico. Contudo, nesta abordagem, esta significação é tomada de forma genérica, ora auxiliando a descrição do gesto no contexto, ora sugerindo uma complementação pelos termos da tipologia de movimento e funções estruturais. É importante ressaltar que, assim como comentado sobre a adoção de determinados termos da espectromorfologia, as USTs podem possuir internamente elementos que possuam movimentos distintos.

Xavier Hautbois (2010) sinaliza que os estudos visam descrever gestos coreográficos através das USTs, entretanto os primeiros resultados se apresentam pouco relevantes. Um dos fatores apresentados consiste em que, assim como já mencionado anteriormente neste texto, a dança se revela mais mecânica do que semântica. Além disso, a imposição física da gravidade sobre os corpos implica, segundo o autor, em gestos distintos dos verificados em música. Contudo, este entrave se daria numa abordagem de análise. Numa perspectiva composicional, visa-se implementar gestos musicais dentro de um contexto proposto pelo compositor. Se nesse intento, dentro da poética pretendida, couber a gestualidade corporal da dança, pode ser útil como propulsor ao ato de plasmar a musicalidade pretendida.

François Delalande, em sua abordagem das Unidades Semióticas Temporais (USTs) (Delalande, 1996, *apud* Zampronha, 2005), sugere que essas unidades podem ser vistas como gestos, pois representam configurações sonoras com significados específicos no tempo. Essa definição amplia a concepção de gesto musical para além das emoções, mostrando que ele também é carregado de significados próprios. Segundo Zampronha (2005), o gesto musical, sob esse ponto de vista, contribui para a construção da obra ao ser considerado previamente na composição, trazendo um sentido associado à própria estrutura da música.

A Tabela 3 apresenta um quadro síntese das USTs que são classificadas como invariantes no tempo. Esta categorização, segundo Hautboish (2010), implica que são "aqueles que, apesar de seu desenvolvimento interno, não mudam de estado, não se manifestam globalmente por nenhuma evolução" [128] (Hautbois, 2010, p. 3). Dentro da classificação "invariante", há três subcategorias nas quais a invariância se expressa.

Tabela 3 - Quadro síntese – USTs invariantes no tempo[129]

[128] Tradução do autor para: *Celles qui, malgré leur développement intérieur, ne changent pas d'état, ne se manifestent globalement par aucune évolution*.
[129] Adaptado e traduzido a partir de (Hautbois, 2010).

Categoria	UST	Descrição
Invariantes por repetição	Em onda	Movimento regular de fluxo e refluxo que impulsiona para a frente e depois se deixa levar.
	Que gira	Repetição cíclica e regular, com aceleração em cada ciclo dando a impressão de um movimento rotacional.
	Obsessivo	Repetição mecânica de carácter insistente.
Invariantes por estagnação	Em suspensão	Fórmula lenta repetida causando sensação de expectativa e tensão (aqui, não é a repetição que caracteriza a invariância, mas o efeito de expectativa que ela gera).
	Estacionário	Estrutura sonora contínua, imóvel e sem tensão.
	Em flutuação	Eventos sonoros pontuais bastante lentos, sem formação de estrutura, produzindo um estado geral estável e livre de tensão.
Invariantes por efeito caótico	Sem direção por divergência de informações	Sucessão incoerente de diferentes informações sonoras.
	Sem direção por excesso de informação	Densidade superabundante de informação sonora, causando uma sensação de saturação.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na Tabela 4 estão listadas as USTs que são classificadas como variantes no tempo, isto é, aquelas "cuja temporalidade é caracterizada por uma variação, uma progressão com mudança" (Hautbois, 2010).

Tabela 4 - Quadro síntese – USTs variantes no tempo[130]

Categoria	UST	Descrição
Variantes com evolução uniforme	Que avança	Progressão cuja atividade motora renovada continua regularmente.
	Trajetória inexorável	Processo orientado em uma direção e cuja evolução é previsível.

[130] Adaptado e traduzido a partir de (Hautbois, 2010).

Categoria	UST	Descrição
	Que pesa	Fórmula lenta cuja repetição irregular dá a impressão de dificuldade de avançar.
Variantes com evolução frustrada	Por inércia	Extinção gradual, tipo ressonância, sem entrada adicional.
	Frenagem	Desaceleração do desdobramento de uma figura sonora devido a uma força externa oposta.
	Alongamento	Efeito de alongamento progressivo gerando tensão.
	Que quer começar	Fórmula composta por duas fases opostas cuja repetição é percebida como uma intenção de movimento sem continuação.
Variantes com equilíbrio quebrado	Queda	Suspensão seguida de basculamento, ascendente ou descendente, com aceleração.
	Impulso	Um ponto de apoio seguido de aceleração dinâmica.
	Contraído-estendido	Efeito de compressão e relaxamento.
	Suspensão-interrogação	Movimento interrompido em posição de espera.

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.6. Pausa para o passista descansar

Este capítulo apresenta os marcos teóricos que sustentam a pesquisa sobre a composição de frevos de rua inspirados na dança-frevo, explorando a intersecção entre música e movimento como campo fértil para a criação artística. A abordagem adotada parte da premissa de que os gestos corporais dos passistas não apenas acompanham a música, mas podem ser compreendidos como entidades expressivas autônomas, capazes de suscitar ideias musicais e orientar o processo composicional. A pesquisa se insere em uma perspectiva que valoriza a experiência sensível, a escuta voltada ao corpo em movimento e a complexidade das relações perceptivas entre som e gesto, propondo uma metodologia que integra prática artística, cognição musical e pensamento sistêmico.

Ao final deste percurso teórico, é possível reconhecer que os marcos conceituais aqui apresentados não apenas sustentam a proposta composicional, mas também a expandem, oferecendo múltiplas camadas de escuta, interpretação e criação. A *munganga* se apresenta como movimento corporal que ganha densidade semiótica ao ser tratada como proposição expressiva que pode ser escutada, segmentada e transposta para o universo sonoro.

A relação entre música e dança é abordada como campo de colaboração, e não de subordinação. A pesquisa reconhece que os processos criativos entre essas linguagens podem se desenvolver em temporalidades distintas, sem que isso comprometa a integridade da obra. Essa compreensão permite que o gesto dançado seja escutado como propositor de forma e conteúdo, e não como elemento a ser apenas sincronizado ou traduzido literalmente.

As contribuições analisadas revelam que a correspondência entre som e movimento pode ser flexível, multissensorial e culturalmente situada. O estudo apoia-se em perspectivas que consideram o gesto musical como unidade significativa, capaz de integrar intenção, energia e forma. A partir disso, propõe a transmutação dos movimentos dançados em matéria composicional, sem recorrer à tradução literal. Destacam-se os desafios da comunicação entre músicos e dançarinos, o que evidencia a importância da musicalidade intuitiva e da interação não verbal como elementos fundamentais na construção de uma linguagem composicional sensível à dança. A colaboração entre compositor e coreógrafo é vista como um território fértil, ainda pouco explorado, mas com grande potencial criativo.

Reafirma-se a escolha metodológica de compreender a dança como obra aberta e como fonte de indução poética, na qual os movimentos dos passistas são tomados como estímulos para a criação de frevos que dialogam com a cultura e a corporeidade do frevo. Essa abordagem, fundamentada em aportes teóricos diversos e na vivência com o universo pesquisado, estabelece um caminho pessoal para a composição musical, pautado pela escuta sensível, pela complexidade e pela abertura à recriação.

A idealização do gesto musical foi proposta como ponto de partida para o processo criativo aqui desenvolvido. A reflexão sobre o gesto como elemento estruturante da composição levou à incorporação de aportes teóricos sobre imagética musical. As abordagens interdisciplinares, que integram neurociência, cognição, estética e prática musical, revelam a importância das imagens auditivas e motoras na construção da experiência musical.

A relação entre som e movimento foi enfatizada como fundamental para a compreensão da música, sendo o gesto imaginado um disparador eficiente de imagens sonoras. O conceito de formas musicais elaboradas a partir do princípio do traçado sonoro foram apresentados como ferramentas que conectam percepção, memória e expressão corporal, ampliando as possibilidades de composição e interpretação. Além disso, a cognição musical incorporada foi destacada como uma perspectiva que reconhece o papel ativo do corpo na vivência musical, propondo uma visão holística e dinâmica da música como forma e movimento.

A espectromorfologia revela-se como uma abordagem teórica reconhecida para compreender e descrever a experiência auditiva, especialmente no contexto da música eletroacústica, mas com aplicabilidade também à música instrumental. Embora não se configure como método composicional, seus conceitos influenciam diretamente o pensamento criativo, oferecendo vocabulário e estrutura para a construção de gestos musicais. A integração entre música e movimento, especialmente no diálogo com a dança, é favorecida por analogias espectromorfológicas que aproximam o compositor da gestualidade percebida, mesmo sem domínio técnico da dança. A proposta de funções estruturais e tipologias de movimento permite uma leitura mais rica dos gestos musicais, articulando início, corpo e término com variações de energia e contorno.

Complementarmente, as Unidades Semióticas Temporais (USTs) ampliam essa perspectiva ao introduzir significados temporais e simbólicos aos gestos, reforçando a dimensão expressiva e comunicativa da música. A incorporação das USTs ao vocabulário espectromorfológico contribui para uma descrição mais completa e sensível dos microgestos e de suas evoluções. Diante do que foi exposto, evidencia-se que a espectromorfologia, aliada às USTs, oferece um arcabouço teórico relevante para a análise e criação musical, promovendo uma escuta ativa e consciente dos fluxos sonoros e suas transformações, e estabelecendo pontes entre som, gesto e significado.

4. AS ETAPAS DO PROCESSO CRIATIVO

"O compositor e o dançarino funcionam como vasos comunicantes, o nível do líquido sendo comum: o "achado" na pauta musical repercute nos pés do dançarino, plasmando uma nova forma ou modulação coreográfica; ou a idéia de um novo passo sugere uma novidade qualquer na estruturação da música."

(Valdemar de Oliveira)

Este capítulo materializa a proposta de levar a cabo a epígrafe acima, tomando-a aqui como provocação e impulso à realização prática da composição. Apresentarei as etapas que englobam desde a dança até a escrita na partitura, passando pelos fluxos que interligam cada fase. Em cada macroprocesso, apresentarei esquemas de como se relacionam os fluxos de processos. O leitor deve ter em mente que, a despeito da proposição determinística na enunciação de fases, processo e etapas, as ressalvas feitas a partir da perspectiva da complexidade estão presentes. Deste modo, sugiro que minha descrição do processo criativo seja tomada mais como um guia, que indica um direcionamento às ações envolvidas no ato composicional.
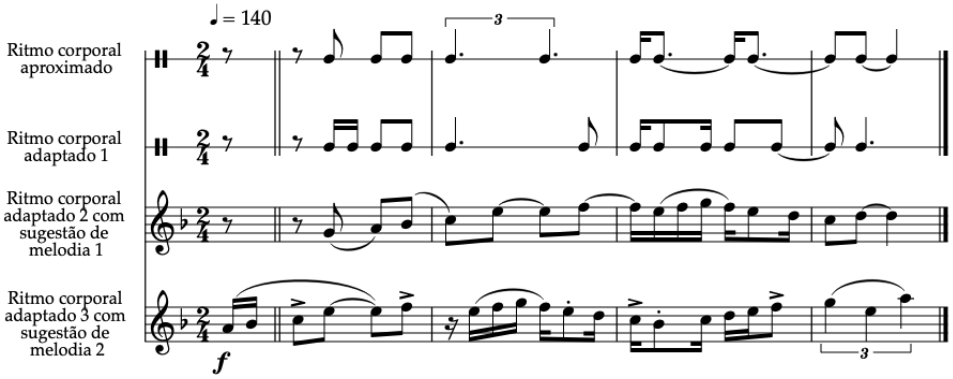
Com a pergunta da tese e uma ideia ainda imprecisa e pouco articulada, iniciei processos de experimentação concomitantemente à leitura da bibliografia que ia sendo descoberta. Nesta fase inicial, era possível imaginar um possível e almejado resultado para o projeto, mas seu detalhamento carecia de fundamentação e validação. O processo criativo apresentado aqui se presta, além de possibilitar a composição, definir o processo necessário a esse detalhamento. Neste sentido, o meu entendimento se alinha ao de Ricardo Mandolini (2016), quando afirma que a arte é uma atividade essencialmente heurística, de maneira que, de forma pragmática, as propostas do trabalho apenas se comprovam *a posteriori* com a realização da composição musical. Para Mandolini, "na arte, a única coisa que conta é a realização"[131] (Mandolini, 2023, p. 49). Contudo, refletindo sobre o papel da arte associada à pesquisa artística, esta realização engloba meu caminho de busca além da composição como final do processo.

O percurso para a chegada na proposição aqui apresentada foi percorrido, sobretudo, a partir dos vídeos iniciais recebidos. A busca por exemplos, conceitos e bibliografias foram sendo acrescidas por experimentações e reflexões acerca das ideias iniciais de como realizar a composição. Experimentei tentativas de tradução mais literal dos movimentos, em que busquei

[131] Tradução do autor para: *En el arte, lo único que cuenta es la realización.*

retirar do texto o máximo de detalhes rítmicos dos movimentos do(a) passista, o que acabou sendo descartado em função dos resultados obtidos. Em seguida, a partir dos resultados, me propus a tomar essa descrição mais literal como ponto de partida e ir modificando-a até chegar em um resultado que me fosse interessante. Nesses exercícios, a observação da dança e sua transmutação em ritmo me levou à questão de criação no processo de "tradução", uma vez que a tomada precisa de movimentos, além de ser problemática (Repp; Pemel, 2002, 2004), está envolvida com as escolhas criativas (Haroldo, 2013; Meschonnic, 2010) que fazemos no momento em necessitamos escrevê-las na pauta. A Figura 27 apresenta um exemplo de experimento feito a partir do desenvolvimento dos ritmos apreendidos a partir dos vídeos.

Figura 27 - Exercício de desenvolvimento do ritmo na dança



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como pode ser observado, inicio com uma aproximação do ritmo suscitado pelos movimentos do bailarino. Essa primeira associação sofre modificações, tendo a fraseologia e aspectos mais recorrentes do frevo como direcionador. Em seguida, adiciona-se também, a partir dos movimentos, uma melodia que segue um contorno específico. Numa etapa final exemplificada, reposiciona-se a frase nos quatro compassos com acréscimos de elementos como anacruse e tercina para complemento no quarto compasso. Os resultados se apresentaram limitados, pouco interessantes e constatei que o processo se apresentava mais mecânico que poético. Além disso, o gradativo distanciamento com o caráter dos movimentos corporais descaracterizava o intuito da pesquisa. A despeito de ter sido abandonada, esta abordagem foi útil para reflexões e *insights* que posteriormente colaboraram para o processo criativo proposto.

Outra forma experimentada, consistiu na associação de movimentos dos dançarinos com possíveis gestos de composições de frevos de rua já existentes. Nesse contexto, uma vez apreendido uma sequência de movimentos do passista, buscava-se nas partituras disponíveis do gênero, gestos musicais que pudessem fitar a sugestão da dança. Este intento se mostrou de difícil realização em função dos critérios para assumir o quão suficientemente teríamos uma

correspondência. Além disso, considerei demasiado complexo o desenvolvimento da composição de uma música inteira partir desses processos.

Com o intuito de utilizar o contexto mais global da dança como um todo, fiz experimentos em que tomei a sequência inteira apresentada na dança registrada em vídeo. Tratava-se de absorver a proposição da dança enquanto sequências concatenadas de gestos musicais, que pudessem aportar novas características à música. Além da dificuldade inerente a este processo em compor algo interessante para os meus critérios, houve uma dificuldade adicional em dar coesão à música. Estes experimentos foram produtivos na medida em que proporcionaram reflexões sobre a segmentação de gestos posteriormente proposta.

Ainda com a etnografia em estágio de entendimento, tanto de sua necessidade como da maneira como seria empreendida, experimentei a utilização do material composicional na composição de peças eletroacústicas. Seguramente influenciado pelos escritos e contexto das ferramentas de análise estudadas e aqui empregadas, propus a utilização do contexto flexível da música acusmática. Este intento foi muito curto, haja vista que desde os estágios iniciais da pesquisa e idas a campo, houve a necessidade de apresentar composições aos moldes mais tradicionais para que houvesse uma melhor interlocução com as pessoas no universo estudado.

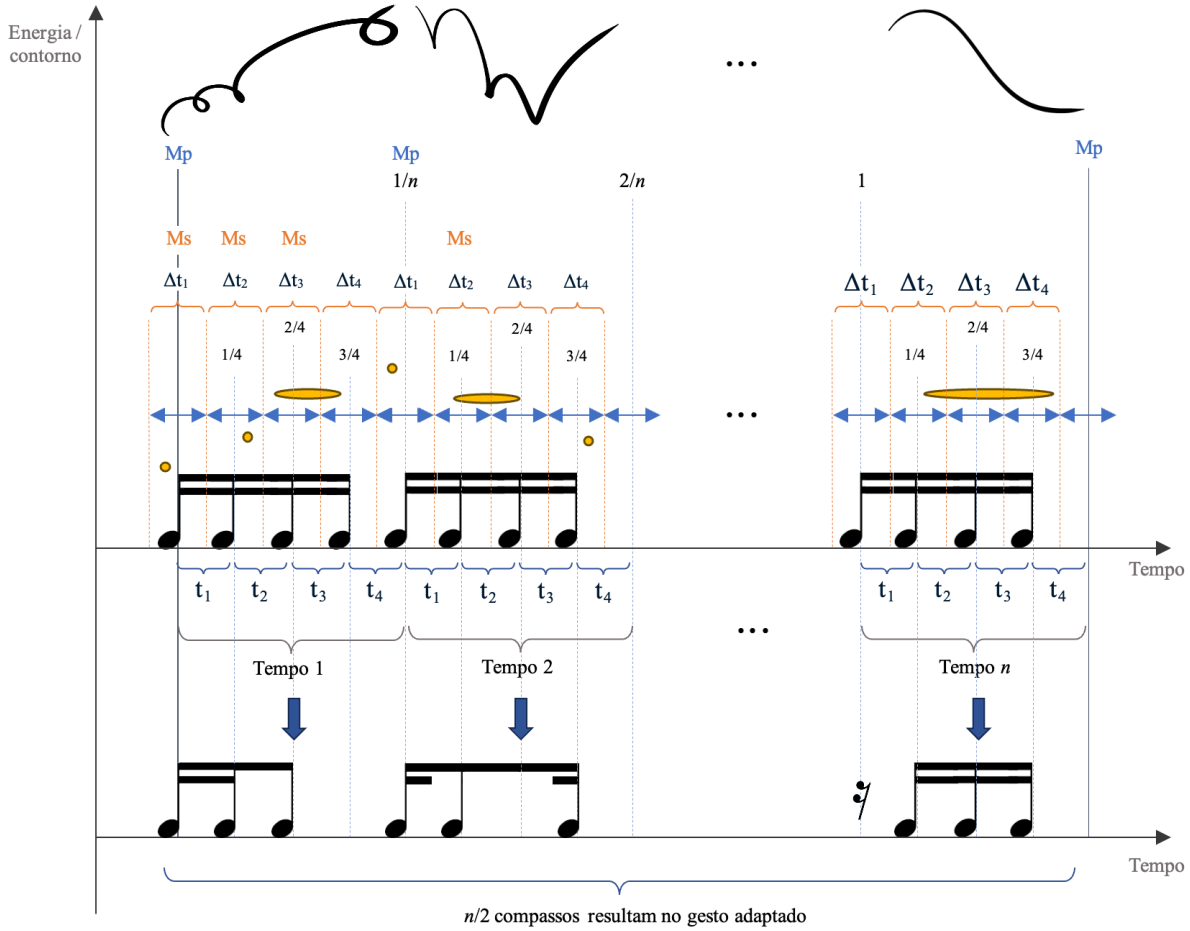
Estes exemplos de experimentos iniciados representam um apanhado do diário de bordo inicial da pesquisa. As etapas do processo criativo proposto *a priori* foram resultados de inúmeros experimentos feitos a partir de vídeos recebidos, de encontros e troca de informação com os bailarinos que contribuíram com a pesquisa. Além disso, o estabelecimento de um procedimento a ser tomado como guia teve, a todo momento, a premissa de não limitar e/ou reprimir o espírito livre que acompanha o desejo da criação aos moldes aqui propostos. Até então os resultados indicavam, de um modo geral, caminhos que não deveriam ser seguidos.

Passei a focar na construção de um gesto musical individualmente, haja vista os resultados anteriores. Nessa fase o intento se direcionava a perceber nos improvisos dos passistas, movimentos que me suscitassem motivos rítmicos que, estando entre *pan´s*, se caracterizariam como a fricção rítmico-gestual buscada. No entanto, esta abordagem se mostrou limitada, na medida em que este material, isoladamente, apresentava-se insuficiente para o desenvolvimento de uma composição completa. Além disso, foi ficando claro que era necessária a construção de premissas que proporcionassem um ponto de partida mais claro e evitasse retrabalhos e consequentemente pouco progresso. A descrição através do vocabulário das ferramentas de análise da música eletroacústica, apesar de um certas limitações, somava-se à representação gráfica do gesto idealizado, constituindo-se num ponto de partida eficaz.

Nesse ponto a minha percepção se alinha a de Carmen Baliero (2016), quando explora a ideia do "limite" como um componente essencial e estruturante no processo criativo, propondo que os limites, sejam temporais, espaciais, técnicos ou materiais, podem funcionar como catalisadores de criatividade ao invés de apenas restrições. Ao estabelecer marcos claros no desenvolvimento de uma obra, o "limite" atua como um guia que orienta escolhas e decisões artísticas, estimulando o artista a explorar possibilidades dentro de um escopo definido. Assim, o limite passa a ser entendido não só como uma barreira, mas como um ponto de partida e referência que, paradoxalmente, liberta o criador ao circunscrever o campo de criação.

Para complementar a descrição dos procedimentos anteriormente mencionados, apresento um esquemático na Figura 28. A representação gráfica se associa à temporalidade dos movimentos, que estão diretamente ligados à percepção dos eventos como consequência de uma aproximação temporal baseada nos aspectos recorrente e fraseologia do frevo.

Figura 28 - Mapeamento rítmico na formação do gesto adaptado



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 28 apresenta um detalhamento a nível de semicolcheia do processo de transmutação. Para fins ilustrativo, parte das premissas associadas ao vocabulário das ferramentas de análise da música eletroacústica não foram incorporadas, sendo explicitada apenas a representação gráfica do gesto inferido a partir da dança. Ressalto que a dimensão temporal neste exemplo da ilustração é menor do que o que acontece efetivamente nos experimentos composicionais realizados.

O eixo das ordenadas no gráfico representa a percepção de energia ou de contorno que pode ser associa ao movimento corporal do dançarino. O eixo das abcissas representa o tempo. Posicionada a representação gráfica, pontuados os marcos primários e secundários, observa-se que o tempo está dividido em unidades de semicolcheias. Cada semicolcheia ocupa um tempo t_i e pode ser percebida dentro de um range Δt_i em função da precisão que percebo visualmente os acontecimentos na dança. Cada evento percebido é representado pelos pontos em amarelo. Para o caso em que o evento inferido se estende no tempo, o ponto é igualmente estendido para corresponder temporalmente à duração percebida. Cada tempo é representado com uma fração do gesto inteiro, sendo, portanto, $1/n$ correspondente ao primeiro tempo. Como se trata de uma música em compasso binário, o trecho adaptado corresponde a um total de $n/2$ compassos. O tempo no qual se posiciona a semicolcheia (t_i) possui em função da incerteza, uma região (Δt_i) em seu entorno temporal. Se o evento da dança pertencer a esta região, ele será aproximado para o tempo (t_i). Caso contrário, será aproximado para o tempo adjacente t_{i+1} ou t_{i-1}. De forma similar, os eventos estendidos temporalmente, serão aproximados conforme regiões de cada semicolcheia. No exemplo, o t_1 possui um evento rápido (que não se estende temporalmente), que acontece antes dele, mas dentro da região Δt_1. Portanto foi aproximado para uma semicolcheia. No t_2, de forma similar há um evento rápido, mas que acontece após este tempo. Como o evento está contido na região Δt_2, foi aproximado para uma semicolcheia no t_2. Já no tempo t_3, o evento que ocorre se estende temporalmente dentro das regiões Δt_3 e Δt_4. Portando, é aproximado para uma figura rítmica que incorpore os dois tempos, resultando em uma colcheia.

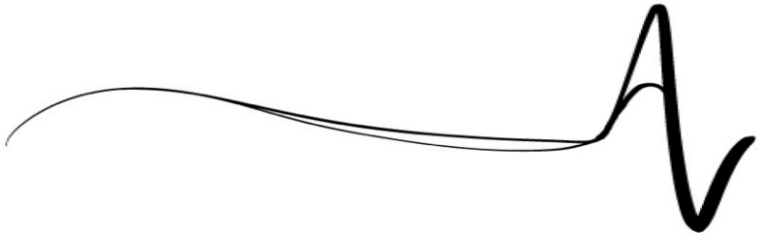
Por meses, compus gestos a partir desses excertos da coreografia, sem conseguir uma forma eficaz de dar continuidade e unidade à composição como um todo. Com a necessidade de extrair mais material da dança, passei a incorporar além dessas sugestões rítmicas, ideias de contornos contidas nos movimentos. A sequência de motivos rítmicos suscitados também passou a ser considerada, de modo que o agrupamento de movimentos ensejaria frases que, mesmo compostas por motivo típicos, teriam algo original em termos de fraseologia.

A partir da perspectiva que se abre com o possível material composicional considerado, passei a trabalhar com a ideia de *desenvolvimento gestual*. Pensar em gesto me levou a considerar maneiras de trabalhar o material que colhi nos vídeos e que agora possuem um esboço gráfico, sugestões rítmicas e descrições com os termos do vocabulário. Além disso, o *gesto idealizado* (imagem gestual) concatena todos esses elementos, uma vez que sua aplicação me permite segundo Godoy (2004):

- *Contornos Melódicos como Gestos Holísticos:* Enxergar contornos melódicos como gestos completos em vez de uma série de notas pode aprofundar nossa compreensão da melodia, assim como Godøy sugere que gestos musicais são percebidos como formas unificadas e expressivas, não como somas de partes isoladas.
- *Texturas Musicais como Padrões Complexos de Gestos*: Texturas podem ser pensadas como uma composição de gestos multidimensionais, vistos de uma perspectiva interna (egocêntrica).
- *Orquestração e Partituras como Mapas Gestuais*: Godøy propõe que orquestração e leitura de partituras possam ser compreendidas como padrões de gestos interligados que incluem a antecipação do som.
- *Aprimoramento da Expressividade e do Frasea*do: Godøy menciona que a prática mental com blocos gestuais pode facilitar a execução expressiva e o fraseado, auxiliando músicos a entender os ritmos e as nuances em seus desempenhos.

Desenvolver este material, sob a perspectiva do gesto, implica em um pensamento distinto do pensamento motívico. Trata-se de tomar uma unidade gestual, dando a obra certa unidade, mas com outros artifícios. Nesta abordagem, a noção de notas e ritmo possuem outro caráter. Sigamos a uma explanação a partir do exemplo que se segue, na Figura 29.

Figura 29 - Representação gráfica do gesto
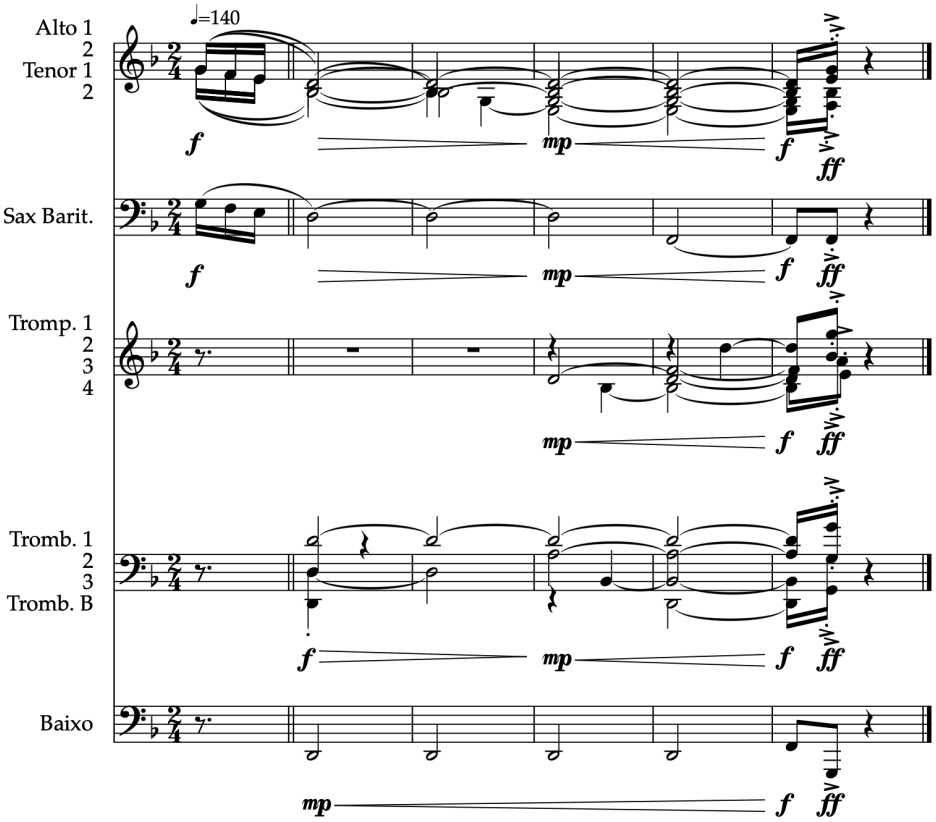


Fonte: Elaborado pelo autor.

A representação gráfica do gesto (Figura 29) pode nos indicar um início de movimento sem acentuações e certo prolongamento na sequência com um contorno suave. As linhas, hora podem ser vistas como caráter energético no tempo, hora com uma sugestão de contorno. Deste

modo, tem-se como possibilidade, inferir que o gesto terminaria com uma acentuação mais forte e aguda, com uma maior energia. Além dessa descrição geral, pode-se detalhar mais cada porção do gesto, na medida em que novas ideias surjam, assim como em função da necessidade de especificar melhor suas premissas. Neste momento, para fins de explanação sobre o desenvolvimento gestual, não incluirei a descrição através do vocabulário. A Figura 30 apresenta uma construção possível do gesto descrito.

Figura 30 - Desenvolvimento gestual - Exemplo 1
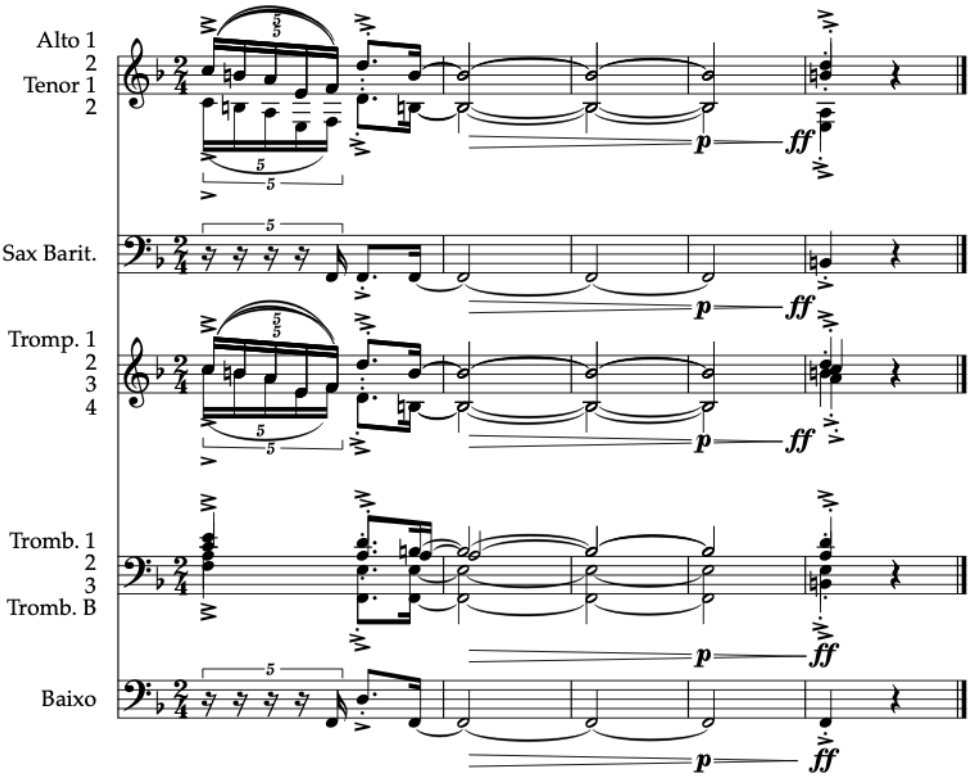


Fonte: Elaborado pelo autor.

Como realização do gesto (Figura 29) foi proposta a construção contida na Figura 30. Como pode ser observado, este exemplo (escrito para *big band*) se inicia com um compasso anacrústico com três semicolcheias em um movimento descendente em grau conjunto de sol a mi, ligados até a nota ré do primeiro compasso. Segue-se com quatro compassos com a gradual inclusão de instrumentos, aumentando-se a dinâmica e acrescentando notas ao *voicing* que se forma por completo no início do quinto compasso. Como parte final do gesto, segue-se um ataque em *tutti* com a nota mais aguda em sol contrastando com a descida do baixo até a mesma quatro oitavas abaixo.

Como desenvolvimento do exemplo 1, gestualmente não nos interessa o valor rítmico das notas essencialmente. Pode-se considerá-los de maneira a propor alterações ou preservar seus motivos rítmicos. O que proponho é tomar o caráter energético e de contorno para desenvolvê-lo. Relembro que por se tratar de uma tradução criativa, os movimentos dançados não possuem necessariamente uma correspondência temporal do a música criada. A noção de unidade de tempo é adequada ao gesto musical intencionado e pode se de maior ou menor valor que a identificada na dança. Desta forma, a despeito das relações de duração entre notas se aproxima do que ocorre na dança, a duração total do gesto não corresponde a duração do movimento corporal. Na seção 4.3.4 iremos detalhar a adaptação do gesto.

Como um outro desenvolvimento possível, o gesto da Figura 31 é apresentado.

Figura 31 - Desenvolvimento gestual - Exemplo 2



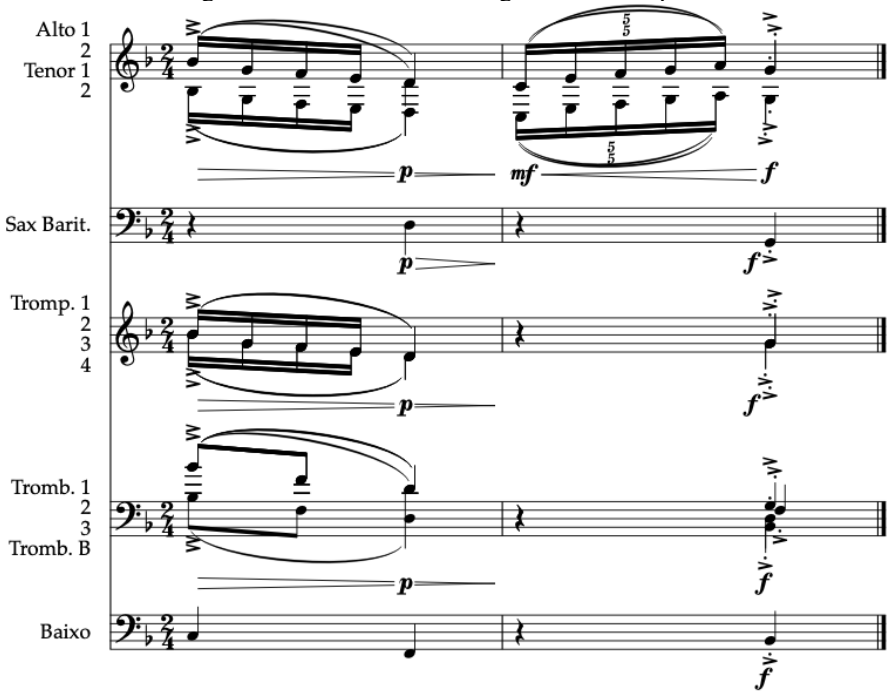
Fonte: Elaborado pelo autor.

Um movimento descendente se inicia, quebrado por uma rápida acentuação na penúltima colcheia e seguindo por um movimento linear nos três próximos compassos. Na porção final, tem-se também uma acentuação, agora no primeiro tempo do compasso cinco. Observa-se que não se trata de um desenvolvimento em termos de aumentação ou

diminuição.[132] A duração das notas não foi relevante nesse sentido. Tão pouco suas alturas tiveram um tratamento em relação a altura do gesto base. O contorno da melodia é intencionado a ser o mais próximo do rastro de vapor abstraído da dança. Contudo, há no processo certa variação no momento em que o compositor julga composição e vai decidindo o que lhe parece interessante. No exemplo da Figura 31, temos a quintina com um movimento global descendente com ligadura de expressão, mas que se liga à colcheia pontuada que é mais aguda do que a última nota da quintina. Deste modo, o desenvolvimento gestual apresentaria uma pequena variação no contorno, mas sem comprometer o caráter do movimento, sobretudo dada a sua velocidade.

Um terceiro exemplo de possível desenvolvimento é apresentado na Figura 32.

Figura 32 - Desenvolvimento gestual - Exemplo 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste exemplo, mantive o movimento descendente inicial, mas reduzi a uma semínima, a duração da nota ré no segundo tempo do primeiro compasso. Em contrapartida, modifique a subida abrupta referente à acentuação na porção final do gesto incluindo uma subida mais gradual com uma quintina nas madeiras antes da acentuação em sol no segundo tempo do

[132] Aumentação e diminuição referem-se à reapresentação de um tema com valores rítmicos proporcionalmente ampliados ou reduzidos em relação à sua formulação original. Quando a relação proporcional entre os valores iniciais e os novos é, por exemplo, de 2:1, na aumentação cada duração é duplicada, de modo que o que era originalmente uma semínima passa a corresponder a uma mínima. Na diminuição ocorre o inverso, com a redução pela metade dos valores, fazendo com que a semínima se transforme em colcheia, e assim sucessivamente. (Randel, 2003).

segundo compasso. Observa-se que o desenvolvimento gestual, uma vez que não se liga à duração e altura das notas, possibilita certa flexibilidade e foco no movimento, o que possibilita um diálogo mais próximo com a abordagem aqui apresentada. Em certa medida, proponho, associando aos movimentos do dançarino, uma espécie de desenvolvimento da coreografia do trecho que se transmuta em gesto.

4.1. A *Mimese* em Movimento: Platão, Aristóteles e o Corpo que Dança

A proposta desta pesquisa, ao explorar a escuta da dança como provocação criativa, inscreve-se em uma tradição que remonta às discussões filosóficas sobre a *mimese*. No contexto da composição musical inspirada pelo frevo, a *mimese* não é compreendida como mera imitação, mas como correspondência sensível entre fluxos sonoros e gestuais. Essa correspondência se manifesta na sincronicidade entre alguns eventos sonoros e visuais (Mp e Ms) e na semelhança dinâmica e cinemática entre música e movimento.

Essa abordagem se distancia da concepção platônica de *mimese* como cópia degradada da realidade. Em A República, Platão (1965) apresenta a *mimese* como um processo que afasta o sujeito da verdade, por representar apenas aparências e não essências. Ele argumenta que as artes imitativas, como a poesia, a pintura e a música, produzem representações de segunda ordem, distantes da ideia verdadeira das coisas. Um objeto representado graficamente, por exemplo, é uma imitação do objeto construído, que por sua vez é uma imitação da ideia que se tem do objeto. Assim, quem reproduz graficamente o objeto estaria três vezes afastado da verdade.

No entanto, a presente pesquisa valoriza a *mimese* como forma de aproximação entre linguagens, como um gesto de escuta, reconhecimento, inclusão e criação que reconhece a complexidade do corpo dançante e sua potência expressiva. A correspondência entre música e dança não é vista como ilusão, mas como construção poética e situada, que emerge da experiência compartilhada com os passistas. A escuta da dança, transformada em gesto musical, não busca reproduzir uma aparência, mas responder à presença viva do corpo em movimento. Nesse sentido, a *mimese* aqui proposta é crítica, relacional e inventiva. Uma forma de escuta que compõe com o outro, permitindo que esse lugar da invenção seja ocupado também pelo que as relações de poder excluíram ao longo do tempo. Neste sentido, a o processo criativo desenvolvido se aproxima da visão aristotélica, que entende a *mimese* como atividade natural e educativa. Em sua Poética, Aristóteles (2014) afirma que a *mimese* é inata ao ser humano e constitui uma forma de aprendizado e prazer. A arte mimética, especialmente a tragédia,

permite representar ações humanas e provocar catarse, funcionando como meio de conhecimento e transformação. Para o filósofo, a *mimese* não é uma cópia passiva, mas uma recriação que permite novas interpretações do existente.

A composição musical aqui desenvolvida assume esse papel: ao escutar o gesto dançado e transformá-lo em gesto sonoro, o compositor realiza uma operação mimética que não apenas representa, mas recria e responde ao movimento. A *mimese*, nesse sentido, é um processo criativo que articula percepção, memória e invenção. O gesto musical não é uma duplicação do movimento dançado, mas uma resposta que carrega em si a memória do corpo, a escuta do espaço e a intenção do movimento.

Assim, a pesquisa propõe uma *mimese* situada, flexível e crítica, que reconhece a variabilidade dos gestos e os códigos socioculturais que os atravessam. A composição musical torna-se, então, um espaço de negociação entre o corpo e o som, entre o vivido e o escrito, entre o movimento do dançarino e sua ressonância em mim.

Traçando um paralelo entre a criação musical proposta neste trabalho e a tradução/transcrição literária, tem-se em ambos os contextos, um ato de recriação. Enquanto a música contém a *mimeses* em relação aos movimentos, a tradução busca reimaginar o texto original de maneira criativa, capturando sua essência. Aqui nos encontramos entre a perspectiva de fidelidade à essência e à estrutura do texto de Henri Meschonnic (2010) e a necessidade de não apenas interpretar, mas de reinventar o texto de Haroldo de Campos (2013). A abordagem se presta a ir além da mera reprodução de conteúdo, considerando que os rastros da utilização do material composicional podem se perder até o resultado final da composição e/ou escuta pelo público.

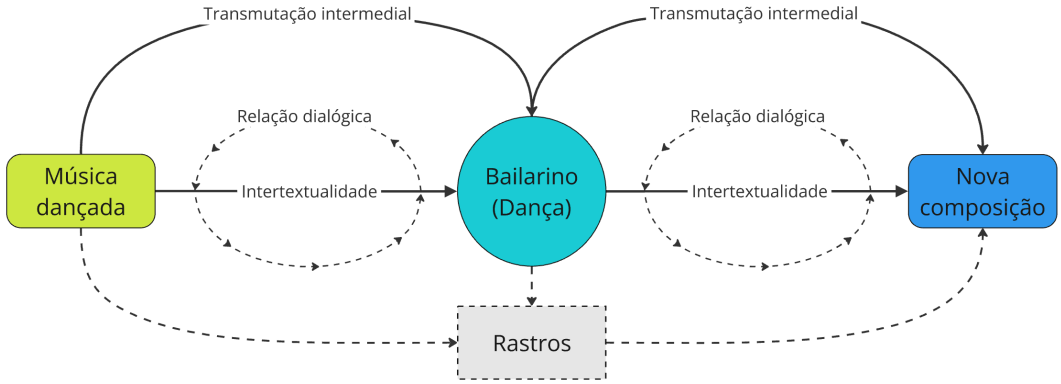
4.2. Rastros da música dançada

A composição de um frevo de rua baseado na dança frevo de um passista, que por sua vez improvisa seus movimentos ao som de outro frevo, constitui-se em um processo de criação rico em camadas intertextuais, de transmutações intermediais [133] e de diálogos artísticos complexos. A despeito de suas análises não serem o objetivo desta pesquisa, essas camadas são condição e fim na criação proposta nesse trabalho. Portanto, cabe aqui o esclarecimento do meu

[133] A transmutação intermedial é um termo mais amplo do que a tradução intermedial, que também envolve a troca de significados entre diferentes meios, mas muitas vezes sugere um processo mais próximo de conversão entre sistemas semióticos diferentes. Na transmutação, a ênfase é colocada na transformação e renovação criativa do conteúdo no novo meio.

entendimento e proposição sobre os rastros do frevo dançado, na minha composição. A Figura 33 apresenta um diagrama esquemático das relações verificadas no contexto.

Figura 33 - Rastros da música dançada.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Tomando emprestado o conceito de intertextualidade,[134] que se refere originalmente à relação entre textos, onde cada obra está em constante diálogo com outras obras, presentes ou passadas (Kristeva, 1980), localizo meu ponto de partida para a reflexão. Isto nos remete à frase utilizada como epígrafe deste trabalho: "Quando eu componho, eu estou em diálogo com todos os compositores que me antecederam. Eles estão comigo" (Sete corações, 2014). Toda criação artística é o resultado de um diálogo entre diferentes vozes, contextos e textos (Bakhtin, 1981). No presente trabalho, parto desse conceito, considerando que as composições propostas se relacionam, além do universo do frevo, com a dança do passista (proposta central da pesquisa), com outros frevos meus e de outros compositores.

Embora a polifonia seja um conceito literário nesse contexto, Bakhtin a adaptou de um termo originalmente musical, que descreve a sobreposição de várias linhas melódicas independentes. Da mesma forma que na música polifônica, onde as melodias individuais coexistem e criam harmonia sem se subordinarem umas às outras, a polifonia literária envolve a coexistência de múltiplos discursos em um espaço dialógico.

> Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso. Em outras palavras, o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos

[134] O conceito de intertextualidade foi cunhado pela crítica francesa Julia Kristeva na década de 1970. Ela propôs que a obra literária é um “mosaico de citações”, um “intertexto”, que redistribui textos anteriores em um novo texto. Kristeva utilizou a noção de dialogismo de Mikhail Bakhtin para desenvolver essa ideia, considerando que todo texto é um diálogo com outro textos.

> polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. (Barros; Fiorin, 1994, p. 5-6).

No processo de criação alvo da minha pesquisa, temos múltiplas vozes em jogo: a música original[135] que influencia a dança, os movimentos do dançarino que "dialogam" com essa música, e o compositor que responde a esses movimentos com uma nova composição. Esse diálogo não é linear, mas um jogo contínuo de influências, onde a música original "fala" através da dança, e a dança "fala" através da nova música. Nesta pesquisa a intertextualidade é entendida para além dos contornos da linguagem, lugar onde a minha criação nesta investigação se dá.

> A intertextualidade, tal como originalmente concebida, é produzida dentro da linguagem; o intertexto da escrita é outra escrita. Assim, parece natural pensar no intertexto de imagens como outras imagens, no intertexto da música como outra música. Mas toda a experiência de comunicação, representação, expressão e assim por diante na modernidade, e sem dúvida muito antes, é uma afirmação de heterogeneidade fundamental. Isso é mais óbvio na mistura e cruzamento de mídias, mas está, e sempre esteve, potencialmente presente em cada ato de enunciação, representação e expressão.[136] (Kostka; Castro; Everett, 2021, p. 14).

É importante ressaltar que, do ponto de vista da composição aqui intentada, não pretendo aprofundar sobre o caráter de intertextualidade entre minhas composições e as que ensejaram a dança. Sob a perspectiva do compositor, esta intertextualidade seria abstrata[137] (Pitombeira, 2015), ou mesmo implícita[138] (Koch, 2003). Isto porque, no lugar de quem compõe na presente pesquisa, a intertextualidade não é um objetivo do exercício composicional, mas uma consequência dele. Além disso, soma-se o fato de partir apenas da dança para o ato composicional. Portanto, a análise desses ecos intertextuais poderia ser escopo de um trabalho complementar futuro. Esta sugestão de pesquisa posterior teria o desafio de investigar dentre as intertextualidades observadas, aquelas que dizem respeito à música dançada. Destaca-se que a transformação criativa oriunda do meu processo composicional se atém às proposições rítmicas e gestuais dos passistas e não à música dançada. Além disso, a intertextualidade se dá além da

[135] Esta música possui múltiplos diálogos com outras vozes passadas, que por sua vez apresentam intertextualidades com repertórios anteriores e assim por diante.

[136] Tradução do autor para: *Intertextuality as originally conceived is produced within language; the intertext of writing is other writing. It has thus seemed natural to think of the intertext of pictures as other pictures, the intertext of music as other music. But the entire experience of communication, representation, expression and so on in modernity, and no doubt well before, is an assertion of fundamental heterogeneity. This is most obvious in the mixing and crossing of media but it is, and always has been, potentially present in every act of utterance, depiction and expression*.

[137] Para o autor, trata-se de uma relação de diálogo entre um texto e outro, onde um faz referência ou se inspira no anterior.

[138] Segundo Koch, fala-se em intertextualidade implícita quando se insere, no interior de um texto, um intertexto proveniente de outra fonte sem referência explícita à sua origem. Tal procedimento pode ter diferentes finalidades, como acompanhar sua orientação argumentativa, contestá-la, problematizá-la, ironizá-la ou desenvolver argumentação em sentido oposto (Koch, 203).

música dançada, mas as demais músicas que constituem minha vivência musical e as músicas que são vozes para a música que enseja a dança.

Para além dessas polifonias com outras obras, a nova composição feita a partir das relações dialógicas e caráter intertextual transmuta a dança em música. Portanto, há também polifonias a partir dos rastros[139] da dança. No caso da composição musical baseada em uma dança que responde a uma outra música, temos o foco em três conjuntos de "textos" em diálogo: a música dançada, o bailarino com seus movimentos corporais e a nova composição musical. Neste caso, a dança serve como uma transmutação intermedial da música original, capturando seus ritmos, gestos e intenções no corpo do dançarino. Quando o compositor cria uma música baseada na dança, ele está, por sua vez, transmutando os movimentos físicos e sua energia de volta para o meio sonoro. Cada gesto do dançarino deixa "rastros" que o compositor captura e reconstrói musicalmente.

A música composta carrega vestígios da música original, mas esses vestígios são distorcidos, fragmentados ou transformados pela dança. Como em um palimpsesto,[140] onde traços de textos anteriores permanecem visíveis sob o novo texto, a nova composição carrega, em sua essência, partes da música original, mas de maneira reinterpretada e sobreposta. O palimpsesto sonoro é perceptível nas linhas melódicas, rítmicas ou texturais que se conectam de forma sutil com a música original, mas que também são transformadas pela camada de dança que mediou a transição entre as duas composições. Trazendo a perspectiva proposta por Gérard Genette (1982) de transtextualidade, ou seja, as diversas formas de relação entre textos, a minha composição seria um hipertexto[141] de um hipertexto.

Os rastros deixados pela música original na nova composição não são claros ou literais. Eles podem se manifestar em pequenos elementos rítmicos, como um compasso ou padrão

[139] Para entender os “rastros” da música originalmente dançada na nova composição, é importante examinar como o movimento do passista de frevo pode ser traduzido em elementos musicais, criando uma ponte entre a dança e a composição. Os "rastros" da música original poderiam ser identificados, de forma indireta, através das características dos gestos, ritmos, ou intenções que o passista captura ao dançar ao som dessa música. Segundo Cecília Salles (2011), na crítica genética, os rastros não são somente marcas diretas, mas incluem influências, transformações, e interpretações que ocorrem ao longo do processo criativo. No caso da composição inspirada pela dança, o “rastro” da música original surge na forma de ritmos internalizados e nuances de movimento que foram registrados pela dança do passista. Assim, a nova música não replica a música original, mas guarda suas influências e intenções de forma transformada, criando uma continuidade criativa que transcende a materialidade da música inicial e é reimaginada em uma nova obra.

[140] O conceito de palimpsesto, que descreve a sobreposição de textos em uma superfície reescrita, pode ser usado para entender como os "rastros" da música dançada se manifestam na nova composição. O termo originalmente se refere a pergaminhos utilizados na antiguidade. Raspava-se o. texto original para escrever outro por cima. Muitas vezes o texto antigo continuava parcialmente visível sob o novo.

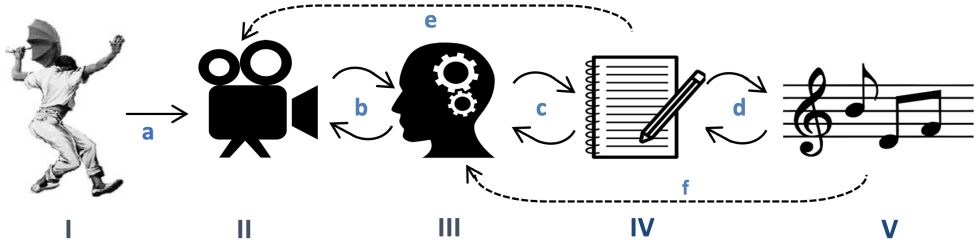
[141] Segundo Gérard Genette (1982), hipertextualidade é uma relação entre dois textos em que um (o hipertexto) deriva de outro anterior (o hipotexto) por meio de transformações diretas. Em outras palavras, é a interação entre um texto posterior e um texto anterior, que serve como base ou inspiração para o novo texto, seja por imitação, transformação ou até paródia.

dinâmico que ressoa com a música dançada, mas que foi modificado pela interpretação do dançarino. Esses rastros são fragmentos que, como no conceito de intertextualidade, carregam memórias e alusões à obra original sem a necessidade de repeti-la diretamente. O rastro da música original, mediado pela dança, se manifesta na nova composição de forma indireta, como um eco criativo.

4.3. A composição da composição

As etapas do processo criativo desde a concepção e performance da dança, até a notação da composição, são apresentadas no esquemático da Figura 34 abaixo.

Figura 34 - Etapas do processo criativo



Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que a dança é performada (I) da maneira que cada dançarino envolvido na pesquisa coloca livremente sua proposta de movimentos previamente coreografados ou improvisados. Também de forma livre, é decidida a posição e perspectiva da performance (a) sem haver qualquer tipo de discussão sobre a forma como o material se apresenta. Seus movimentos são registrados em vídeo (II) e disponibilizados para que o compositor possa assistir. Atentamente, o compositor (III) identifica os gestos de seu interesse na dança e os segmenta. Através de repetidas análises (b), fazendo-se referência à noção do conceito de inacabamento (Salles, 2011), define-se os marcos primários (Mp) e secundários (Ms).

Os MPs são pontos onde música e dança se encontram de forma síncrona. São definidos a partir de uma abordagem de ensino da dança-frevo, onde segue-se os “pans”. Neste momento, uma vez que se trata de uma performance acompanhada de música, estima-se que a localização destes ataques esteja de acordo com características fraseológicas do frevo. Nesse processo de identificação de possíveis pontos de sincronismos entre música e dança, subdivide-se cada gesto em microgestos que o compõe. Este processo de segmentação se aproxima da ideia de escala de tempo presente nos escritos de Godøy e Leman (2010).

> Em termos de contextos musicais comuns, essas unidades de som e gesto podem ser consideradas unidades de ‘nível meso’ no sentido de que em uma escala de tempo

> menor, no que poderíamos chamar de 'nível micro', temos som ou movimento mais ou menos contínuo, e em uma escala de tempo maior do que o nível meso, poderíamos falar de um 'nível macro', onde unidades de gesto de nível meso podem ser concatenadas em scripts gestuais de maior escala.[142] (Godøy; Leman, 2010, p. 121).

Os autores subdividem em níveis micro, *meso* e macro, localizando os gestos no nível *meso*. Neste caso, considera-se a duração entre 0,5 e 5 segundos, abrangendo informações de rítmica, textura, timbre, harmonia, melodia etc. Entendo que a ideia de macro nesse contexto se assemelha a concatenação de gestos que constituem a forma musical na minha abordagem. Considero que o nível macro desses autores seria de difícil realização em termos a partir da minha abordagem, sendo tomado apenas como consequência dos gestos encadeados. Já no nível micro segundo Godøy e Leman, com sons e movimentos com duração menor que aproximadamente 0,5 segundos, haveria um contínuo de som e movimento corporal. Divisão entre micro, *meso* e macro, da maneira como são apresentadas pelos autores são consequência do pensamento de gesto que associa o movimento corporal à produção do som. Relembro que no nosso caso, não há essa relação de causalidade direta do som com o movimento que o produziu. Indiretamente podemos dizer que os movimentos dos dançarinos se relacionam com os gestos musicais, mas a minha perspectiva se aproxima mais dos escritos de Basanta e Eigenfeldt (2010). Os pesquisadores propuseram uma análise tipológica da integração de gestos em obras canônicas da música acusmática. Com o objetivo de compreender possíveis fatores que contribuem para uma interação gestual "bem-sucedida", propuseram uma metodologia de análise perceptual baseada no ouvinte onde também há a subdivisão entre micro, meso e macro. Assim como no meu processo criativo, os autores optam por uma perspectiva do observador para identificar e, no caso deles, identificar partes constituintes. Além disso, sob esse ponto de vista, Basanta e Eigenfeldt (2010) definem o gesto como uma unidade sonora perceptível, seguindo uma perspectiva associada à Gestalt. Para eles, um *gesto global* é constituído de *elementos gestuais*, que podem ser gestos, mas que em um contexto específico de percepção como parte de outro gesto, não são tomados como tal.

Na minha abordagem, os gestos são decorrentes da segmentação dos movimentos dos passistas, não necessariamente seguindo uma regra para realização. Trata-se de uma identificação subjetiva que em parte se refere ao contexto observado e em parte é consequência do contexto proposto musicalmente. Deste modo, identificada uma possível frase nos

[142] Tradução do autor para: *In terms of ordinary musical contexts, these sound and gesture units can be regarded as "meso-level" units in the sense that on a smaller time-scale, at what we could call the "micro-level," we have more or less continuous sound or movement, and on a larger time-scale than the meso-level, we could speak of a "macro-level" where meso-level gesture units may be concatenated into larger-scale gestural scripts*.

movimentos, segmento o trecho em partes menores que também são tratadas como gesto (microgestos, no caso).

Em termos de escala de tempo, a minha designação de micro pode chegar até o nível de arquétipos como ataque-decaimento (Smalley, 1986), mas sob a consideração, neste caso, de que tal arquétipo se trata de um gesto ou microgesto. Em termos macro, no meu processo criativo, não intenciono a criação de um gesto que englobe os demais. Portanto, a sinalização de macro, no meu trabalho, refere-se a maior unidade trabalhada a partir dos processos e etapas aqui propostos.

A partir da perspectiva de Pierre Schaeffer (2003) e Michel Chion (1983) estas escalas de tempo podem ser observadas mais ou menos detalhadamente. Se considerarmos um gesto como um objeto sonoro, teríamos o *contexte* (contexto) com a estrutura do conjunto de elementos onde o objeto sonoro é identificado. Ou seja, no nosso caso o contexto é construído com a concatenação dos gestos. Por outro lado, o conceito de *contexture* (contextura) se trata da estrutura que constitui o próprio objeto sonoro. No nosso caso, o nível micro seria referente aos microgestos que compõem o gesto.[143] É importante perceber que estou tratando sempre de um sentido de fluxo contrário ao da análise. Como proposta do processo criativo, utilizo estes conceitos e ferramentas para a criação. Foge ao escopo deste trabalho a análise das obras compostas, pois, além de perceber o processo de análise sob a perspectiva da subjetividade da interpretação pessoal, interessa-me aqui a investigação do impulso criador até a plasmação a partir dos movimentos.

Além dos marcos primários, marcos secundários são identificados e apontados como pontos facultativos de sincronismo entre música e dança. Estes pontos foram propostos com o intuito de registrar possíveis motivos rítmicos a serem utilizados.

Com os gestos selecionados, dá-se início ao processo espontâneo de geração de ideias a partir dos movimentos. Esta etapa (IV), se inicia com a construção de representações gráficas dos gestos, que se somarão aos termos levantados através do vocabulário utilizado, constituindo-se no fluxo (c). O macro processo (e) representa o retorno ao vídeo (II).

[143] Essa problemática temporal levantou questionamento sobre que em que conceito a processo criativo poderia se basear para, eventualmente, simplificar e tornar mais fluida a abordagem. Optei pelo conceito de gesto musical em vez de unidade sonora composta, USC (Guigue, 2007), por este oferecer uma abordagem mais ampla e multimodal, integrando som, movimento e intencionalidade expressiva. Enquanto a USC, proposta por Guigue a partir da análise espectromorfológica de Smalley, define-se como uma unidade perceptiva coesa no plano exclusivamente sonoro, o gesto musical, conforme Godøy (2010), remete tanto à ação física real ou imaginada quanto à sua representação sonora, incluindo dimensões cinestésicas e energéticas. Tal escolha justifica-se por uma pesquisa que articula música e dança, uma vez que o gesto permite considerar a corporeidade e a expressividade presentes na improvisação do passista, fundamentais para o frevo. Assim, mais do que delimitar segmentos sonoros, o gesto musical possibilita um modelo de criação vinculado à ação, à energia e à direção, aspectos essenciais quando a composição emerge do diálogo com o movimento corporal.

A partir das premissas construídas, chega-se à etapa (V) através do macro processo (d). Os fluxos nele contido constituem os processos de escrita da partitura. Além desse, o fluxo (f) representa o retorno à etapa (III) num processo de retroalimentação avaliativa.

4.3.1. Os macroprocessos entre a performance e o registro em vídeo (a)

A performance da dança e seu registro foram recebidos nos mais diversos contextos. Para o desenvolvimento das etapas do processo criativo, todos os vídeos foram gravados por outra pessoa. Não tive qualquer envolvimento na sua produção. Em muitos casos, sobretudo, nos vídeos iniciais, os próprios passistas escolheram as performances que julgavam ser mais interessantes para os meus propósitos de pesquisa. Também busquei por registros através das redes sociais. Não houve qualquer tipo de reflexão conjunta sobre a performance de cada vídeo.

A disponibilidade dos registros das performances funciona para mim como um dispositivo sempre disponível de descrição coreográfica. Através dos vídeos, ative-me basicamente às cinco dimensões que uma notação da dança se prestaria a traduzir: as três dimensões espaciais, o tempo e a dinâmica (ou a qualidade, a textura e o frasear do movimento).

O registro em vídeo torna a minha abordagem possível, haja vista os problemas sinalizados anteriormente sobre a necessidade de construção de premissas para a criação dos gestos, que só foi possível através da observação por diversas vezes da dança. Sem o caráter efêmero da dança, os vídeos funcionam coma a notação de uma coreografia. O termo "coreografia" tem uma trajetória histórica rica, com origem na palavra grega *choreia*, que designava danças circulares acompanhadas de canto. A partir dessa raiz, termos semelhantes foram adotados em diferentes culturas para descrever danças similares, como *Khorovod* na Rússia e *Hora* na Romênia e Israel. No século XVIII, Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp adaptaram o termo para designar a notação da dança, introduzindo o conceito de *chorégraphie* como a "escrita da dança" na corte de Luís XIV. O coreógrafo era, então, o responsável por essa escrita, enquanto o criador das danças era conhecido como "mestre da dança" (Trindade; Do Valle, 2007).

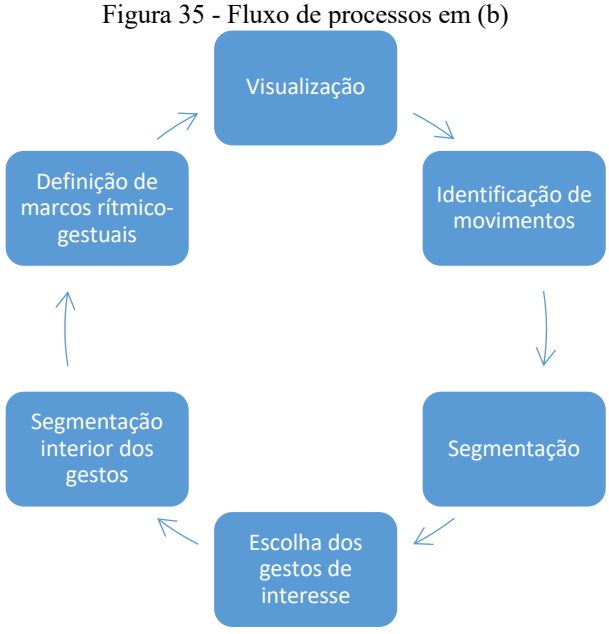
Uma vez que os passistas não estão seguindo nenhuma orientação, além de suas próprias intenções e vivências pregressas para a composição de seus movimentos, considero que não há influências ou interferências externas. Portanto, os vídeos funcionam como a forma mais completa disponível da representação de suas sequências de movimentos. Como uma forma de registro, são um instrumento de ampliação da memória.

4.3.2. Os macroprocessos entre o vídeo e o compositor (b)

Conforme apresentado na Figura 34, o macroprocesso (b) se refere as interações e processos entre compositor e o material composicional tomado. Através da observação do ritmo, sobretudo, dos pés dos passistas, identifica-se possíveis associações a frases típicas do frevo, bem como motivos pouco recorrentes. De forma esquemática, dividirei o fluxo de processos em parte definidas de modo a formar um fluxo contínuo de interação cíclica. Como já mencionado, trata-se aqui de metodologicamente enunciar de forma determinística um processo que é entendido de forma complexa. Ou seja, uma simplificação consciente do autor que vos escreve.

O fluxo efetivamente se apresenta não linear, passando de processo em processo. Como foi observado experimentalmente, a depender da riqueza de detalhe alcançada a partir das imagens gestuais, processos podem ser desnecessários, podem se relacionar com outros processos de forma distinta da sequência daqui apresentada. A esquematização proposta visa apenas elucidar um direcionamento de ações, processo e etapas que consistem no processo criativo como um todo. O fluxo de processos contidos em (b) é apresentado na Figura 35.

Figura 35 - Fluxo de processos em (b)



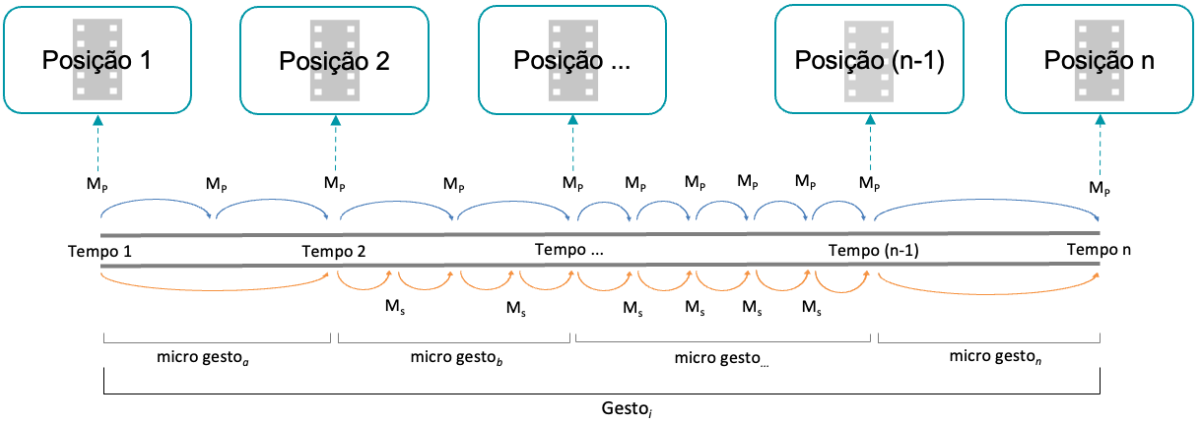
Fonte: Elaborado pelo autor.

Como se pode observar na Figura 35, inicia-se com a visualização dos vídeos. Inicialmente com o áudio e em seguida sem som, pois o foco nas imagens facilitou a geração de ideias e associação livre com frases musicais. A partir dessa ação repetida de assistir os vídeos, parte-se para identificar movimentos e associá-los um conjunto de movimentos que

possam ser segmentados. As partes que se mostram mais promissora em termos de suscitarem a criação são escolhidas e parte-se para uma segmentação interna desses gestos. Associados aos passos anteriores, os marcos primário e secundários são definidos de acordo com o sentido de movimento dado e possíveis associações com as ideias musicais.

A Figura 36 ilustra o resultado do fluxo de processos, associando imagens (*frames*) a cada marco primário, bem como indicando no tempo onde se localizam.

Figura 36 - Exemplo de diagrama para segmentação de um gesto



Fonte: Elaborado pelo autor.

A segmentação dos gestos e microgestos, implica o intento de capturar o diálogo e proposições do passista com a música dança.

> Primeiro, como a dança é construída a cada realização por uma relação direta com a música, dialogando ou aderindo a diferentes elementos dinâmicos desta, a forma de realização dos movimentos varia em sua dinâmica de acordo com essa relação. Segundo porque, apesar de uma tendência ao fluxo livre, o frevo tem a base rítmica constante a qual sempre se retorna. Inclusive, a maioria dos passos são construídos marcando ou o tempo ou o compasso musical. Há, portanto uma alternância constante entre o fluxo livre e contido. (Vicente, 2019, p. 152).

Conforme Valéria Vicente (2019) no traz, essa alternância de fluxo livre e contido possibilitada pela base rítmica e em interação com as acentuações da música possibilitam a formatação da dança como material composicional que passa a ser manuseado no meu processo criativo.

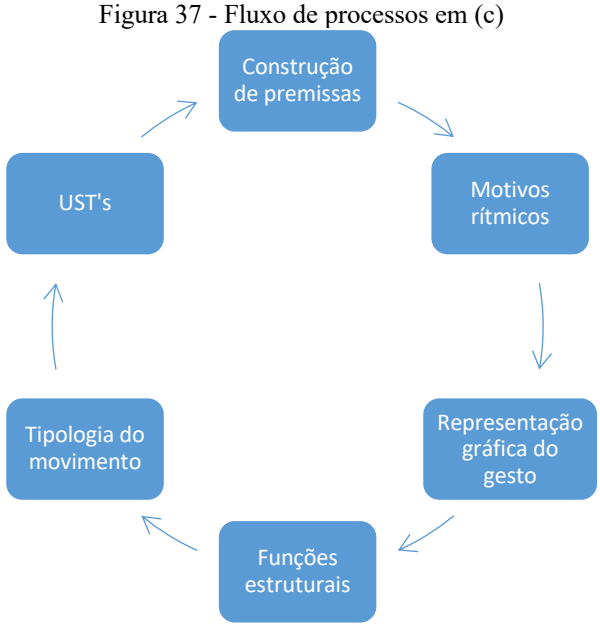
4.3.3. Os macroprocessos na construção de premissas para o gesto musical (c)

Segmentados gestos e microgestos, a realização dos experimentos iniciais mostraram que a transmutação dos meneios do passistas era pouco eficaz sem um ponto de partida mais definido. Deste modo, o macroprocesso (c) se apresenta como fluxo de processos que são

propostos para esta construção de premissas que facilitam a concretização da ação de transmutar a dança.

De forma similar ao observado anteriormente em termos do caráter simplificador da proposta esquemática, a Figura 37 ilustra o fluxo de processos em (c).

Figura 37 - Fluxo de processos em (c)



Fonte: Elaborado pelo autor.

O fluxo de processos (c) que representa a construção de premissas é composto de forma interativa por seis processos que, a despeito da indicação no diagrama da Figura 37, ocorre de forma não sequencia na prática. Com as experimentações feitas, verificou-se que o início e fases subsequentes do fluxo se dava em ordem diferente. Contudo, o caráter cíclico e interativo da figura sempre ocorre. A distinção de um processo associado a motivos rítmicos se deu após as tentativas de uma representação gráfica que se assemelha aos traçados sonoros[144] (Godøy, 2010, 2019), mas que pudesse representar os motivos rítmicos de alguma forma. Aproximava-se a ideia de *neumas diastemáticas* ou *aumentadas*.[145] Optei por uma representação livre que guardasse a memória do geso idealizado, marcando com acentuações marcos primários e

[144] *Sound-tracings*. Trata-se de desenhos espontâneos feitos por ouvintes ao escutarem um trecho musical. Para Godøy (2010, 2019), um de seus pontos centrais em sua abordagem é o de que o traçado ativo de características sonoras essencial para a percepção e cognição da música.

[145] No final do século X, surgiram as neumas diastemáticas ou aumentadas, uma inovação que trouxe maior especificidade à notação musical da época. Essas neumas permitiam identificar a direção e a amplitude aproximada de cada intervalo com base na altura relativa dos sinais. Embora ainda não fosse possível determinar intervalos exatos, já que as alturas permaneciam relativas, as neumas diastemáticas ofereciam uma representação mais clara da forma melódica em comparação com o sistema neumático anterior.

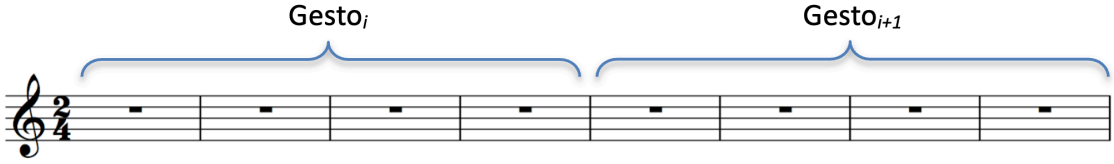
secundários que me suscitassem os motivos rítmicos percebidos na dança, assim com contornos melódicos, dinâmica, energia etc.

A construção das premissas se dá com a incorporação na representação gráfica do gesto musical dos motivos eventualmente suscitados na dança e representados por marcos secundários anteriormente. Para cada gesto é construída uma tabela com cada linha correspondendo a um microgesto que o compõe. São atribuídos termos a partir do vocabulário contido nas funções estruturais e tipologia do movimento contidos na espectromorfologia e adicionados, quando pertinente, termos contidos nas Unidades Semióticas Temporais. Com essa descrição e a representação gráfica correspondente, parto de uma premissa mais concreta como direcionador à criação.

4.3.4. Os macroprocessos na proposição e adaptação do gesto musical (d)

Os processos que compõem (d) consistem no ato final de composição com a notação dos gestos na pauta. É nesse ciclo de processos que a composição musical se dá efetivamente. Inicialmente, parte-se a composição do gesto *i*, que eventualmente pode já estar iniciado a partir dos processos de (c). Em seguida, inicia-se um processo para adaptá-lo a um número de compassos condizentes com a forma proposta para o frevo. É importante ressaltar que, a despeito de não haver a preocupação de se manter características já estabilizadas e recorrentes do frevo de rua, a adaptação para sua forma mais recorrente é um processo natural associado à minha vivência com o gênero. Tipicamente a adaptação se deu com a finalidade de tornar cada gesto uma frase de quatro ou oito compassos. A Figura 38 apresenta um exemplo dessa adaptação.

Figura 38 - Adaptação de gestos em quatro compassos



Fonte: Elaborado pelo autor.

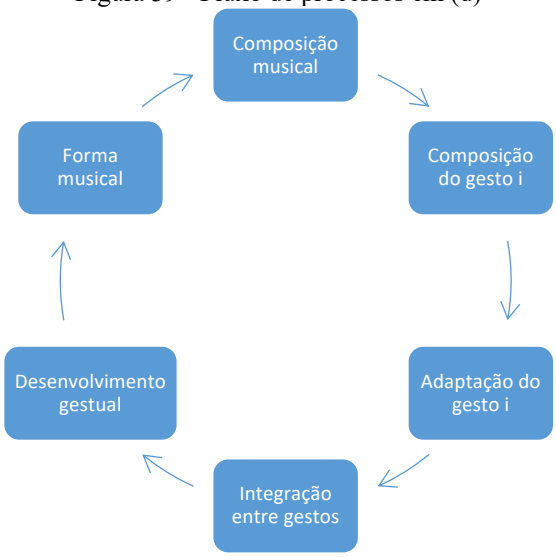
Com o gesto adaptado, parte-se para a integração entre gestos adjacentes ou para a composição livre de trecho que permita a integração entre os gestos. Esta etapa é comumente necessária, pois o processo não exige que haja uma performance de duração pré-definida. Além disso, como sinalizado por (Oliveira, 2017), a performance no frevo é comumente de curta duração. Inicialmente, como proposta composicional, a tomada de toda uma coreografia como

material e guia para composição foi almejada. Contudo, após um aprofundamento sobre como frevo-dança se dá, como historicamente afetou o imaginário dos compositores e, sobretudo, seu caráter de improvisação associado ao fato da performance ser de curta duração, fez a proposta mudar. A respeito do tempo de performance, Oliveira sinaliza:

> Um solo de improvisação do passo também acontece num curto período – durando aproximadamente de dois a três minutos. Mas os passistas vivem intensamente este breve período de tempo. Não só fisicamente – devido ao grande dispêndio de energia que acontece quando a passista cai no passo, mas também psicologicamente (Oliveira, 2017, p. 41).

A Figura 39 apresenta o ciclo do fluxo de processos (d).

Figura 39 - Fluxo de processos em (d)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na escrita tradicional da música composta, as características recorrentes no gênero, bem como o intento de correspondência com os movimentos do(a) passista, dialogam constantemente.

Não há nenhuma predefinição de que gesto deve começar a música. Isto se mostrou variável e dinâmico. No processo de composição através dos macroprocessos (d), (e) e (f) um gesto genérico *i* é construído, adaptado ao número de compassos desejado (desenvolvimento gestual inicial) e integrado aos seus gestos adjacentes. Caso se deseje, desenvolve-se gestualmente o gesto para compor outras partes da música, de acordo com a forma musical planejada.

4.3.5. Os macroprocessos como retroalimentação (e) e (f)

O fluxo de processos (f) sinaliza a possibilidade de retorno à etapa (III). Assim com o fluxo (e), eles representam realimentações no processo que se relacionam com grau de inacabamento (Salles, 2011) e o crivo do compositor sobre os passos dados nos fluxos anteriores. No fluxo (e), retorna-se ao vídeo para a verificação de correspondência entre os movimentos corporais e a interpretação dada através das premissas construídas. Já no caso do fluxo (f), tem-se a escuta do que foi composto e sua análise dentro do contexto da proposta. Nestes dois fluxos está contida a negociação constante entre a teoria e a prática do compor (Lima, 2012). Compõem no processo criativo aqui descrito, o vetor temático da indissociabilidade, como elemento do conceito de composicionalidade de Lima (2012). Trata-se efetivamente de "vai-e-vem, zigue-zague, dobradura entre os elementos pré-concebidos (sejam regras, ideias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações" (Lima, 2012, p. 23).

Como exemplo da aplicação, um gesto musical idealizado foi construído a partir das premissas contidas na Tabela 5 abaixo.

Tabela 5 - Premissas para construção do gesto musical

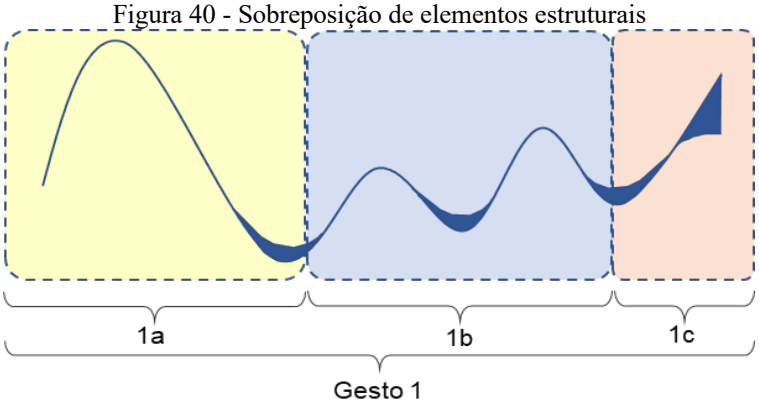
Macro gesto	**Microgesto**	**Função Estrutural**			**Tipologia do Movimento**	**UST**
		Início	**Continuação**	**Terminação**		
Gesto 1	Gesto a	Anacruse	Transição	Chegada	Parábola-Dilatação	-
	Gesto b	Partida	Proposição	Chegada	Ondulação-Dilatação	Que quer começar
	Gesto c	Partida	Manutenção	Liberação	Ascendente-Dilatação	Impulso

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como pode ser observado, nesta abordagem, as UST's tomaram, em alguns momentos, um papel complementar ao empreendido no uso da espectromorfologia. Isto se dá em função do conjunto limitado que as UST's representam, sobretudo num contexto de música instrumental para o formato *big band*. Deste modo, no processo composicional, sua inclusão se deu após o uso da estrutura e tipologia do movimento para o terceiro microgesto. Para o primeiro, não houve termo que agregasse características para serem tomadas como premissas. Já para o segundo microgesto, seu uso foi preponderante, de modo que a função estrutural e a tipologia do movimento foram agregados para melhoria da caracterização.

Outro ponto de contribuição para as USTs é o papel de dimensionar a segmentação dos microgestos. O gesto *b*, por exemplo, poderia ser composto de gestos internos similares ao microgesto *a.* A significação trazida pela USTs “que quer começar” propõe o agrupamento que resulta no microgesto *b*. A inclinação para escrever o trecho em sequência, também é consequência da ideia de algo “que quer começar”. Assim, a repetição funcionaria como as seguindas tentativas com mesma intenção. Além disso, em termos de funções estruturais, a designação de *início*, *continuação* e *terminação* dependem de sua interpretaçãoes em relação aos seus elementos adjacentes. Desse modo, por exemplo, a terminação do microgesto *a* poderia ser tomada como o início para o microgesto *b*, implicando o tratamento de designação de termo para a porção incial do microgesto *b* como uma função estrutural de continuação. A Figura 40 apresenta a representação gráfica do gesto vislumbrado.

Figura 40 - Sobreposição de elementos estruturais



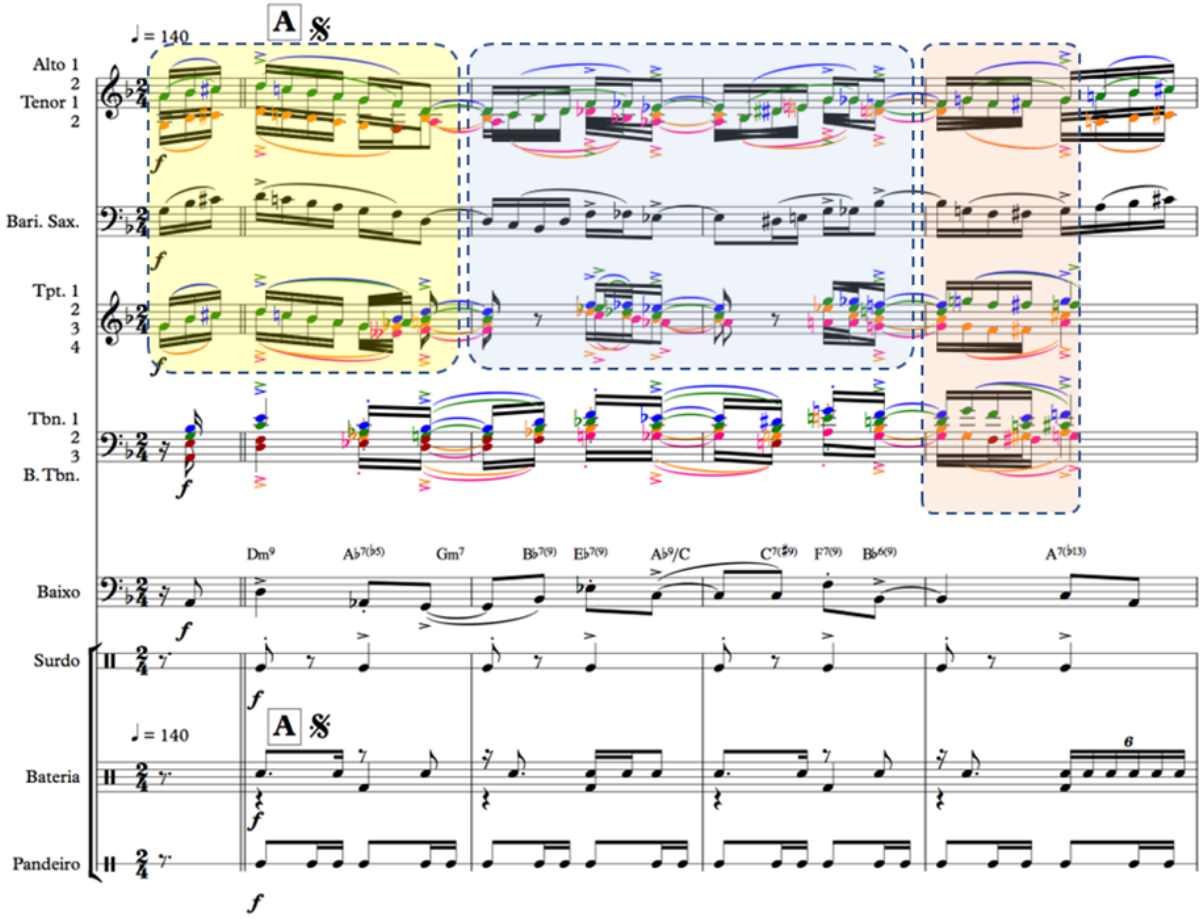
Fonte: Elaborado pelo autor.

Como pode ser observado, o exemplo se aproxima mais da noção de funções estruturais. Isto não quer dizer que não seja útil. Segundo (Blackburn, 2011), a construção de imagens, além de um caráter pedagógico, apresenta valor como ponto de partida para suas composições.

Com a construção da ideia de gesto através das premissas contidas na Tabela 5, parte-se para a composição aos moldes do *médium* visual, tipicamente utilizado dentro da prática composicional e interpretativa do frevo-de-rua. Neste momento, conceitos de harmonia, contraponto e forma funcionam como ferramentas e restrições ao mesmo tempo. Ferramentas no sentido de construírem um enunciado musical típico do gênero e de restrições pois, a partir do que já foi anteriormente dito, o registro do gesto (idealizado no processo criativo) através da partitura, necessariamente implica em simplificação. É importante observar que, a partir da minha idealização do gesto musical, todas as etapas do processo, desde a dança, passando pela tradução em uma espécie de metadados, até a escrita (partitura), traduzem-se em processos que evidenciam uma dialética entre a complexidade e o pragmatismo do fazer na criação. Neste

sentido, é de suma importância ter em mente o caráter de possibilidade, de auxílio à criatividade e ao processo de composição, mais do que uma solução de um problema. A Figura 41 apresenta o trecho criado com destaque para cada microgesto que compõe o macrogesto resultante nos quatro compassos apresentados.

Figura 41 - Exemplo do macrogesto construído e seus microgestos integrantes



Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que os saxofones com o auxílio dos trompetes ficaram responsáveis efetivamente pelas características pretendidas com as premissas construídas previamente. Isto não comprometeu o resultado, pois os trombones e o baixo apenas formaram um *background* rítmico-harmônico para dar suporte as linhas das palhetas e dos trompetes. Este aspecto não foi previsto nas premissas e se constitui parte integrante do macro gesto. Este fato está ligado à subjetividade e escolhas feitas durante o processo composicional, assim como à necessidade de amadurecimento e experiência na construção das premissas.

A perspectiva da criação de uma metodologia experimental sob a epistemologia trazida pelo pensamento complexo permite que o acaso e as incertezas não invalidem os resultados do

experimento. Além disso, o resultado é constituído do próprio fazer, do processo e da proposição de uma estratégia que se presta a servir de conhecimento para novas buscas.

4.4. Um intento de colaboração presencial

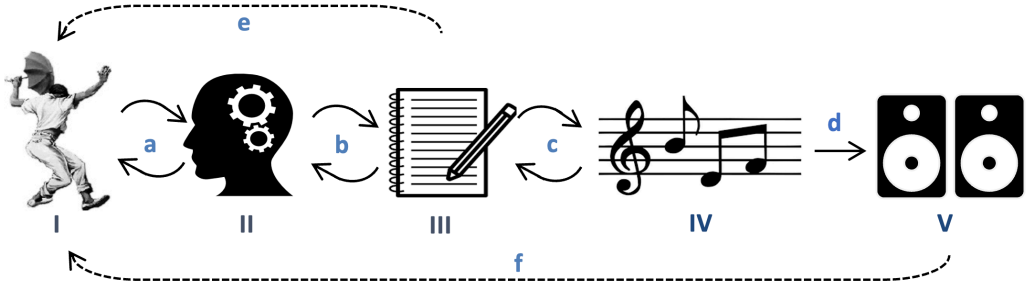
Com o processo composicional *a priori* elaborado, outras opções de realização e intentos surgiram. Destaco o retorno à ideia de criação conjunta aventado ainda nos primeiros meses de pesquisa. Nesse experimento seria necessária a presença física do passista, que participaria ativamente do processo composicional. Sempre solícito e participativo, Jeferson Figueredo aceitou realizar a composição a dois.

Para encontro preparei os seguintes itens que serviram de insumo para possibilitar a execução e registro de forma apropriada.

- Câmeras para registro dos experimentos (dois celulares)
- Caderno de música
- Computador
- Instrumentos musicais (violão e flauta transversal)
- Vocabulário impresso dos termos da espectromorfologia e das USTs
- Seção do *Logic Pro Version 11.0.1, Apple Inc.* preparada para a atividade
- Caixas de som
- Partitura pronta para o experimento no *Sibelius 7, Version7.1.3, Avid Technology, Inc.*

O experimento consistia em tocar uma base rítmica de frevo de rua (caixa, pandeiro e surdo) e ir interagindo com o passista, de modo que dança e música fossem sendo criadas concomitantemente. Dessa maneira, efetivamente uma munganga ensejaria um gesto musical, assim como uma frase proporia um movimento corporal. A Figura 42 apresenta as etapas do processo de criação conjunta proposto.

Figura 42 - Etapas do processo criativo presencial



Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste novo contexto, o macroprocesso (a) agora possui um caráter de iteratividade. Assim, a dança e as proposições do dançarino são agora refletidas conjuntamente com o compositor. Desse modo, o macroprocesso (e) se refere à retroalimentação das premissas construídas ao passista. Uma vez acordada as premissas para criação do gesto, o compositor o escreveria (IV) e executaria por meio de instrumento ou através do editor de partitura (V) para que através do macroprocesso (f), compositor e dançarino deliberassem a correspondência e validade do som produzido.

Como roteiro predefinido para o experimento, propus alguns pontos que pudessem otimizar a interação e deixar claro seus objetivos. Listo-os abaixo:

- Quais seus passos preferidos, mungangas mais recorrentes, sequências preferidas de movimentos, etc.
- Acordar um andamento conveniente para a base rítmica de frevo de rua utilizada
- Apresentar o processo composicional *a priori* proposto e suas modificações para o experimento em questão
- Apresentar detalhadamente como seria utilizado o vocabulário e seus termos
- Em cada frase, dizer onde seriam os "pans"

Para situar essa iniciativa, recorro a Hans Roels (2013), que propõe uma transformação na maneira como a pesquisa artística em composição é conduzida e, sobretudo, exposta. O autor defende que, ao contrário do modelo tradicional em que a exposição é apenas uma etapa final de comunicação dos resultados, a própria exposição deve integrar o processo investigativo, influenciando e sendo influenciada pela prática composicional. Para isso, Roels organiza sua proposta em quatro elementos fundamentais: o *open sketch*, o público selecionado, a realização sonora e a documentação.

O *open sketch* caracteriza-se como uma peça musical deliberadamente inacabada e focada em um único problema composicional, funcionando como espaço de experimentação e reflexão. O *público selecionado* é incorporado ativamente ao processo composicional, contribuindo criticamente e colaborativamente para a pesquisa. A performance é entendida como parte vital da experimentação, nunca como mero resultado, e a *documentação* opera como contrapeso explicativo dos elementos não explicitados nos *sketches*. Ao integrar essas dimensões, Roels descreve um "modo pesquisa-exposição" que gera conhecimento novo por meio da interação viva entre prática, reflexão e recepção (Roels, 2013).

Essa concepção encontra ressonância direta com o experimento presencial conduzido com Jefferson Figuerêdo no âmbito da minha tese. O encontro evidencia uma dinâmica que se

aproxima, em termos conceituais e metodológicos, do que Roels descreve como integração entre pesquisa e exposição. Jefferson, enquanto passista, não é mero informante: seu papel é o de especialista selecionado, cuja presença ativa molda e reorienta o processo composicional. Sua performance corporal funciona como um dispositivo equivalente ao que Roels chama de realização sonora: é por meio dela que o problema artístico se torna visível, audível e manipulável. A colaboração do passista converge com a ideia de Roels (2013) de que o colaborador deve ser escolhido de modo a fomentar reflexão e gerar conhecimento compartilhado.

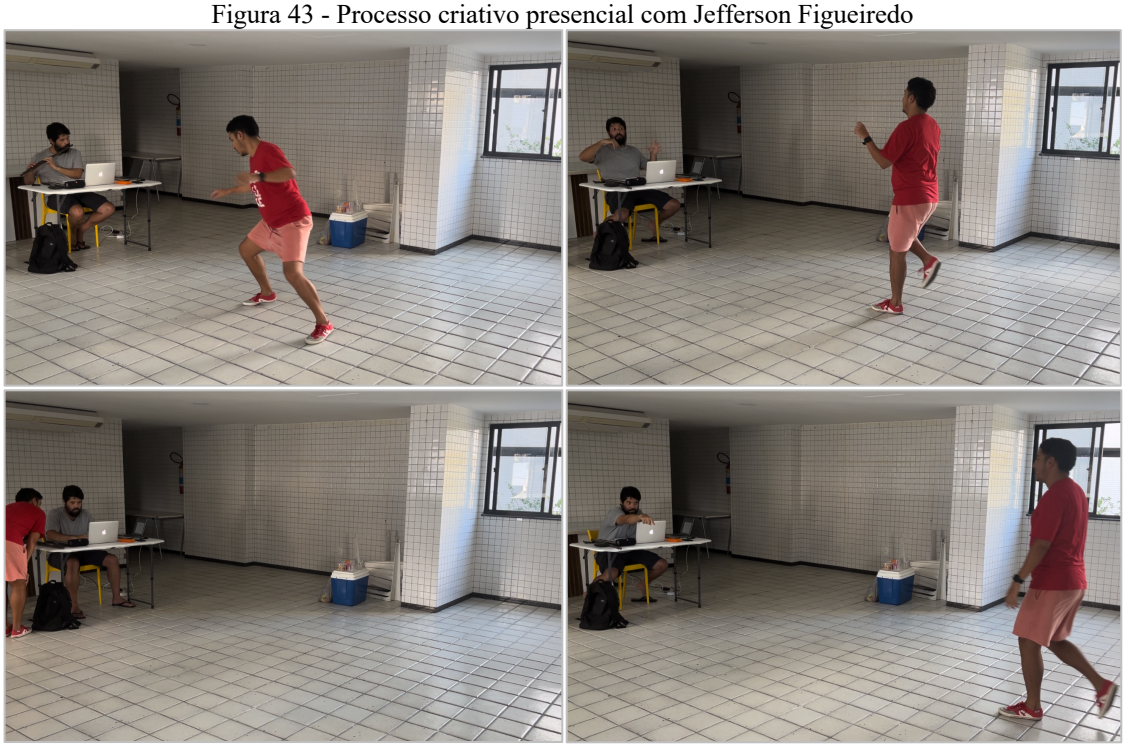
Os procedimentos adotados no experimento presencial também se alinham ao conceito de *open sketch*. A tradução dos movimentos de Jefferson em gestos musicais, por meio da segmentação, representação gráfica e elaboração de premissas composicionais, resulta em artefatos sonoros que não têm caráter de obra finalizada. Eles cumprem uma função análoga à dos *sketches* descritos por Roels. Deste modo, são entendidos como estudos experimentais que iluminam um problema da transmutação do gesto dançado em gesto musical, e que operam como momentos de investigação, não de conclusão. A composição de "O frevo de Jefferson 2" (Figura 43) evidenciou essa lógica, tratando-se de uma construção parcial, destinada mais a testar hipóteses e tensionar limites.

Outro ponto de contato entre a tese e o texto de Roels (2013) reside na *documentação*. O autor defende que a *documentação* deve compensar aquilo que o *sketch* não explicita, contextualizando o problema, a intenção e os procedimentos. Aqui, registros audiovisuais da dança, diagramas das segmentações, representações gráficas dos gestos e comentários analíticos compõem um conjunto de materiais que permite compreender claramente como o processo criativo foi construído, passo a passo, dando transparência e rigor à pesquisa. Como propõe Roels (2013), essa *documentação* não acompanha o processo de forma passiva, mas torna-se ela própria um espaço de criação, reflexão e construção metodológica.

O experimento se iniciou a comunicação dos pontos acima. Jefferson me mostrava passos, mungangas, movimentos de sua preferência, até que acordamos um movimento que nos parecia suficientemente promissor para o início da música.

A Figura 43 apresenta algumas imagens retiradas da gravação feita.

Figura 43 - Processo criativo presencial com Jefferson Figueiredo



Fonte: Elaborado pelo autor.

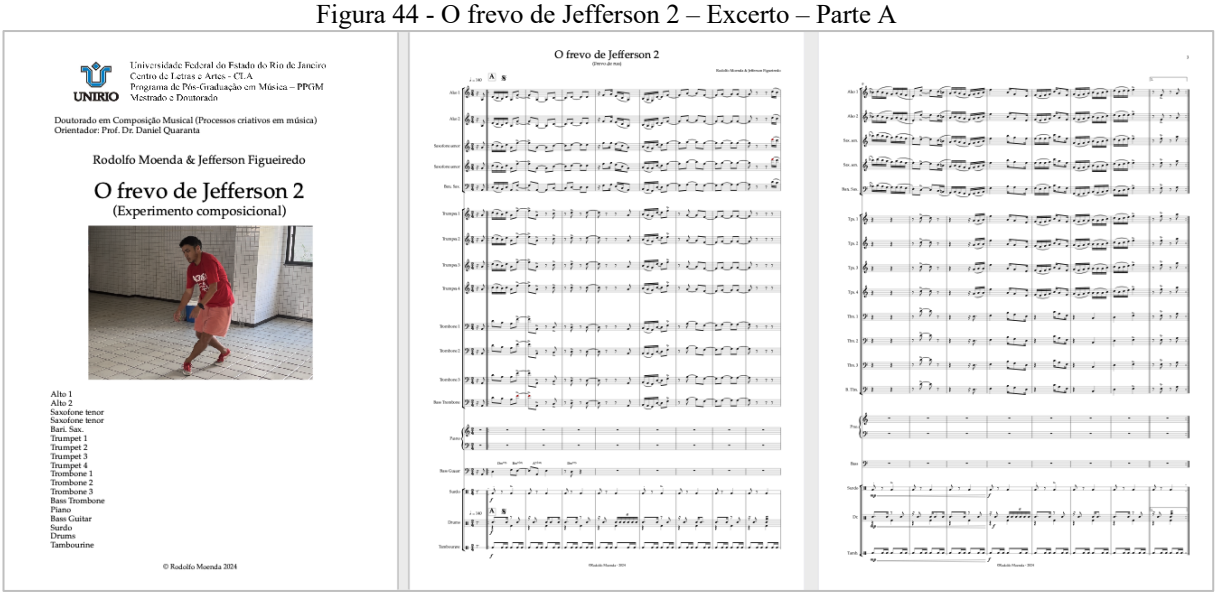
Na foto superior à esquerda, tento executar com a flauta ideias iniciais de gestos acordados nu momento anterior. No canto superior direito, Jefferson dança e eu tento entender os movimentos e sua intenção com meu corpo. Na foto inferior à esquerda, escutamos conjuntamente o que foi composto, avaliando se corresponde às premissas acordadas. Por fim, no canto inferior direito, aponto onde estaria um ponto de sincronismo (*pan*) ou eventual marco secundário.

O experimento com Jefferson realizou, na prática, um processo cíclico no qual prática e teoria se retroalimentam continuamente (Roels, 2013). Assim, a pesquisa não progride de forma linear, mas por meio de reformulações sucessivas, reinterpretações e ajustes sensíveis às percepções dos colaboradores envolvidos.

A abordagem se mostrou interessante, mas alguns aspectos foram determinantes para seu abandono. A compreensão do vocabulário e sua utilização por parte do passista não se deu a contento. Talvez o contexto e termos diferentes do que costuma utilizar em dança tenha causado certo impacto. O desgaste físico em um experimento que durou horas comprometeu os resultados e envolvimento a partir de certo momento. O entendimento da divisão rítmica e significado dos reflexos dos passos na formatação dos gestos também comprometeu. Além disso, havia uma constante tendência a recorrer a passos já catalogados, ou a proposição de passos com marcação binária do tempo. Concordamos que a falta de espontaneidade foi o principal entrave à realização do experimento.

A Figura 44 apresenta uma imagem capa e parte A da partitura de “O frevo de Jefferson 2”, que não foi concluída.

Figura 44 - O frevo de Jefferson 2 – Excerto – Parte A



Fonte: Elaborado pelo autor.

A despeito dos resultados e opção por não seguir em frente com os experimentos presenciais pretendidos, sua realização foi de suma importância para que eu tivesse um ponto de vista pessoal sobre questões inferidas a partir da etnografia. De um modo geral, parece-me que as observações feitas por Spok se alinham com as minhas impressões, quanto ao entendimento dos passistas sobre a música.

No capítulo 3, explorei o caminho de formatação do processo criativo da composição musical a partir da dança do frevo. Iniciei com experimentações que buscavam traduzir literalmente os movimentos dos passistas em ritmos musicais, mas logo percebi que essa abordagem se mostrava limitada e mecânica. Em seguida, tentei associar os movimentos da dança a gestos musicais de composições de frevo já existentes, porém essa estratégia também apresentou dificuldades na definição de correspondências precisas.

Diante desses desafios, optei por utilizar o contexto global da dança como inspiração para a criação musical. Tomei sequências inteiras de gestos da dança registrada em vídeo para transmutá-las em gestos musicais, buscando trazer novas características à música. Esses experimentos nos levaram a refletir sobre a segmentação dos gestos e sua posterior transposição para a partitura.

Ao longo do processo criativo, percebi a importância de estabelecer premissas claras que servissem como ponto de partida para a composição. A descrição dos gestos por meio do

vocabulário das ferramentas de análise da música eletroacústica, aliada à representação gráfica dos gestos idealizados, se mostrou um guia eficaz.

No entanto, é importante ressaltar que o processo criativo é essencialmente heurístico, ou seja, só se concretiza por meio da realização prática da composição. Os experimentos iniciais me permitiram refletir, aprender e ajustar o caminho, buscando sempre a liberdade criativa dentro dos limites estabelecidos. O trabalho me levou a compreender a complexidade do processo de composição a partir da dança do frevo. Através de experimentações e reflexões, buscamos encontrar uma linguagem musical que dialogasse com os movimentos dos passistas, explorando a interação entre música e dança de forma criativa e poética.

4.5. Pausa para o passista descansar

As primeiras etapas do processo criativo revelam uma escuta da dança que se transforma em gesto musical por meio de uma abordagem mimética sensível, onde o corpo que dança não é imitado, mas traduzido em som. A mimese aqui não é cópia, mas correspondência entre fluxos. Constitui-se uma relação dinâmica entre movimento e música que se manifesta tanto na sincronicidade quanto na semelhança cinemática entre os dois.

A observação dos rastros deixados pela dança, especialmente em registros audiovisuais, permite que o compositor acesse camadas de intenção e energia que não estão apenas no som, mas no gesto. Esses rastros são tomados como matéria composicional, e o vídeo torna-se ferramenta de escuta e análise, ampliando o campo de percepção.

O processo criativo é estruturado em macroprocessos que conectam performance, registro, análise e escrita musical. A composição não parte de uma pauta em branco, mas de uma coreografia que se transforma em premissas gestuais. A adaptação desses gestos à forma musical do frevo (com frases de quatro ou oito compassos) revela uma prática que respeita a tradição, mas se permite reinventá-la.

É importante ressaltar que o experimento relativo ao intento de colaboração presencial entre compositor e passista, ainda que pontual, reforça a importância do corpo como presença ativa no processo e da improvisação como geração genuína do meu processo criativo. Evidencia-se que a munganga (como ato espontâneo e improvisado) é de grande valor para a abordagem.

Mesmo quando mediado por vídeo, o movimento dançado carrega uma força que orienta escolhas musicais. A escuta do corpo, portanto, não é apenas técnica, mas também afetiva e interpretativa. Este momento de pausa marca a transição entre a escuta e a ação. O gesto foi

observado, interpretado e adaptado. Agora, ele está pronto para se tornar som — não como reflexo, mas como resposta criativa. O passista descansa, mas sua dança continua a reverberar na composição.

5. EXPERIMENTOS COMPOSICIONAIS

"E aí encontramos um fenômeno único na música popular brasileira. É a única dança em que o dançarino dança a orquestração. Cada volteio de um instrumento é acompanhado por um passo ou uma firula [volteio, rodeio] do passista."
(Guerra Peixe)

Este capítulo é composto pelo relato e reflexões acerca dos experimentos composicionais realizados ao longo da pesquisa. Uma vez traçado o direcionador do processo, feito a partir do processo composicional *a priori*, parti para a prática de maneira mais insistente e incisiva. A cada passo realizado, as etapas previstas foram confrontadas com novos processos ocorridos e que eventualmente seriam incorporados ao processo composicional *a posteriori*. A seguir serão apresentados cada um dos experimentos.

Os experimentos composicionais apresentados a seguir não constituem um fim em si mesmos, tampouco configuram um conjunto de demonstrações que pretendam validar hipóteses de maneira positivista. Assim como enfatiza a Pesquisa Artística, trata-se aqui de um percurso que se constrói na fricção contínua entre gesto criativo, reflexão teórico-poética e as contingências materiais e contextuais que atravessam o fazer musical. Cada experimento emerge como parte de um processo em fluxo, marcado por aproximações sucessivas, revisões, desvios e redirecionamentos que participam da própria construção de conhecimento. Nesse sentido, a obra não é tomada como produto final, mas como manifestação transitória de um diálogo permanente entre pensamento e prática.

Os experimentos constituem, portanto, instâncias de investigação nas quais a criação é simultaneamente método e objeto, e onde o erro, a repetição e a tentativa configuram-se como operadores epistemológicos legítimos. Desenvolvem-se a partir da compreensão de que não existe um modelo metodológico único para a pesquisa-criação; ao contrário, o método se transforma à medida que o processo avança, respondendo a necessidades que surgem do próprio fazer. De modo semelhante, o caráter polissêmico da obra é acolhido como parte constitutiva da investigação, enquanto o texto se encarrega de circunscrever conceitualmente as operações e os deslocamentos que se atualizam no percurso.

Nesse quadro, os experimentos operam como dispositivos de observação e elaboração em que ao registrar traços do processo, seja por meio de representações gráficas, esquemas, gravações, rascunhos ou anotações, tornam visíveis decisões, inferências e articulações que dificilmente poderiam ser captadas apenas pela obra final. Esses documentos de processo, longe

de funcionarem como simples registros auxiliares, constituem parte essencial do pensamento em construção, permitindo compreender a rede de forças que molda o surgimento dos gestos musicais.

Assim, o capítulo de experimentos que se abre não busca ilustrar um método previamente estabelecido, mas acompanhar o movimento vivo da pesquisa, suas hesitações e descobertas. É nesse território de inacabamento, onde criação e reflexão se retroalimentam, que a Pesquisa Artística se propõe a produzir conhecimento a partir do próprio fazer, elaborando mundos sonoros possíveis enquanto reflete criticamente sobre os modos de criá-los. Os experimentos apresentados aqui devem, portanto, ser lidos como momentos de um percurso maior, no qual as obras, suas versões e suas transformações participam do processo dialógico que sustenta esta investigação.

A seguir serão aprestadas as composições que constituem a série *O frevo de Alisson*. Foram recebidos e/ou encontrados na Internet um total de 7 vídeos de performances de Alisson Lima. Alguns desses vídeos se prestaram, assim com os demais vídeos dos demais bailarinos colaboradores, ao desenvolvimento do processo criativo. Para a construção da séria *O frevo de Alisson,* foram utilizados 3 dos 7 vídeos[146]. Os gestos segmentados foram numerados de forma sequencial.

5.1. O frevo de Alisson 1

Trata-se de um experimento que teve inúmeros outros como antecedentes. Representa bem a fase de desenvolvimento da pesquisa em termos de processo criativo, onde o foco de composição de gestos musicais já havia sido vencido. Deste modo, concentrei-me nas questões de dar prosseguimento e unidade a uma composição como um todo. O experimento é apresentado em termos de reflexões e partitura final pleno de detalhes e entraves que foram sendo resolvidos com o desenrolar das atividades composicionais. Portanto, opto aqui por uma apresentação que simboliza bem o espírito da geração de conhecimento almejada com a pesquisa. Ou seja, o resultado final, a despeito de ser um fim, não se sobrepõe à construção do processo composicional e suas reflexões geradas.

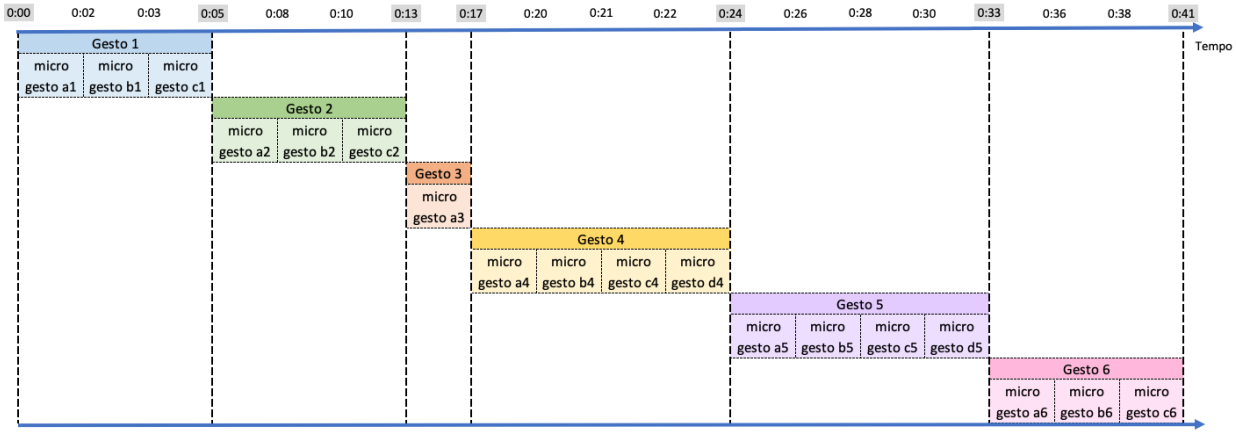
[146] Performance de Alisson Lima – Vídeo 1 - https://youtu.be/ivWp6J3YpXY
Performance de Alisson Lima – Vídeo 2 - https://youtube.com/shorts/B3I-hONFy48?feature=share
Performance de Alisson Lima – Vídeo 3 - https://youtu.be/JqgyhyCuB_k
Performance de Alisson Lima – Vídeo 4 - https://youtu.be/dzcqPnIzt4o
Performance de Alisson Lima – Vídeo 5 - https://youtu.be/I6hme9uPk94
Performance de Alisson Lima – Vídeo 6 - https://youtu.be/l0s0mGQNlco
Performance de Alisson Lima – Vídeo 7 - https://youtu.be/K5_GPaykMqs

Como primeiro intento composicional realizado, alguns aspectos dentro do processo foram intencionalmente destacados como forma de teste do processo.

- Todos os macro e microgestos foram segmentados e elencados para utilização na composição;
- Os gestos foram adaptados para frases de quatro compassos;
- Como direcionador, houve a intenção de manter-me o mais fiel possível às premissas propostas para cada gesto;
- Foi intencionado utilizar o maior número dos gestos segmentados;
- Sempre que possível, tentei utilizar as sequências de movimento conforme apresentado no vídeo;

A Figura 45 apresenta um diagrama de como se situam no vídeo os gestos segmentados no tempo.

Figura 45 - O frevo de Alisson 1 – Segmentação dos gestos[147]



Fonte: Elaborado pelo autor.

Foram segmentados 6 gestos. Os gestos 1 (0:00 – 0:05s), 2 (0:05 – 0:13s) e 6 (0:33 – 0:41s) foram subdivididos em 3 microgestos cada, o gesto 3 (0:13 – 0:17s) possui um microgesto que equivale ao próprio gesto. Os gestos 4 (0:17 – 0:24s) e 5 (0:24 – 0:33s) possuem quatro microgestos.

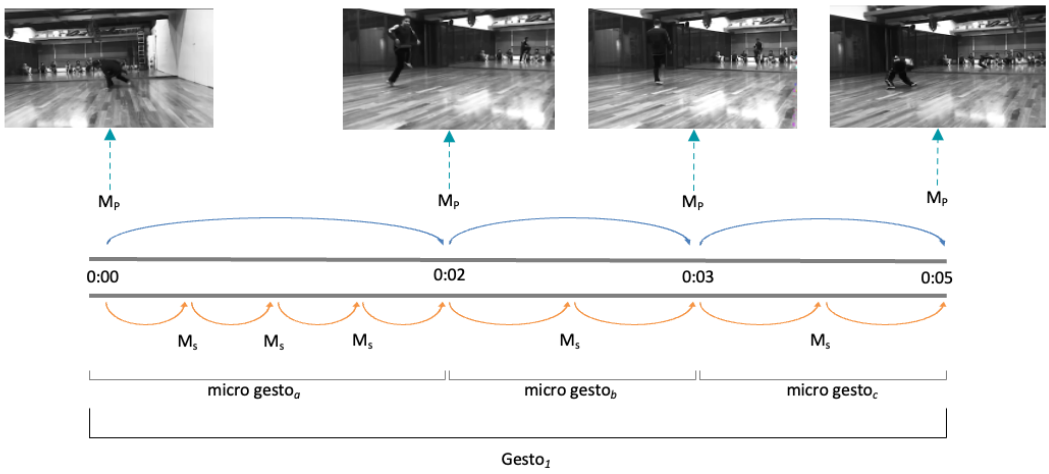
[147] O vídeo original, seguido da edição explicativa acerca da segmentação dos gestos pode ser acesso através do link: https://youtu.be/zfqcZdBmPJg

5.1.1. Gesto 1 – “O frevo de Alisson 1”

O gesto 1 um inicia o vídeo recebido. Com duração de 41 segundos (Figura 45), o vídeo começa com pequenos passos de Alisson, que na sequência, deslisa sobre o chão, salta rapidamente, gira o corpo acentuando os movimentos duas vezes e flexiona o tronco para trás.[148]

A Figura 46 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como a subdivisão e microgestos.

Figura 46 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 1



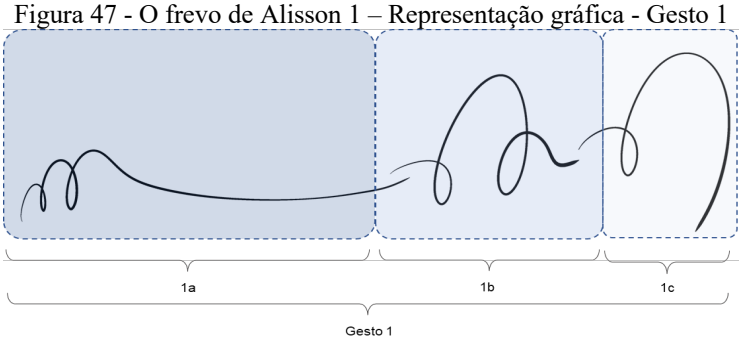
Fonte: Elaborado pelo autor.

O primeiro marco primário foi atribuído ao instante em que Alisson começa a sua performance (pelo menos no vídeo recebido). Este marco também delimita o início do microgesto *a*. Em seguida, identifiquei três marcos secundários, que fazem referências aos passos dados antes do início do movimento de deslizar sobre o chão. O segundo o marco primário foi identificado como o salto repentino no instante 0:02s. Este marco delimita o final do microgesto *a* e início do microgesto *b*. Posteriormente um passo dado com ênfase no início do giro foi identificado como marco secundário. O terceiro marco primário foi atribuído ao instante em que o dançarino levanta o joelho direito de forma acentuada, seguido do momento em que volta a apoiar o pé direito no chão como marco secundário até iniciar a flexão do tórax para trás como o quarto e último maro primário.

A Figura 47 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

[148] Não há aqui qualquer intenção de precisão em termos de descrição ou de aporte de vocabulário da dança. Descrevo apenas para contextualiza o leitor acerca do meu entendimento dos movimentos, permitindo-me enunciá-lo de forma livre.

Figura 47 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

Com base no entendimento sobre os movimentos e as devidas marcações com marcos primário e secundário, parte-se para a complementação da descrição através do uso dos termos contidos para *onset* (início partida), corpo do gesto e sua terminação. Estas três partes compõem a descrição em termos de funções estruturais do gesto. Em seguida, busco termos que se aproximem do contexto dentro do vocabulário da tipologia do movimento. Por fim, complemento a descrição com o aporte descritivo das UST´s. A Tabela 6 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 6 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 1

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 1	Gesto a	Partida	Prolongamento	Lançamento	Plano	Alongamento
	Getso b	Tempo fraco	Transição	Chegada	Subida	Impulso
	Gesto c	Anacruse	Passagem	Chegada	Dilatação	-

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após a proposição inicial do gesto 1, percebi que pouco refleti sobre o encadeamento dos gestos. Com a premissa sempre presente de incorporar ao máximo a sequência de movimentos do dançarino, o sequenciamento de gesto conforme a dança se mostrou complexo. Percebi que os gestos, a despeito de serem adjacentes, não “funcionavam” juntos. Isto poderia ser um reflexo direto da segmentação, bem como da quebra de frase nos movimentos do passista. Dessa maneira após um longo período trabalhando em diversas formas de propor o gesto 1, parti para a abertura do meu horizonte de escolhas dos demais gestos.

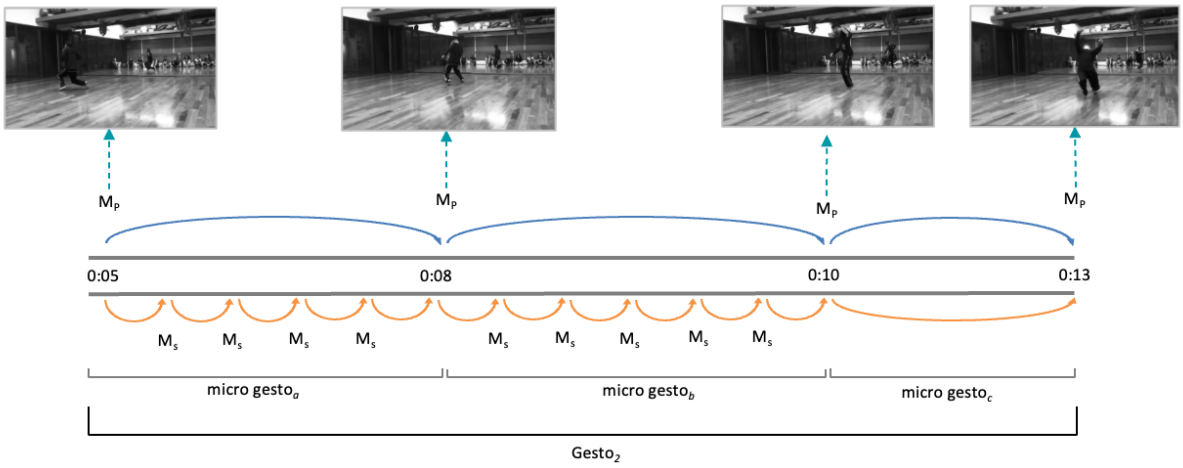
As escolhas dos gestos musicais adjacentes partiram da premissa que a segmentação não seria revista. Dessa forma, a escuta e a avaliação de como soava o gesto escrito, me suscitava ideias que serviam de critérios para a escolha de possíveis gestos adjacentes. Na composição “O frevo de Alisson 1”, o gesto 1 foi seguido do mesmo gesto desenvolvido gestualmente, ao invés de inserir um novo gesto.

5.1.2. Gesto 2 – “O frevo de Alisson 1”

Para evitar um detalhamento excessivo, uma vez comentado em detalhes o processo feito para o gesto 1, irei me restringir ao aceno do processo por meio de indicações de figuras, esquemáticos e tabelas para os demais gestos.

A Figura 48 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como a subdivisão e microgestos.

Figura 48 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 49 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 49 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 7 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 7 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 2

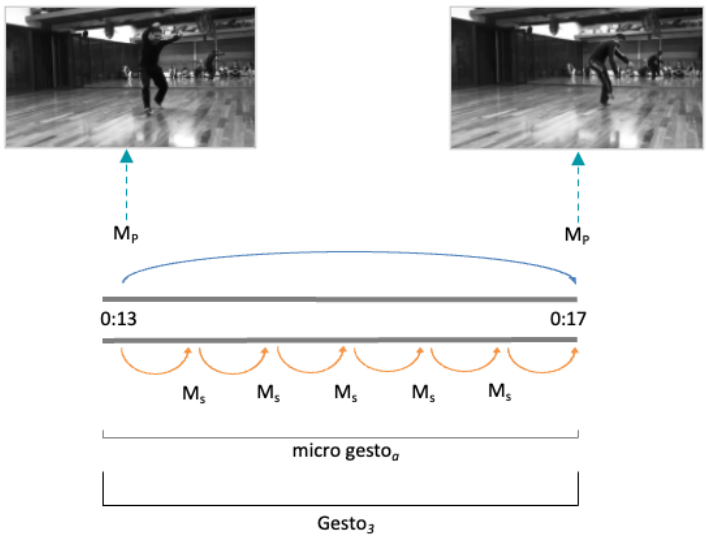
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Tipologia do Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 2	Gesto a	Partida	Passagem	Chegada	Ondulação	Que gira
	Getso b	Anacruse	Transição	Lançamento	Oscilação	Em onda
	Gesto c	Ataque	Transição	Resolição	Parábola	Queda

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.1.3. Gesto 3 – "O frevo de Alisson 1"

A Figura 50 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como as subdivisões e microgestos.

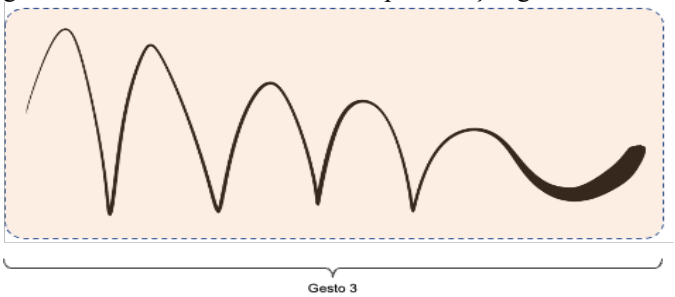
Figura 50 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 51 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 51 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 8 apresenta as premissas para cada microgesto que compões o gesto musical em questão.

Tabela 8 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 3

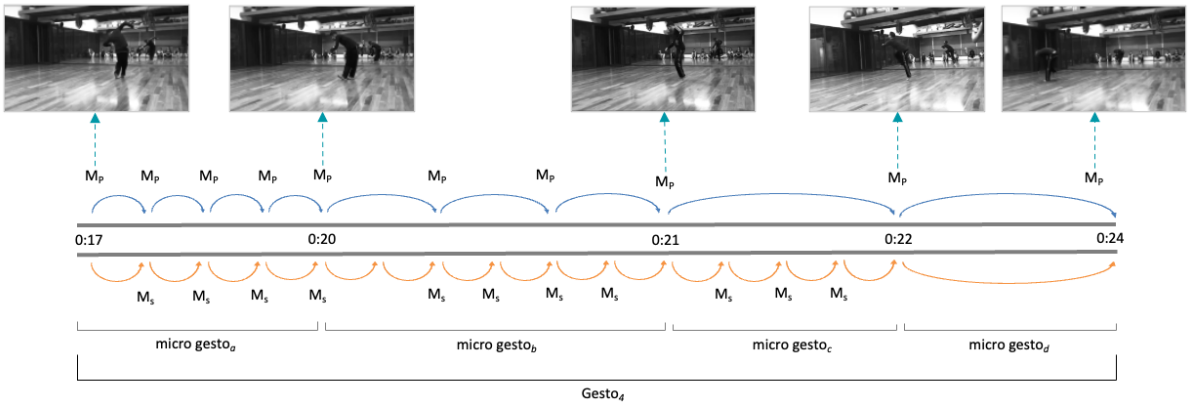
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 3	Gesto a	Partida	Transição	Fechamento	Parabola	Que pesa

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.1.4. Gesto 4 – "O frevo de Alisson 1"

A Figura 52 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como a subdivisão e microgestos.

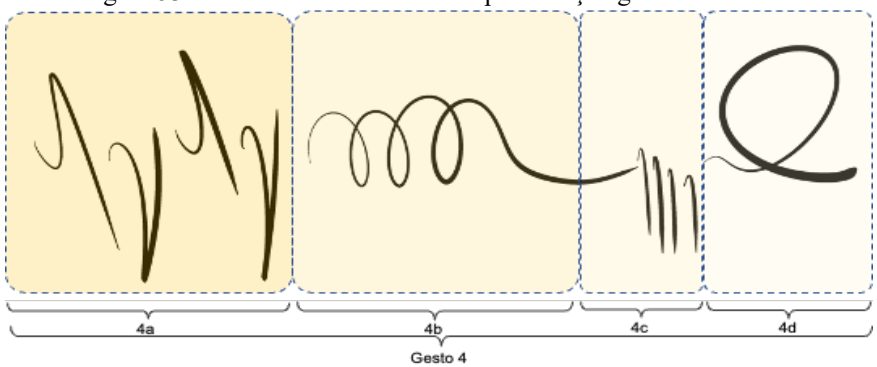
Figura 52 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 4



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 53 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 53 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 4



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 9 apresenta as premissas para cada microgesto que compões o gesto musical em questão.

Tabela 9 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 4

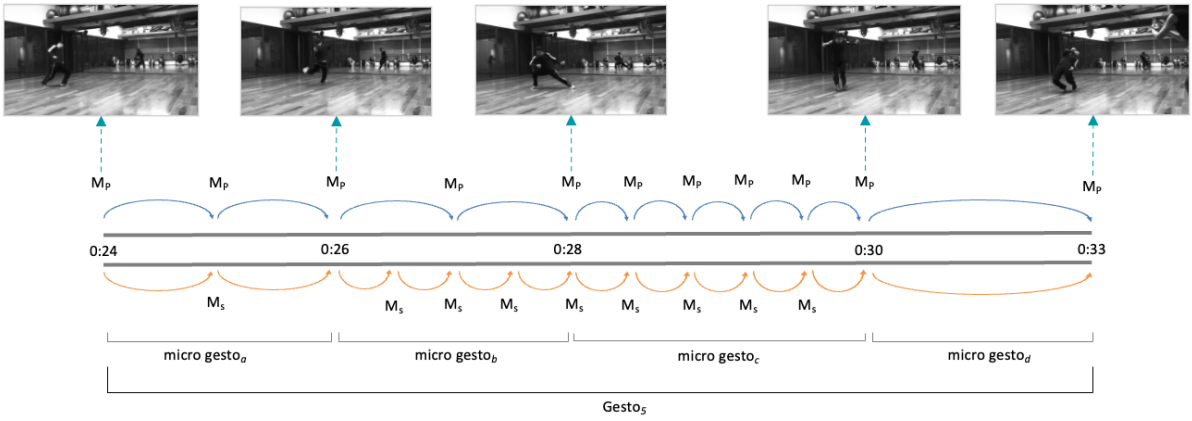
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 4	Gesto a	Ataque	Transição	Lançamento	Oscilação	Impulso
	Getso b	Tempo forte	Transição	Plano	Parábola	Que avança
	Gesto c	Tempo fraco	Passagem	Lançamento	Ondulação	Que quer começar
	Gesto d	Partida	Passagem	Resolução	Giro	-

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.1.5. Gesto 5 – "O frevo de Alisson 1"

A Figura 54 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como as subdivisões e microgestos.

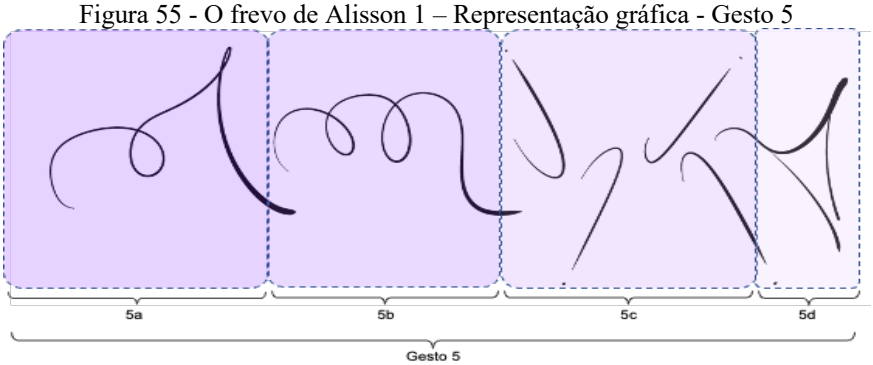
Figura 54 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 5



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 55 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 55 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 5



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 10 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 10 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 5

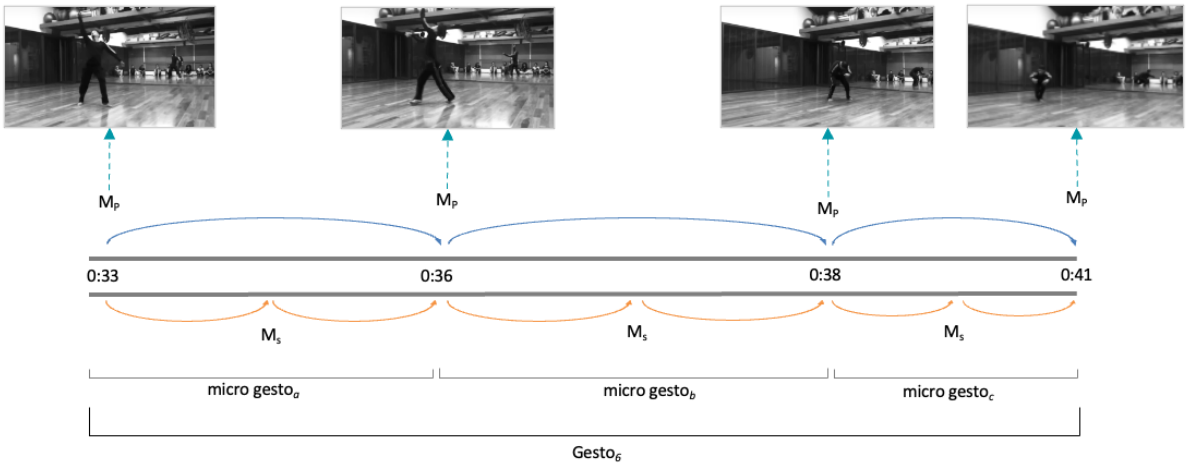
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 5	Gesto a	Anacruse	Passagem	Fechamento	Espiral	-
	Getso b	Tempo fraco	Passagem	chegada	Oscilação	Que avança
	Gesto c	Ataque	Transição	Lançamento	Dilatação	Contraído-estendido
	Gesto d	Anacruse	Transição	Chegada	Giro	Queda

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.1.6. Gesto 6 – "O frevo de Alisson 1"

A Figura 56 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como a subdivisão e microgestos.

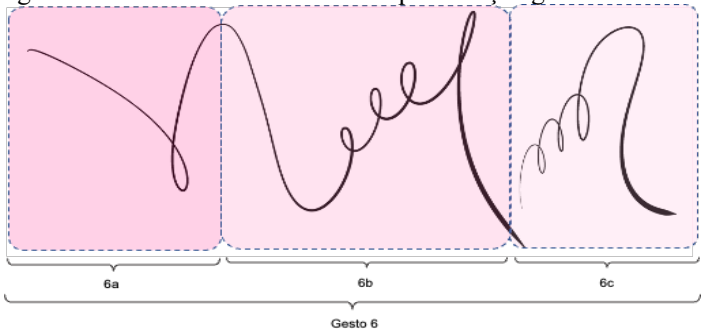
Figura 56 - O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 57 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 57 - O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 11 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 11 - O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 6

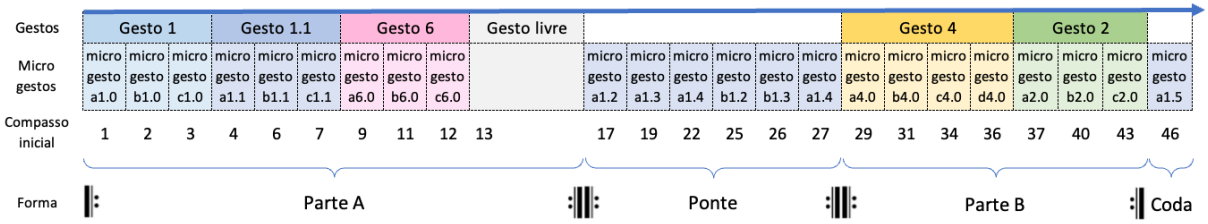
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 6	Gesto a	Partida	Transição	Lançamento	Parábola	Que avança
	Getso b	Partida	Passagem	Fechamento	Parábola	Que avança
	Gesto c	Tempo fraco	Passagem	Desaparecimento	Descida	Trajetória inexorável

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.1.7. O encadeamento dos gestos e a composição proposta

A Figura 58 apresenta o resultado final da composição em termos de forma, gestos e microgestos utilizados, encadeamento dos gestos e as versões obtidas a partir do desenvolvimento gestual do gesto inicial.

Figura 58 - O frevo de Alisson 1 – Encadeamento dos gestos



Fonte: Elaborado pelo autor.

O frevo está composto pelo gesto 1 iniciando a música nos primeiros quatro compassos. Em seguida sequem-se outros quatro compassos com o desenvolvimento nomeado de gesto 1.1. A partir do 9º compasso, tem-se o gesto 6 em quatro compassos, seguido de mais quatro compassos em desenvolvimento livre encerrando a parte A com ritornelo.

A ponte foi composta por três diferentes versões do microgesto *a* (a1.2, a1.3, a1.4), seguidas de três desenvolvimentos para o gesto *b* (b1.2, b1.3, b1.4). A parte B se inicia com o gesto 4 composto em oito compassos. O gesto 2 foi composto de 8 compassos complementando a parte B. Ao final, tem-se a Coda em cinco compassos, composta a partir do desenvolvimento gestual do microgesto *a*1.0, resultando no *a*1.5.

A partitura da composição "O frevo de Alisson 1"[149] é apresentada por página nas figuras a seguir (Figura 59 a Figura 65).

[149] Um vídeo-partitura de "O frevo de Alisson 1", exportado da partir do editor de partitura, utilizando o Noteperformer 4 (software que gera áudio com base em inteligência artificial para criar uma performance orquestral natural a partir da notação musical) está disponível em https://youtu.be/Helfve-QOl0

Figura 59 - O frevo de Alisson 1 – Pág. 1 (Capa)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Doutorado em Composição Musical (Processos criativos em música)
Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

Rodolfo Moenda & Alisson Lima

O frevo de Alisson 1

(Experimento composicional)
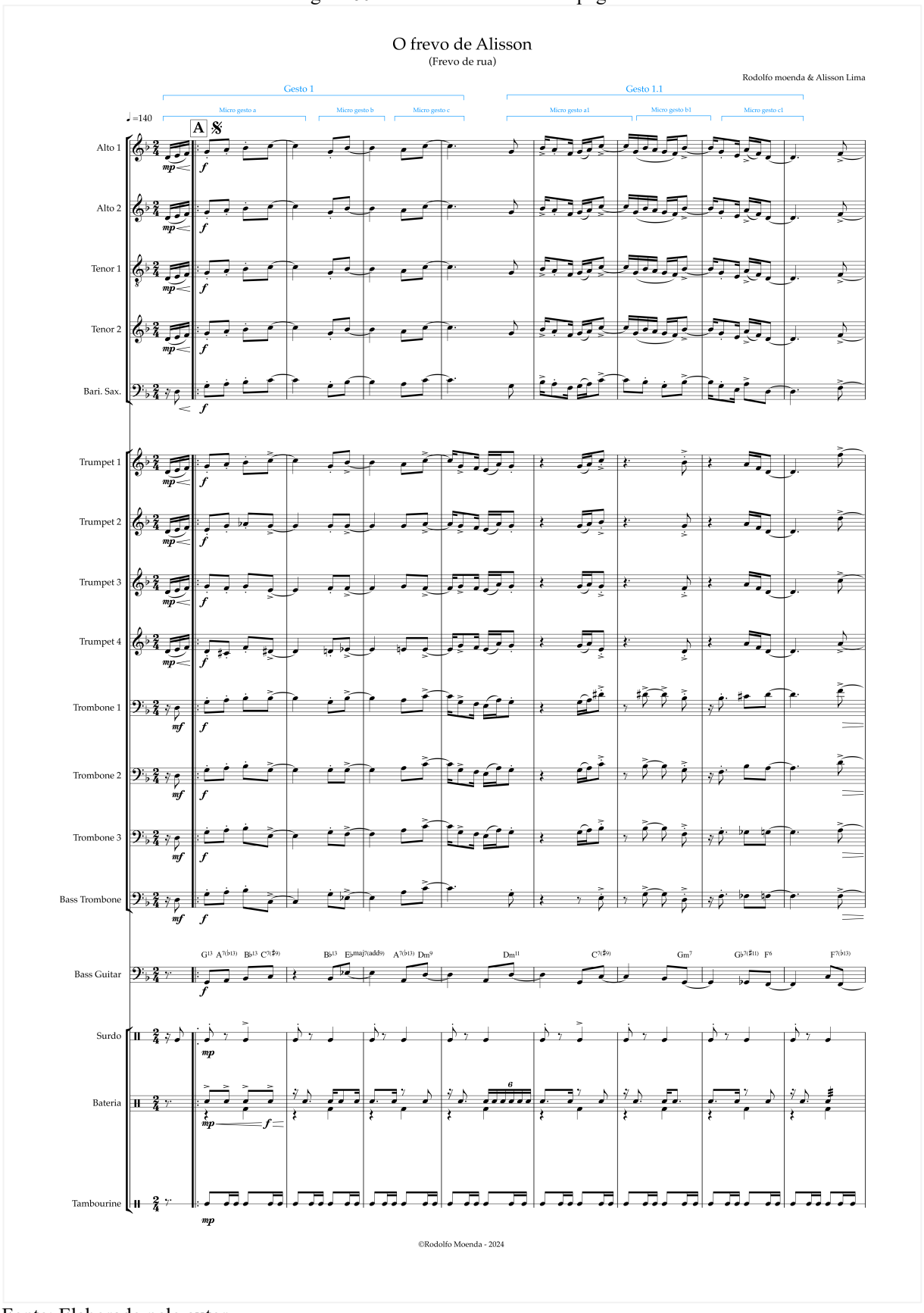


Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Bass Guitar
Surdo
Bateria
Tambourine

© Rodolfo Moenda 2024
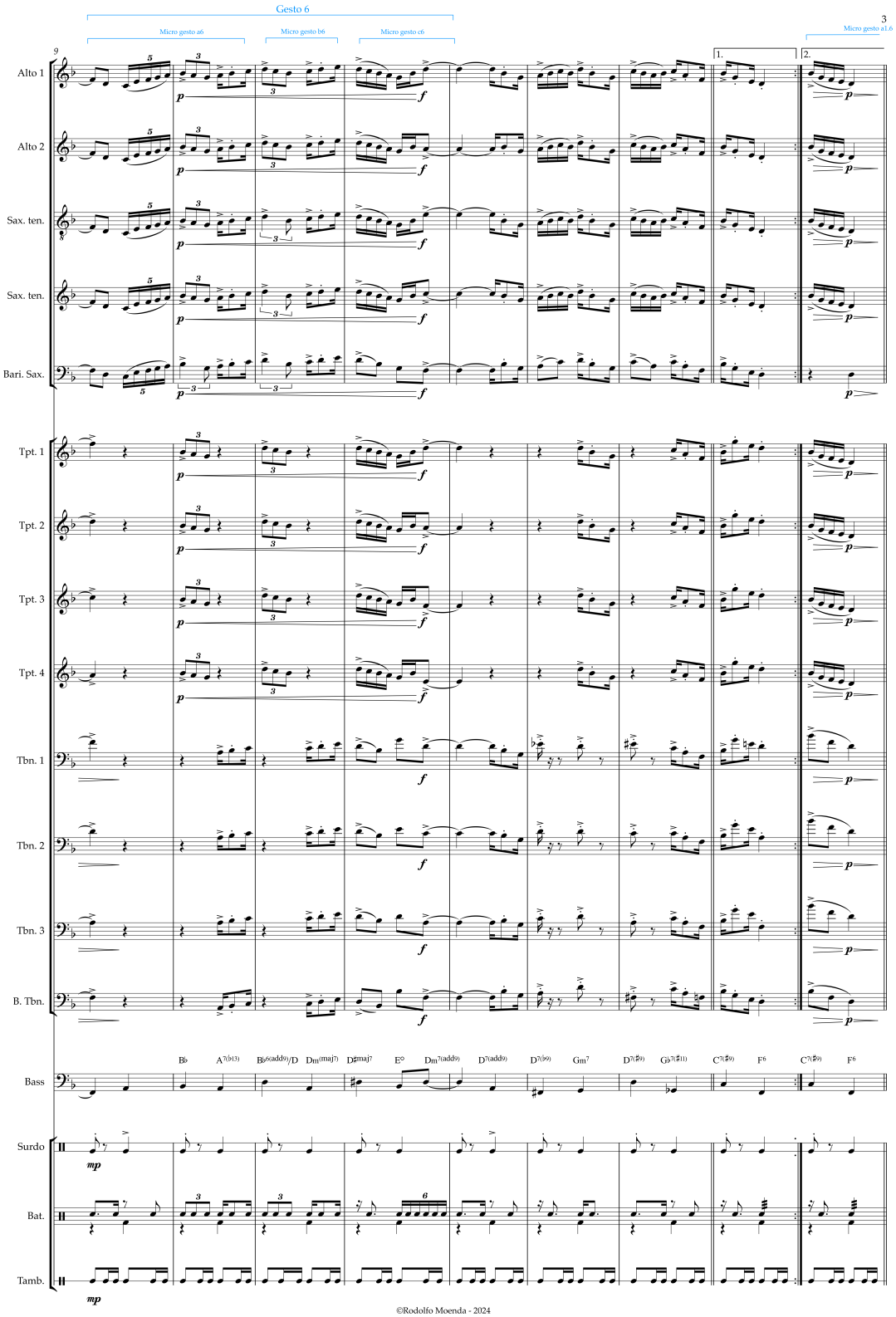
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 60 - O frevo de Alisson 1 – pág. 1
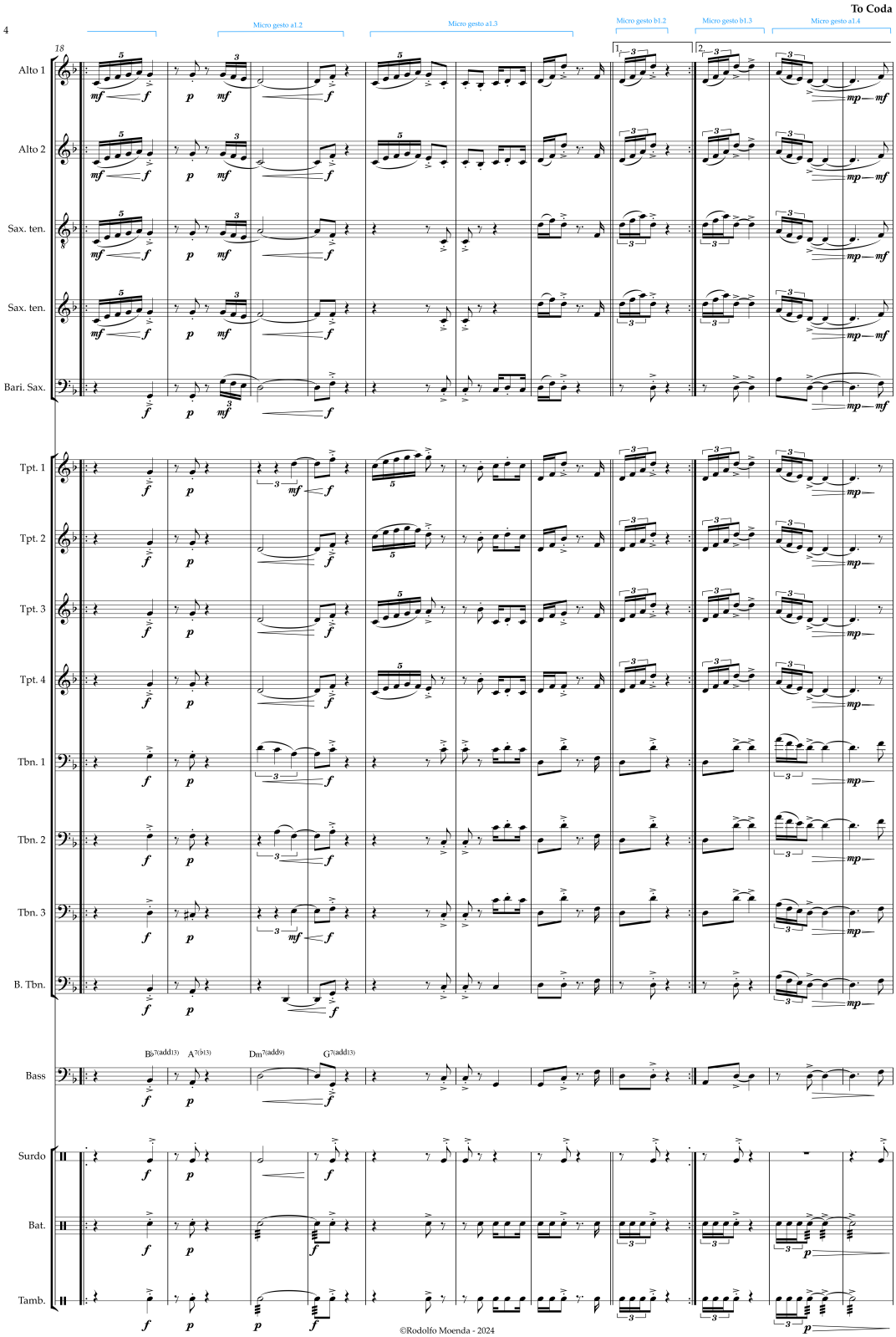


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 61 - O frevo de Alisson 1 – pág. 2



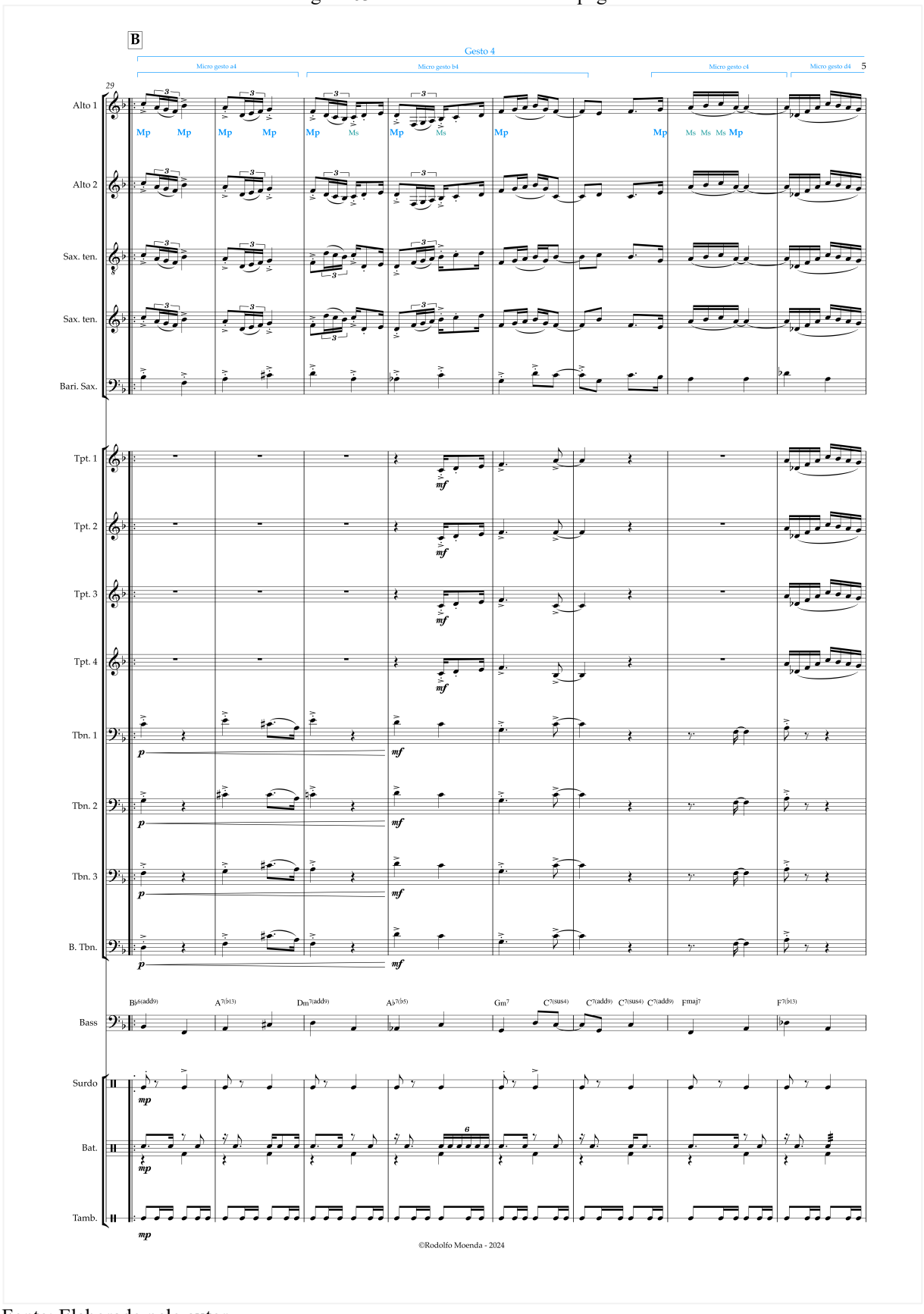
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 62 - O frevo de Alisson 1 – pág. 3
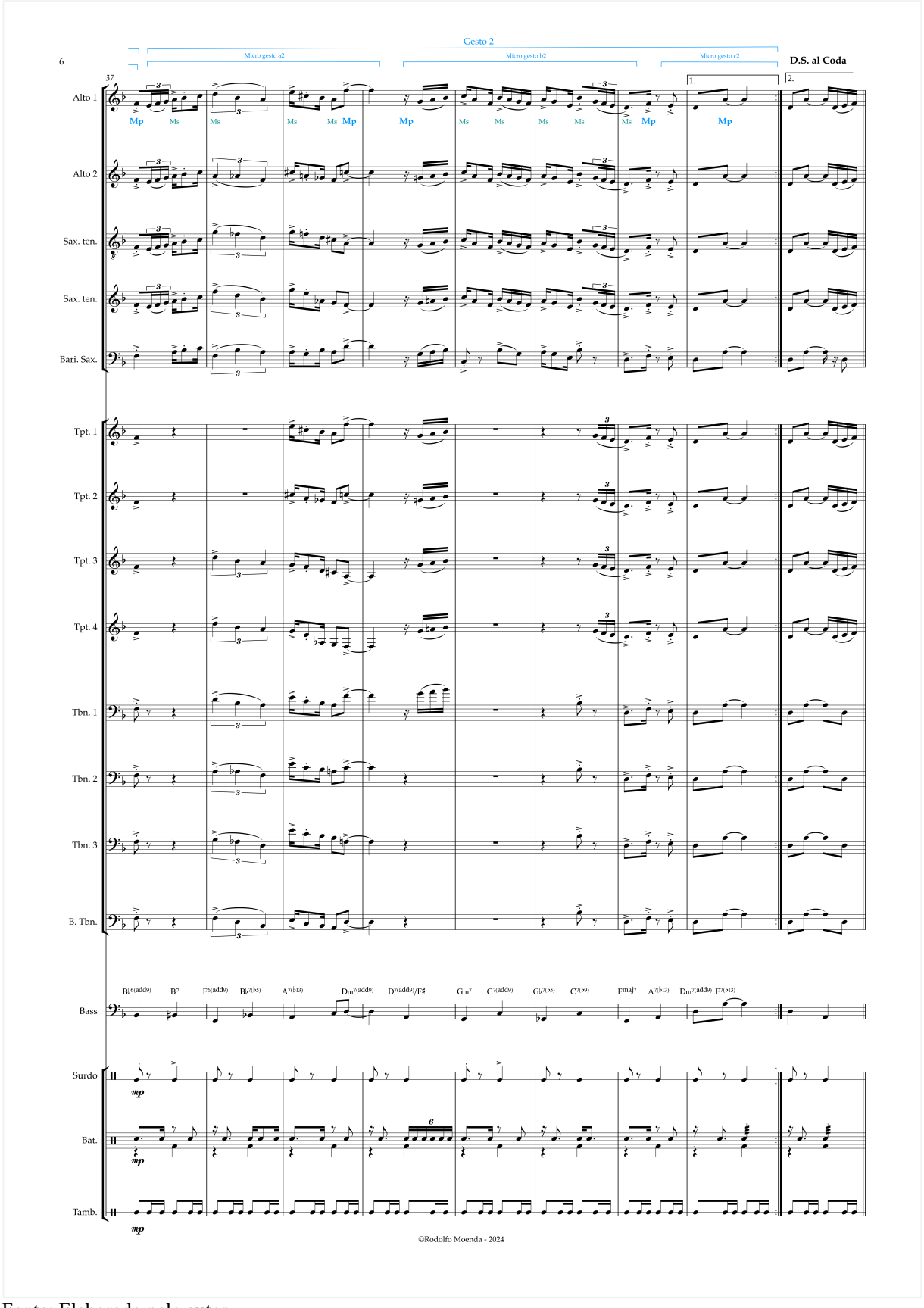


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 63 - O frevo de Alisson 1 – pág. 4



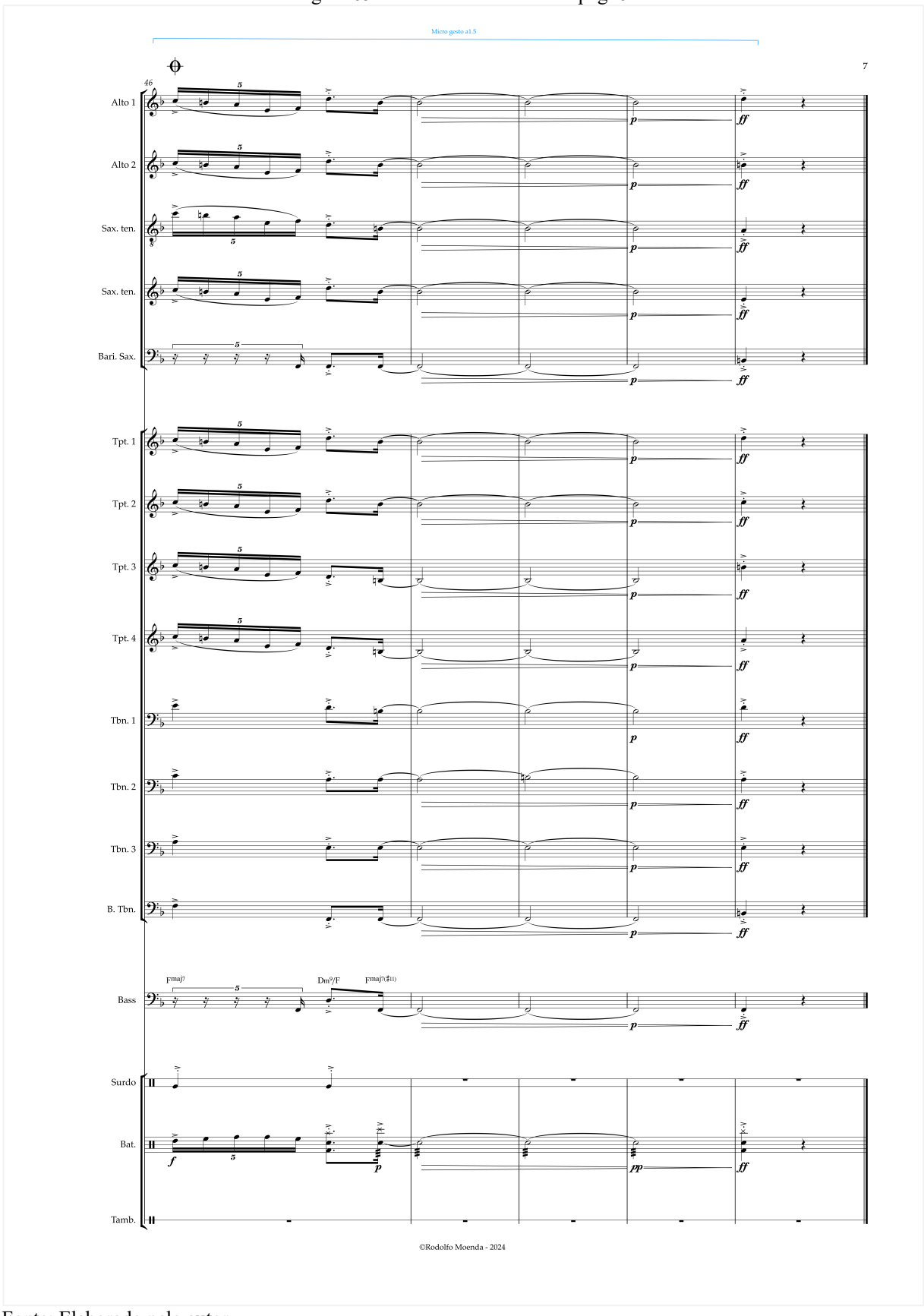
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 64 - O frevo de Alisson 1 – pág. 5



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 65 - O frevo de Alisson 1 – pág. 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

5.2. O frevo de Alisson 2

Neste experimento, considera-se que a composição dos gestos é similar a utilizada em *O frevo de Alisson 1*, mas permitindo a proposição de algumas variações sobre cada gesto. As experiências e reflexões vão sendo acumuladas e utilizadas para a realização de um processo mais fluido, permitindo a abertura para novos questionamentos.

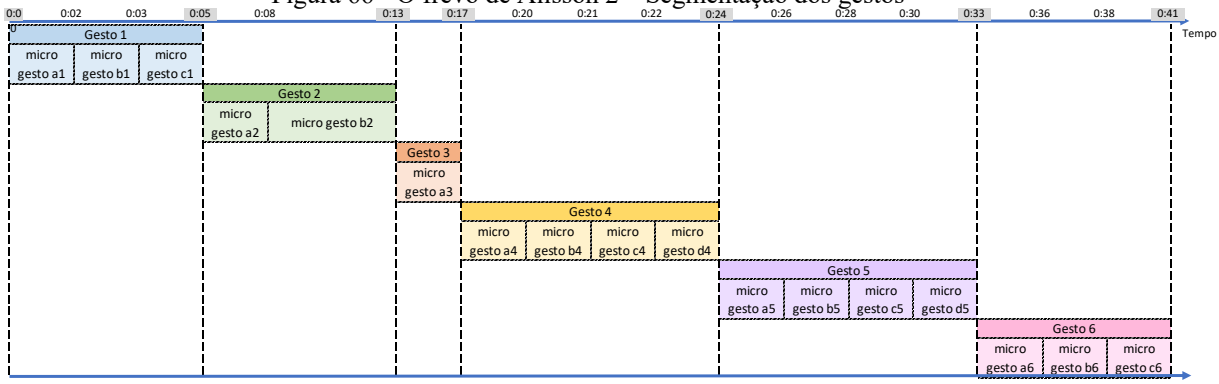
O exercício de compor a partir do mesmo material composicional (mesmo vídeo, mesmo passista, mesmas mungangas, etc.) se presta não só ao amadurecimento do processo e seu enriquecimento com novas perguntas e respostas, mas à demonstração do grau de abertura inerente à proposta. As diferentes possíveis interpretações acerca dos movimentos corporais, o acaso, novas vivências, a complexidade explicitada através das diferentes formas do emergir enquanto obra, enquanto mais e menos, simultaneamente, que a soma das partes (Morin, 2016).

Como segundo intento composicional a ser apresentado, alguns aspectos dentro do processo foram intencionalmente destacados como forma de teste do processo:

- Todos os macro e microgestos foram segmentados e elencados para utilização na composição;
- Os gestos foram adaptados para frases de quatro compassos;
- Como direcionador, houve a intenção de manter-me o mais fiel possível às premissas propostas para cada gesto;
- Neste exercício, não busquei utilizar o maior número dos gestos segmentados, mas focar nos que ensejavam a criação e reflexões acerca do desenvolvimento gestual;
- A sequência dos gestos não foi mais buscada. Foi sendo percebido que há uma proposição em termos de frase de movimentos que está associada ao desgaste físico, ou a uma sequência de movimentos desenvolvida. Neste sentido, o foco foi sendo direcionado às estruturas menores (gesto e microgestos);
- Com o desenvolvimento do processo, houve naturalmente um amadurecimento tanto na segmentação interna dos gestos em microgestos. Portanto, alguns microgesto eventualmente foram revistos.

A Figura 66 apresenta um diagrama de como se situam no vídeo os gestos segmentados no tempo.

Figura 66 - O frevo de Alisson 2 – Segmentação dos gestos[150]



Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que a segmentação se deu bem próxima ao realizado no experimento O frevo de Alisson 1. Apenas o gesto dois foi modificado internamente, tendo agora apenas dois microgestos como integrantes.

A noção de gesto musical, que por sua vez, engloba microgestos se presta à tomada de um fluxo mais contínuo e menos segmentado do movimento dos dançarinos. Contudo, os experimentos até aqui vêm mostrando que, com frequência, há acontecem distorções no momento de notação. Isto se dá, sobretudo, pela forma fixa dos frevos e o direcionador de adaptação em frases de 4 compassos. Neste sentido, paulatinamente, há uma tendência de pensamento um pouco mais voltada para o microgesto, ao invés da abordagem no primeiro experimento. Outro ponto a ser destacado é o fato de no momento da criação de um gesto adjacente, a avaliação de utilização de um gesto como um todo se mostra mais difícil do que a análise para uso de um microgesto.

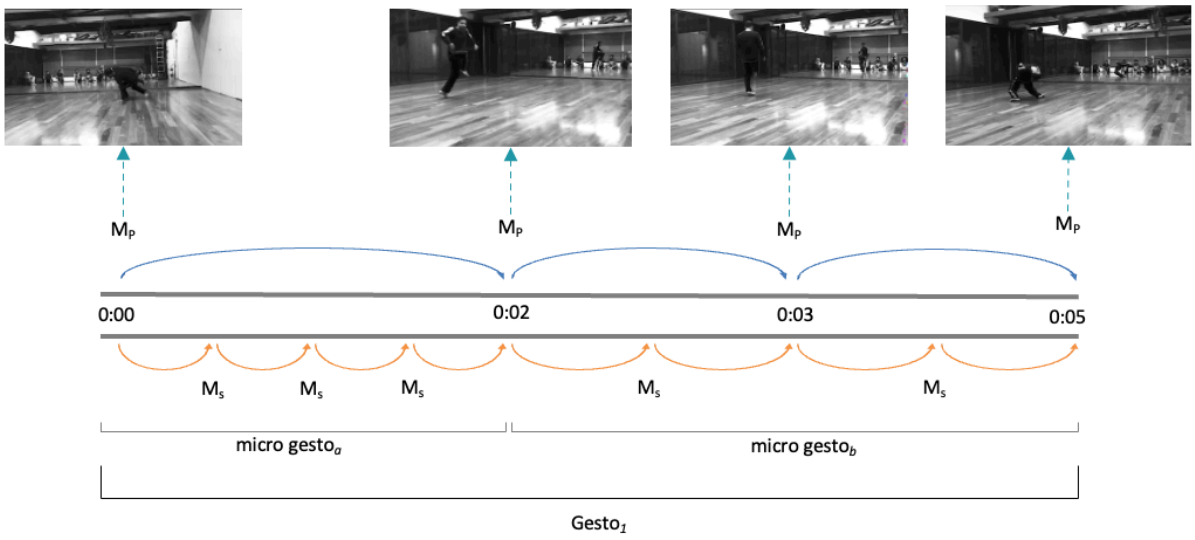
5.2.1. Gesto 1 – "O frevo de Alisson 2"

O gesto 1 se inicia com pequenos passos do bailarino a caminho do movimento de deslize sobre o chão. Este início foi tomado com marcos secundários para cada passo que antecedeu o deslizamento. O movimento de levantar subitamente (marco primário) é seguido de um movimento intermediário, que foi pontuado como um marco secundário. Segue-se a outro salto marcado com um marco primário, um apoio no chão (Ms) e a inclinação do tronco para trás encerrando o movimento.

[150] O vídeo original, seguido da edição explicativa acerca da segmentação dos gestos pode ser acesso através do link: https://youtu.be/zfqcZdBmPJg

O diagrama com as marcações de marcos e fotos dos momentos de destaque é apresentado na Figura 67, acenando a composição do gesto e seus microgestos.

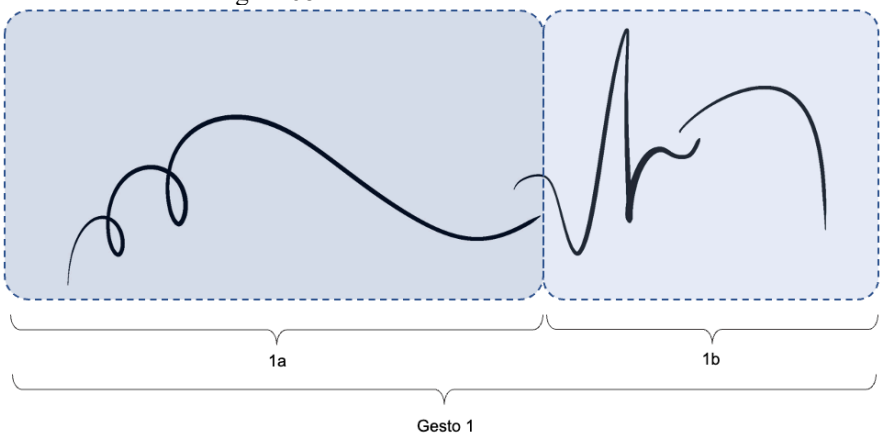
Figura 67 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

A segmentação se deu de forma similar ao experimento anterior, mas a interpretação do gesto foi revista, originando um novo gesto idealizado. A Figura 68 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 68 - O frevo de Alisson 2 – Gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como pode ser observado na Figura 68, a segmentação dos movimentos neste exercício originou um gesto composto de apenas dois microgestos. Isto se deve a presença recorrente do microgesto inicial, que foi utilizado em todas as composições.

A Tabela 12 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 12 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 1

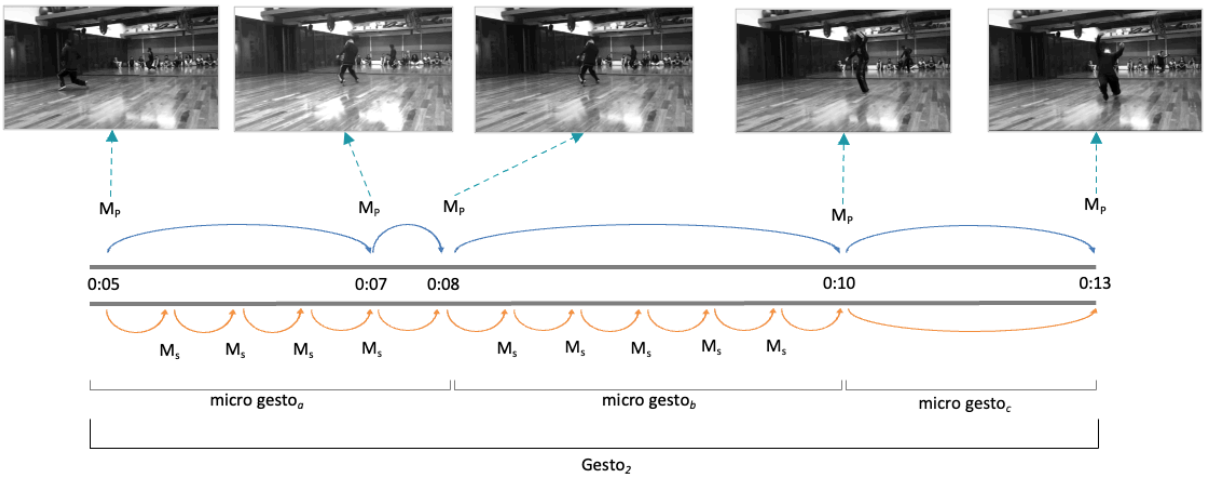
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 1	Gesto a	Partida	Prolongamento	Lançamento	Plano	Alongamento
	Gesto b	Tempo fraco	Transição	Chegada	Subida	Impulso

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.2.2. Gesto 2 - "O frevo de Alisson 2"

O gesto 2 foi segmentado de forma similar ao primeiro experimento. Sua composição aponta para três microgestos adjacentes. A Figura 69 apresenta o diagrama referente a segmentação feita neste segundo experimento apresentado.

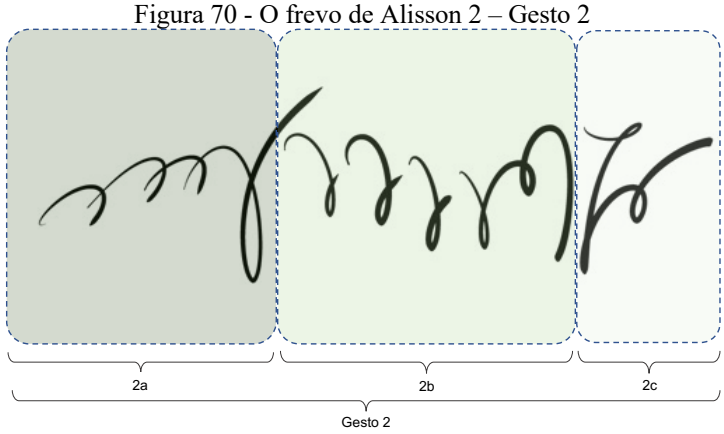
Figura 69 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que, diferentemente do gesto 2 do experimento anterior, um marco primário foi acrescentado no microgesto a. A representação gráfica para o gesto no segundo experimento é apresentada na Figura 70.

Figura 70 - O frevo de Alisson 2 – Gesto 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 13 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 13 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 6

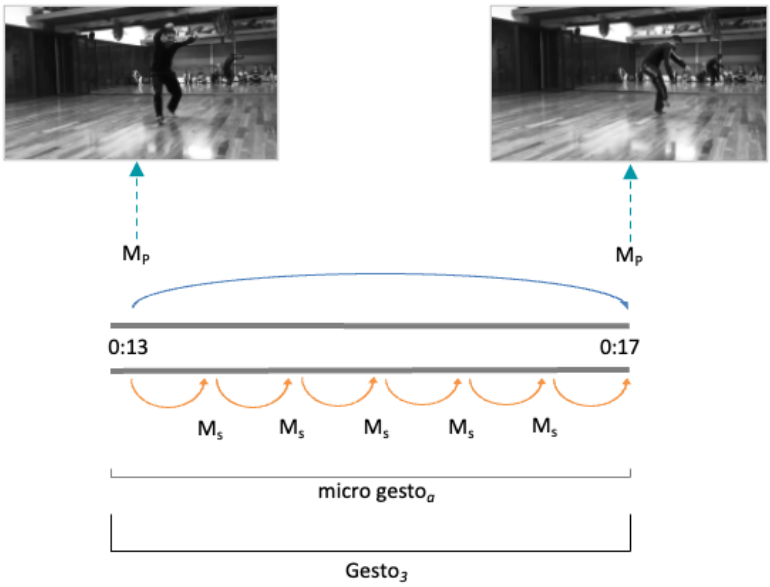
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Tipologia do Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 2	Gesto a	Partida	Passagem	Chegada	Ondulação	Que gira
	Getso b	Tempo fraco	Transição	Lançamento	Oscilação	Em onda
	Gesto c	Ataque	Transição	Resolução	Parábola	Queda

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.2.3. Gesto 3 - "O frevo de Alisson 2"

A Figura 71 apresenta o diagrama com os instantes de destaque na performance do bailarino, assim com os marcos primários e secundário.

Figura 71 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 3

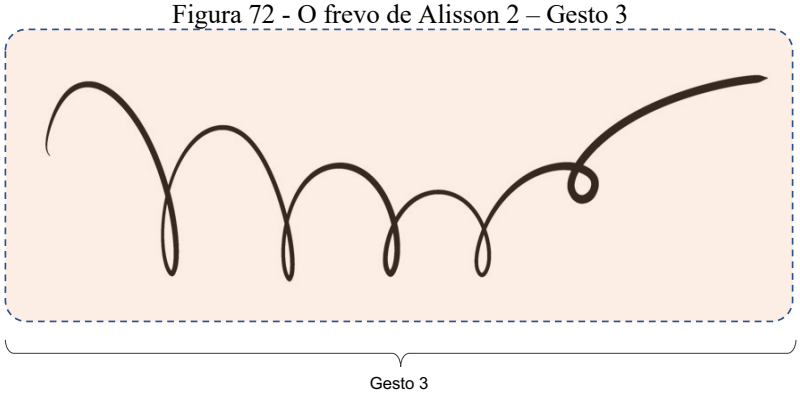


Fonte: Elaborado pelo autor.

O gesto 3, diferentemente o experimento anterior foi interpretado como um movimento que pode ser descendente inicialmente, ou mesmo que perde a energia, mas que ao final há uma retomada, podendo se traduzir em energia ou em um movimento com contorno ascendente.

A Figura 72 apresenta uma representação gráfica possível, escolhida como direcionador e parte integrante das premissas guias para o gesto 3.

Figura 72 - O frevo de Alisson 2 – Gesto 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 14 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 14 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 3

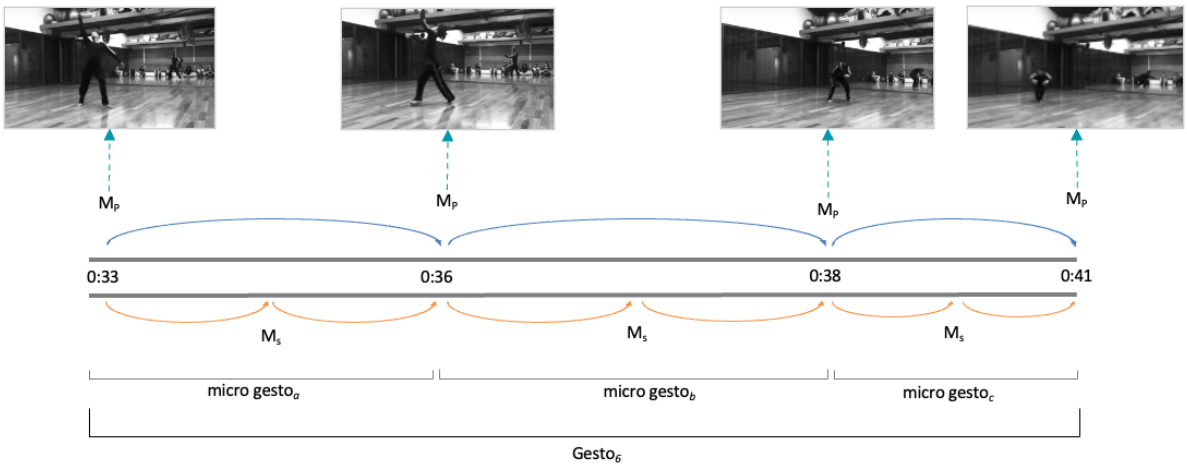
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 3	Gesto a	Partida	Transição	Lançamento	Parabola	Que pesa

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.2.4. Gesto 6 - “O frevo de Alisson 2”

A Figura 73 apresenta o esquemático para a composição do gesto, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como a subdivisão e microgestos.

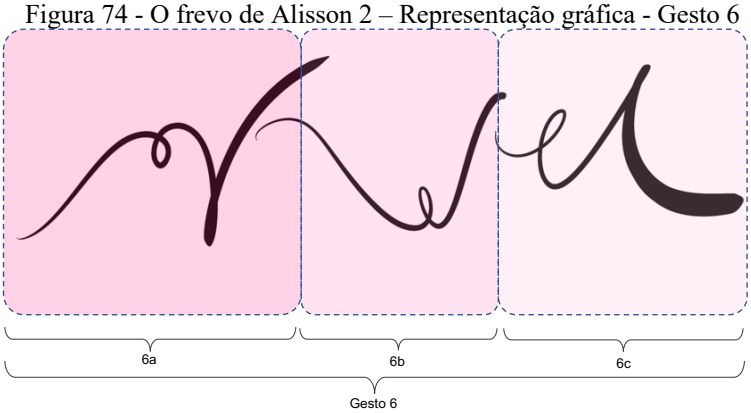
Figura 73 - O frevo de Alisson 2 – Composição do gesto 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 74 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 74 - O frevo de Alisson 2 – Representação gráfica - Gesto 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 15 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 15 - O frevo de Alisson 2 – Premissas para o Gesto 6

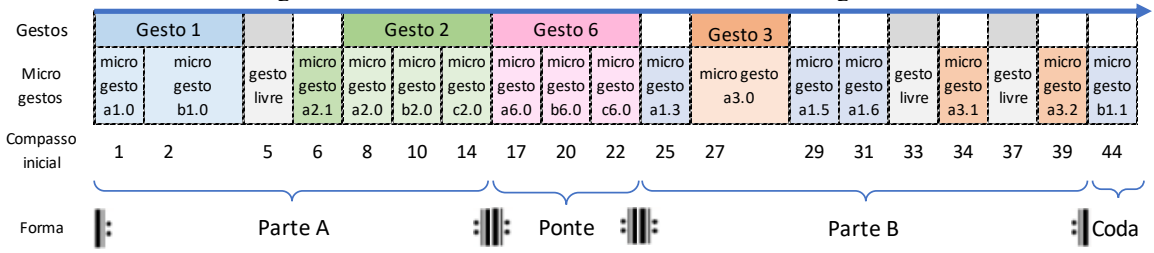
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 6	Gesto a	Partida	Passagem	Lançamento	Parábola	Que avança
	Getso b	Partida	Passagem	Fechamento	Parábola	Que avança
	Gesto c	Tempo fraco	Passagem	Resolução	Descida	-

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.2.5. O encadeamento dos gestos e a composição proposta

A composição resultou no encadeamento dos gestos 1, 2, 3 e 6. A ordem dos gestos e microgestos utilizados é apresentada na figura

Figura 75 - O frevo de Alisson 2 – Encadeamento dos gestos



Fonte: Elaborado pelo autor.

A partitura da composição "O frevo de Alisson 2"[151] é apresentada por página nas figuras a seguir (Figura 76 a Figura 82).

[151] Um vídeo-partitura de "O frevo de Alisson 2", exportado da partir do editor de partitura, utilizando o Noteperformer 4 (software que gera áudio com base em inteligência artificial para criar uma performance orquestral natural a partir da notação musical) está disponível em https://youtu.be/BWk_x_pc3_0

Figura 76 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 1 (Capa)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Doutorado em Composição Musical (Processos criativos em música)
Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

Rodolfo Moenda & Alisson Lima

O frevo de Alisson 2

(Experimento composicional)

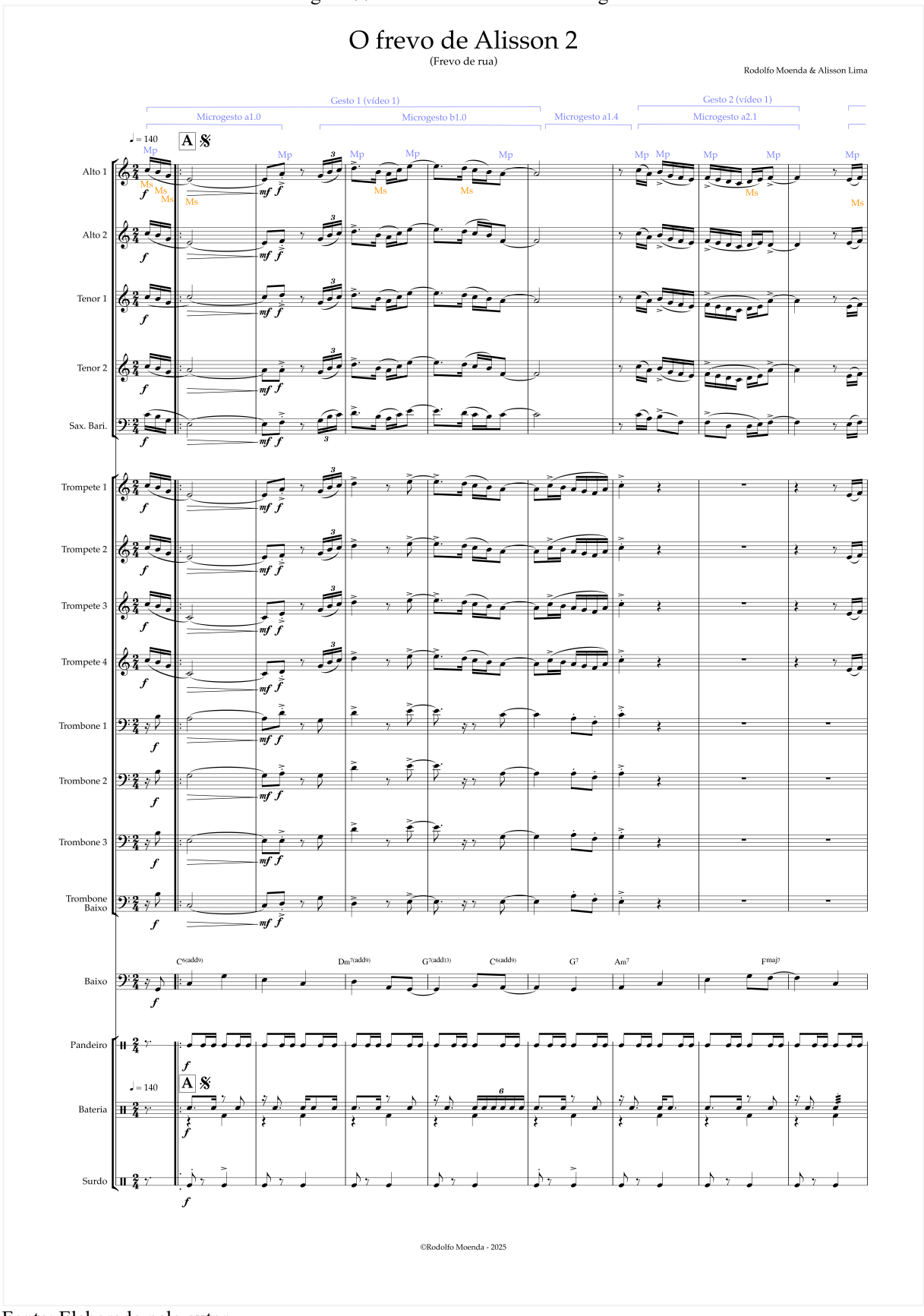


Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Sax. Bari.
Trompete 1
Trompete 2
Trompete 3
Trompete 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Trombone Baixo
Baixo
Pandeiro
Bateria
Surdo

© Rodolfo Moenda 2025

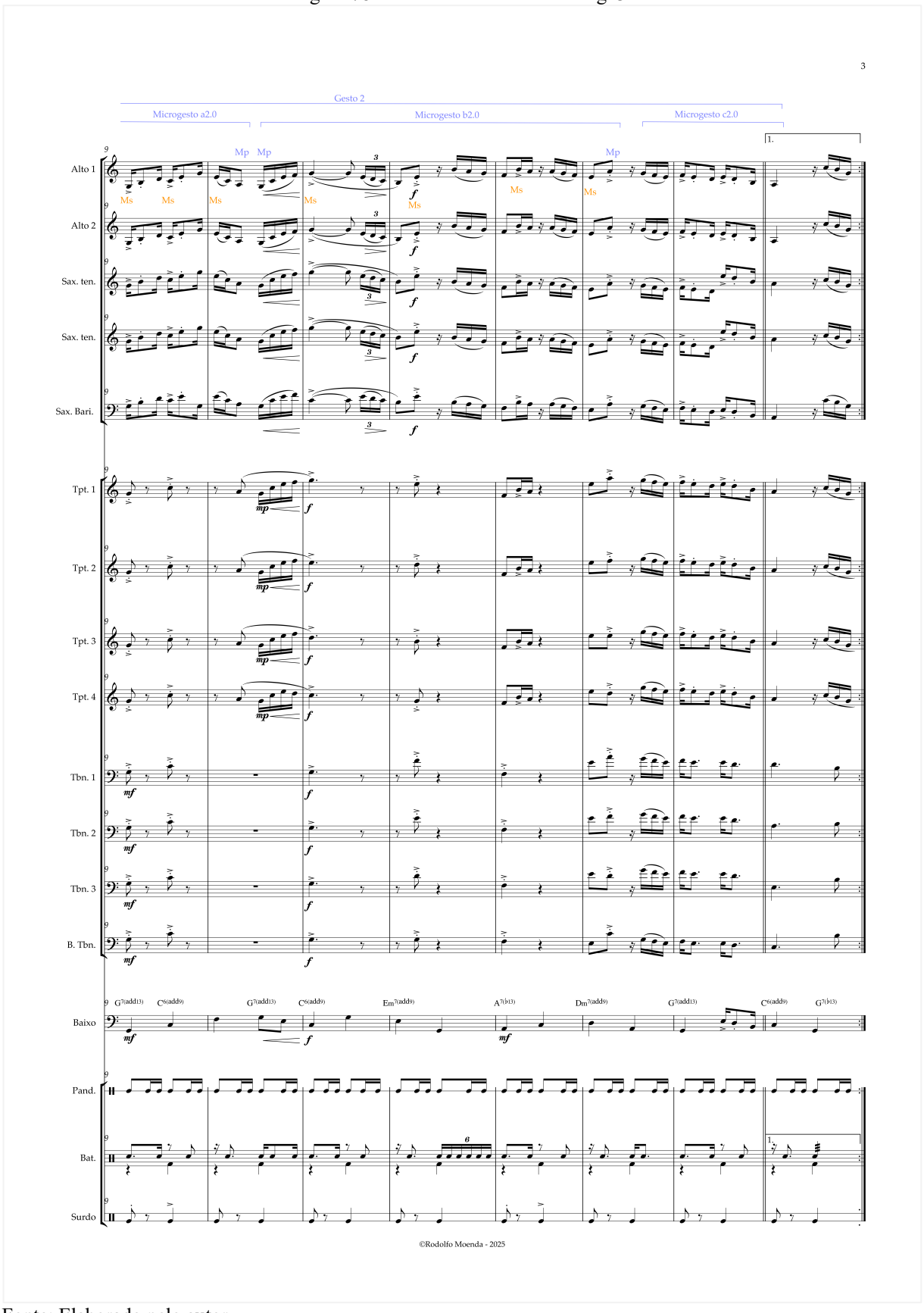
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 77 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 2
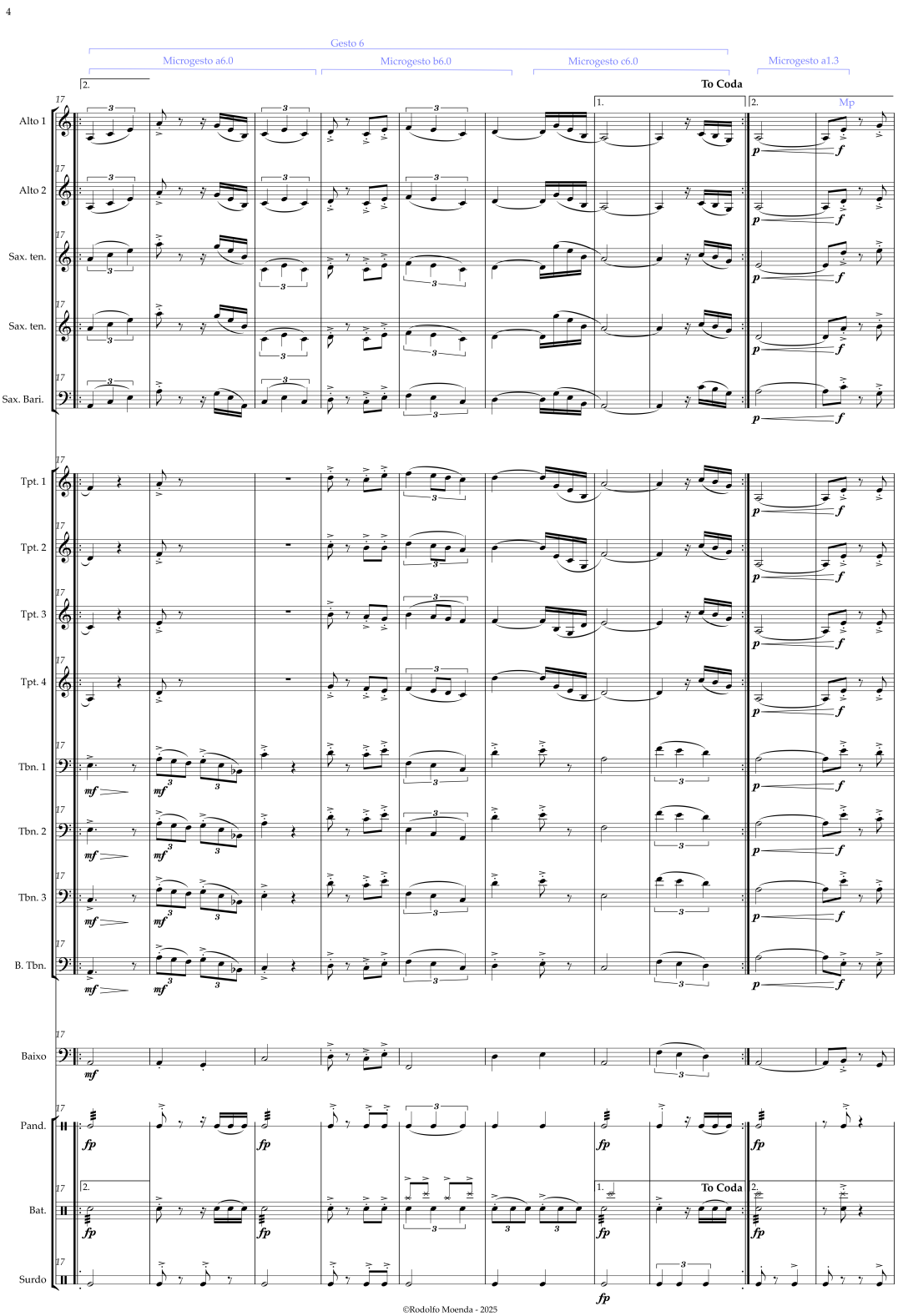


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 78 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 3



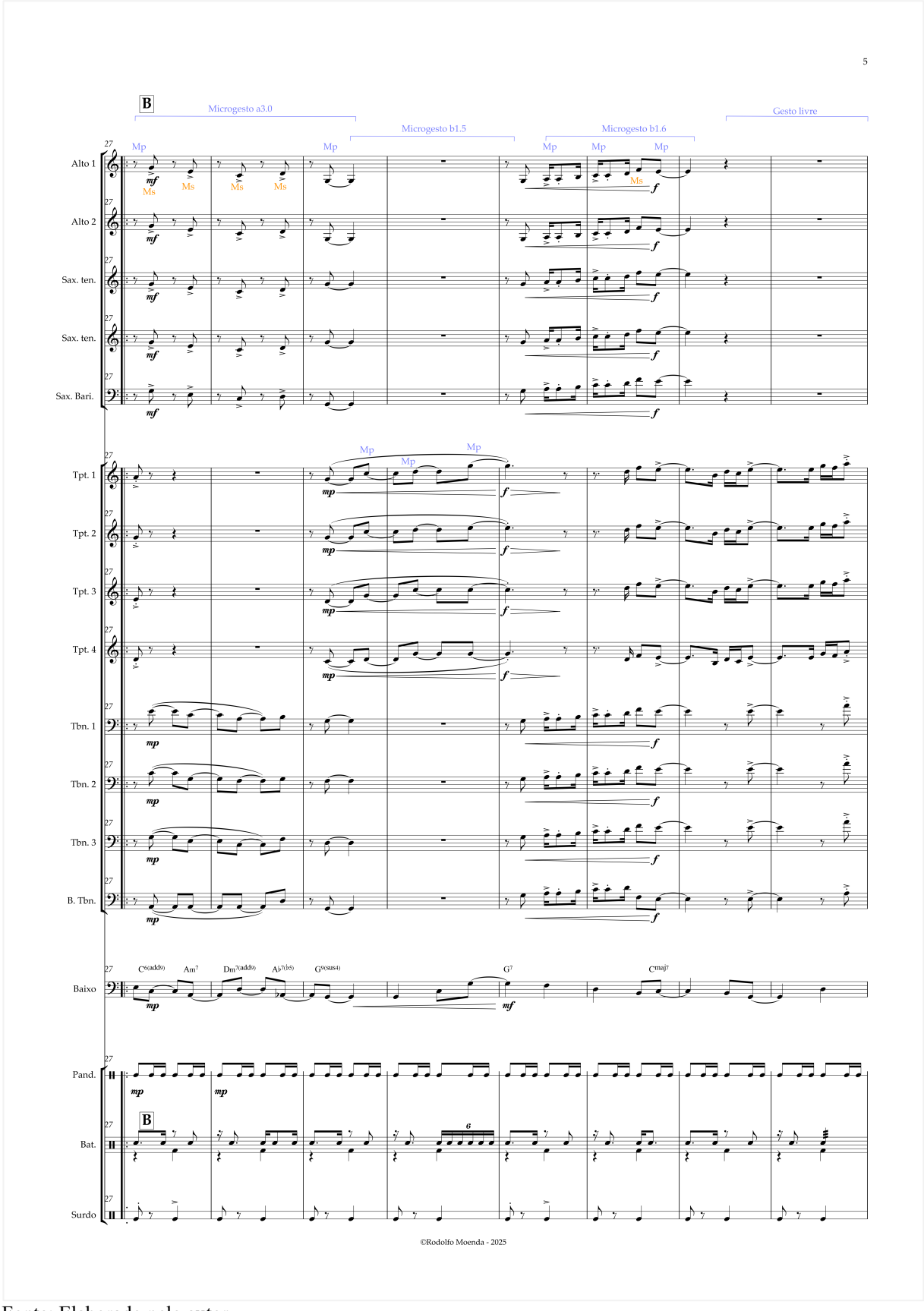
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 79 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 4
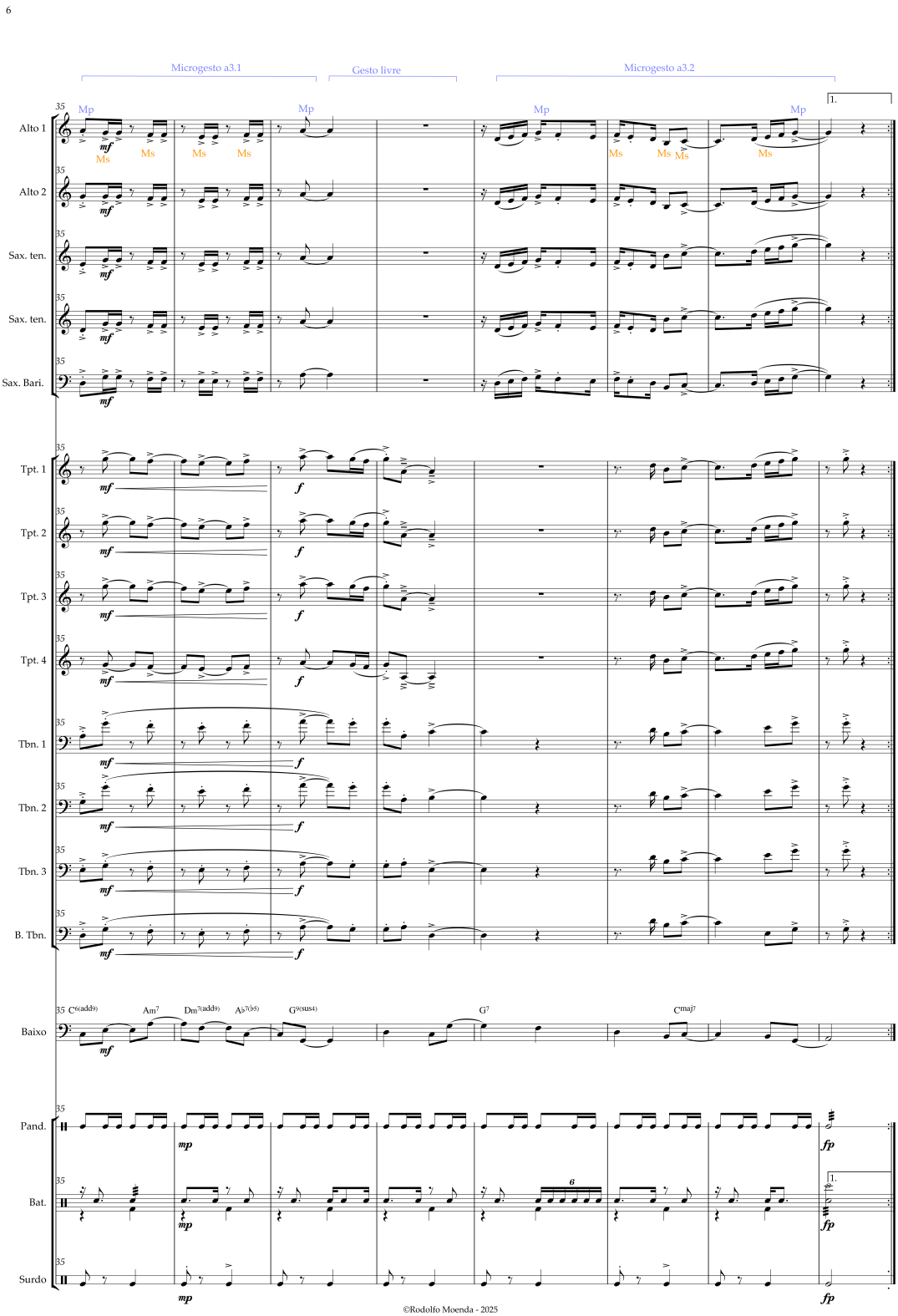


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 80 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 5
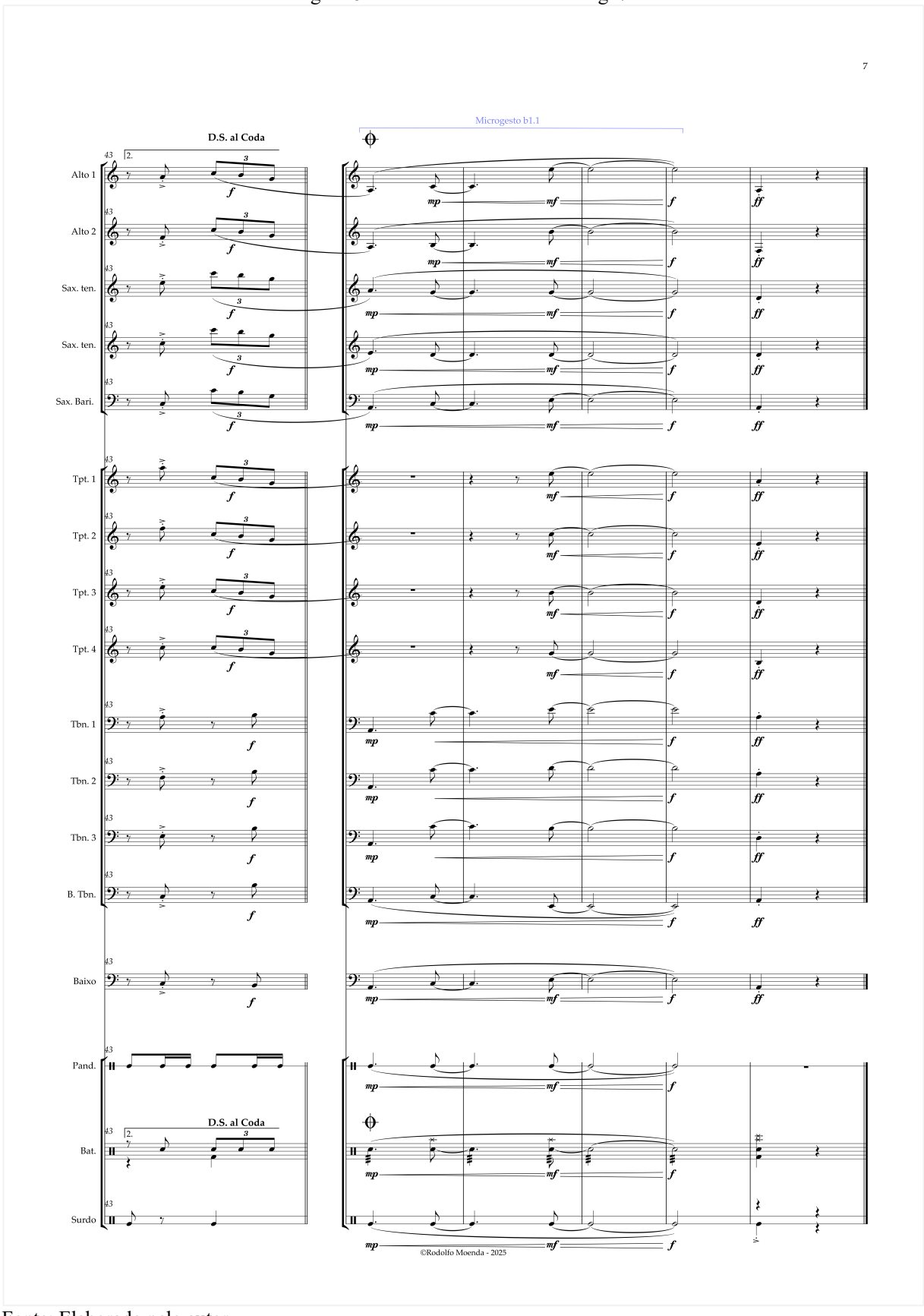


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 81 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 82 - O frevo de Alisson 2 – Pág. 7



Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3. O frevo de Alisson 3

O frevo de Alisson 3 teve seu início bem próximo aos dois experimentos anteriores. Contudo, sua retomada para desenvolvimento e conclusão, se deu posteriormente. Com as vivências anteriores, optei por mais algumas modificações nos direcionadores dos experimentos, no intuito de possibilitar novas reflexões e perspectivas.

Como terceiro intento composicional a ser apresentado, alguns aspectos dentro do processo foram intencionalmente destacados como forma de teste do processo:

- Com o intuito de captar movimentos corporais recorrentes nas performances dos vídeos recebidos, optei por incorporar gestos de outros vídeos.[152] Neste sentido, há uma perda das características de encadeamento dos gestos. No entanto, conforme apresentado nos experimentos anteriores, este aspecto foi de difícil aproveitamento, em função da necessidade de fluidez e coerência na forma das composições;
- Todos os macro e microgestos foram segmentados e elencados para utilização na composição;
- Os gestos não necessariamente necessitam ser adaptados para frases de quatro compassos;
- A despeito do caráter de *mimese* se parte essencial na abordagem, optei por permitir certo relaxamento em termos rítmico, uma vez que os dois experimentos anteriores pouco aportaram em termos de aspectos fraseológicos;
- Neste exercício, não busquei utilizar o maior número dos gestos segmentados, mas focar nos que ensejavam a criação e reflexões acerca do desenvolvimento gestual;
- A sequência dos gestos não foi mais buscada. Foi sendo percebido que há uma proposição em termos de frase de movimentos que está associada ao desgaste físico, ou a uma sequência de movimentos desenvolvida. Neste sentido, o foco foi sendo direcionado às estruturas menores (gesto e microgestos);
- Com o desenvolvimento do processo, houve naturalmente um amadurecimento tanto na segmentação interna dos gestos em microgestos. Portanto, alguns microgesto eventualmente foram revistos.

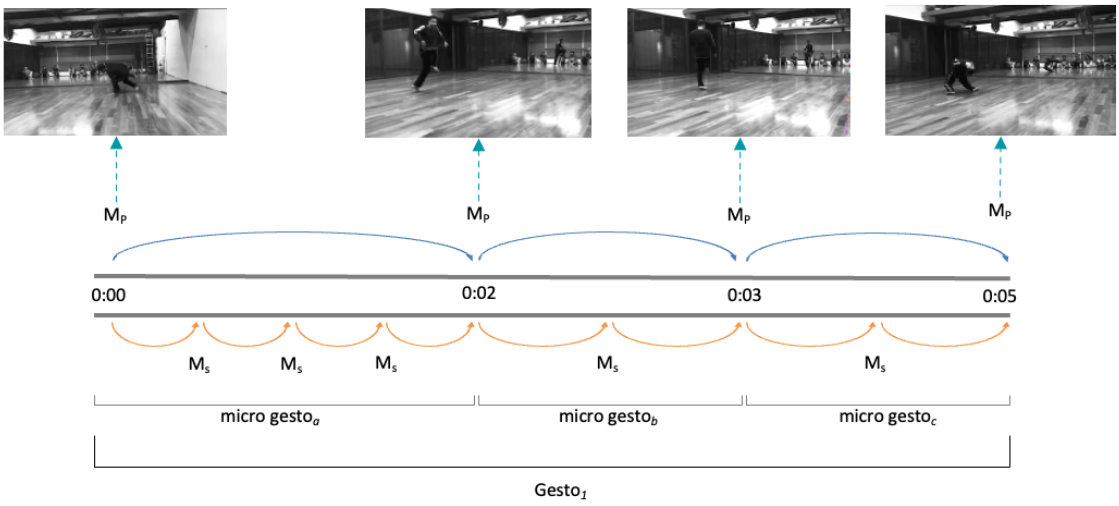
[152] Os outros dois vídeos originais, seguido da edição explicativa acerca da segmentação dos gestos pode ser acesso através dos links: https://youtu.be/sIi4yCoCHc8 e https://youtu.be/vcmvpj9CyeI

5.3.1. Gesto 1 - “O frevo de Alisson 3”

O Gesto 1, com a mesma duração do experimento anterior (41 segundos) possui os momentos referente aos Mp representado na Figura 83. O gesto se inicia com pequenos passos de Alisson, seguidos de deslize no chão, salto rápido, duas rotações acentuadas e flexão do tronco para trás. Tomei esses instantes como pontos acentuados de oscilações energéticas, como a o caminho até a inclinação do tronco fosse uma espécie de preparação.

A Figura 83 mostra o esquema do gesto, com marcos primários, secundários e subdivisão em microgestos.

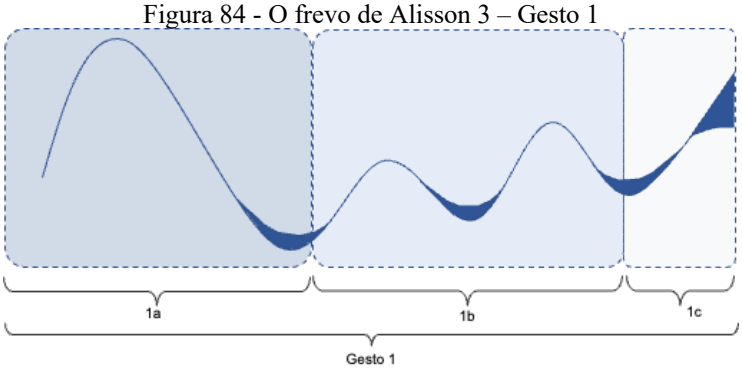
Figura 83 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma vez traçados os pontos de possível sincronia (Ms) e a segmentação, a representação gráfica que mais se aproximou do gesto idealizado foi elencada para compor as premissas. A Figura 84 apresenta o rastro de vapor pretendido, que direciona a criação do gesto em termos de energia e/ ou contorno melódico.

Figura 84 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como premissa gráfica, decidi incorporar uma eventual possibilidade de divergência ou dilatação (tipologia do movimento). Estas associações prévias, assim como procedimentos que distorcem a ordem do processo criativo proposto estiveram presentes todo o tempo. A despeito de não inviabilizar o processo composicional *a priori*, indica que a complexidade no momento da criação sinaliza um processo composicional *a posteriori* não linear e com paralelismos de ações. Estes pontos serão discutidos na seção 5.5.

A Tabela 16 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 16 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 1

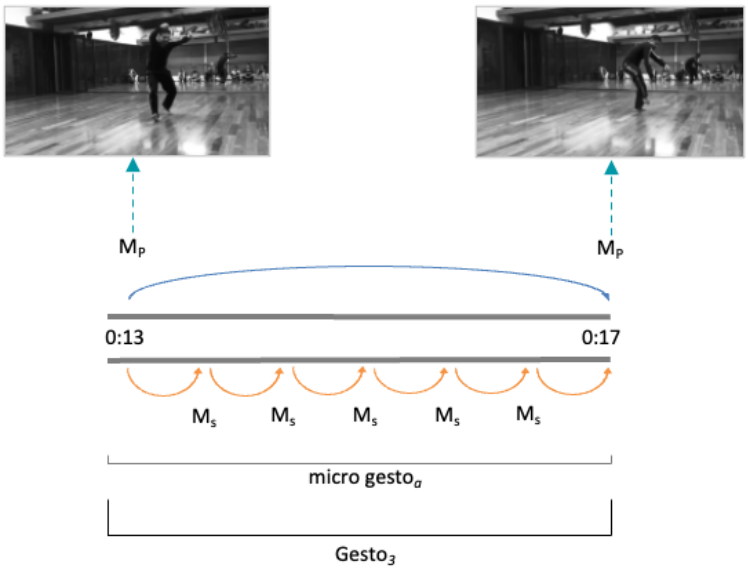
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Tipologia do Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 1	Gesto a	Anacruse	Transição	Chegada	Parábola - Dilatação	-
	Getso b	Partida	Proposição	Chegada	Ondulação - Dilatação	Que quer começar
	Gesto c	Partida	Manutencão	Lançamento	Ascendente - Dilatação	Impulso

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3.2. Gesto 3 - "O frevo de Alisson 3"

O gesto 3 foi tomado com a mesma interpretação e premissas usadas na composição *O frevo de Alisson 2.* A Figura 85 apresenta o diagrama com os instantes de destaque na performance do bailarino, assim com os marcos primários e secundário.

Figura 85 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 86 apresenta uma representação gráfica possível, escolhida como direcionador e parte integrante das premissas guias para o gesto 3.

Figura 86 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 17 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 17 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 3

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 3	Gesto a	Partida	Transição	Lançamento	Parabola	Que pesa

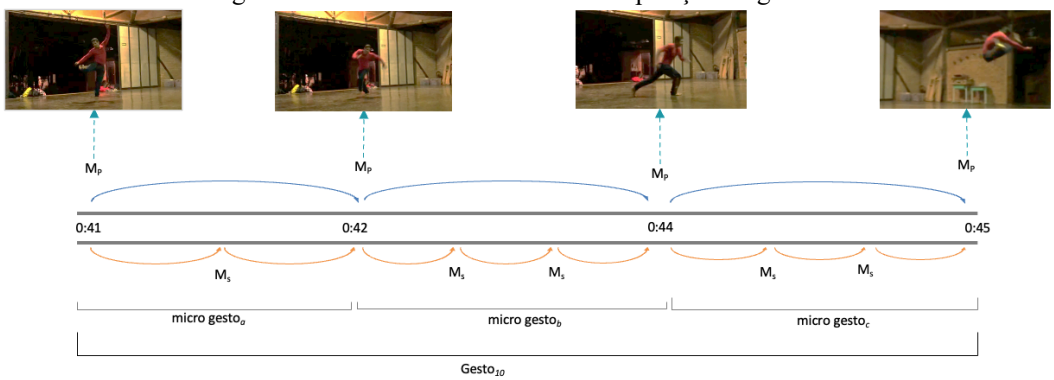
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3.3. Gesto 10 - "O frevo de Alisson 3"

O gesto 10 se inicia com um giro, seguido de outro mais rápido. Um marco primário é indicado no início do gesto e um marco secundário é apontado para o instante entre giros. Segue-se o passo tesoura com um marco primário iniciando o movimento, um marco secundário pontuando o passo tesoura. Na sequência uma preparação para a corrida marca um marco primário e dois marcos secundários pontuam os passos dados. Um marco primário indica a finalização do movimento com um ponto de sincronia referente a um grande salto com abertura das pernas esticadas.

A Figura 87 apresenta o diagrama indicando os momentos de destaque nos movimentos e seus marcos associados.

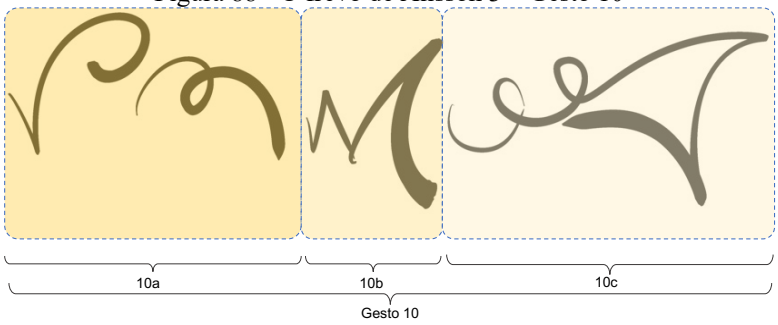
Figura 87 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 10



Fonte: Elaborado pelo autor.

O diagrama indica que o gesto 10 é composto por três microgestos. Sua representação gráfica é apontada na Figura 88.

Figura 88 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 10



Fonte: Elaborado pelo autor.

Tomando com base a descrição anterior sobre o gesto, as premissas baseadas nas ferramentas de análise da música eletroacústica utilizadas na pesquisa são apresentadas na Tabela 18.

Tabela 18 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 10

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 4	Gesto a	Partida	Transição	Chegada	Giro	Que gira
	Getso b	Ataque	Transição	Chegada	Oscilação	-
	Gesto c	Anacruse	Prolongamento	Lançamento	Subida	Impulso

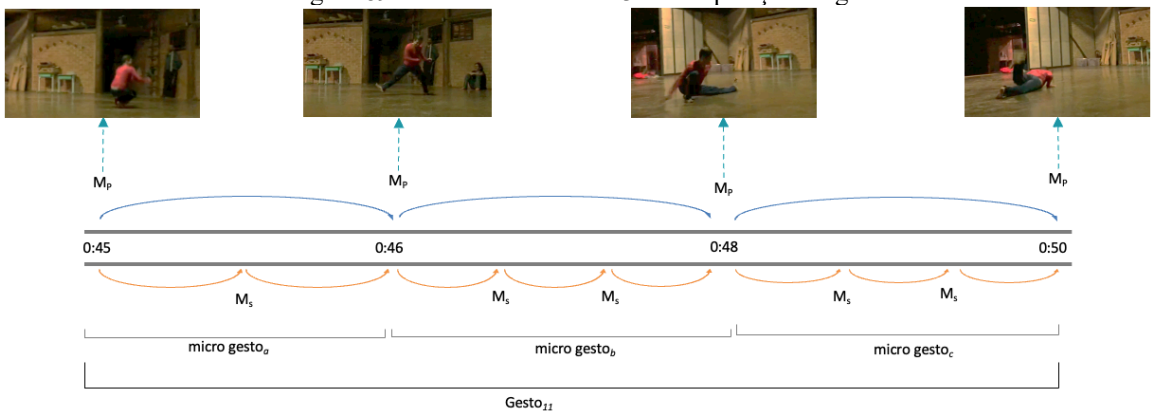
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3.4. Gesto 11 - “O frevo de Alisson 3”

O gesto se inicia com o retorno do agachamento após o salto final do gesto 10. Após retornar à posição em pé, Alisson se apoia com as pernas abertas e gira em torno do seu próprio eixo rapidamente. Seguindo o passo tesoura, há um deslocamento lateral com cruzamento de pernas se aproximando da célula rítmica do pandeiro (colcheia e duas semicolcheias). Na sequência o movimento segue para uma posição ao chão com uma perna flexionada e outra esticada. Similarmente a movimento da capoeira, roda a perna que estava flexionada e salta girando o corpo no ar horizontalmente.

A Figura 89 apresenta o diagrama contendo quatro marcos primários, um marco secundário pontuando o giro rápido do início, os passos que lembram a célula rítmica do pandeiro correspondem a dois instantes. Ao final dois marcos secundários indicam pontos de possível sincronia até o fim do gesto com o corpo do bailarino deitado ao chão.

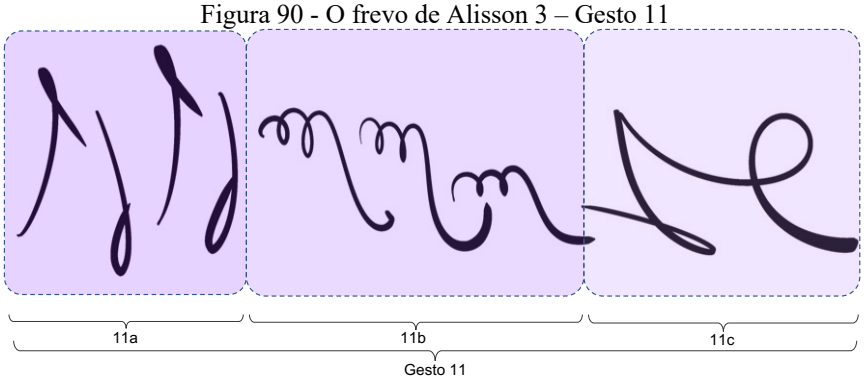
Figura 89 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 11



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como observado, o movimento enseja a criação de um gesto musical, composto de três microgestos. A representação gráfica construída é apresentada na Figura 90.

Figura 90 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 11



Fonte: Elaborado pelo autor.

Implementando a parte das premissas que dizem respeito ao vocabulário escolhidos, os termos direcionadores de cada gesto, microgestos e suas partes são apresentado na Tabela 20.

Tabela 19 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 11

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 5	Gesto a	Partida	Transição	Chegada	Giro	-
	Getso b	Anacruse	Passagem	Fechamento	Plano	Que quer começar
	Gesto c	Tempo fraco	Transição	Lançamento	Subida	Impulso

Fonte: Elaborado pelo autor.

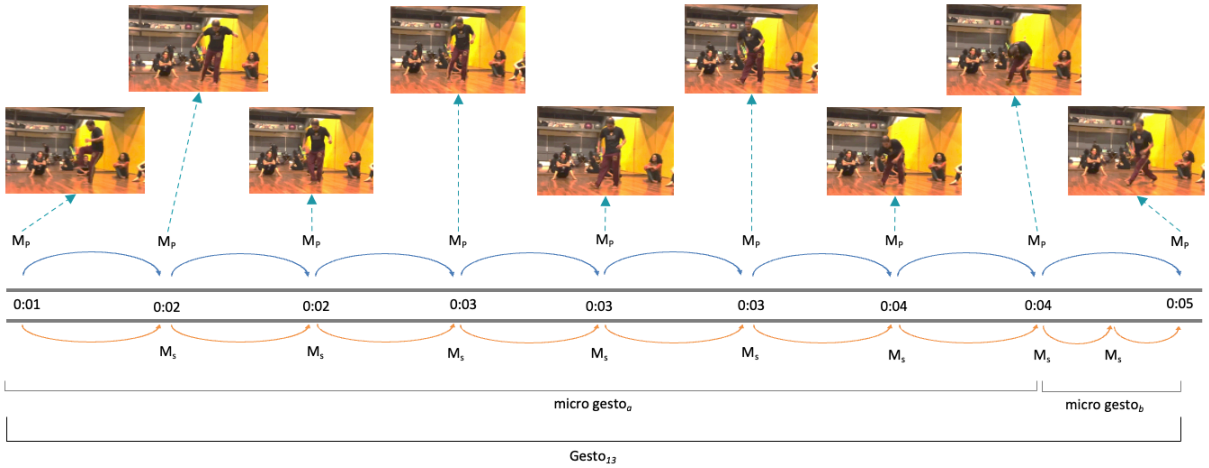
5.3.5. Gesto 13 - “O frevo de Alisson 3”

O gesto 13 é composto por um movimento em que o bailarino se posiciona para o movimento, marcando o primeiro marco primário, seguido do movimento com a perna direita deixando as pernas paralelas. Há o movimento apenas da perna direita direcionado pelo

posicionamento em diferentes posições do calcanhar. Trata-se de movimentos pontuais, que se seguem com a inclinação do tronco à frente, para baixo seguido do movimento das pernas para subitamente iniciar o próximo movimento. Marcos primários foram atribuídos a cada movimento pontual do dançarino, de modo a causar a interseção com os marcos secundário. Apenas no movimento final, foi sinalizado um marco secundário na preparação para o deslocamento com o cruzamento das pernas em movimento rápido.

O diagrama da Figura 91 apresenta o corpo do bailarino em cada posição de destaque, pontuando os marcos primário, a composição do gesto e a posição do único marco secundário que se situa na última porção do movimento.

Figura 91 - O frevo de Alisson 3 – Composição do gesto 13

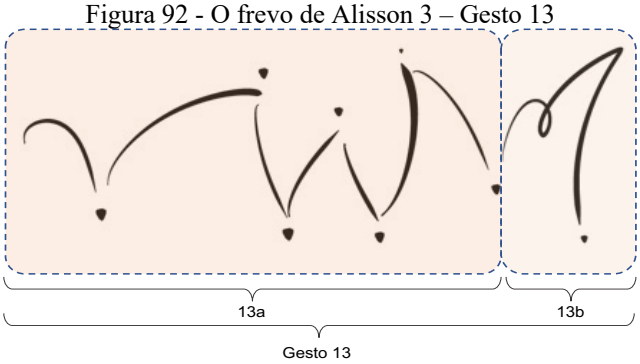


Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir do diagrama proposto, a representação gráfica foi construída marcando cada instante de pausa, uma possível sugestão de rastro de vapor, implementando um direcionador de energia e/ou contornos melódicos.

A Figura 92 apresenta a representação gráfica que melhor sugere o gesto idealizado para o movimento.

Figura 92 - O frevo de Alisson 3 – Gesto 13



Fonte: Elaborado pelo autor.

Somando-se à representação gráfica, os termos do vocabulário compõem a Tabela 19, definindo as premissas guias pra a construção do gesto idealizado.

Tabela 20 - O frevo de Alisson 3 – Premissas para o Gesto 13

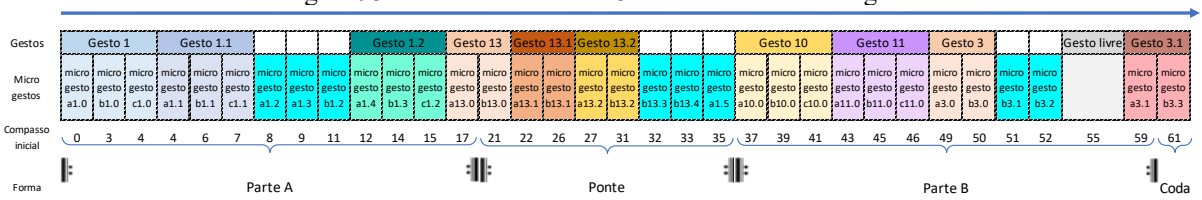
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 3	Gesto a	Partida	Transição	Chegada	Plano	Obsessivo
	Gesto b	Partida	Transição	Lançamento	Subida	Impulso

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.3.6. O encadeamento dos gestos e a composição proposta

A Figura 93 apresenta o resultado final da composição em termos de forma, gestos e microgestos utilizados, encadeamento dos gestos e as versões obtidas a partir do desenvolvimento gestual do gesto inicial.

Figura 93 - O frevo de Alisson 3 – Encadeamento dos gestos



Fonte: Elaborado pelo autor.

A partitura da composição "O frevo de Alisson" 3[153] é apresentada por página nas figuras a seguir (Figura 94 a Figura 102).

[153] Um vídeo-partitura de "O frevo de Alisson 3", exportado da partir do editor de partitura, utilizando o Noteperformer 4 (software que gera áudio com base em inteligência artificial para criar uma performance orquestral natural a partir da notação musical) está disponível em https://youtu.be/LAgQZs_KEGY

Figura 94 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 1 (Capa)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Doutorado em Composição Musical (Processos criativos em música)
Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

Rodolfo Moenda & Alisson Lima

O frevo de Alisson 3

(Experimento composicional)
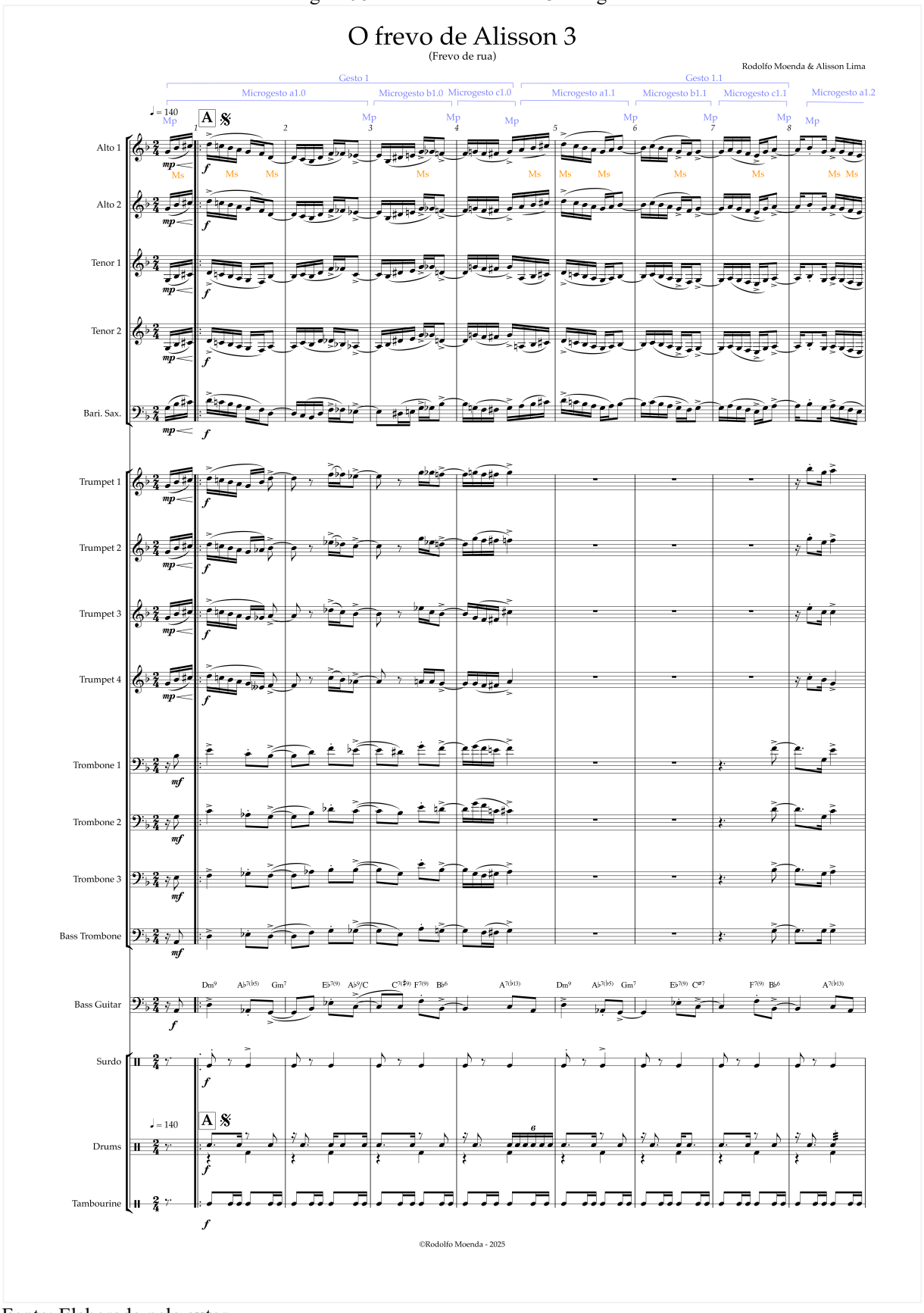


Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Bass Guitar
Surdo
Drums
Tambourine

© Rodolfo Moenda 2025
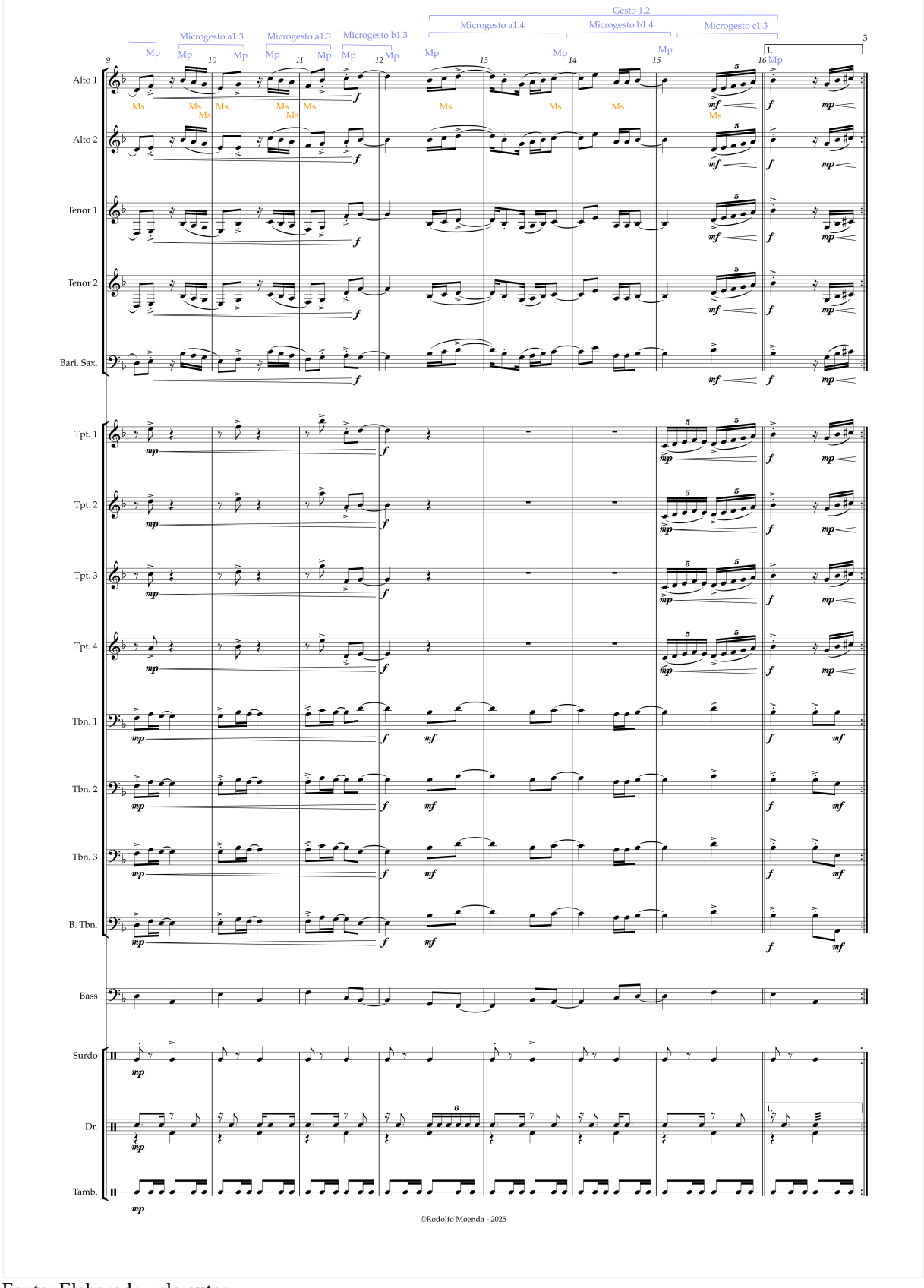
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 95 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 2
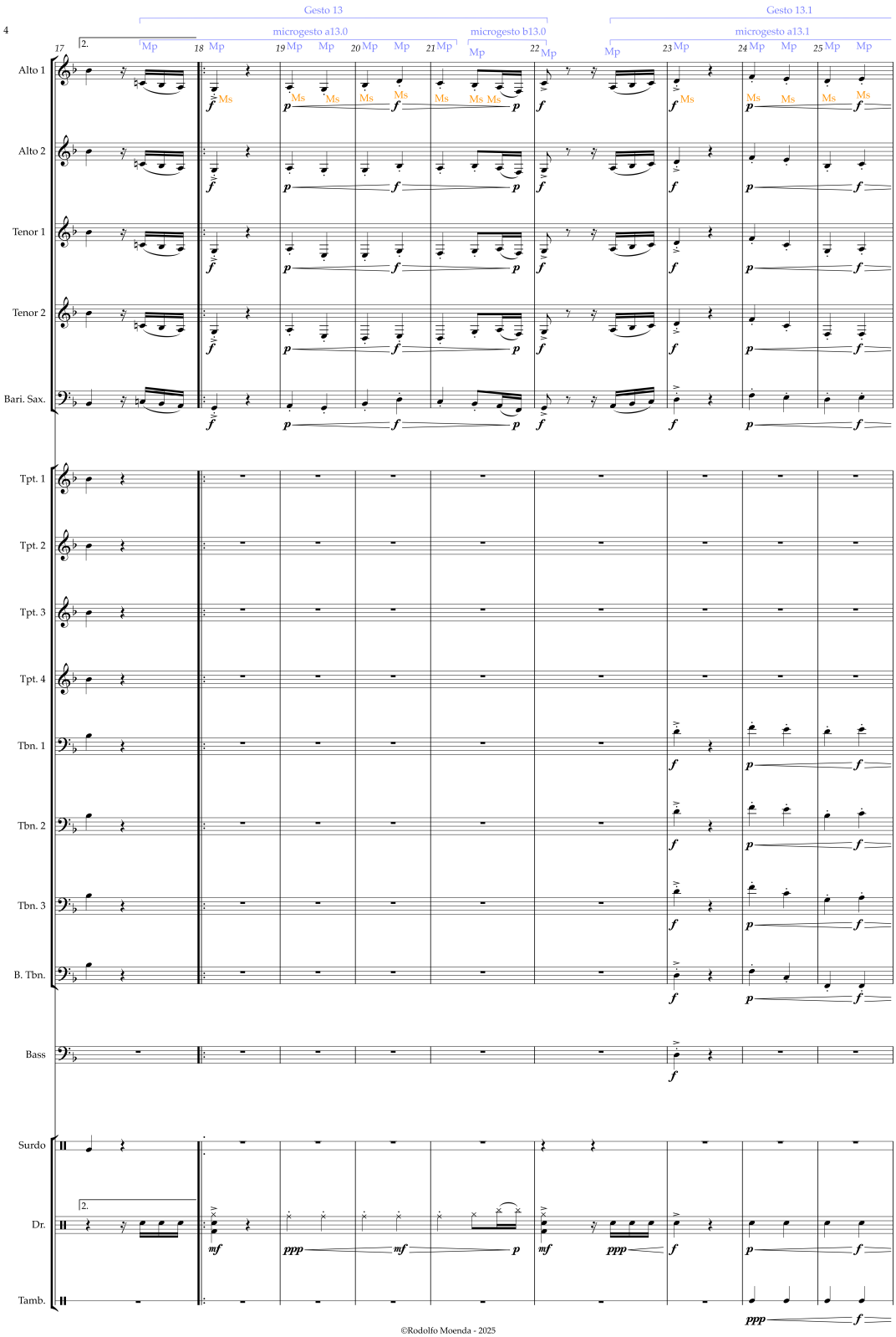


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 96 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 3
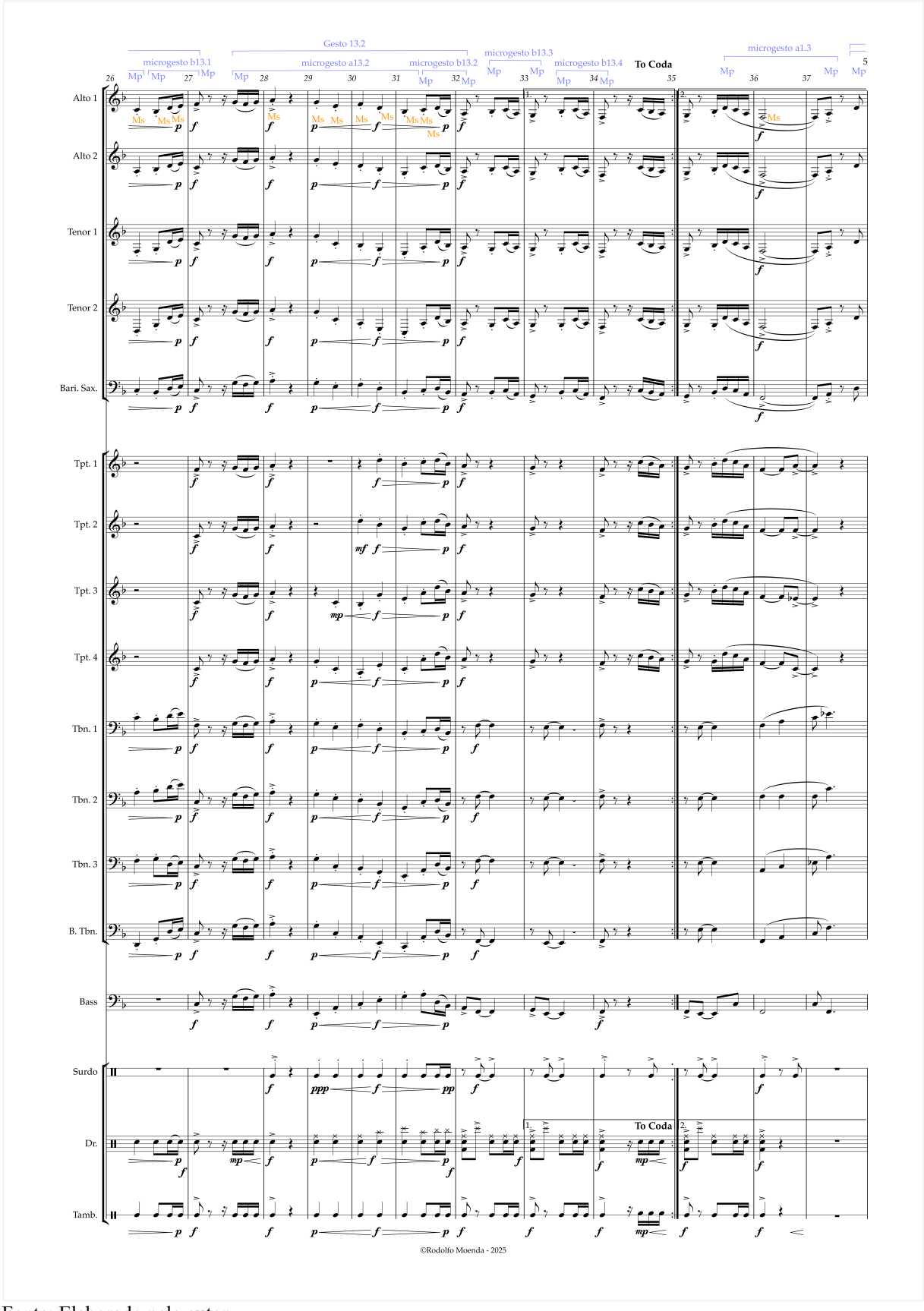


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 97 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 4



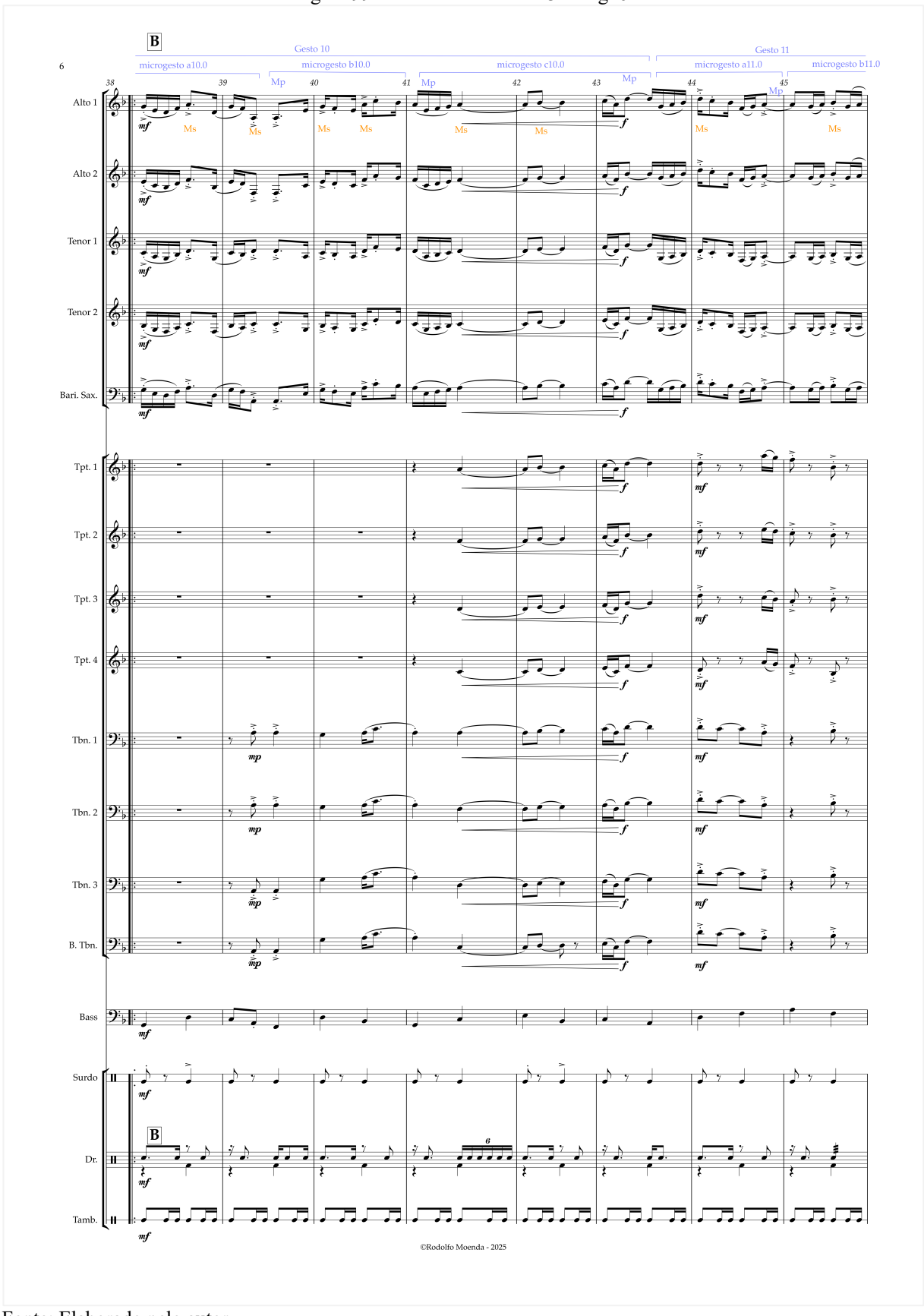
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 98 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 5
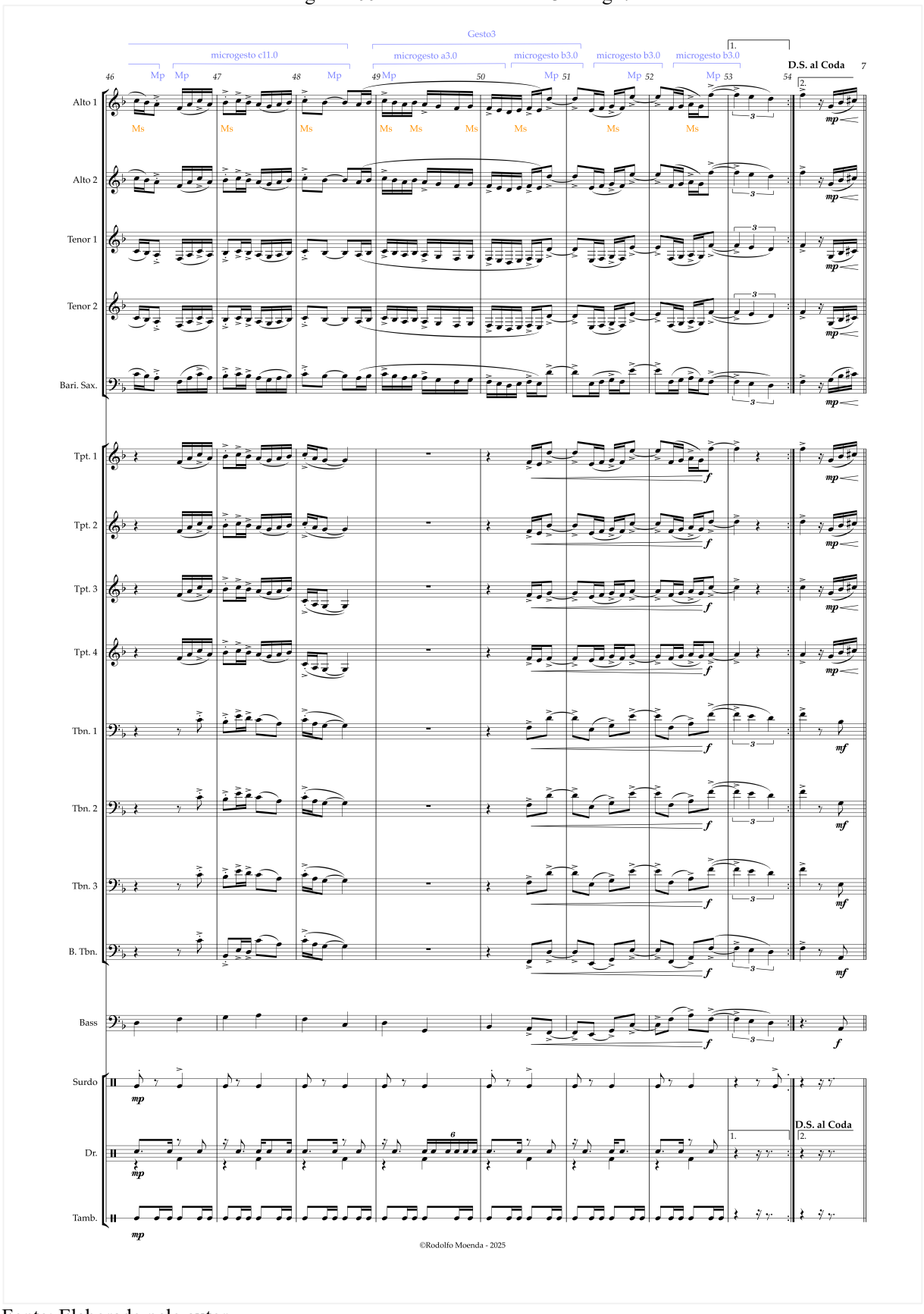


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 99 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 6



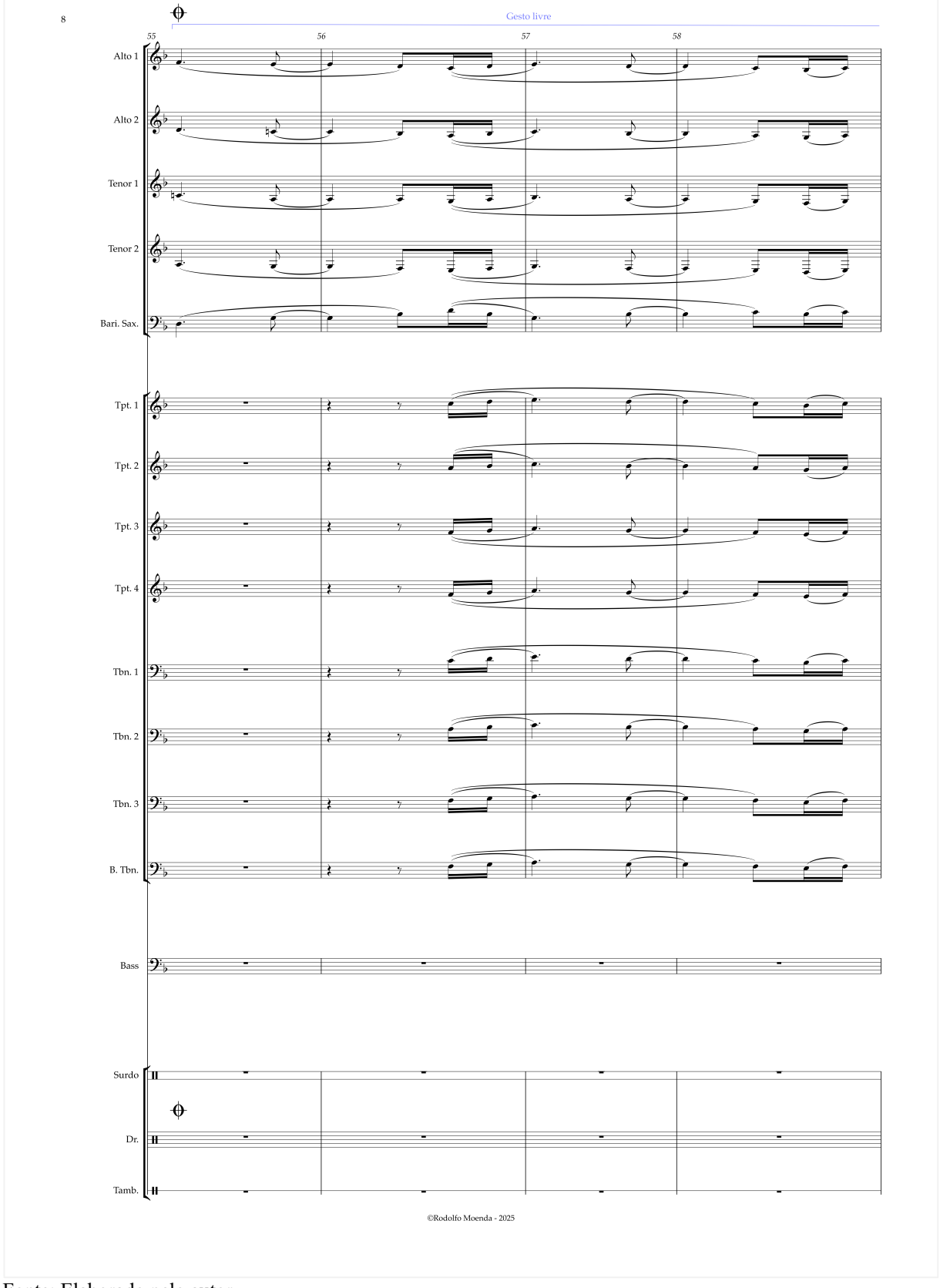
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 100 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 7



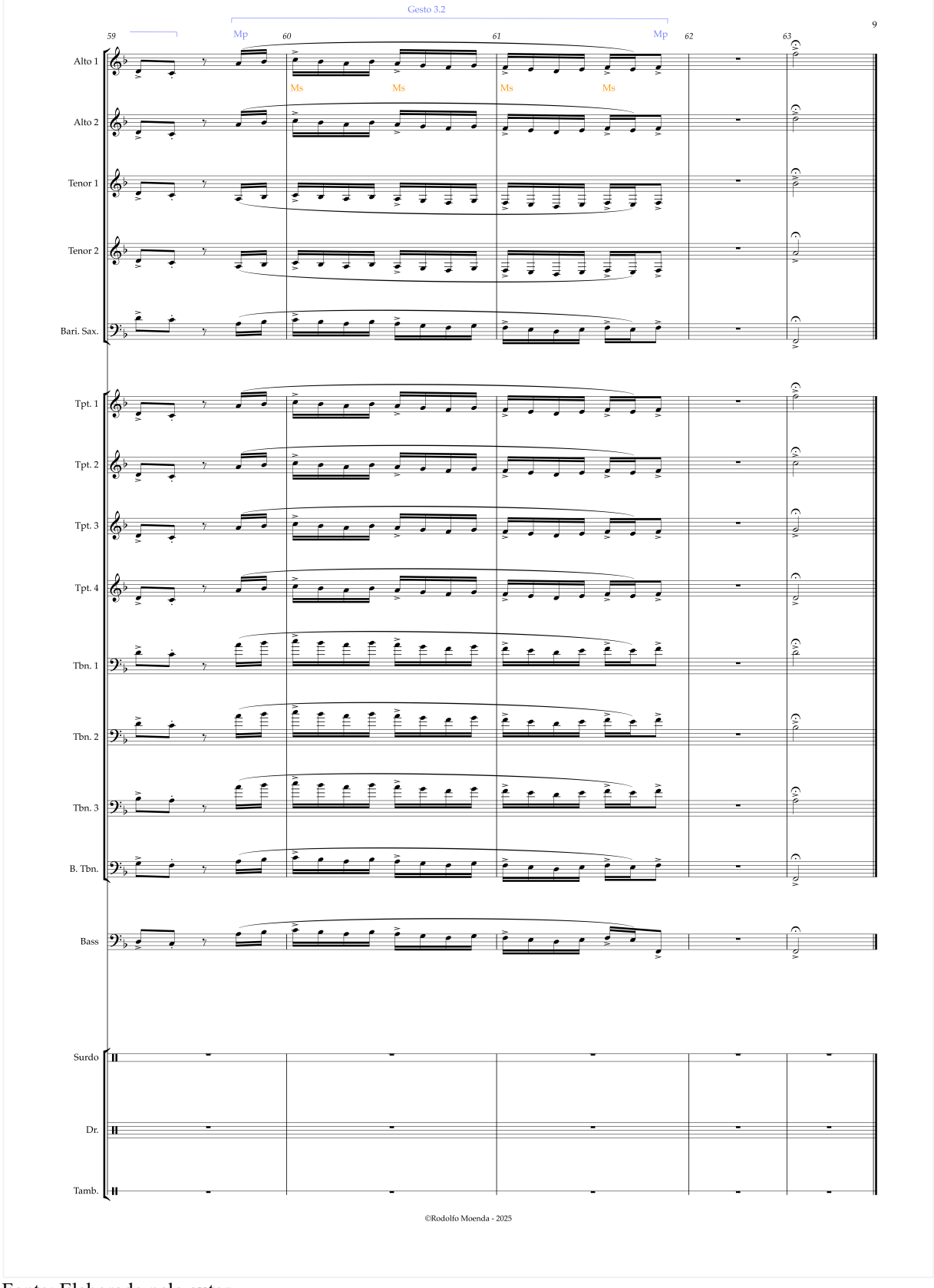
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 101 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 8



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 102 - O frevo de Alisson 3 – Pág. 9



Fonte: Elaborado pelo autor.

5.4. O frevo de Alisson 4

"O frevo de Alisson 4" finaliza a série *O frevo de Alisson*. Nesta composição aspectos que se mostraram relevantes nos experimentos anteriores serão explorados, circunscrevendo novos limites para a geração de um novo processo composicional *a posteriori*.

Fazendo uma rápida retrospectiva, relembro que "O frevo de Alisson 1", objetivava absorver o máximo de informações da dança e dos vídeos, como sequência de movimentos, sequência de gestos e a aplicação do desenvolvimento gestual para dar coerência a obra. Na composição "O frevo de Alisson 2", tem-se uma continuidade do primeiro experimento, tendo como consequência a dificuldade encontrada em função da repetição de ideias. Deste modo, passei a flexibilizar a interpretação na segmentação de alguns gestos, permitindo obter novos materiais. Neste experimento, o foco ainda estava na utilização do vídeo 1 de Alisson, numa perspectiva de explorar o caráter de abertura da proposição artística do dançarino. Em "O frevo de Alisson 3", optei por olhar para todo o material enviado em termos de vídeos recebidos e captados, a fim de permitir a incorporação de diferentes contextos de dança. Assim, os ecos das músicas dançadas se misturam e a composição se apresenta com um pouco mais de dificuldade para fluidez e coerência.

Em "O frevo de Alisson 4" destaca-se o fator da velocidade com que se apresentam os gestos, implicando em limitações no desenvolvimento a partir de parte das premissas associadas aos termos das ferramentas de análise da música eletroacústica. Neste sentido, busquei desenvolver o gesto de forma mais lenta para que seja viável a incorporação de características dos termos do vocabulário escolhido. Em contrapartida, perde-se em termos de fricção rítmico-gestual, uma vez que as qualidades inferidas na dança terão uma tendência a serem mais alongadas para dar ênfase em alguns gestos nas qualidades que tiveram o vocabulário como direcionador.

Neste quarto intento composicional a ser apresentado, alguns aspectos dentro do processo foram intencionalmente destacados como forma de teste do processo:

- Com o intuito de captar movimentos corporais recorrentes nas performances dos vídeos recebidos, optei por incorporar gestos de outros vídeos. Neste sentido, há uma perda das características de encadeamento dos gestos. No entanto, conforme apresentado nos experimentos anteriores, este aspecto foi de difícil aproveitamento, em função da necessidade de fluidez e coerência na forma das composições;
- Todos os macro e microgestos foram segmentados e elencados para utilização na composição;

- Os gestos não necessariamente necessitam ser adaptados para frases de quatro compassos;
- A despeito do caráter de *mimese* se parte essencial na abordagem, optei por permitir certo relaxamento em termos rítmico, uma vez que os dois experimentos anteriores pouco aportaram em termos de aspectos fraseológicos;
- Neste exercício, não busquei utilizar o maior número dos gestos segmentados, mas focar nos que ensejavam a criação e reflexões acerca do desenvolvimento gestual;
- Com o desenvolvimento do processo, houve naturalmente um amadurecimento tanto na segmentação interna dos gestos em microgestos. Portanto, alguns microgesto eventualmente foram revistos.
- Alguns gestos foram criados sem a contagem exata de marcos primários, permitindo que um microgesto específico possa ser repetido conforme intenção do compositor. Neste sentido, atuo como uma espécie de coreógrafo imaginário, alongando ou encurtando repetições de movimentos em prol do contexto musical em que se insere.
- Além do desenvolvimento gestual, foram utilizados gestos modificados de forma a se relacionarem não com a música, mas com o gesto implementado originalmente. Aspectos com contração e dilatação, descida e subida, queda ou impulso foram colocados como modificadores de alguns gestos, gerando mais material composicional, o que possibilitou melhor coerência e fluidez a obra.

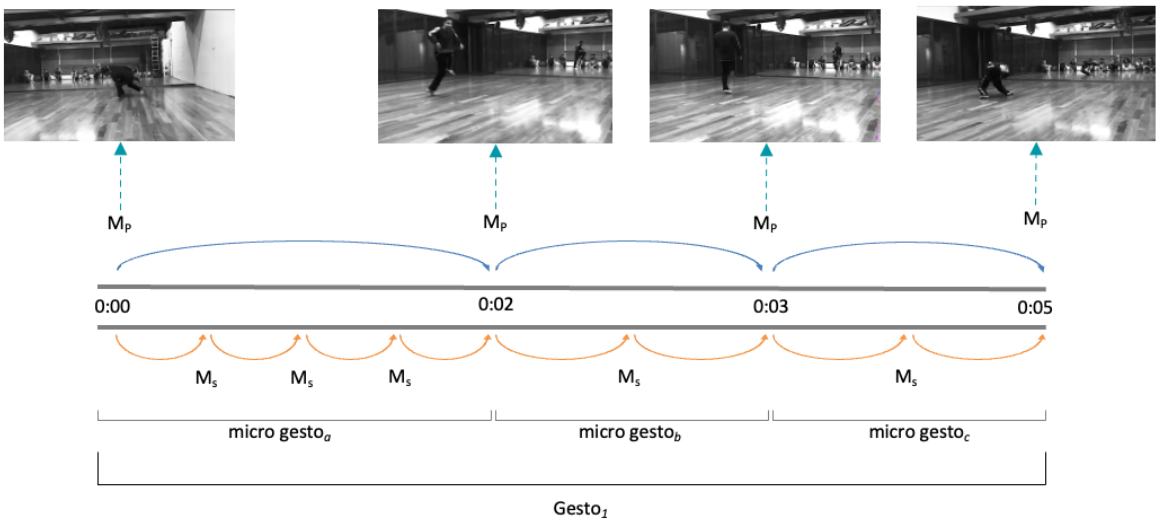
A seguir serão detalhados os gestos utilizados na composição, com suas respectivas representações gráficas, premissas construídas com o vocabulário e especificidades.

5.4.1. Gesto 1 - “O frevo de Alisson 4”

O gesto 1, que ensejou o início das demais composições é propositalmente alongado, reforçando a intenção expressa nas premissas quanto à manutenção. O aspecto associado à descida foi proposto com a inclusão gradativa de graves no microgesto a1.0 até seu Mp final, conforme mostrado na Figura 121.

A Figura 103 apresenta o esquemático seguido com definição dos marcos primários e secundários identificados, além da segmentação em microgestos no movimento do passista para o trecho.

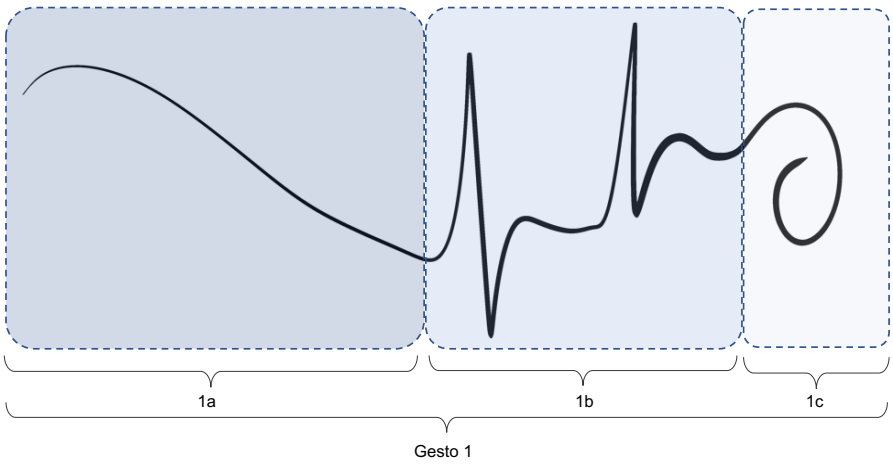
Figura 103 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

De forma complementar, apresento na Figura 104 a representação proposta para o gesto 1, dividido em seus três microgestos e que serve de mnemônico na concretização do gesto idealizado.

Figura 104 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 21 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 21 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 1

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 1	Gesto a	Tempo fraco	Manutenção	Lançamento	Descida	Queda - Alongamento
	Getso b	Ataque	Transição	Lançamento	subida	Impulso
	Gesto c	Anacruse	Prolongamento	Chegada	Parábola	-

Fonte: Elaborado pelo autor.

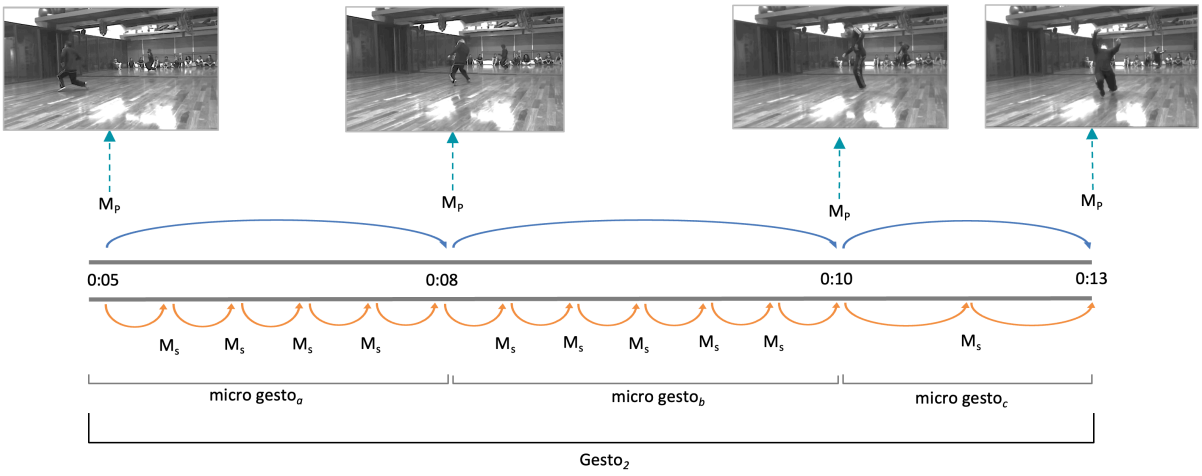
Neste gesto composto, além do destaque no caráter associado às premissas do microgesto a1.0, foi acentuado o *ataque* e *lançamento* do microgesto b1.0 e o *prolongamento* e *parábola* do microgesto c1.0 nos compassos 9, 10 e 11.

5.4.2. Gesto 2 - "O frevo de Alisson 4"

O gesto 2 ocorre na sequência do gesto 1 no mesmo vídeo. Ao longo das composições tive como um direcionador a incorporação de sequência de gestos para tentar captar os diferentes aspectos e mudança de caráter. Nesta composição, isso não se colocava mais como meta, mas a oposição de microgestos mais "alongados" e seguidos dos microgestos do gesto 2, gerou um certo contraste interessante à música, o que me levou a optar por retornar após o gesto 2 a microgestos do gesto 1.

A Figura 105 apresenta o esquemático contendo os frames dos instantes tomados como marcos para o movimento a ser transmutado no gesto 2.

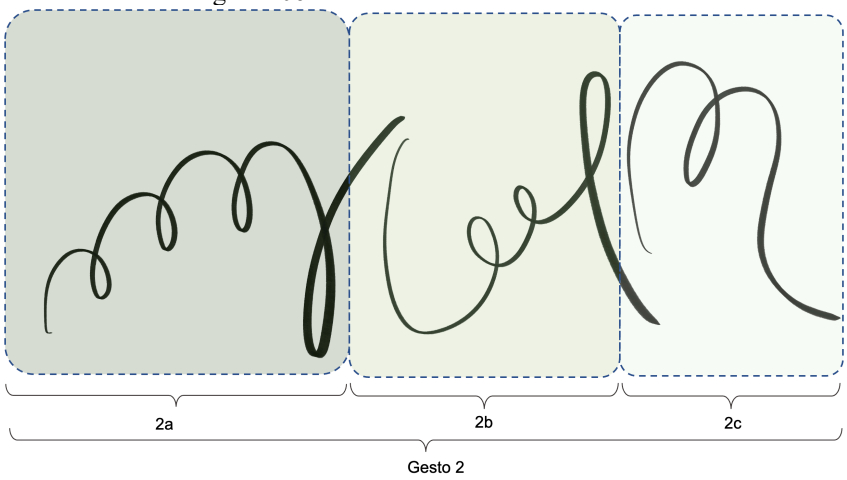
Figura 105 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 12



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 106 nos mostra a representação gráfica para o gesto 2, agora numa interpretação para a composição de "O frevo de Alisson 4".

Figura 106 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a construção das premissas, os termos disponíveis no vocabulário utilizados deram origem a Tabela 22.

Tabela 22 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 2

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 2	Gesto a	Partida	Passagem	Chegada	Ondulação	Que gira
	Getso b	Tempo fraco	Transição	Lançamento	Oscilação	Em onda
	Gesto c	Ataque	Transição	Resolução	Parábola	Queda

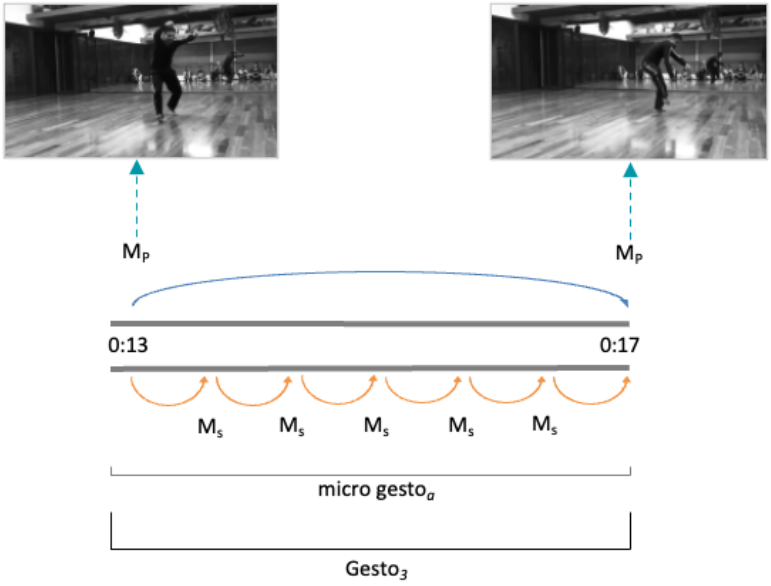
Fonte: Elaborado pelo autor.

Na construção desse gesto, dado o curto espaço de tempo em que ocorre e a intenção de aproveitar o caráter menos "alongado", parte doa marcos secundários não foram utilizados. Em contrapartida, foram acentuadas características como *ataque*, *parábola*, *que gira* e *queda* na concepção do gesto.

5.4.3. Gesto 3 - "O frevo de Alisson 4"

A Figura 107 apresenta o diagrama com os instantes de destaque na performance do bailarino, assim com os marcos primários e secundário para o gesto 3. Tratou-se efetivamente de uma sequência de movimentos que se apresentou recorrente nas composições anterior e que teve um papel importante na construção da forma das músicas. Sendo um gesto mais simples do que os demais e com um ritmo menos complexo, o gesto se encaixou bem na junção de gestos adjacentes contrastantes.

Figura 107 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 3

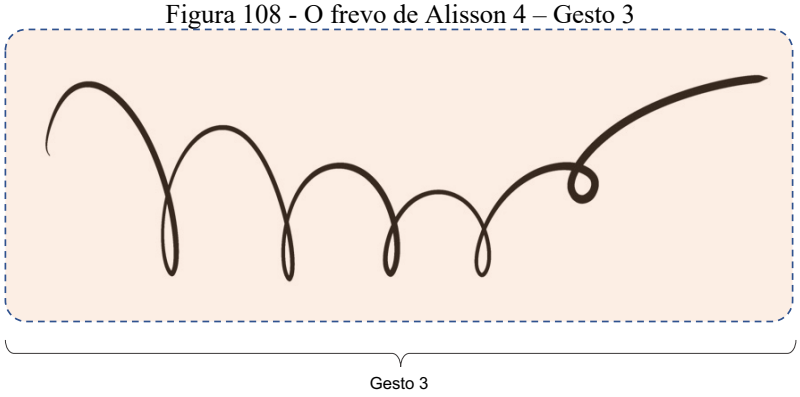


Fonte: Elaborado pelo autor.

O gesto 3, diferentemente o experimento anterior foi interpretado como um movimento que pode ser descendente inicialmente, ou mesmo que perde a energia, mas que ao final há uma retomada, podendo se traduzir em energia ou em um movimento com contorno ascendente.

A Figura 108 apresenta uma representação gráfica possível, escolhida como direcionador e parte integrante das premissas guias para o gesto 3.

Figura 108 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 23 apresenta as premissas para cada microgesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 23 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 3

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 3	Gesto a	Partida	Transição	Lançamento	Parabola	Que pesa

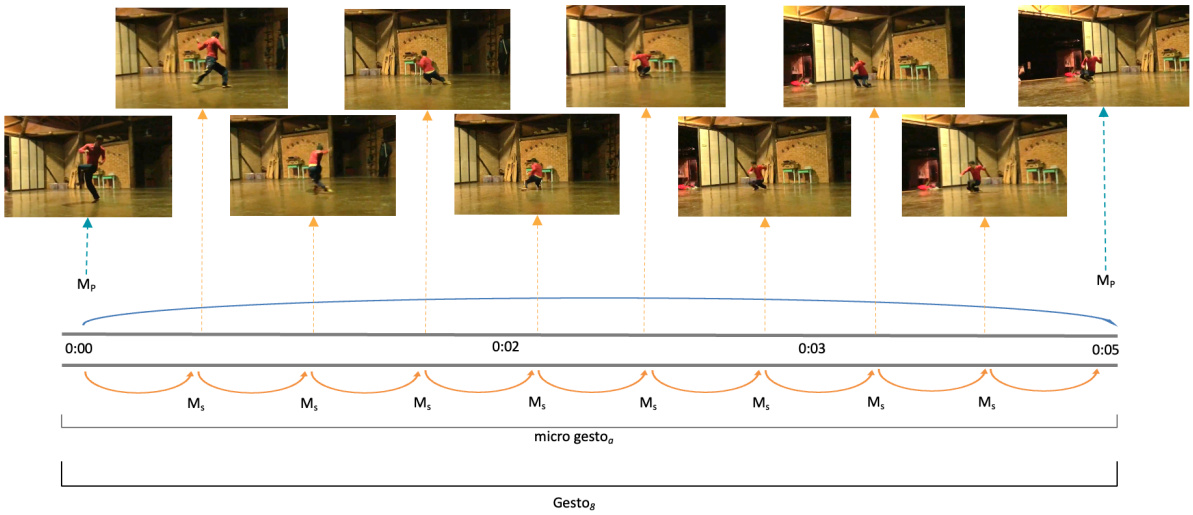
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.4.4. Gesto 8 - “O frevo de Alisson 4”

O gesto 8 é caracterizado por um movimento que se inicia em pé e se desenvolve à baixa altura. Mesmo sem ter o caráter de descida, ou de trajetória inexorável acentuada, de forma poética |aproximei o movimento para representações neste sentido.

A Figura 109 apresenta um esquemático com os movimentos e instantes que deram origem aos marcos primários par ao gesto.

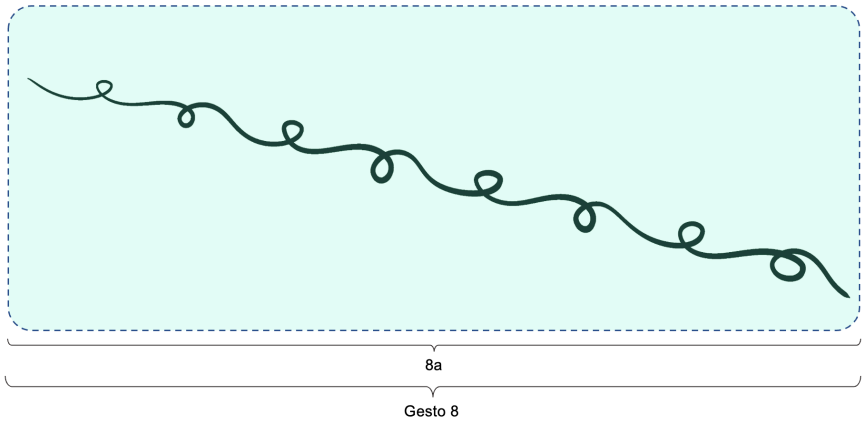
Figura 109 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 8



Fonte: Elaborado pelo autor.

Associada à marcação dos instantes de marcos primários e secundários, segue a representação gráfica construída na Figura 110.

Figura 110 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 8



Fonte: Elaborado pelo autor.

Como pode ser observado à inclinação constante do desenho enfatiza a *descida* como movimento e a *trajetória inexorável* como UST. Além disso, há a representação dos movimentos repetidos das pernas em ambos os lados do corpo do passista.

A Tabela 24 apresenta as premissas construídas a partir do vocabulário utilizado.

Tabela 24 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 8

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 8	Gesto a	Partida	Passagem	Fechamento	Descida	Trajetória inexorável

Fonte: Elaborado pelo autor.

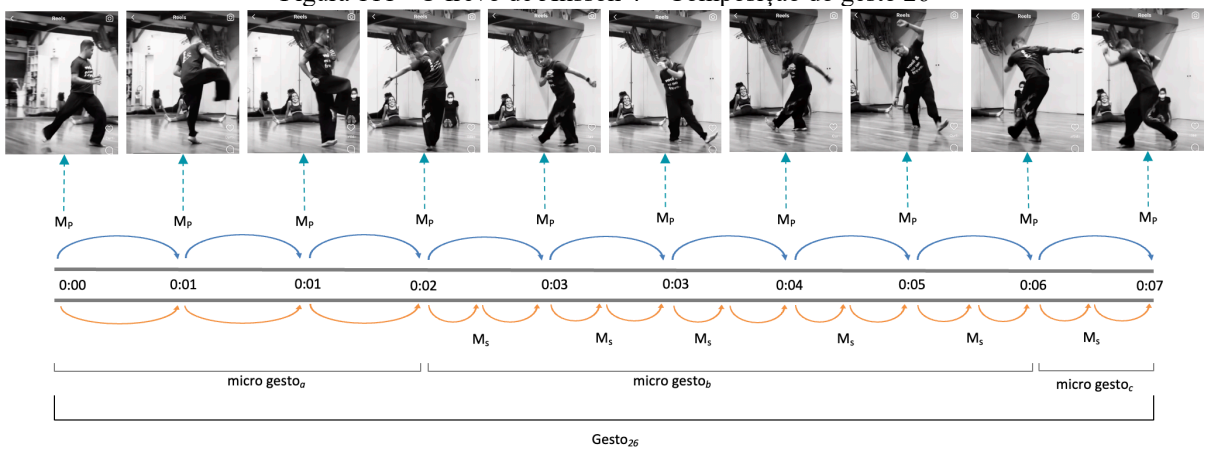
Este gesto, como será visto mais adiante na seção 5.4.9, apresenta-se de diversas formas no encadeamento resultante do gesto, dando forma à música. Foi proposta uma versão sua em sentido contrário, como se o movimento fosse de *subida* gradual. Além disso, houve a inclusão de *dilatação* ou *contração*.

5.4.5. Gesto 26 - "O frevo de Alisson 4"

O gesto 26 é realizado em pé, com movimentos destacados nos membros inferiores e tendo proximidade a passos convencionais dentre o repertório de passos já catalogados atualmente. Sem entrar no mérito da origem dos passos, observa-se que os movimentos marcam o andamento e, em alguns momentos o dobram, gerando como premissas marcos secundários.

A Figura 111 apresenta os instantes que serviram de marcos dentro do conjunto de movimentos.

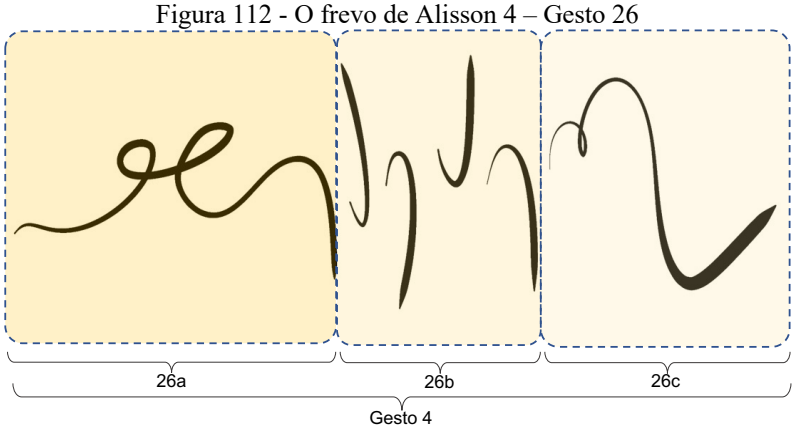
Figura 111 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 26



Fonte: Elaborado pelo autor.

O gesto foi representado graficamente (Figura 112) e dividido em três microgestos. O microgesto a consiste na porção inicial em que há dois giros em torno do próprio eixo do corpo. Segue-se o microgesto b com movimento das pernas para os dois lados, dobrando o andamento, até o momento do giro e queda à frente.

Figura 112 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 26



Fonte: Elaborado pelo autor.

O resultado da construção de premissas com o vocabulário utilizado é apresentado na Tabela 25.

Tabela 25 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 25

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 4	Gesto a	Partida	Passagem	Chegada	Ondulação	Que gira
	Getso b	Ataque	Tempo forte	Chegada	Oscilação	Obsessivo
	Gesto c	Partida	Passagem	Chegada	Giro - Descida	Que gira - Queda

Fonte: Elaborado pelo autor.

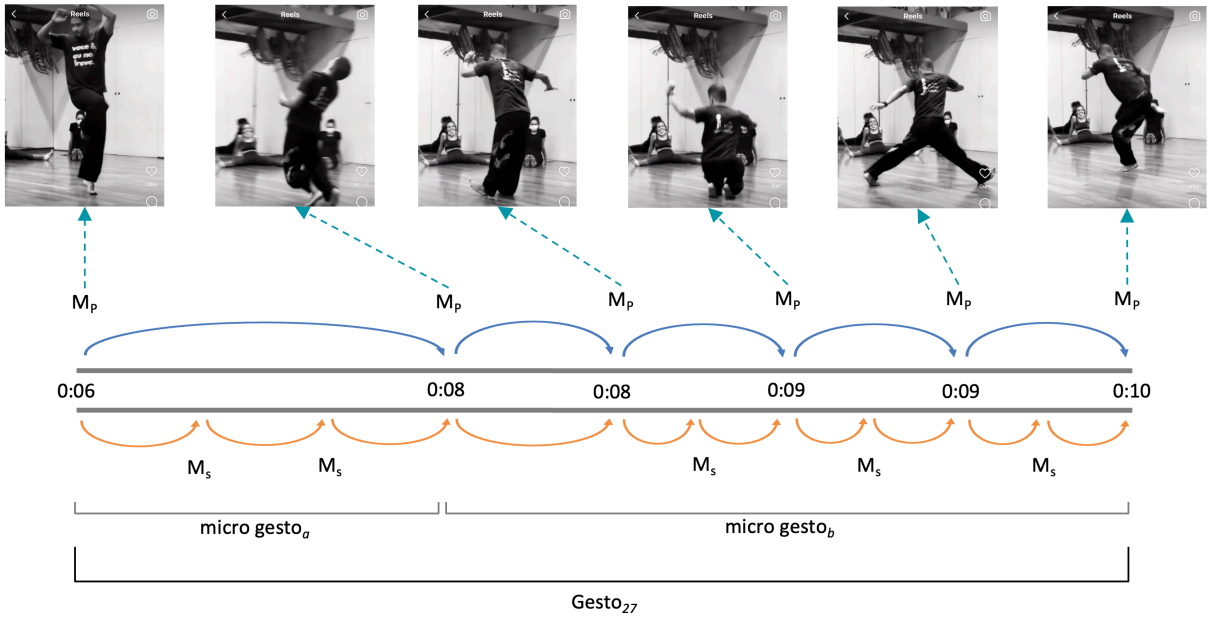
Na construção das premissas, o curto intervalo de tempo em que se dá a sequência de movimentos tende a gerar certa dificuldade na utilização dos termos, havendo em algumas situações certa distorção. O microgesto b26.0 é composto do movimento repetido de pernas do passista. Contudo, sua duração é pequena e, portanto, não teria um caráter obsessivo. Essa atribuição distorce um pouco o sentido do vocabulário, mas funciona como premissa na medida em que mantém o direcionador de repetição observado. Outro ponto está relacionado ao microgesto c26.0. Observa-se, também em um curto intervalo de tempo, dois movimentos que se mistura (o giro e a queda). Foram atribuídos mais de um termo. No entanto, não foi possível chegar a uma forma que ficasse a contento para o trecho, não sendo utilizada.

5.4.6. Gesto 27 - “O frevo de Alisson 4”

O gesto 27 é referente à sequência de movimentos que se seguem ao gesto 26. Trata-se, sobretudo no microgesto a27.0, de uma sugestão rítmico-gestual aos moldes do que busco na presente pesquisa.

A Figura 113 demonstra os instantes tomados como referência para definição dos marcos primários e secundários para o trecho.

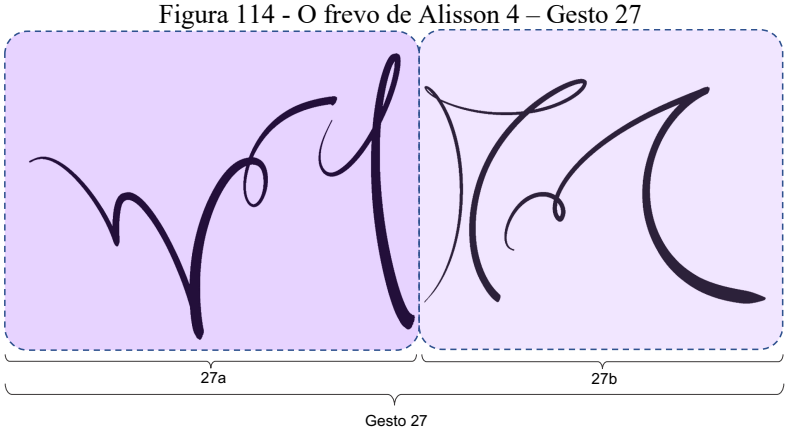
Figura 113 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 27



Fonte: Elaborado pelo autor.

De forma complementar, apresento a representação gráfica do gesto idealizado (Figura 114) explicitando os dois microgestos que compõem o gesto 27.

Figura 114 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 27



Fonte: Elaborado pelo autor.

O resultado da construção das premissas com o vocabulário utilizado é apresentado na Tabela 26.

Tabela 26 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 27

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 27	Gesto a	Partida	Passagem	Chegada	Ondulação	Que quer começar
	Gesto d	Ataque	Passagem	Tempo forte	Oscilação	-

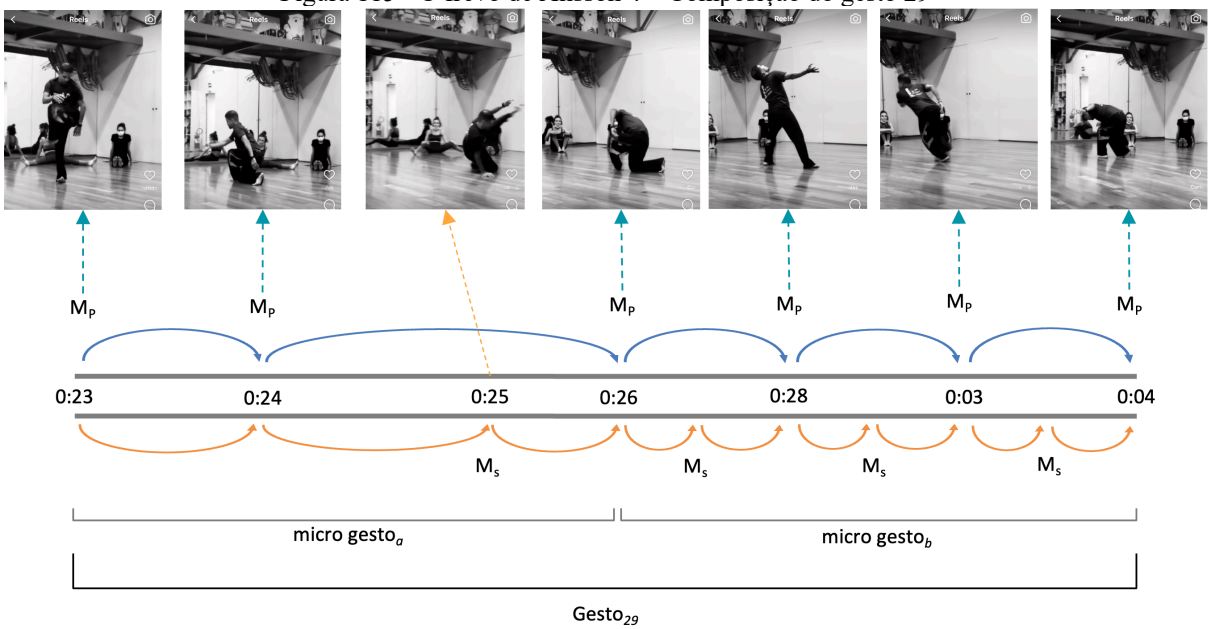
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.4.7. Gesto 29 - "O frevo de Alisson 4"

O gesto 29 representa uma sequência de movimentos inicialmente lânguidos variando entre movimentos feitos em pé próximo ao chão. Observa-se que as mudanças repentinas de direção se situam ritmicamente bem posicionadas em relação à fraseologia típica do frevo. Este fato enseja a transmutação com acentuações que correspondam à rítmica proposta.

A Figura 115 apresenta a sinalização dos instantes tomados como referência para a definição dos marcos que guiam a criação dos gestos musicais.

Figura 115 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 29

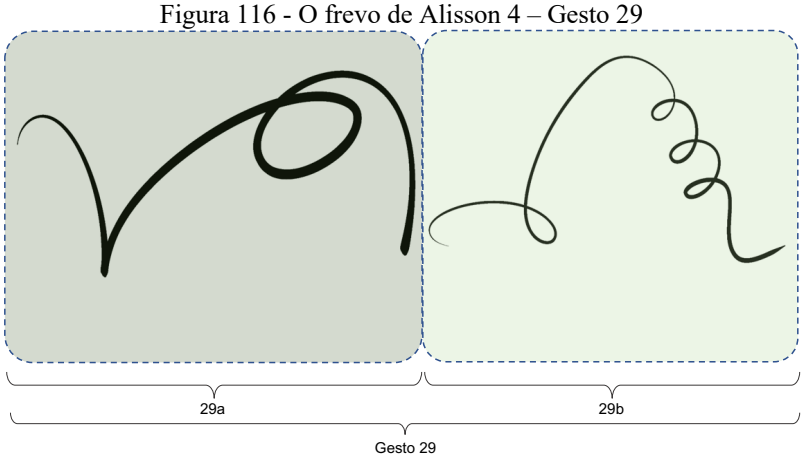


Fonte: Elaborado pelo autor.

A sequência de movimentos é composta por dois microgestos identificados. De um modo geral, os movimentos do trecho são menos ritmados, mas com acentuações e variações bruscas em pontos chaves ritmicamente. Essas mudanças de direção nos movimentos são tomadas como os marcos para o trecho.

Ao final da sequência segmentada, há uma rápida movimentação, seguida de uma parada brusca. Este parada será tomada como elemento e proposta na composição sem corresponder à real duração que acontece. Na transmutação do gesto, utilizei sete compassos sem movimento vertical das vozes, intercalando instrumentos para proporcionar um caráter estático ao trecho. Apenas um leve pulsar, resultante das entradas dos instrumentos em pianíssimo é sentida no andamento da música.

Figura 116 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 29



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Tabela 27 resultante da construção de premissas com o vocabulário utilizado é apresentada abaixo.

Tabela 27 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 29

Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 2	Gesto a	Partida	Passagem	Chegada	Ondulação	Em onda
	Gesto b	Partida	Plano	Lançamento	Plano	Impulson - Freagem - Alongamento

Fonte: Elaborado pelo autor.

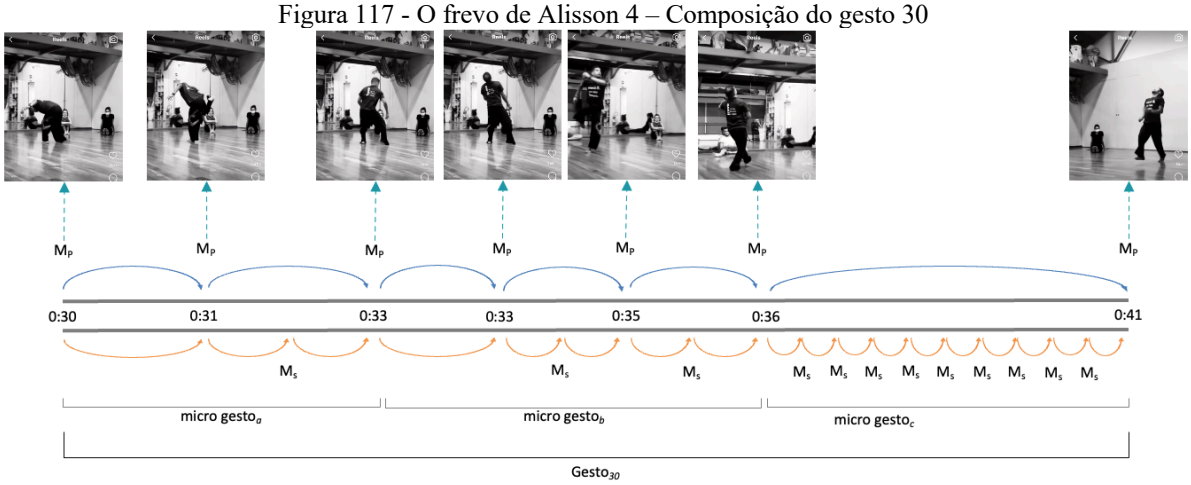
5.4.8. Gesto 30 - “O frevo de Alisson 4”

O gesto 30 encerra o conjunto de gestos utilizados nas composições apresentadas para a séria *O frevo de Alisson*. O gesto ocorre com o passista em pé, iniciando com movimentos menos ritmados e mais associados ao tronco e membros superiores. Após esse conjunto inicial de movimentos, há o deslocamento com os membros inferiores marcando o andamento da música dançada, acompanhado pelo movimento dos ombros de forma complementar. Ao final, assim como no gesto 29, interpretei e utilizei o prolongamento da finalização dos movimentos

como um instante sem movimentação vertical das vozes. Assim, consegui certa coerência e fluidez à composição.

A sequência de movimentos é interpretada pela composição de três microgestos, cujos instantes tomados como referência são apresentados na Figura 117.

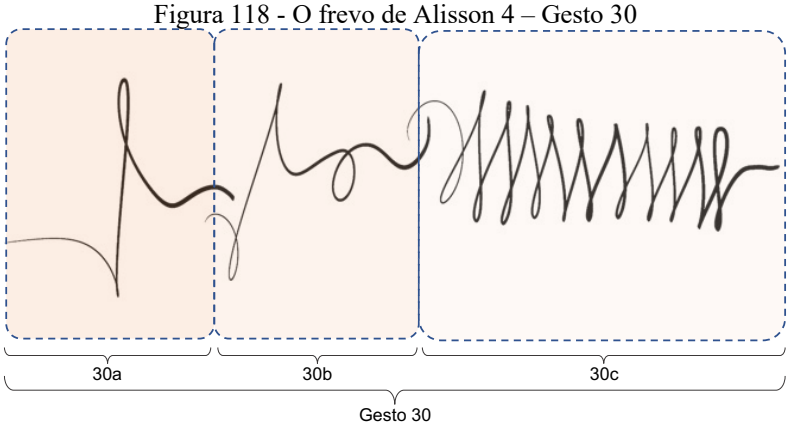
Figura 117 - O frevo de Alisson 4 – Composição do gesto 30



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 118 apresenta a representação gráfica que se soma como premissas construídas para a concretização do gesto idealizado.

Figura 118 - O frevo de Alisson 4 – Gesto 30



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os microgestos a e b não apresentaram a correspondência com os movimentos que os ensejam em função curto intervalo de tempo que ocorrem. Para dar sentido ao trecho, foram necessárias algumas adaptações. Outro ponto verificado é referente à certa dificuldade quando os movimentos do passista ocorrem no mesmo lugar (a exemplo dos microgestos a e b). Em termos de construção de premissas, o vocabulário, recorrentemente apresenta-se limitado para

a descrição dos movimentos. Neste sentido, considerações se tornam necessária, reduzindo o grau de correspondência com os gestos corporais.

Tabela 28 - O frevo de Alisson 4 – Premissas para o Gesto 30

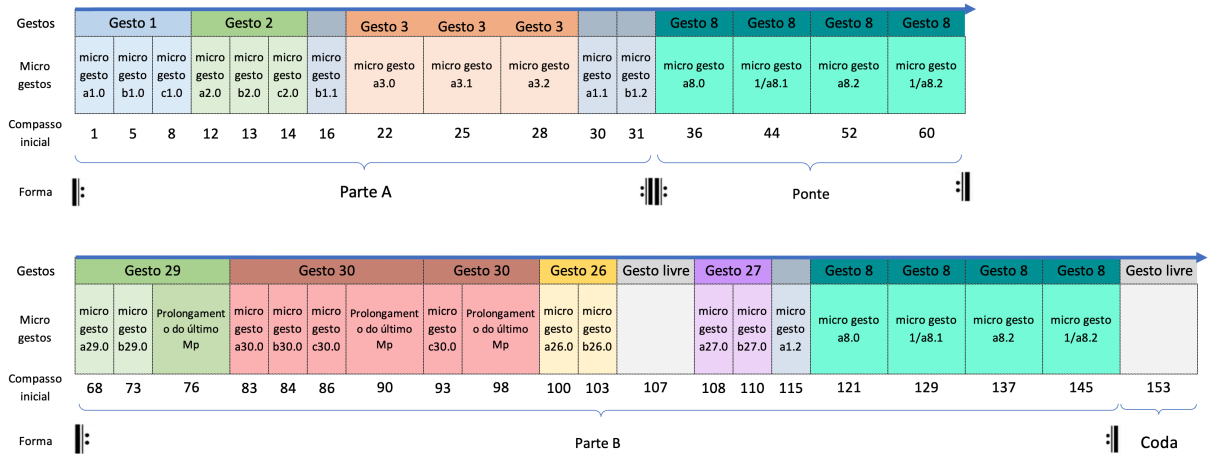
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 30	Gesto a	Partida	Passagem	Resolução	Ondulação	Impulso
	Getso b	Ondulação	Transição	Chegada	Giro	Que gira
	Gesto c	Partida	Tempo forte	Lançamento	Oscilação	Obsecivo

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.4.9. O encadeamento dos gestos e a composição proposta

A Figura 119 apresenta o resultado final da composição em termos de forma, gestos e microgestos utilizados, encadeamento dos gestos e as versões obtidas a partir do desenvolvimento gestual do gesto inicial.

Figura 119 - O frevo de Alisson 4 – Encadeamento dos gestos



Fonte: Elaborado pelo autor.

A partitura da composição "O frevo de Alisson 4"[154] é apresentada por página nas figuras a seguir (Figura 120 a Figura 120).

[154] Um vídeo-partitura de "O frevo de Alisson 4", exportado da partir do editor de partitura, utilizando o Noteperformer 4 (software que gera áudio com base em inteligência artificial para criar uma performance orquestral natural a partir da notação musical) está disponível em https://youtu.be/HgJ3sXeHRJM

Figura 120 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 1 (Capa)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Doutorado em Composição Musical (Processos criativos em música)
Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

Composição e Arranjo: Rodolfo Moenda

O frevo de Alisson 4

(Experimento composicional)
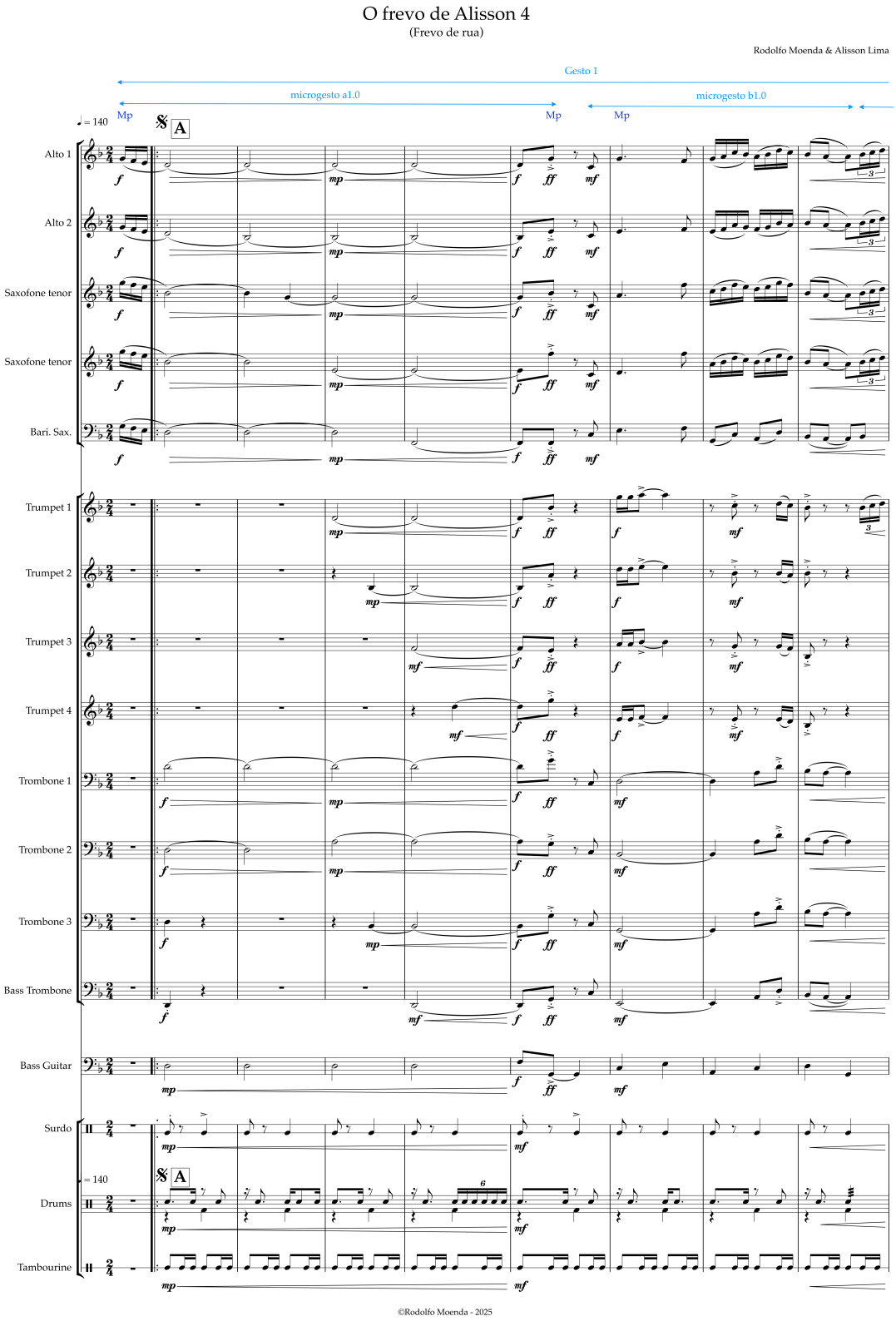


Alto 1
Alto 2
Saxofone tenor
Saxofone tenor
Bari. Sax.
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Bass Guitar
Surdo
Drums
Tambourine

© Rodolfo Moenda 2024
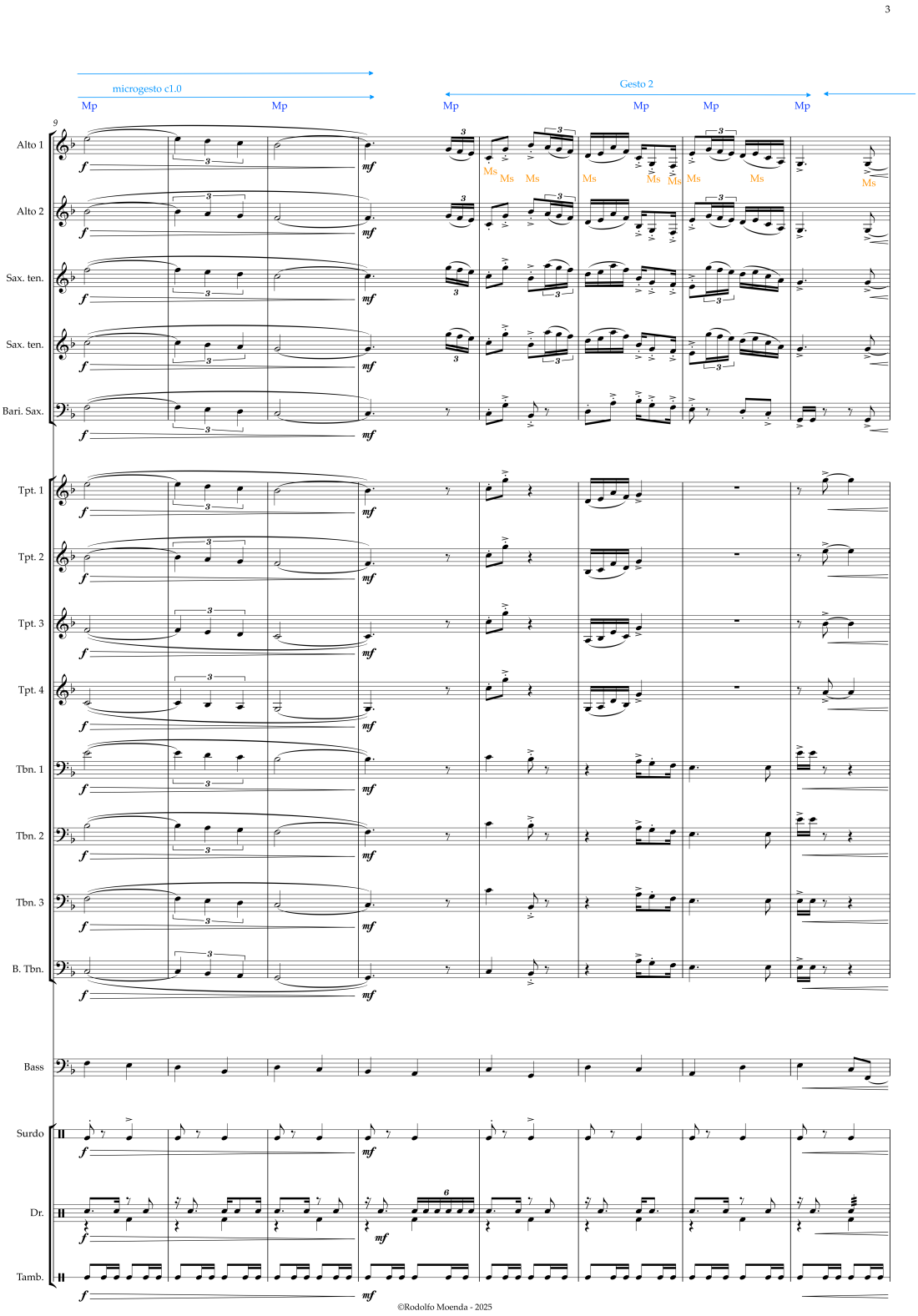
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 121 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 2
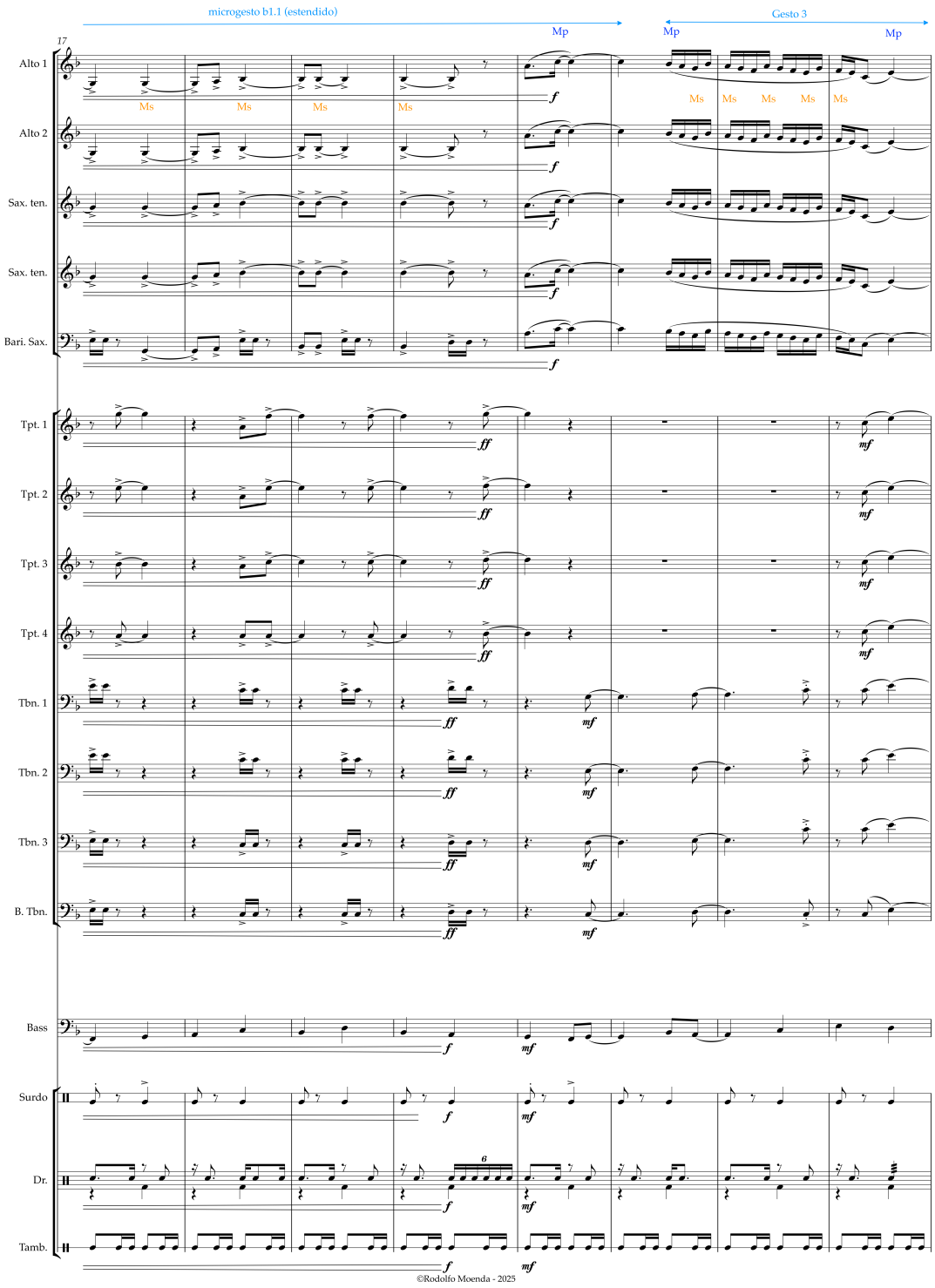


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 122 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 3
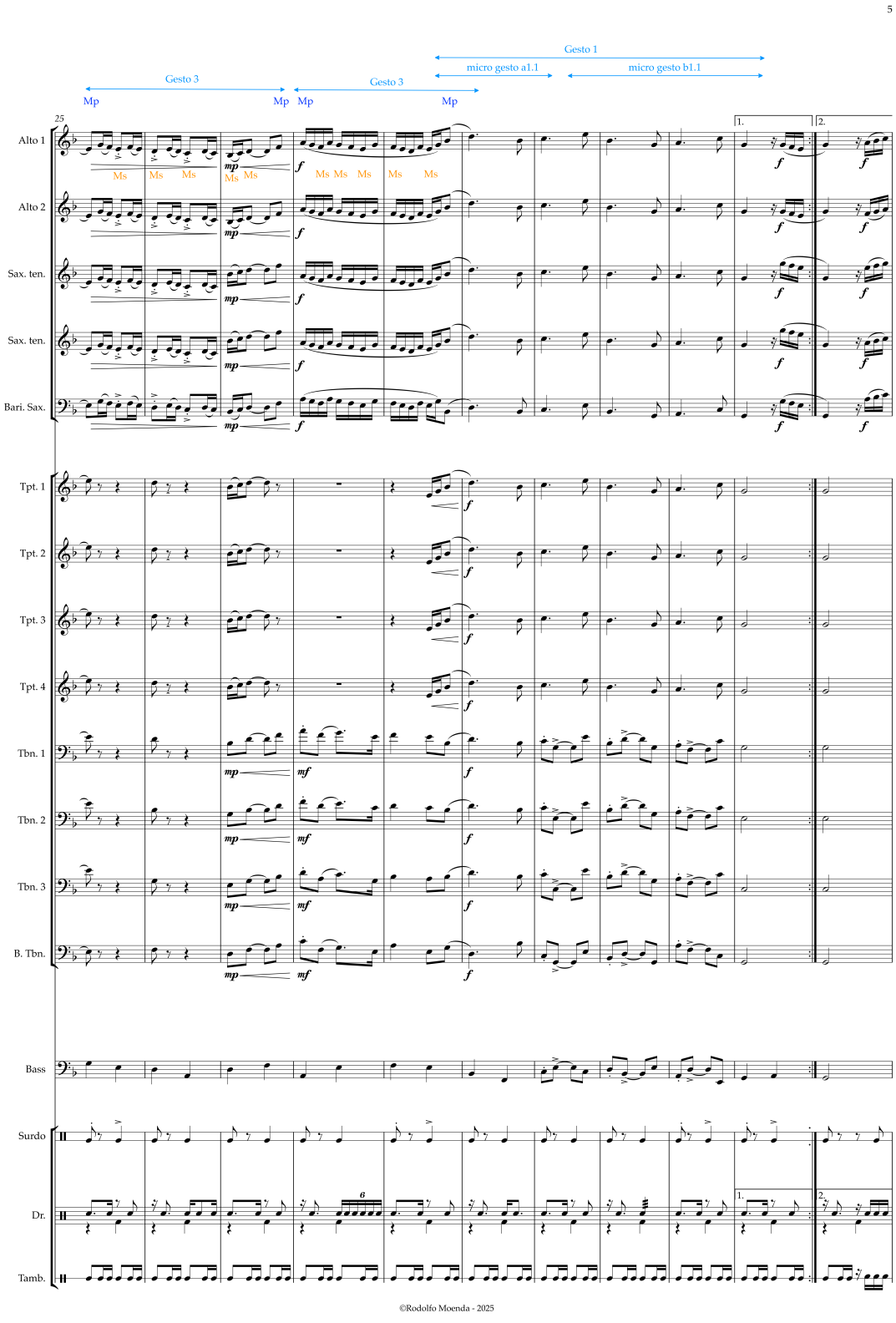


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 123 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 4
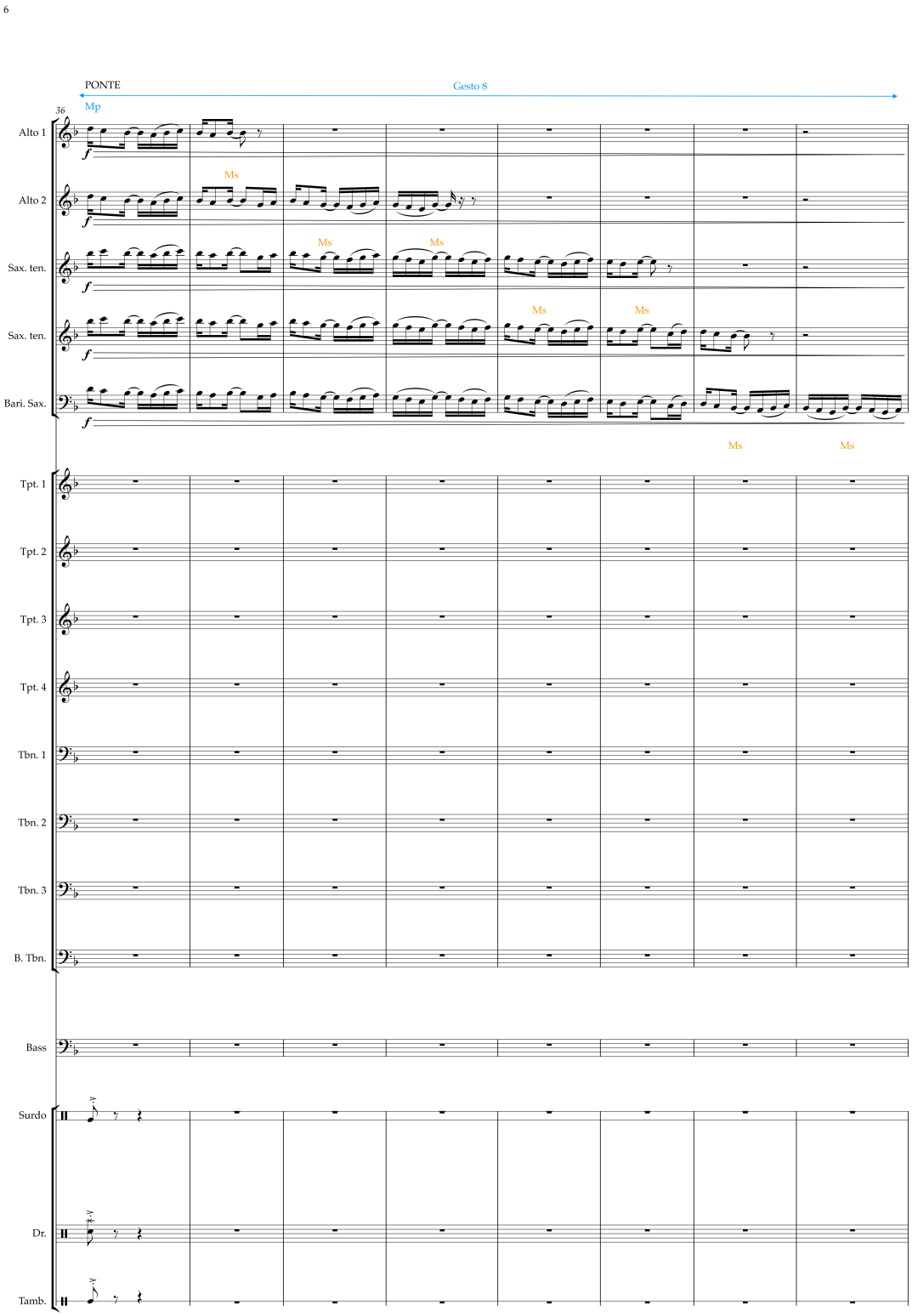


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 124 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 5



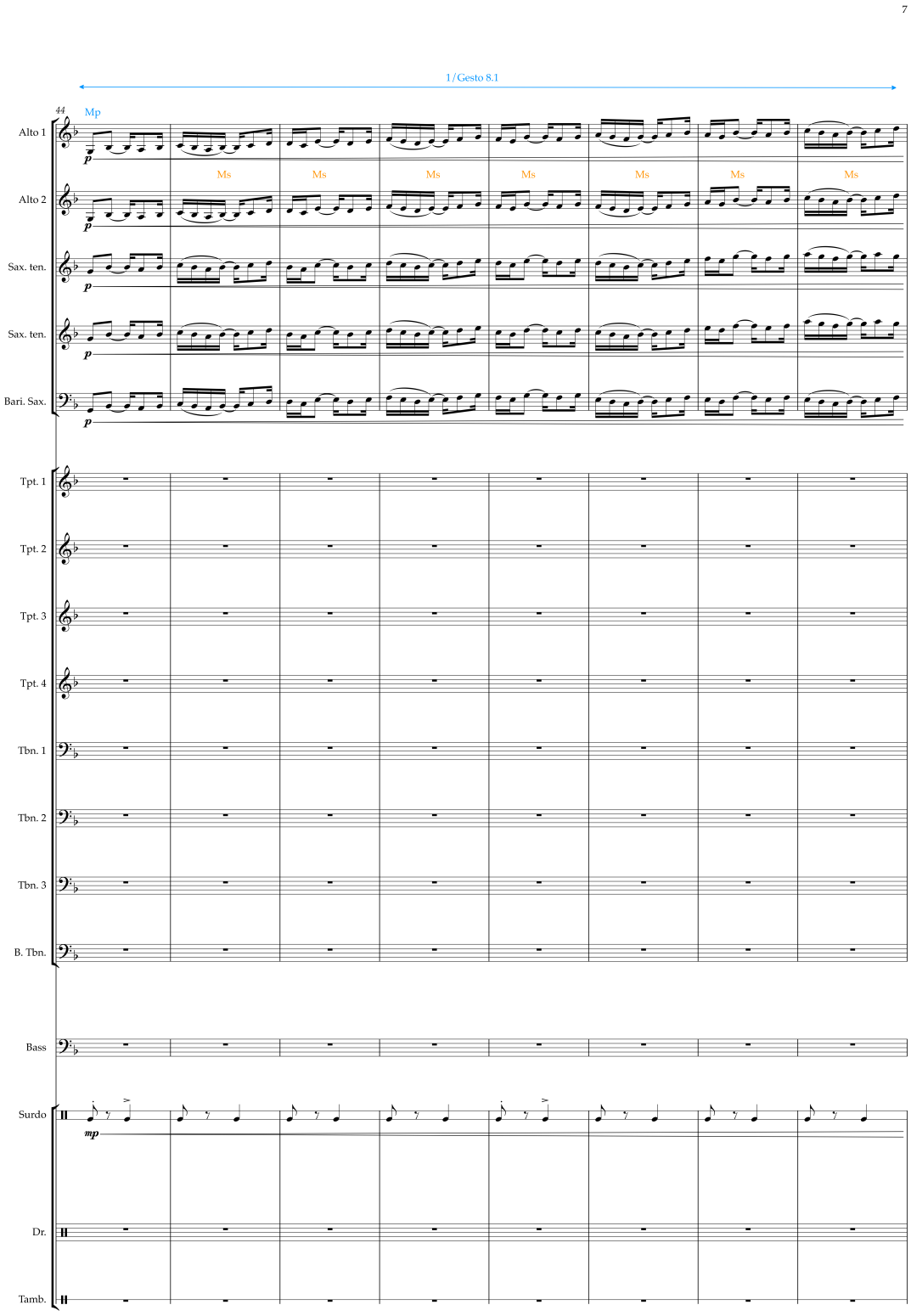
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 125 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 6
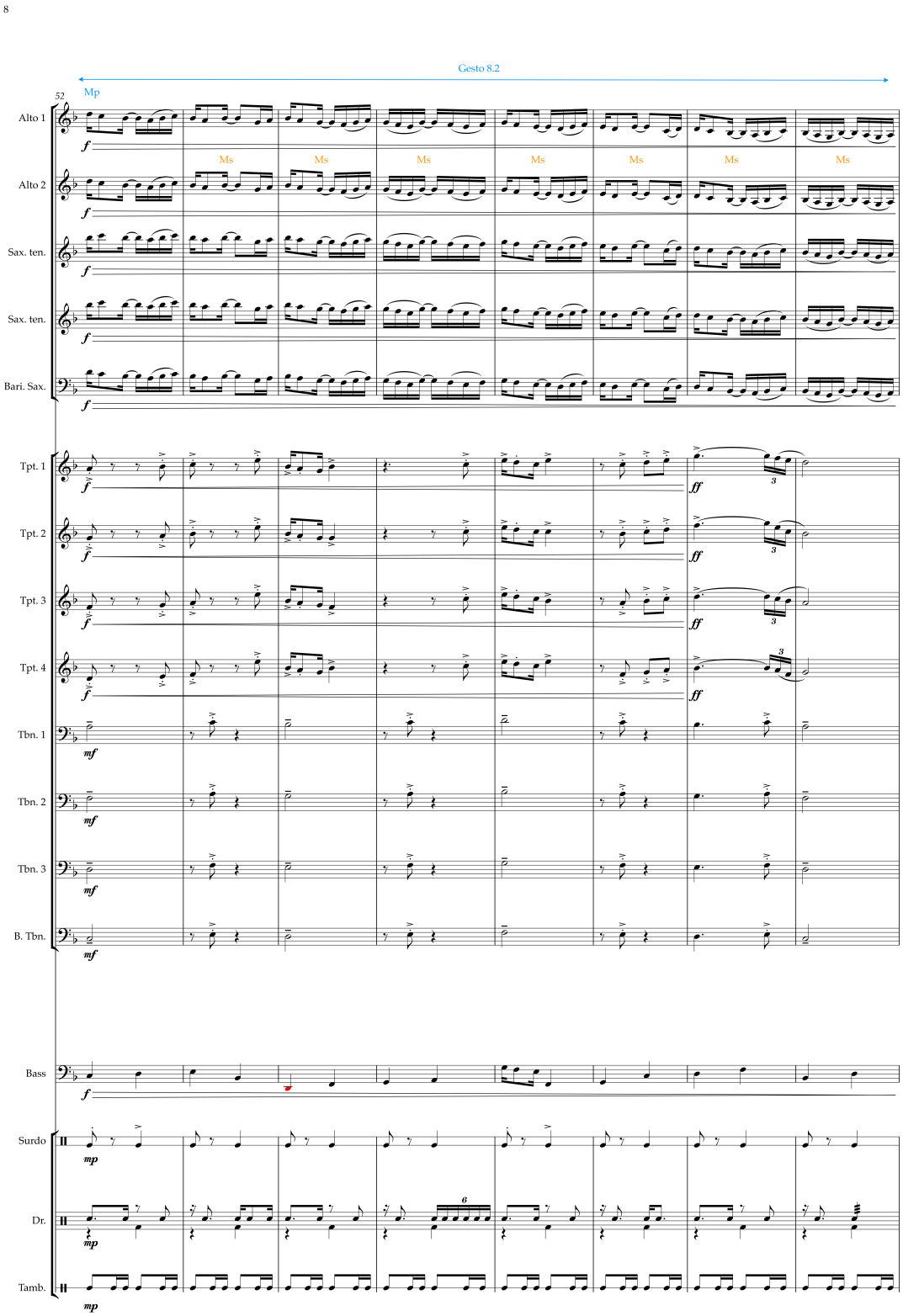


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 126 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 7
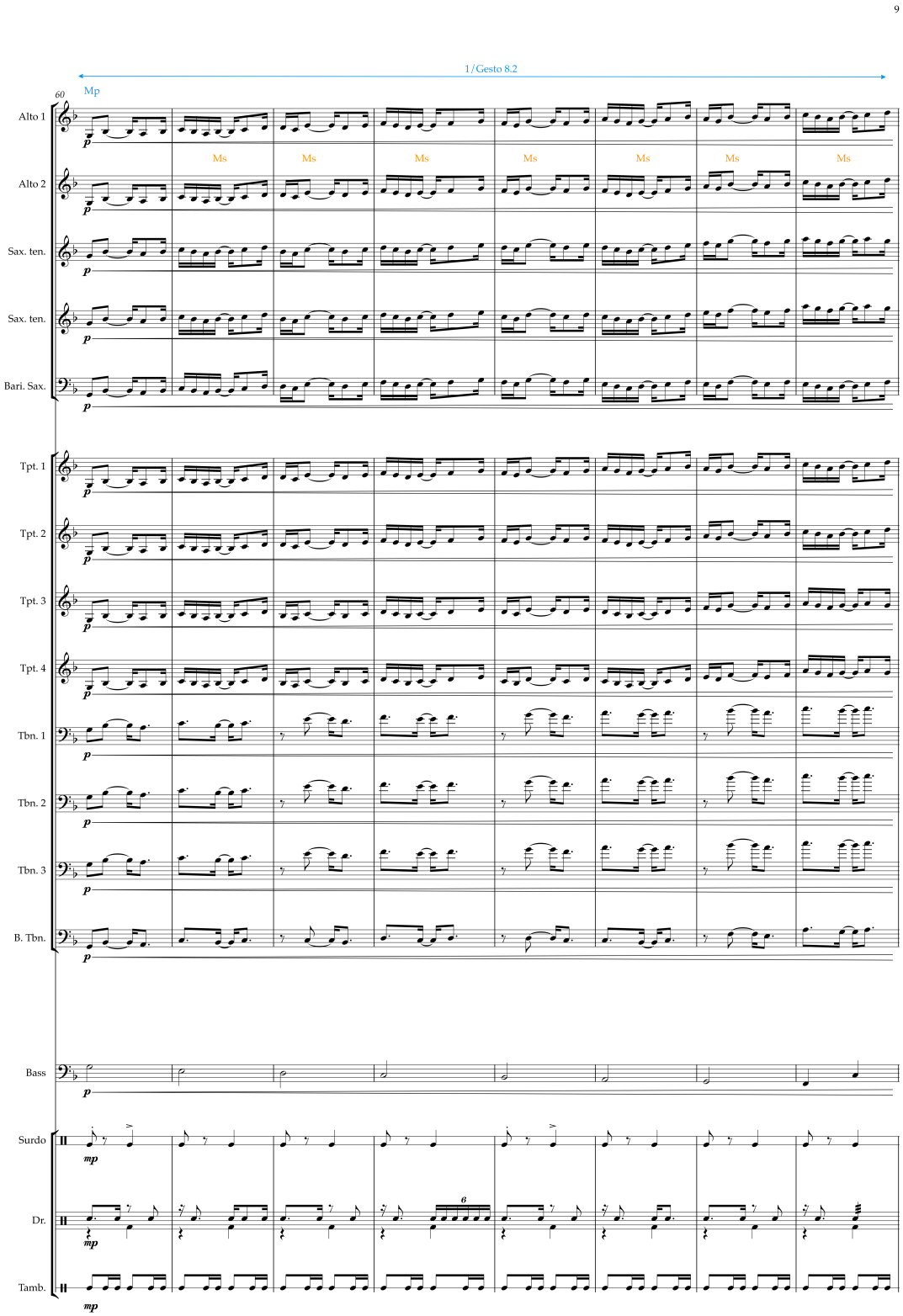


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 127 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 8
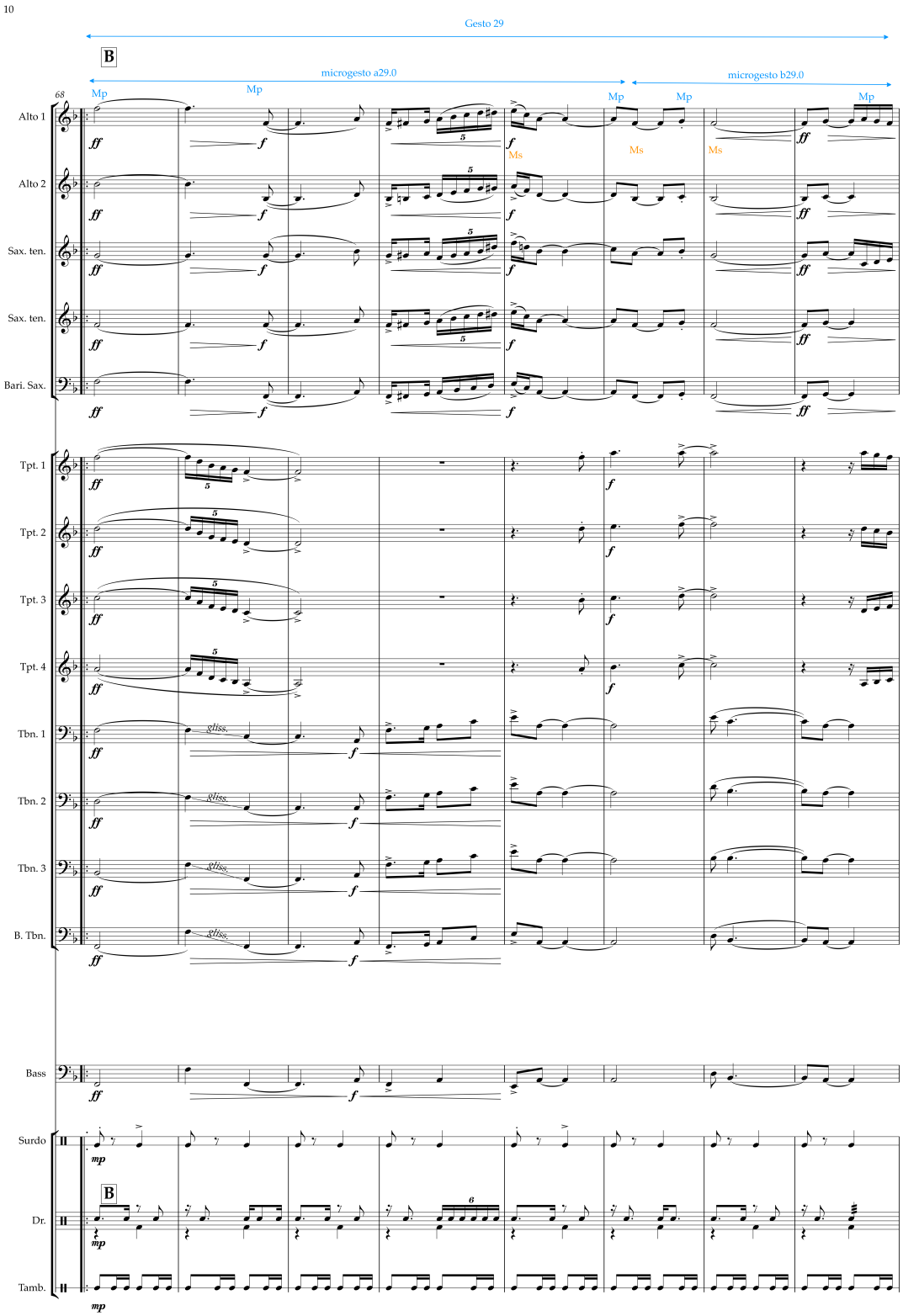


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 128 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 9
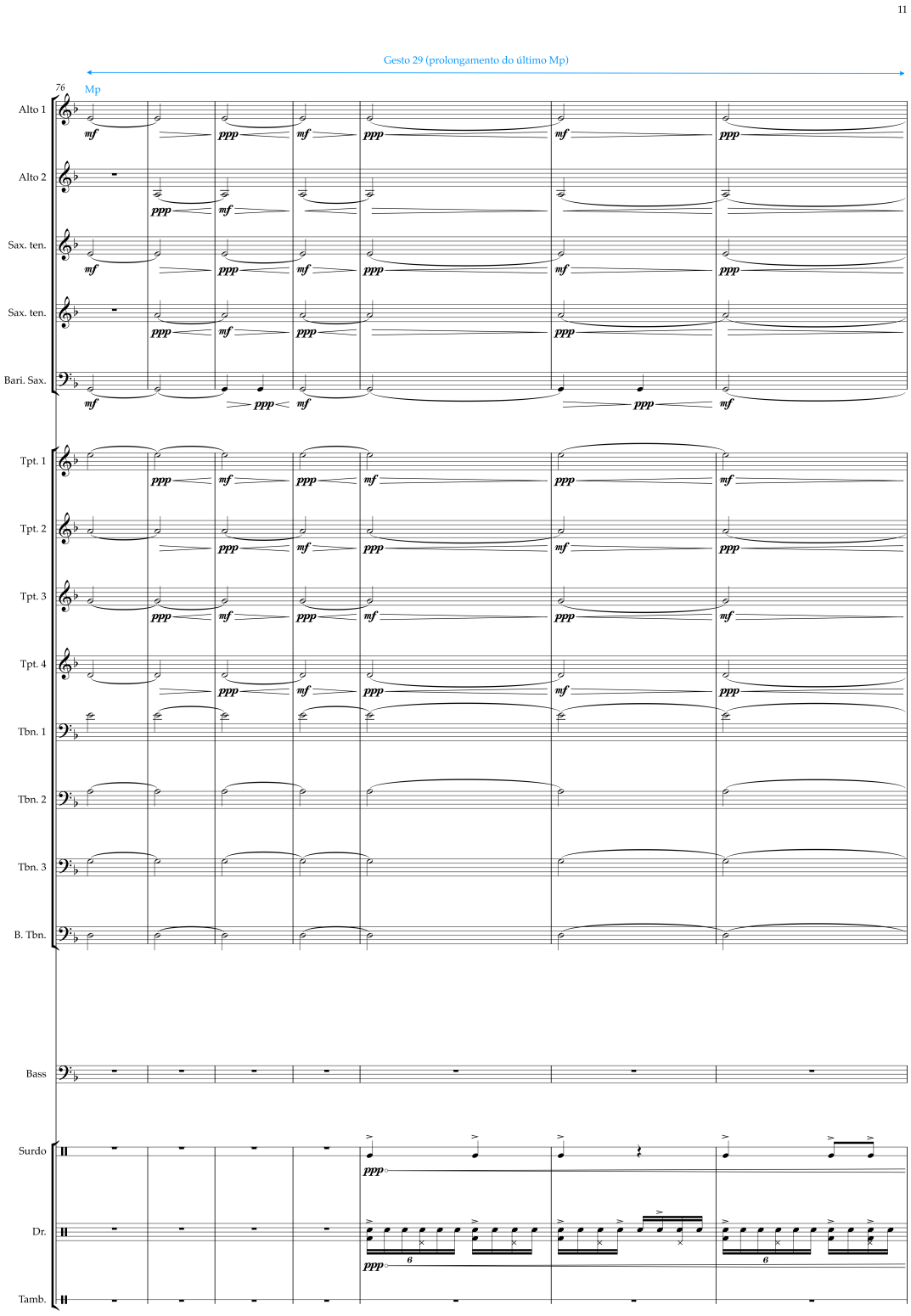


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 129 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 10
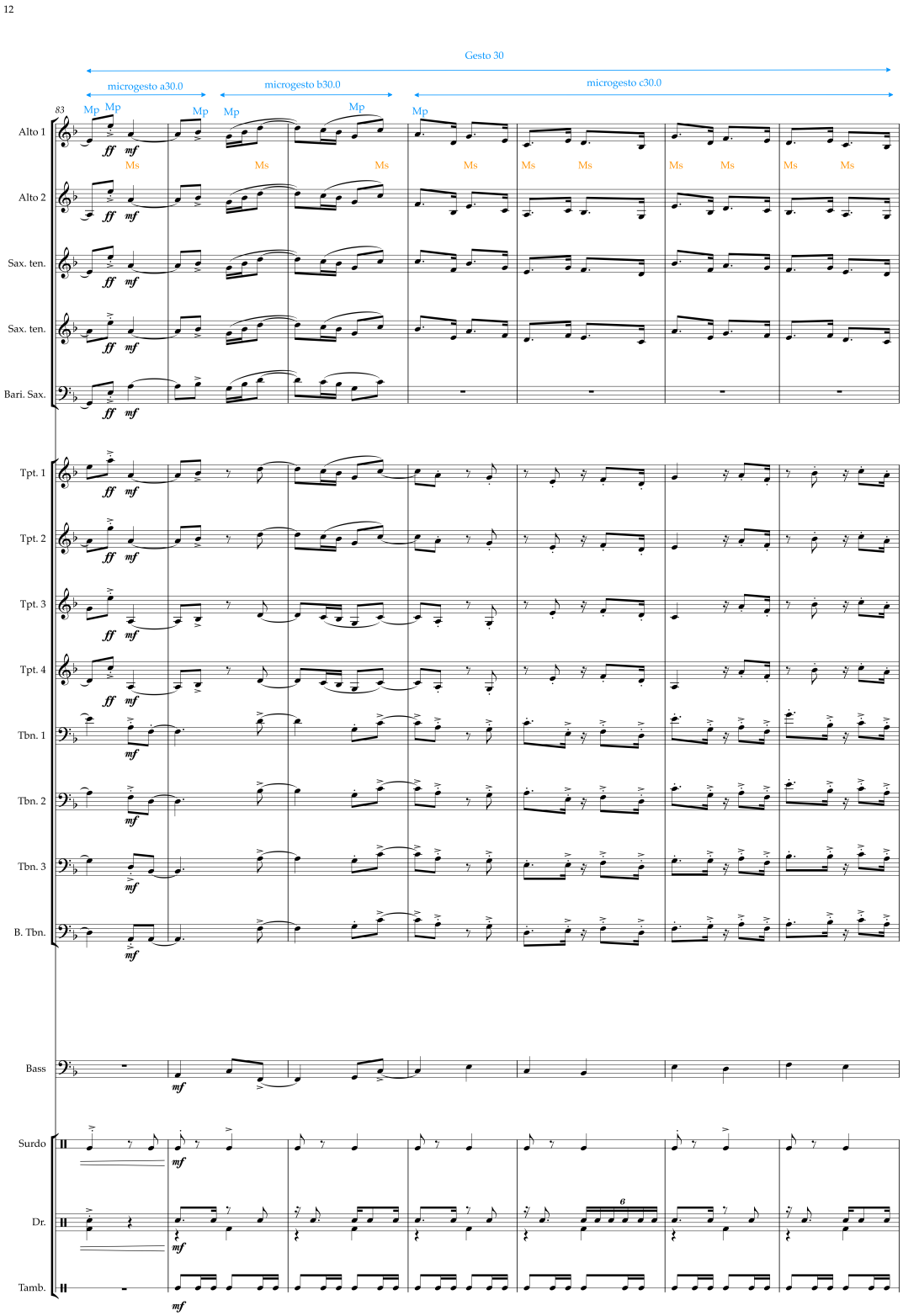


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 130 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 11
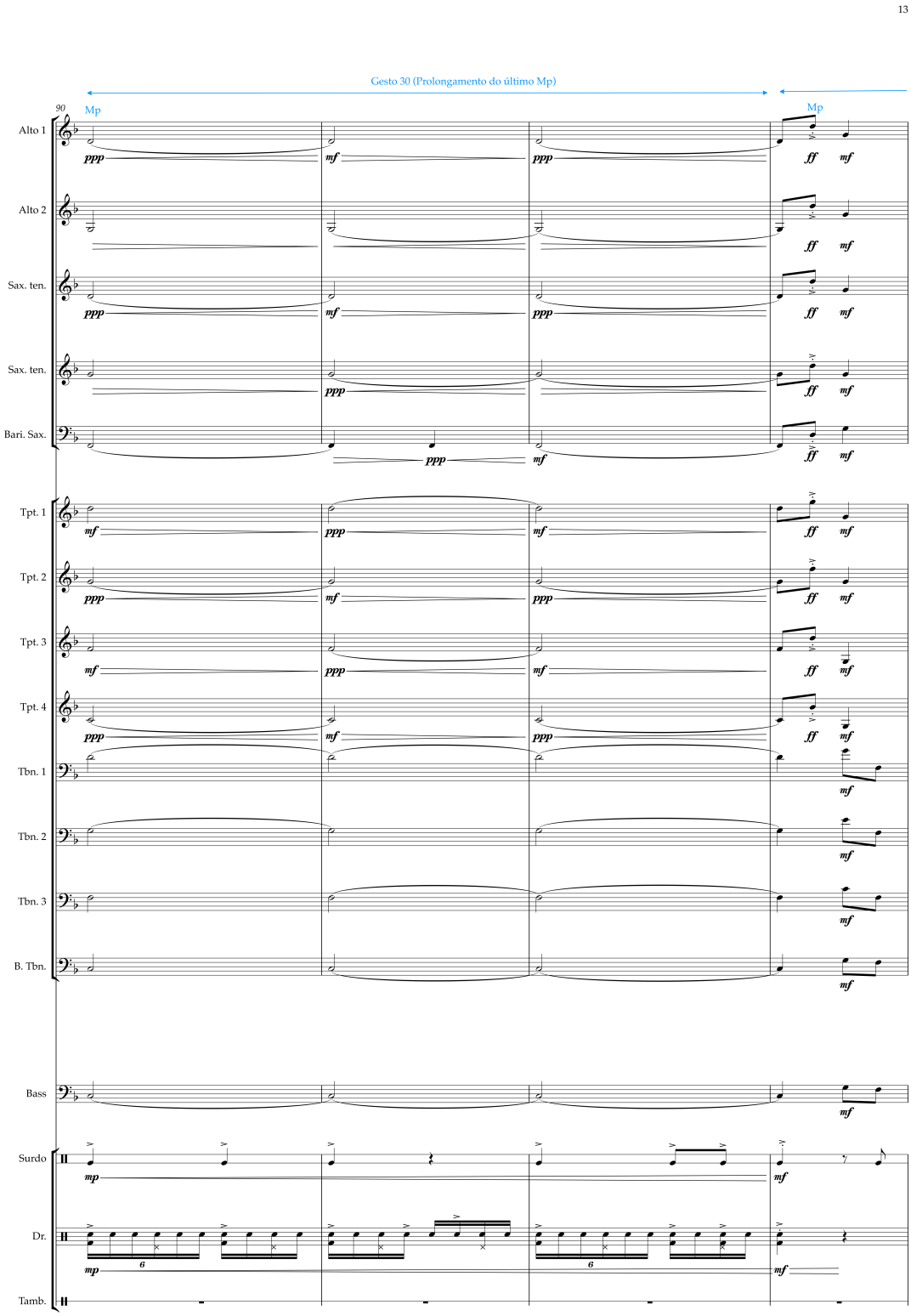


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 131 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 12
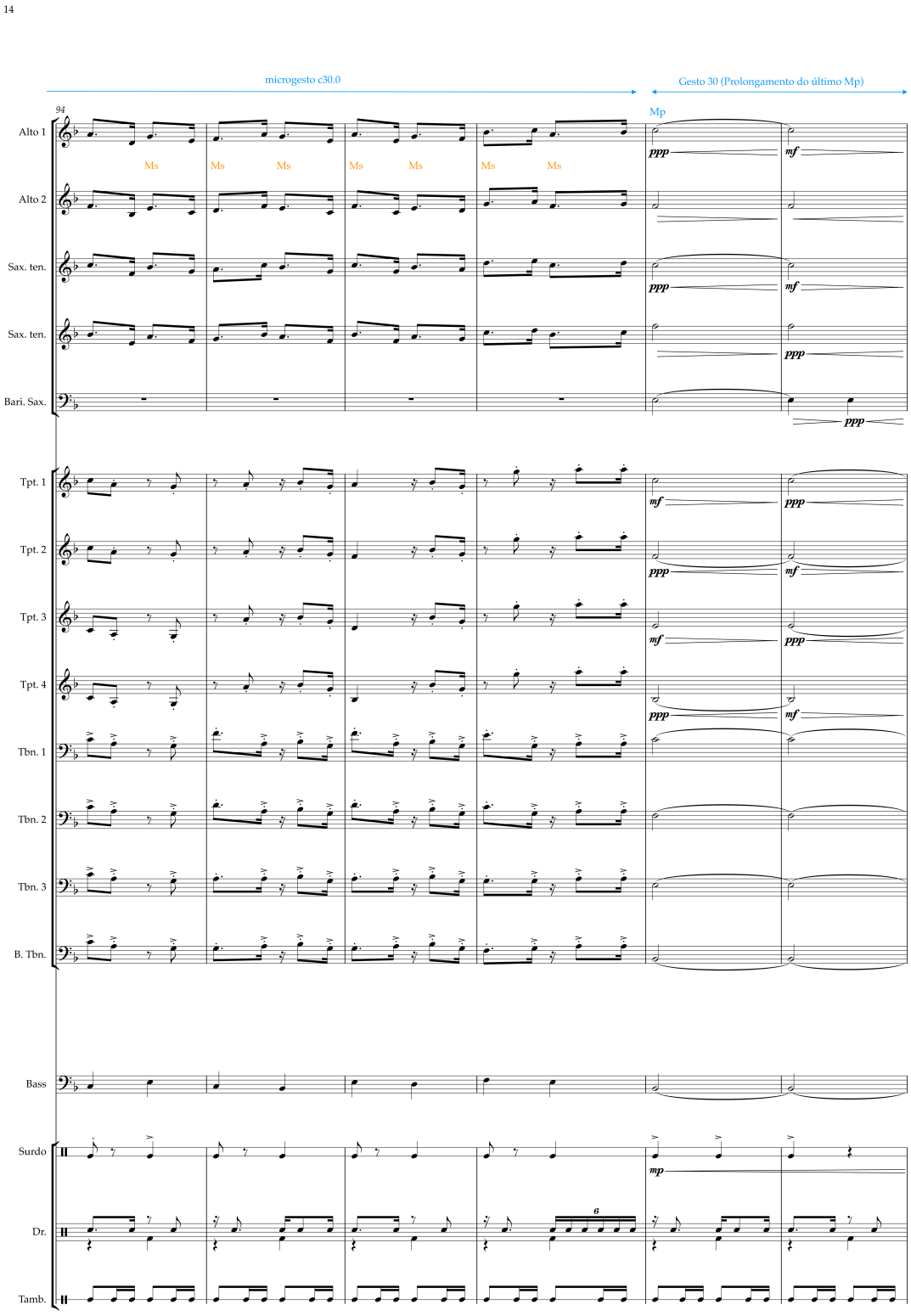


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 132 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 13



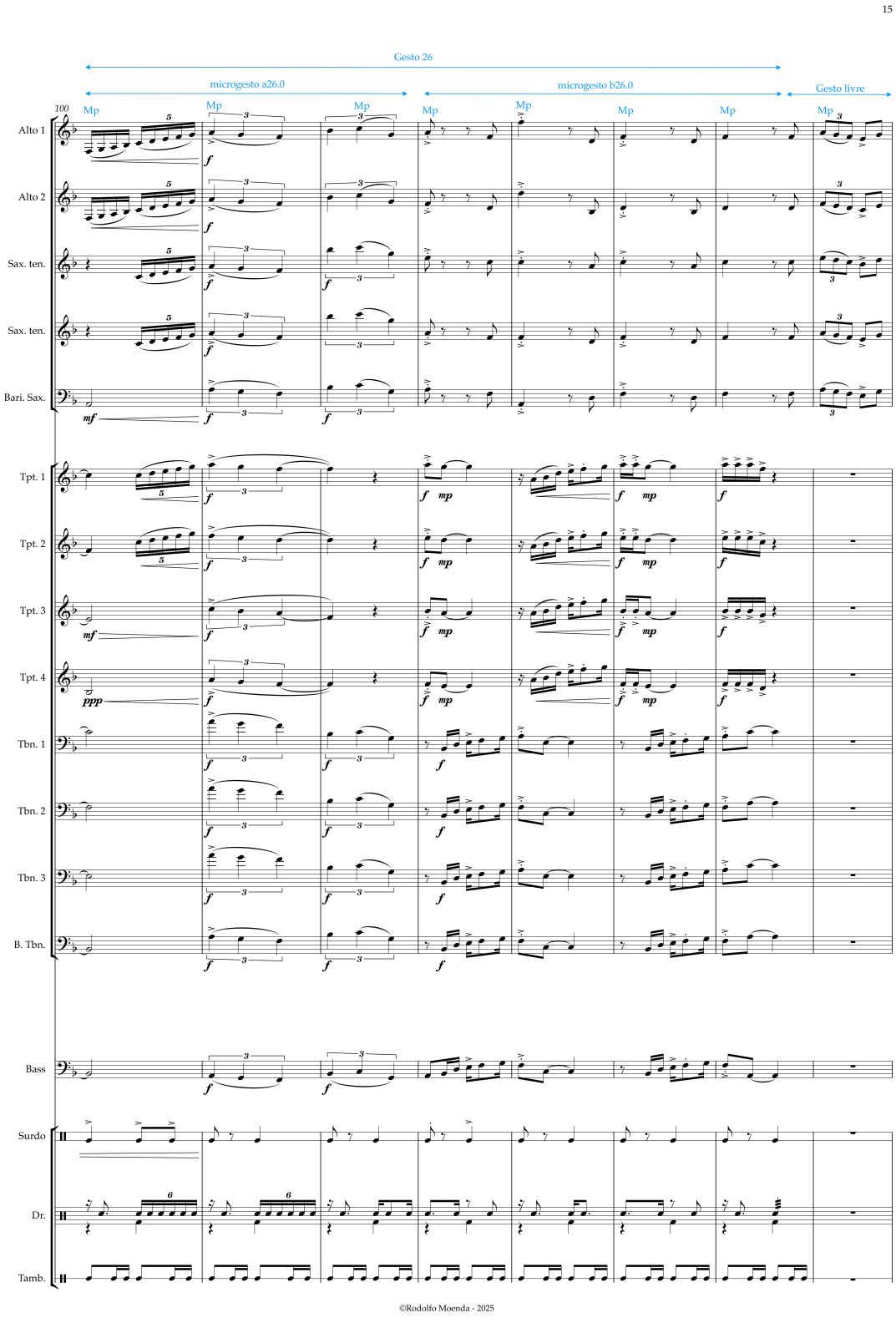
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 133 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 14
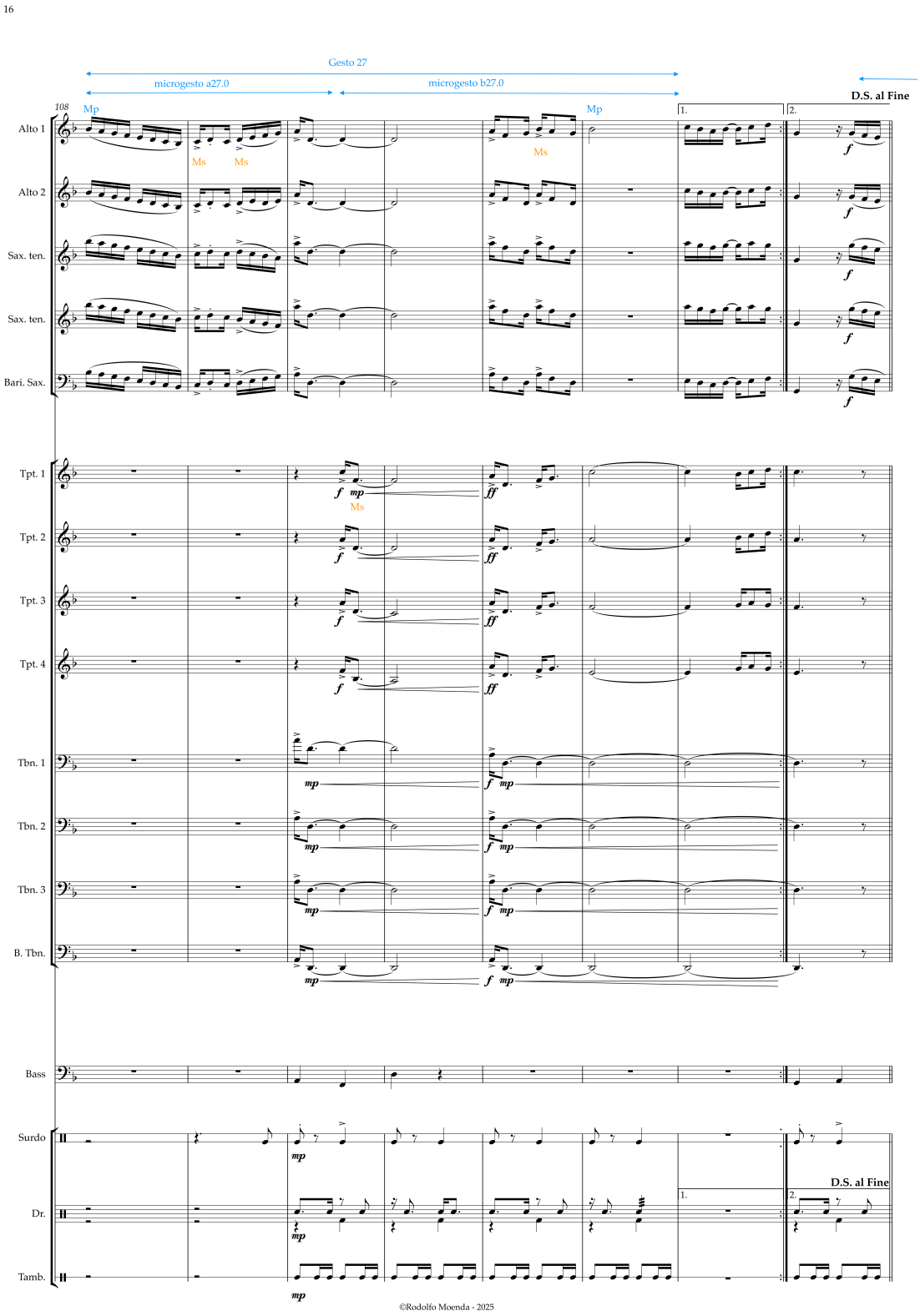


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 134 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 15
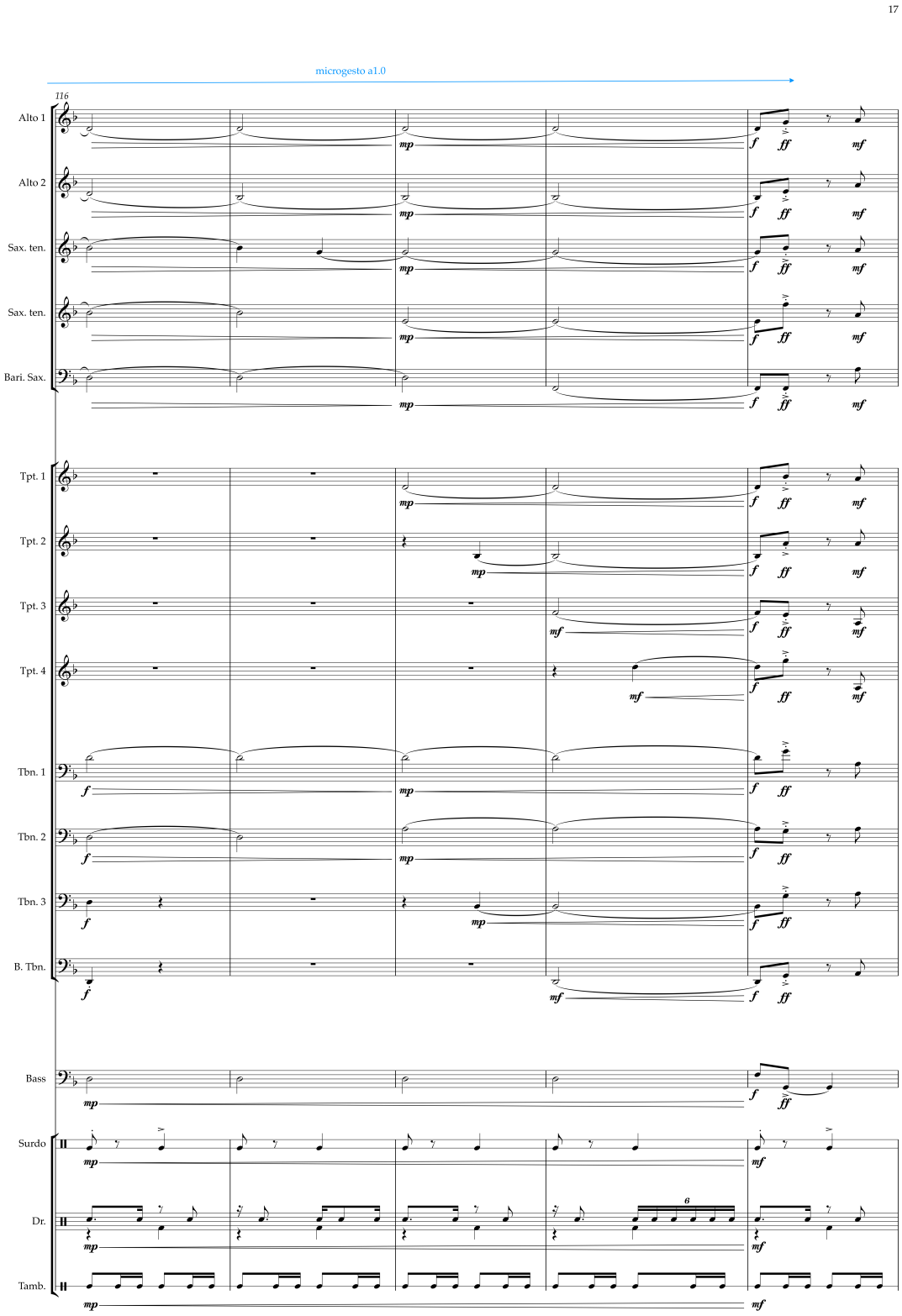


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 135 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 16



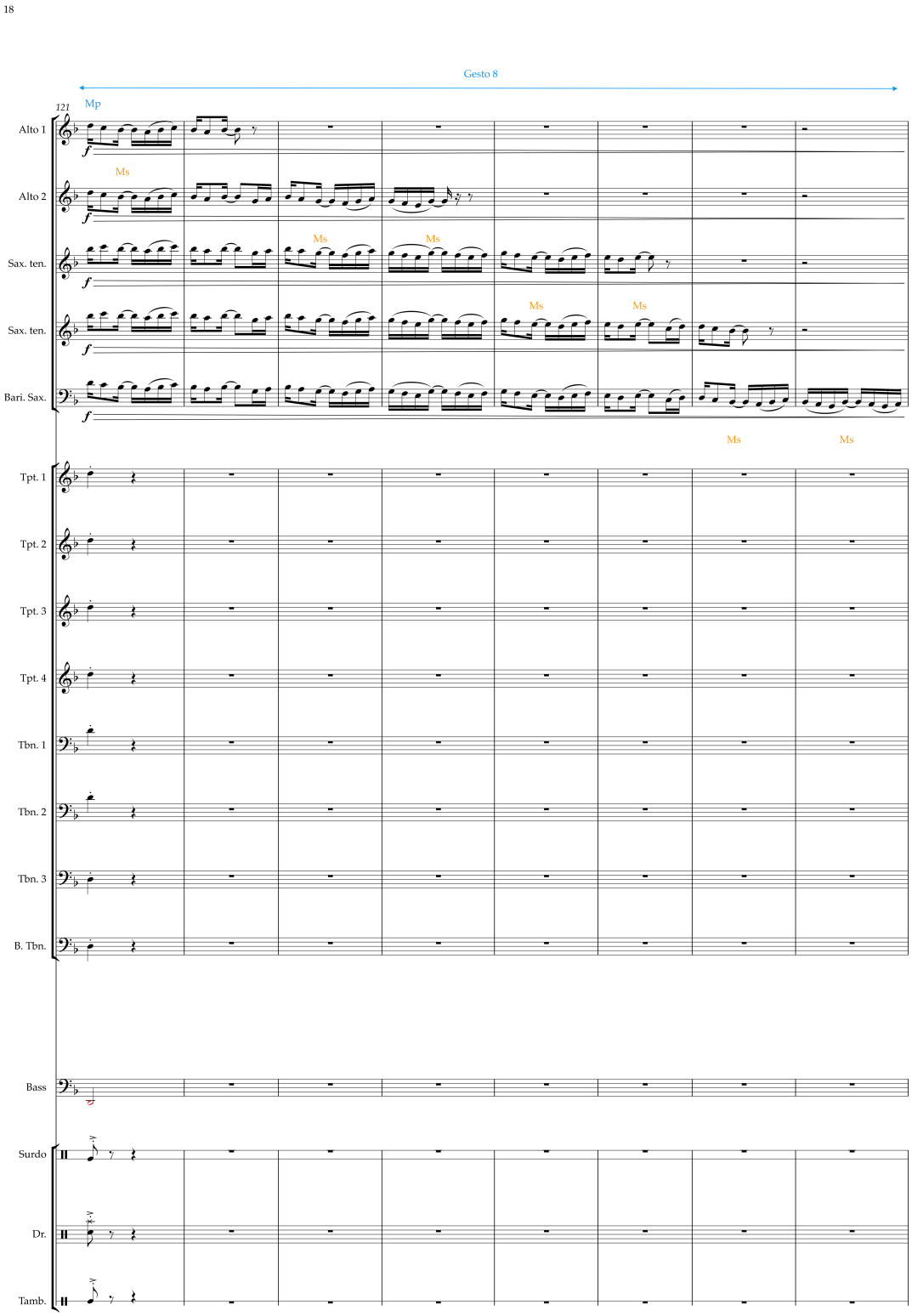
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 136 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 17



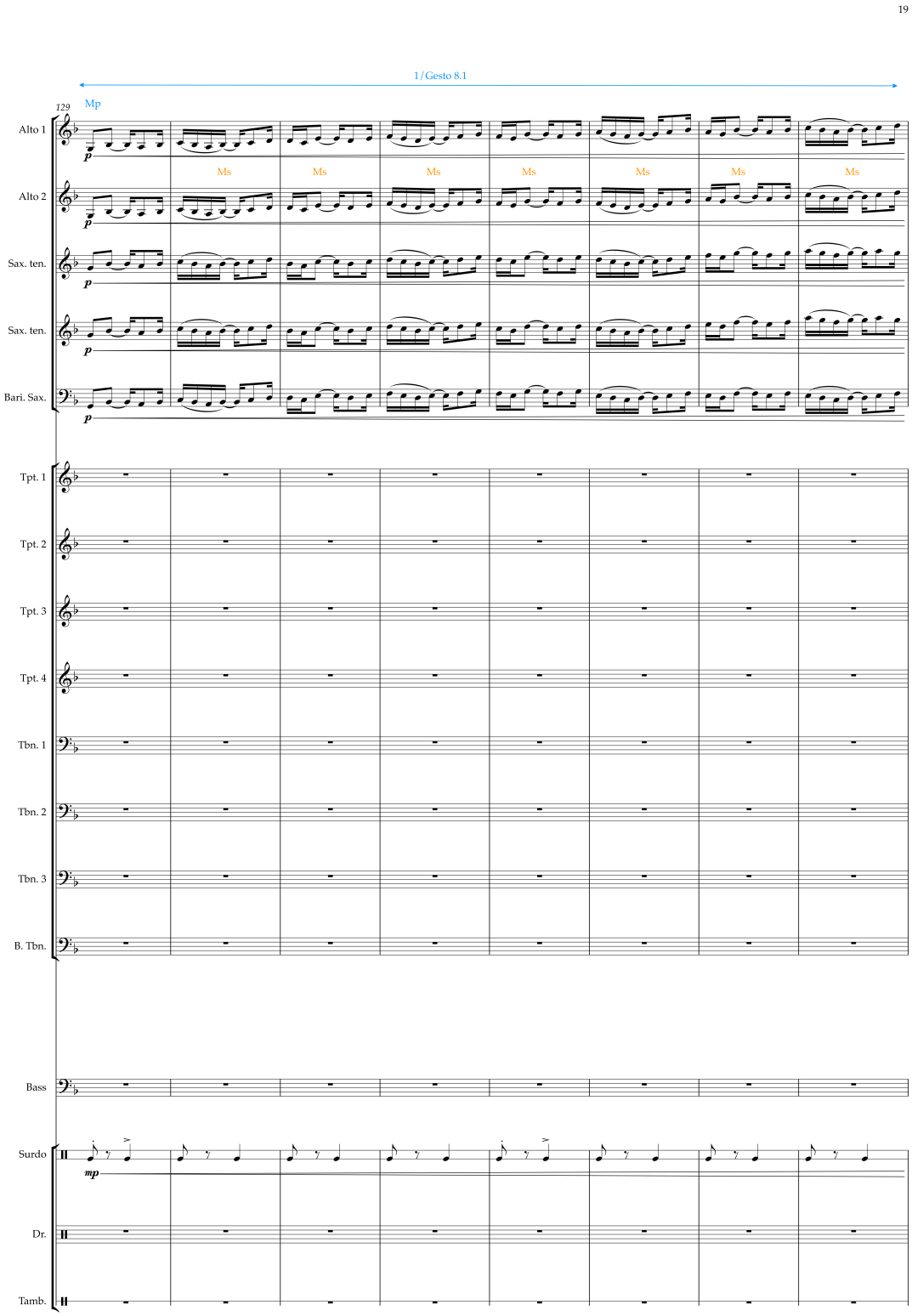
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 137 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 18
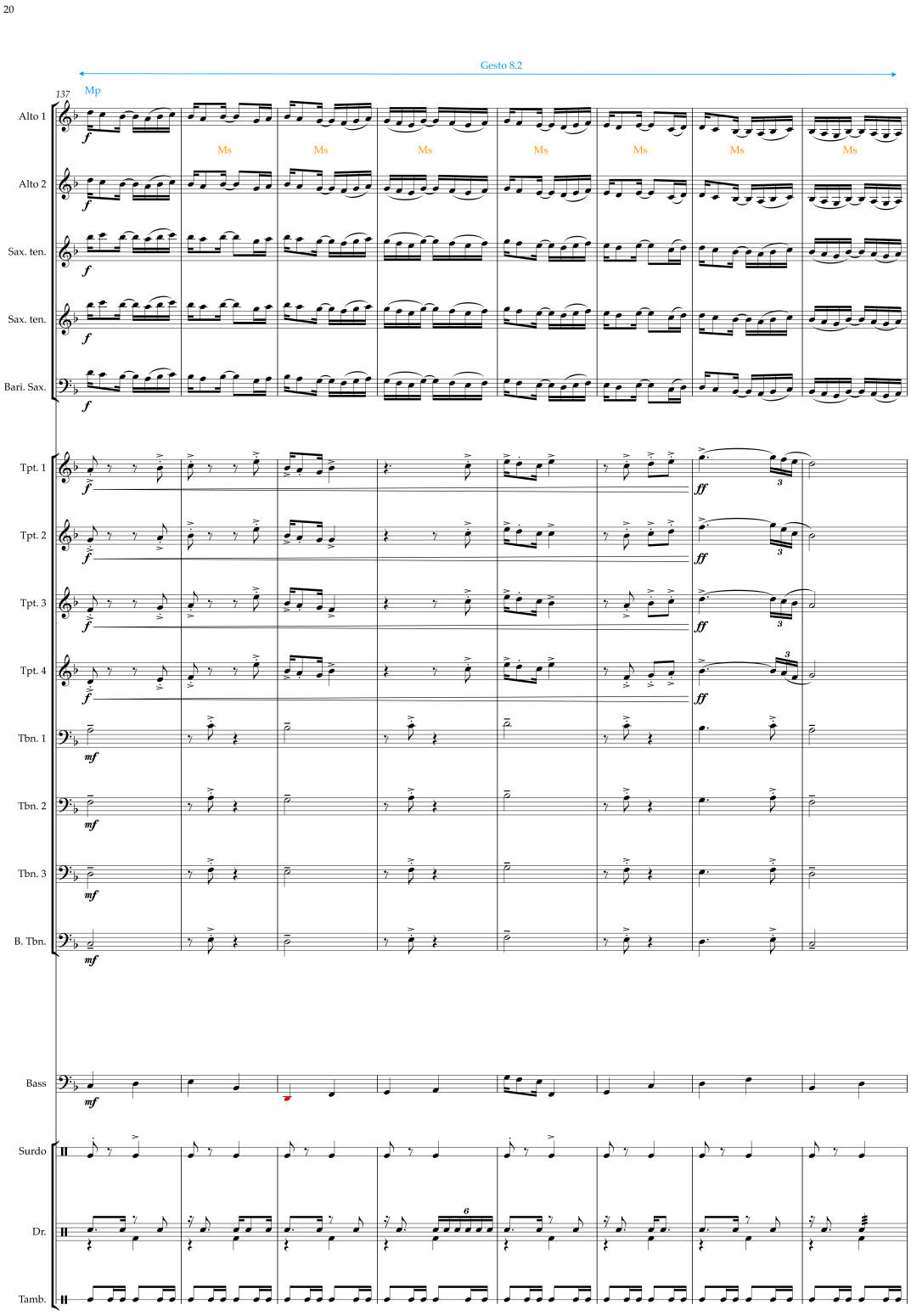


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 138 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 19
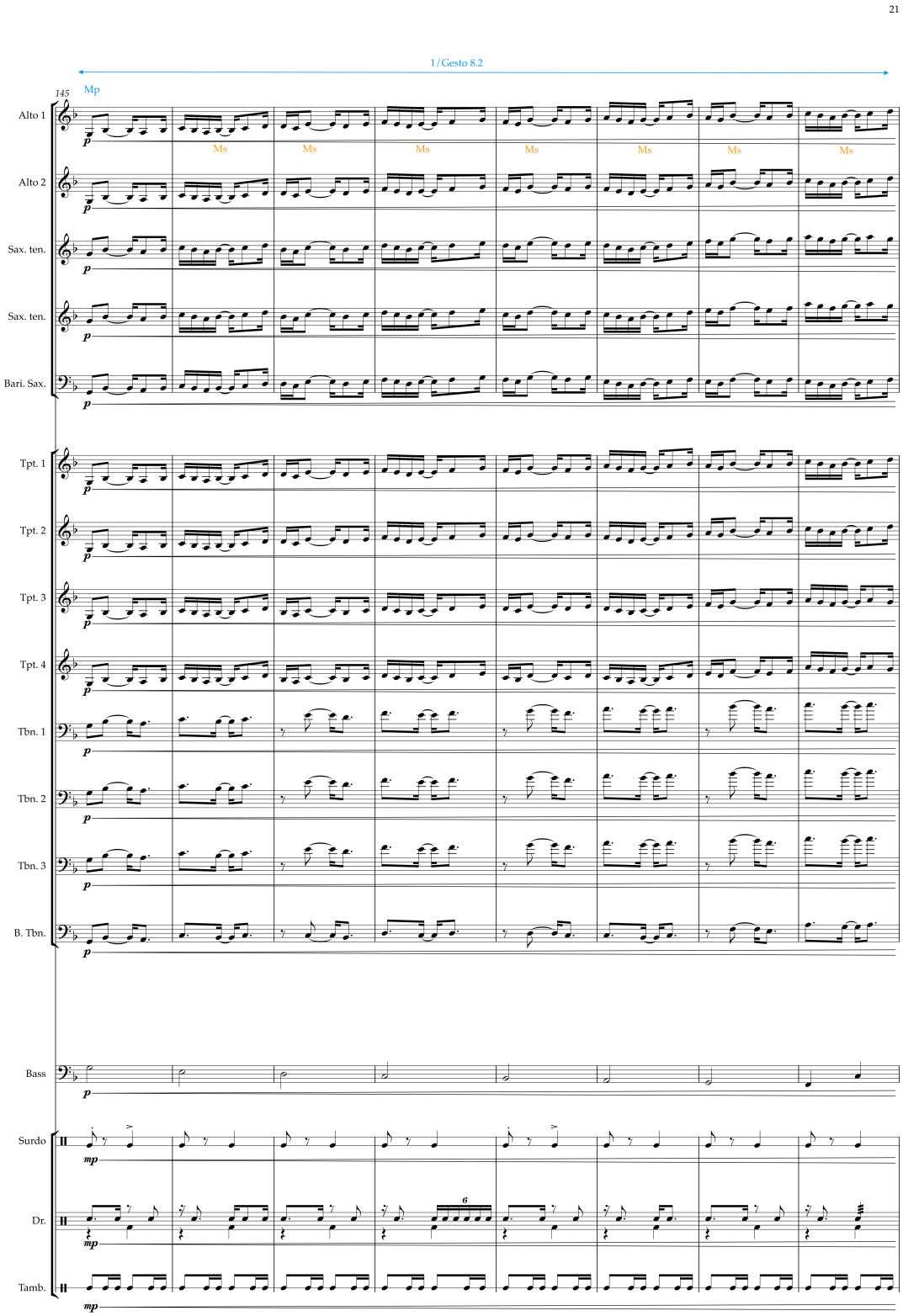


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 139 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 20



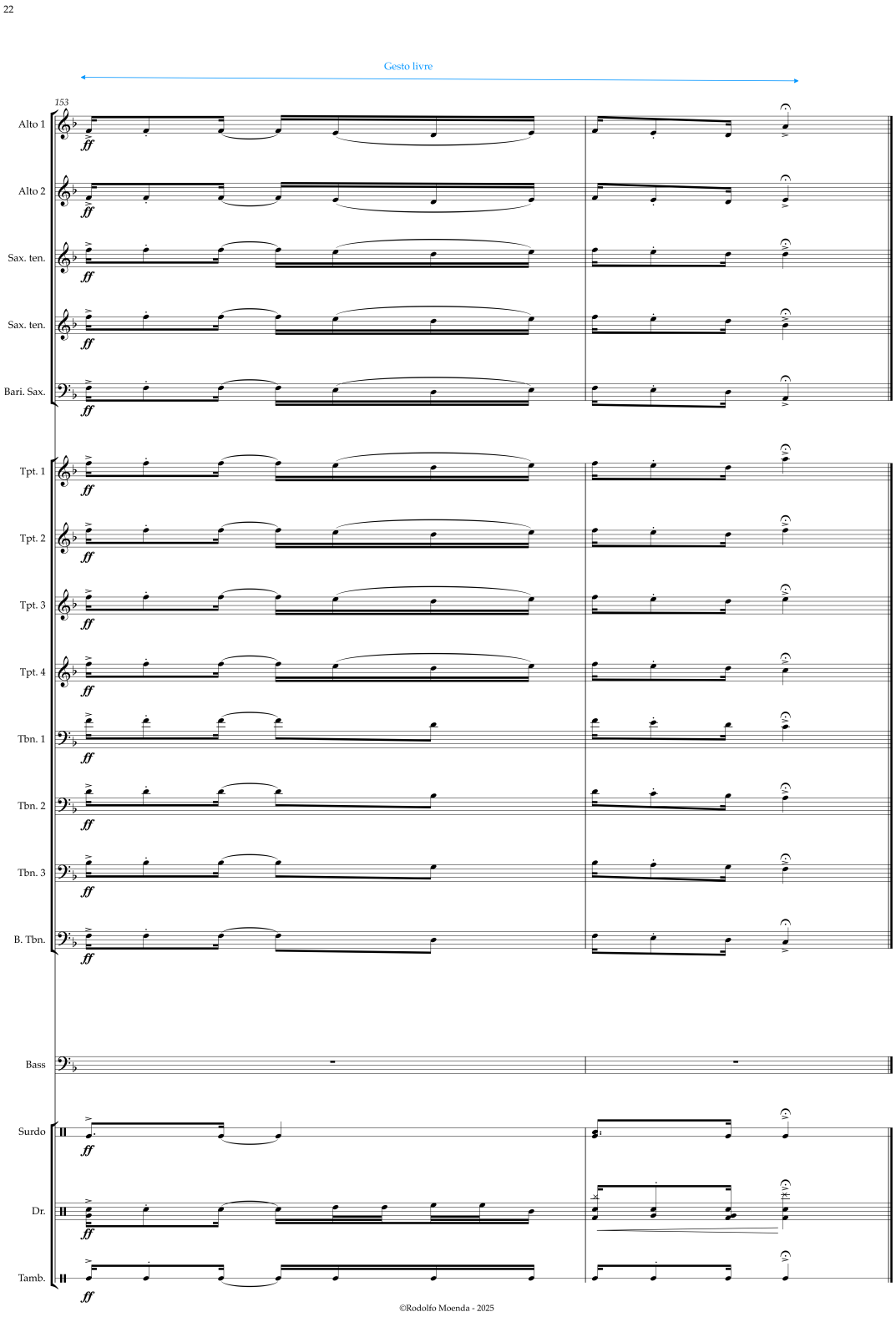
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 140 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 21



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 141 - O frevo de Alisson 4 – Pág. 22



Fonte: Elaborado pelo autor.

5.5. Processo composicional a *posteriori*

Esta seção se apresenta como uma reflexão do processo criativo até aqui construído. Serão apresentadas constatações acerca de aspectos que foram apreendidos e se tornaram relevantes para a pesquisa e, acima de tudo, como o planejamento, construção metodológica e experimentos composicionais que amadureceram a abordagem inicial. Relembro o leitor que parti de uma abordagem de caráter mais positivista, desconsiderando a complexidade associada ao intento, além de ter proposições de experimentos que não condiziam com a prática improvisada e extenuante fisicamente dos passistas.

Como mencionado inicialmente neste texto, o processo composicional *a priori* se destaca como elemento central no mapa do processo de investigação. Experienciá-lo e transformá-lo se deu de forma contínua. As observações acerca das percepções sobre o processo foram sendo registradas nos diários de bordo. O processo composicional a *posteriori* apresentado aqui acumula esse amadurecimento durante o período de pesquisa.

5.6. A dialética entre a complexidade e o pragmatismo do fazer

Realizar uma investigação sobre a composição de frevos de rua, sobre a relação da música com a dança nesse gênero e sobre a captura dos gestos corporais no fazer composicional implica em um emaranhado de complexidades. A despeito de efetivamente ter ocorrido, de forma consciente e/ou intuitiva, a composição de frevos inspirados na dança consiste em uma parte significativa da história da composição no gênero.

A necessidade de simplificação vai além de nossa capacidade de percepção da complexidade. Na medida em que se necessita realizar um estudo, executar um projeto, ou mesmo traçar um caminho de busca, faz-se necessária uma fundamentação desta simplificação na abordagem escolhida. Como uma espécie de tomada de consciência, tanto da complexidade, como do resultado mutilador das decisões e escolhas, a incorporação do pensamento complexo pode ser colocada por vezes como uma ressalva à prática e suas limitações. No entanto, a incorporação de certos conceitos e perspectivas epistemológicas devem ser vistos perifericamente aos objetivos principais do presente trabalho. Neste sentido, prestam-se apenas a auxiliar no relato de construção de conhecimento desenvolvido com o processo criativo implementado.

O desenvolvimento de uma metodologia, mesmo que pessoal de composição, evidencia os impactos de decisões tomadas ao longo do caminho de busca. Deste modo, a proposição de

haver um *processo a priori* e um *processo a posteriori* demonstra a consciência da estratégia aqui apresentada. Morin sinaliza como a ação está associada à estratégia e não apenas à simplificação aparente a partir da tomada de uma decisão.

> Às vezes tem-se a impressão de que a ação simplifica, porque, frente à alternativa, tomada de decisão, corta-se sem piedade. [...] Claro, a ação é uma decisão, uma escolha, mas também é um desafio. [...] Ação é estratégia. A palavra estratégia não designa um programa predeterminado que basta aplicar *ne variatur* no tempo. A estratégia permite, a partir de uma decisão inicial, prever certo número de cenários para a ação, cenários que poderão ser modificados segundo os acasos que vão se suceder e perturbar a ação. (Morin, 2015, p. 70)

É evidente que não haveria apenas dois estágios do processo compositivo proposto. A cada nova decisão, redefinem-se cenários, que reestruturam o processo. Deste modo, explicitar um processo a *priori* e a *posteriori,* presta-se a demonstrar o caráter mutante do desenvolvimento dessa metodologia de composição. Nessa perspectiva, enunciei uma fase inicial e o resultado de sua reelaboração continua durante o processo de amadurecimento da metodologia composicional. Edgard Morin (2006) sinaliza para a complexidade imposta a partir das derivações implícitas no campo da ação. Esta complexidade deve ser levada em conta, de modo a nos mantermos conscientes dos possíveis afastamentos do nosso propósito. Ou seja, deve-se estar atento para que haja robustez na estratégia escolhida, de maneira que haja uma correspondência entre as fases e direções iniciais e finais.

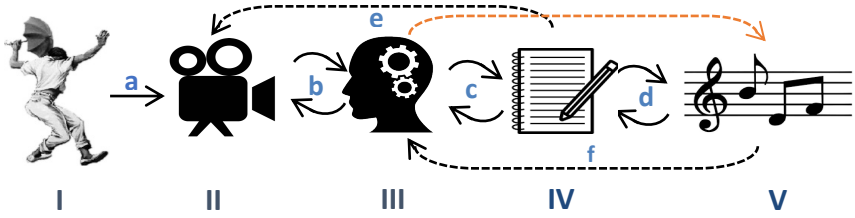
A formalização do processo a *posteriori* da abordagem composicional deve ser compreendida como a última etapa de um percurso contínuo de aprendizado e amadurecimento, registrada no período em que a pesquisa foi realizada e consolidada na tese para fins acadêmicos. Dessa forma, não deve ser vista como um programa eficaz para ser seguido. A contribuição se dá nas descobertas e proposições feitas durante a caminhada na pesquisa. Com a consideração do pensamento complexo e suas implicações, deve-se ter em mente que a possibilidade do acaso inviabilizaria a enunciação de um programa a ser seguido. Por outro lado, a estratégia construída se apresenta como um valor, como conhecimento desenvolvido e que, eventualmente, pode servir de base para próximas abordagens.

5.7. A transmutação da transmutação

Ao longo da pesquisa bibliográfica ensejada pelas reflexões levantadas a partir dos experimentos composicionais, o processo criativo foi se modificando. Estas transformações se deram em função do amadurecimento com o uso repetido dos processos inicialmente propostos, com as inferências que foram sendo feitas em campo e com aporte teóricos feitos durante o desenvolvimento da pesquisa.

Após os experimentos realizados até o momento, percebo que as etapas e macroprocessos se tornaram menos rígidos e não linearmente sequenciados. A Figura 142 apresenta umas das mudanças observadas mais significativas.

Figura 142 - Etapas do processo criativo *a posteriori*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Tendo em vista certa proficiência angariada com os exercícios composicionais, um novo processo (indicado em laranja na Figura 142) foi sendo recorrente. A assimilação dos movimentos frequentemente despertava ideias que eram imediatamente transpostas para a partitura, embora muitas vezes essas ideias não se mostrassem plenamente adequadas aos objetivos composicionais. Somente em um momento posterior o aparato metodológico, composto pelas representações gráficas e pelas premissas construídas a partir do vocabulário empregado, era reintegrado ao processo, permitindo o amadurecimento do gesto até um grau de inacabamento que, naquele estágio da composição, me parecia aceitável.

Outro aspecto transformador que gradualmente incorporei dizia respeito à mutabilidade das premissas. Quando um gesto era suscitado e registrado, sua audição costumava sugerir novas possibilidades, inicialmente ignoradas. Com o avanço da pesquisa, passei a acolher essas novas ideias, mesmo que isso implicasse certo afastamento do movimento original, favorecendo uma transmutação mais profunda do gesto do passista.

No estágio em que sinalizo a entrega da presente pesquisa, observo que as etapas e os processos se apresentam cada vez mais interligados e interdependentes. Para fins composicionais, mantive como diretriz fundamental o impulso criativo derivado dos movimentos do passista, buscando estabelecer a melhor correspondência possível com o gesto e capturar, assim, sua essência rítmica e gestual.

5.8. Pausa para o passista descansar

Encerrando este capítulo, torna-se evidente que a transmutação entre dança e música, tal como praticada ao longo do processo composicional, não se reduz a um exercício de correspondência literal entre movimento e som, mas se afirma como um espaço de negociação contínua entre complexidade e pragmatismo. As etapas apresentadas mostram que cada gesto extraído da dança, uma vez reinterpretado musicalmente, carrega consigo tanto a memória corporal do passista quanto as escolhas expressivas do compositor que o reinscreve no domínio sonoro. Esse encontro não se dá de forma imediata, mas por meio de sucessivas aproximações, revisões e reconfigurações que desvelam não apenas o caráter inacabado da obra, mas também a natureza processual da pesquisa artística.

Ao longo deste percurso, observou-se que a prática composicional orientada por movimentos reais, captados por vídeo ou vivenciados presencialmente, envolve uma constante alternância entre escuta analítica e entrega intuitiva. Essa alternância se intensifica na medida em que o compositor se depara com os limites impostos pela partitura e com a necessidade de transformar fluxos energéticos complexos em estruturas que preservem a vitalidade do gesto original.

A reflexão aqui desenvolvida também evidencia que a captura dos gestos, sua segmentação e posterior adaptação para o vocabulário musical não apenas ampliam o repertório expressivo do frevo de rua, mas realçam a historicidade de um gênero cuja força pode residir justamente em sua capacidade de absorver fricções. A dança, com sua imprevisibilidade e energia inerente, oferece ao compositor não um modelo a ser reproduzido, mas um campo de possibilidades em que caminhos divergentes se mostram igualmente fecundos. É nesse sentido que a prática composicional se revela um ato interpretativo, crítico e inventivo, que não pretende fixar a dança em forma musical estável, mas transformar a experiência observada em matéria sonora capaz de dialogar com o passado, tensionar o presente e insinuar futuros possíveis.

Além disso, foi proposto neste capítulo um momento em que o olhar retrocede para reconhecer o percurso trilhado e para compreender como o amadurecimento das escolhas moldou os experimentos apresentados. Cada obra resulta de um encontro singular entre corpo e som, e cada gesto convertido em música guarda rastros da improvisação que o originou. Assim, o capítulo reafirma que a criação, tal como vivenciada nesta investigação, não opera por rotas lineares nem se submete a esquemas fixos, mas encontra seu sentido na capacidade de acolher desvios, revisões e descobertas que emergem no fazer. As reflexões aqui reunidas preparam o terreno para a passagem ao último momento desta jornada, em que o processo composicional foi revisitado sob a perspectiva de seu estado atual de maturação. O que se

delineia é uma compreensão alargada do frevo enquanto prática em contínua transformação e do gesto musical enquanto ponto de contato entre a imaginação artística e a corporeidade dançante.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho assumiu como ponto de partida a pergunta orientadora sobre como se dá a composição de frevos de rua inspirados na dança frevo e, a partir dela, construiu uma trajetória em que a prática composicional se articula a uma reflexão teórico metodológica situada. A investigação deslocou a centralidade de procedimentos baseados em alturas para uma poética do gesto musical que toma o corpo do passista como matéria geradora, mediando o trânsito entre movimento, energia e som por meio de estratégias de observação participante, registro audiovisual, segmentação gestual, uso do vocabulário de ferramentas de análise da música eletroacústica e representação gráfica dos gestos idealizados. Ao longo do percurso, a série de experimentos apresentada evidencia que a passagem do gesto corporal ao gesto musical não é uma transferência literal, mas uma operação de idealização, adaptação e reescritura que reconhece os limites e as potencialidades da notação e da orquestração, bem como as convenções fraseológicas do frevo. Essa operação se desenvolveu tanto em processos a *priori* quanto em revisões a *posteriori*, consolidando a noção de processo em estado de amadurecimento progressivo.

Ao funcionar como unidade de sentido e como plano de mediação entre corpo e som, o gesto permite deslocar o foco do material harmônico como fundamento exclusivo da coerência para uma dramaturgia de energia e direção que se ajusta às convenções do frevo sem se reduzir a elas. Essa ênfase gestual não elimina procedimentos tradicionais de composição, mas os reinscreve sob um horizonte em que textura, timbre, densidade e contorno temporal assumem estatuto de primeira grandeza na invenção e na percepção. O resultado é um conjunto de obras que mantém sua filiação ao frevo de rua, ao mesmo tempo em que explicita o papel da dança como coautoria difusa, reativando o circuito histórico inferido por mim de fricção rítmico-gestual entre música e movimento. E, como consequência, promovendo o que denominei de processo de frevisação estendido.

No plano historiográfico e crítico, esta pesquisa reconhece as tensões fundantes do gênero e realça a participação popular e negra na formação do frevo, propondo que a criação musical, quando atravessada pelo corpo dançante, opera como gesto político e epistêmico. Esse reconhecimento reorienta a autoria, deslocando a dança do lugar de mera resposta para o lugar de proposição, e recoloca a fricção rítmico gestual como motor de invenção, em continuidade com um processo histórico de incorporação do novo. Desse modo, a obra passa a inscrever a experiência das minhas vivências em campo como elemento composicional, afirmando a

coexistência entre etnografia, prática criativa e documentação de processo como modos complementares de produção de conhecimento artístico.

Em síntese, as contribuições desta tese podem ser organizadas em quatro eixos. Primeiro, uma proposição poética e operacional do gesto musical idealizado como unidade de sentido e construção. Segundo, um método de criação que encadeia captura audiovisual, segmentação, descrição espectromorfológica e semiótico temporal, representação gráfica e partitura, com verificação pela escuta a cada etapa. Terceiro, um reposicionamento histórico crítico que toma a dança como instância gerativa da composição no frevo de rua, reconhecendo o papel decisivo de saberes populares. Quarto, uma postura ativa frente às inferências feitas a partir da observação participante, tomando partido da realidade apreendida dentro de uma dimensão ético-política do criar.

A partir desta base, delineiam se caminhos futuros já vislumbrados no decorrer do trabalho. Há espaço para aplicar a metodologia em outros gêneros, testando a robustez do vocabulário e dos procedimentos em fraseologias distintas e em instrumentações alternativas. Surge como promissora a integração de recursos computacionais para análise e apoio à composição, com ênfase em técnicas de visão voltadas à detecção de padrões rítmicos do passista, à segmentação automatizada de gestos e à geração de esboços de contorno energético que sirvam de guia ao orquestrador, além de poderem confirmar a hipótese de proposição musical da dança frevo. Abre-se também uma frente de aprofundamento da imagética musical, articulando resultados da cognição e da percepção multimodal com estratégias de orquestração e forma. Por fim, vislumbra-se a possibilidade para a criação de ambientes colaborativos em que compositor e dançarino atuem desde a ideação até a estreia, com protocolos de coescrita e de avaliação mútua que permitam aferir pertinência musical, performativa e social no mesmo ciclo. Essas agendas podem dialogar, quando conveniente, com diretrizes contemporâneas de Pesquisa Artística sobre documentação, avaliação e circulação, sem retirar da prática composicional o protagonismo no processo de conhecimento.

Em conclusão, escutar a dança e compor com o corpo não foi aqui uma metáfora de inspiração, mas um método de invenção, inscrição e crítica. Ao tomar a experiência do passista como matéria composicional, ao formalizar um vocabulário para construir gestos e ao documentar de modo sistemático a cadeia de decisões, este trabalho reafirma a criação musical como forma de produção de conhecimento situada e comunicável. O frevo emerge, assim, não só como objeto ou contexto, mas como campo vivo de negociação entre tradição e diferença, no qual a música continua a nascer do passo e a ele retorna em um circuito de criação que permanece aberto.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi; PADOVANI, José Henrique. O tonalismo como força colonizadora na África. Revista Vórtex, *[S. l.]*, v. 9, n. 1, p. 20, 2021. DOI: 10.33871/23179937.2021.9.1.20.

ALBUQUERQUE, Durval. A *invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011. 376 p.

ALMEIDA, Luiz Sávio; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito. *O negro e a construção do Carnaval no Nordeste*. Maceió: EDUFAL, 1996. 96 p.

AMARAL, Carlos Eduardo. *Getúlio Cavalcanti: último regresso*. Recife: Cepe, 2017. 160 p.

AMARAL, Carlos Eduardo. *Jota Michiles: manhã de sol*. Recife: Cepe, 2019. 146 p.

AMARAL, Carlos Eduardo. *Ademir Araújo: frevo na tempestade*. Recife: Cepe, 2017. 147 p.

AMARAL, Carlos Eduardo. *Clóvis Pereira: no reino da pedra verde*. Recife: Cepe, 2015. 135 p.

AMARAL, Carlos Eduardo. *Maestro Duda: uma visão nordestina*. Recife: Cepe, 2017. 163 p.

ARAÚJO, Rita de Cássia. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996. 423 p.

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 12. ed., 1. reimpr. São Paulo: Edipro, 2014. 295 p.

ALCÁZAR, Antonio. Las Unidades Semióticas Temporales (UST), estrategia perceptiva y vía analítica para la música. In: GUSTEMS, J. (ed.). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014. p. 29–52.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BALIERO, Carmen. *La música en el teatro y otros temas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2016. 248 p.

BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 81 p.

BASANTA, Adam; EIGENFELDT, Arne. Typological analysis of gesture interaction in acousmatic music. In: *Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference*. Shanghai, 2010.

BEAUDRY, Nicole. The challenges of human relations in ethnographic inquiry. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 224–245.

BELFORT, Angela Fernanda. *Nelson Ferreira: o dono da música*. Recife: Comunigraf, 2009. 194 p.

BENCK, Airton. *O frevo de rua no Recife: características sócio histórico musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2008. 155 p.

BERTHOZ, Alain. *The brain's sense of movement*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e Movimento*. 2013. 395 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BERTISSOLO, Guilherme. Po(i)etica em movimento: a Análise Laban de movimento como propulsora de realidades composicionais. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BERTISSOLO, Guilherme. Noite e algo mais: reflexos/reflexões de uma po(i)ética em movimento. In: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Música – UFPR, 2009. ISSN 1983-5981.

BINDER, Fernando. *Bandas Militares no Brasil: divulgação e organização entre 1808-1889*. 2006. 3 v. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2006.

BLACKBURN, Manuella. Composing from spectromorphological vocabulary: proposed application, pedagogy and metadata. *Organised Sound*, v. 14, n. 3, 2009.

BLACKBURN, Manuella. The visual sound-shapes of spectromorphology: an illustrative guide to composition. *Organised Sound*, v. 16, n. 1, 2011. p. 5–13. doi:10.1017/S1355771810000385.

BOGO, Danilo; GALLI, Cristiano. Do gesto à notação: exemplos de escrita prescritiva em duas obras contemporâneas. *Música em Perspectiva*, v. 10, n. 2, 2017. p. 62–78.

BORGDORFF, Henk. *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012. 277 p.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1989. 311 p.

BRACKETT, David. *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music*. Oakland: University of California Press, 2016. 376 p.

BROWER, Candace. A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, v. 44, n. 2, 2000. p. 323–379.

BRUNER, Jerome. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. 201 p

BURAWOY, Michael. *Marxismo sociológico: quatro países, quatro décadas, quatro grandes transformações e uma tradição crítica*. São Paulo: Alameda, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. *RJMA – Revista de Estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em português, n. 1, 2018. p. 1–17.

CARVALHO, José Alexandre. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2006.

CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel; Éditions Buchet/Chastel, 1983.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. Quodlibet, v. 74, n. 2, p. 55-86, 2020.

COOK, Nicholas. *Music, performance, meaning: selected essays*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.

COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory. Casting shadows: fieldwork is dead! long live fieldwork! In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 3–24.

COOLEY, Timothy J.; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir. Virtual fieldwork: three case studies. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 90–107.

COX, Arnie. Hearing, feeling, grasping gestures. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (org.). *Music and gesture*. Hampshire; Burlington: Ashgate, 2006. p. 45–60.

CRNJANSKI, Nataša. Musical gesture: from body and mind to sound. *Música movet: affectus, ludus, corpus*, 2019.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Tradução de J. B. Robinson.

DELALANDE, François. La gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical. In: GUERTIN, G. (ed.). *Glenn Gould pluriel*. Québec, 1988. p. 85–111.

DERRIDA, Jaques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Tradução de Lucy Magalhães.

DIGNART, Maria. *O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2007.

DUARTE, Ruy. *História social do frevo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro S.A., 1968. 131 p.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 10. ed. São Paulo: [s.n.], 2015. 352 p. Tradução de Giovanni Cutolo.

ERNEST, Andrea. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. 2. ed. rev. e ampl. Recife: Cepe; Rio de Janeiro: Folha Seca, 2016. 264 p.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Tradução de Marcio Giacomin Pinho. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, 2017. p. 1–31.

FELDMAN-BIANCO, Bela. *A antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

FERNANDES, Ubiratan. *Alcides: Leão do frevo*. Recife-PE: [s.n.], 2006. 160 p.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. In: ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA – ENCOM, 2014, Londrina. *Anais...* Londrina: UEL, 2014.

FIGUERÊDO, Jefferson. "Faz que vai, mas não vai": frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020.

FLORIANI, Gabriel. *Complexidade e experimentação em música*. 2018. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, 2018.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014. ISSN 2357-9978.

FREVO dança. Direção: Quito Ribeiro. Produção: Mariana Vianna. Recife: Paço do Frevo, [s.d.]. 26 min. Digital. Colorido.

FRITH, Simon. Genre rules. In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. p. 75–98.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010.

GODØY, Rolf Inge. Reflections on chunking in music. In: SCHNEIDER, A. (ed.). *Systematic and comparative musicology: concepts, methods, findings*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. p. 117–132.

GODØY, Rolf Inge. Gestural-sonorous objects: embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus. *Organised Sound*, 2006. p. 149–157.

GODØY, Rolf Inge. Key-postures, trajectories and sonic shapes. In: LEECH-WILKINSON, D.; PRIOR, H. (ed.). *Music and shape*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

GODØY, Rolf Inge. Quantal elements in musical experience. In: BADER, R. (ed.). *Sound—perception—performance*. Berlin: Springer, 2013. p. 113–128.

GODØY, Rolf Inge. Musical shape cognition. In: GRIMSHAW-AAGAARD, Mark; WALTHER-HANSEN, Mads; KNAKKERGAARD, Martin (ed.). *The Oxford handbook of sound imagination – Volume 2*. New York: Oxford University Press, 2019. p. 237–258.

GODØY, Rolf Inge.; JENSENIUS, A. R.; NYMOEN, K. Chunking in music by coarticulation. *Acta Acustica united with Acustica*, v. 96, 2010. p. 690–700.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (org.). *Music and gesture*. Hampshire; Burlington: Ashgate, 2006.

GUBERNIKOFF, Carole. Metodologia de análise musical eletroacústica. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/10/10-Carole-analise.pdf. Acesso em: 26 nov. 2022.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 2012, p. 1–22. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático incluindo revisão dos elementos da música*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. 153 p. (v. 1).

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, João Pessoa, n. 4, p. 1–15, nov. 2007.

HAGA, Egil. *Correspondences between music and body movement*. 2008. Tese (Doutorado) – University of Oslo, 2008.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Covilhã: Lusosofia Press, 2011.

HARNAD, Stevan. Category induction and representation. In: HARNAD, Stevan (ed.). *Categorical perception: the groundwork of cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. cap. 19, p. 535–565.

HATTEN, Robert. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HASEMAN, Brad. Tightrope writing: creative writing programs in the RQF environment. TEXT: Journal of Writing and Writing Programs, v. 11, n. 1, p. 1-15, 2007.

HAUTBOIS, Xavier. Les Unités Sémiotiques Temporelles: de la sémiotique musicale vers une sémiotique générale du temps dans les arts. *Musimédiane*, n. 5, 2010. Disponível em: https://www.musimediane.com/numero5/02SEMIOGENE/. Acesso em: 20 out. 2022.

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. 13. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2020. 392 p. Tradução de Celina Cardim Cavalcante.

HODGINS, Paul. *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: music, movement, and metaphor*. [S.l.]: The Edwin Mellen Press, 1992. 227 p.

HOLMES, Bryan. *Espectromorfologia na música instrumental*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

HOLMES, Bryan. Sonologia e orquestração: algumas reflexões sobre múltiplos conceitos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* 2011. p. 1533–1539.

HURON, David. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 4., 2004. Anais […]. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/pdfs/151765525150120941207919266179084211551.pdf>. Acesso em: 2 out. 2025.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. Galáxia, São Paulo, 2019.

JOHNSON, Mark; LARSON, Steve. "Something in the way she moves" – metaphors of musical motion. *Metaphor and Symbol*, v. 18, n. 2, 2003. p. 63–84.

KOCH, Ingedore**.** *A intertextualidade.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003. 166 p.

KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo; EVERETT, William (org.). *Intertextuality in Music: Dialogic Composition.* New York: Routledge, 2021. 228 p.

KRAMER, Lawrence. What is (is there) musical intertextuality? In: KOSTKA, Violetta; CASTRO, Paulo F.; EVERETT, William (ed.). *Intertextuality in music: dialogic composition*. London; New York: Routledge, 2021. p. 13–31.

KRISTEVA, Julia. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980.

KURTH, Ernst. *Ernst Kurth: Selected writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Traduzido e editado por Lee Rothfarb.

LABAN, Rudolf. *The mastery of movement*. 3. ed. Boston: Plays, Inc., 1971. 187 p. Rev. and enl. by Lisa Ullmann.

LAGUNA, Alejandro. La perspectiva entonada de la ejecución musical con el movimiento: desajustes en la tríada: acompañante-bailarín-profesor de danza. In: *Actas de la VIII Reunión Anual de SACCoM. La experiencia artística y la cognición musical*. 2009.

LAGUNA, Alejandro. Revisión de problemas comunicacionales en la clase de técnica de danza observados por un músico de danza. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de investigação e formação avançada, Universidade de Évora, 2013.

LASKE, Otto. Toward an epistemology of composition. *Interface — Journal of New Music Research*, v. 20, n. 3–4, 1991. p. 235–269.

LÉLIS, Carmen. *Frevo patrimônio cultural imaterial do Brasil (Dossiê de Candidatura)*. Recife: IPHAN, 2006.

LIDOV, David. *Is language a music?* Bloomington: Indiana University Press, 2005.

LIDOV, David. Emotive gesture in music and its contraries. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (org.). *Music and gesture*. Hampshire; Burlington: Ashgate, 2006. p. 24–44.

LIMA, Paulo. Baião de dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos). In: *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos*. II Encontro Nacional da ABET. Anais/ ABET/CNPq/ Contexto, 2005. p. 57–79.

LIMA, Paulo. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LÓPEZ-CANO, Rúben. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. 2004. Tesis Doctoral inédita – Universidad de Valladolid, 2004.

LÓPEZ-CANO, Rúben. El dilema de la investigación artística. In: *Anais do III SIMPOM 2014 – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, 2014. p. 74–83.

LÓPEZ-CANO, Rúben. Terceira Sessão do Ciclo de Encontros Virtuais 2020. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L_eYmhWIS2M. Acesso em: 6 jan. 2022. Duração: 2 h 21 min 02 s.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTOBAL, Úrsula. *Investigación artística y música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014.

MACLEOD, Katy; HOLDRIDGE, Lin (org.). *Thinking through art: reflections on art as research*. London; New York: Routledge, 2006. 272 p.

MANDOLINI, Ricardo. La mímesis como arte – segunda parte: heurística. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, n. 12, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2685.

MANDOLINI, Ricardo. Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad. *Panambí*, n. 2, Valparaíso, jun. 2016. p. 27–46. ISSN 0719-630X.

MANDOLINI, Ricardo. *Heurística musical – Aportes para uma nueva disciplina musicológica*. [S.l.]: Generis Publishing, 2023. Spanish Edition.

MASHINO, Ako; SEYE, Elina. The corporeality of sound and movement in performance. *The World of Music*, v. 9, n. 1, 2020. p. 25–45.

MENDES, Marcos. *Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestra de diferentes formações*. Recife: CEPE, 2017. 262 p.

MENDES, Marcos. *Arranjando frevo canção: dicas úteis para orquestra de diferentes formações*. Recife: CEPE, 2019. 364 p.

MENDES, Marcos. *Arranjando frevo de bloco: dicas úteis para orquestra de diferentes formações*. Recife: CEPE, 2020. 296 p.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 279 p. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

MOLINARI, Paula; RIOS FILHO, Paulo. Pesquisa Artística na formação de professores de música. *Revista Claves*, João Pessoa, v. 1, p. 135-148, 15 out. 2022.

MOORE, Allan. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2012.

MOORE, Carol-Lynne.; YAMAMOTO, Kaoru. *Beyond words – movement observation and analysis*. 2. ed. Oxon: Routledge, 2012. 234 p.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015. 120 p.

MORIN, Edgar. *O método 1: a natureza da natureza*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016. 477 p. Tradução de Ilana Heineberg.

MILLER, George. The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information. *Psychological Review*, v. 63, 1956. p. 81–97.

MUNIZ, Leony. *José Menezes: sua orquestra e sua vida*. Recife: Ed. do autor, 2002. 300 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia. *RevistaMúsica*, v. 20, n. 2, 2020. Dossiê Música em Quarentena. Tradução: Lucas de Lima Coelho; Marcos Branda Lacerda. Universidade de São Paulo.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd ed. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globlalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA, Maria Goretti. *Frevo: uma apresentação coreológica*. [S.l.]: Richard Veiga, 2017. 160 p.

OLIVEIRA, Valdemar. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: CEPE, 1971. 144 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p. Tradução de Maria Helena Nery Garcez.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 319 p. Tradução de Ephraim Ferreira Alves.

PEREIRA, Maria. *Valores do passado: tradição e nostalgia no Bloco da Saudade*. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, 2013.

PIEDADE, Acácio. teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, 2013. p. 1–23.

PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFRJ, 14., 2015, Rio de Janeiro. Anais [...] Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. v. 2, p. 103-114.

PLATÃO. *A República*. Tradução Jaco Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

POCKNEE, David. Composition is not a Jaffa Cake, research is not a biscuit: a riposte to John Croft. 2016. Texto eletrônico. Disponível em: https://davidpocknee.ricercata.org/writing/010_john-croft/croft-essay_airline_version_03.pdf. Acesso em: 25 jan. 2026.

PORTUGAL, Maria. *O corpo e seus processos de comunicação na constituição do significado musical*. 2015. 99 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PUIG, Daniel. *Metapadrões como ferramenta para a composição musical: uma abordagem pessoal a partir do pensamento sistêmico e dos estudos da complexidade*. 2014. Tese (Doutorado) – [s.l.], 2014.

QUARANTA, Daniel. A escrita musical como meio para a abertura conceitual da obra musical. In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 2008, Salvador. *Anais...* 2008. p. 445–449.

QUARANTA, Daniel (org.). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad*. Morelia: CMMAS, 2017. 377 p.

QUARANTA, Daniel; LEAL DAVID, Pedro; SANTOS, Rodolfo. Seminários dispersos em criação musical: vol. 1. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2025. 112 p.

QUARANTA, Daniel; LEAL DAVID, Pedro; ROBBIO, Martim; SANTOS, Rodolfo. Diálogo, dispersão e borda como formação de comunidade. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2025, [on-line]. *Anais do Congresso da ANPPOM 2025*. São Paulo: ANPPOM, 2025.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard dictionary of music*. 4th ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

REPP, Bruno; PENEL, Amandine. Auditory dominance in temporal processing: new evidence from synchronization with simultaneous visual and auditory sequences. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, v. 28, n. 5, 2002. p. 1085–1099.

REPP, Bruno; PENEL, Amandine. Rhythmic movement is attracted more strongly to auditory than to visual rhythms. *Psychological Research*, 2004. p. 252–270.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 42–61.

RIOS FILHO, Paulo Oliveira. *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. 2010a. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 3, p. 27–57, 2010b.

ROELS, Hans. Integrating the Exposition into Music-Composition Research. In: BORGDORFF, Henk; SCHWAB, Michael (org.). *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2013. p. 153–164.

ROTHFARB, Lee. Energetics. In: CHRISTENSEN, Thomas (org.). *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. p. 927–981.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2001. 432 p.

SALLES, Cecília. *Arquivos de criação*. São Bernardo do Campo: Horizonte, 2010. 236 p.

SALLES, Cecilia. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. rev. e amp. São Paulo: Intermeios, 2011. 185 p.

SALDANHA, Leonardo. *Frevendo no Recife – a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2012.

SANTOS, Climério; MENDES, Marcos. *Frevo: transformações ao longo do passo*. 1. ed. Recife: CEPE, 2019. 382 p.

SANTOS, Rodolfo. *Frevo de rua: um passo à frente*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular – Composição e Arranjo) – Universidade Federal da Bahia, 2021.

SANTOS, Rodolfo. Um "passo" a mais na composição de frevo-de-rua: processos criativos a partir da dança do frevo dentro das fronteiras do gênero e suas tópicas. In: VII SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. XXVIII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2022. p. 398–406.

SANTOS, Rodolfo. A busca por um vocabulário: as ferramentas de análise da música eletroacústica como premissas para a composição de gestos musicais. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 8., COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 30., 2025a, Rio de Janeiro. Anais […]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2025.

SANTOS, Rodolfo. Escutando a dança-frevo: a composição de frevo de rua a partir da improvisação do passista. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2025b, São Paulo. *Anais do Congresso da ANPPOM*. São Paulo: ANPPOM, 2025. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/259.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2026.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCRUTON, Roger. *The aesthetic of music*. London; New York: Oxford University Press, 1997.

SETE corações. Direção: Dea Ferraz. Produção: Cezar Maia; Marcelo Barreto; Maestro Spok; Marcelo Soares. Roteiro: Dea Ferraz; Eric Laurence; Gabriel Mascaro. Fotografia: Roberto Iuri. Recife: Ateliê Produções, 2014. 97 min. Digital. Colorido.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Leonardo. *Carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: CEPE, 2019. 548 p.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, S. (ed.). *The language of electroacoustic music*. London: Macmillan Press, 1986. p. 61–93.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. *Contemporary Music Review*, v. 13, n. 2, p. 77–107, 1996.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound*, v. 2, n. 2, 1997. p. 107–126.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 111 p.

STEUERNAGEL, Marcell. O gesto na composição musical. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 3, n. 1, 2015. p. 146–158.

STIEFEL, Van. *A study of the choreographer/composer collaboration*. Center for Arts and Cultural Policy Studies – Choreographer and Composer Collaboration. Working Paper Series, 22, 2006.

STOCK, Jonathan P. J.; CHOU, Chiener. Fieldwork at home: European and Asian perspectives. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 108–124.

STRAYER, Hope. From neumes to notes: the evolution of music notation. *Musical Offerings*, v. 4, n. 1, 2013. Article 1.

SULLIVAN, Mark. *The performance of gesture: musical gesture, then, and now*. 1984. Tese (Doutorado) – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois, 1984.

TAGG, Philip. *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York: Mass Media Scholars, 2013.

TAYLOR, Alan. *The imagination of experiences: musical invention, collaboration, and the making of meanings*. Abingdon: Routledge, 2021. 114 p.

TINHORÃO, José. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34, 2010. 384 p.

TINHORÃO, José. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. 3. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. 152 p.

TINHORÃO, José. *Os sons que vêm da rua*. 3. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34, 2013a. 240 p.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013b. 352 p.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25–41.

TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 368 p.

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

TELES, José. *O frevo gravado: de "Borboleta não é ave" a "Passo de anjo"*. Recife: Bagaço, 2015. 291 p.

TELES, José. *Claudionor Germano – a voz do frevo*. Recife: Cepe, 2017. 216 p.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 25–41.

TRINDADE, Ana Lígia; DO VALLE, Flavia Pilla. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. *Movimento*, v. 13, n. 3, set.–dez. 2007. p. 201–209. Escola de Educação Física, Rio Grande do Sul.

ULHÔA, Martha. Pesquisa Artística. Editorial. Art Research Journal, v. 1, n. 2, p. i-vi, 2014.

ULHÔA, Martha. Escuta, memória e competência: prelúdio ao estudo de gêneros musicais do passado. 2014.

ULHÔA, Martha. *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas*. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2022. 244 p.

VALENTE, Francesco. *Spok e o novo frevo: um estudo etnomusicológico*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, 2014. 109 p.

VICENTE, Valéria. *Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo*. 2019. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Cénicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VICENTE, Valéria. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Ed. Associação Reviva, 2009.

VICENTE, Valéria.; SOUZA, Giorrdani. *Frevo para aprender e ensinar*. Recife: Editora da UFPE, 2015. 154 p.

VIEIRA, Alba. Dança, música e processos criativos: possíveis interfaces. 2014.

WISHART, Trevor. *Sobre el arte sonoro*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2019. 1. ed. 413 p.

WONG, Deborah. Moving: from performance to performative ethnography and back again. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. p. 76–89.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição – um novo paradigma da escritura musical*. 1998. 291 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição – um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

ZAMPRONHA, Edson. Gesture in contemporary music – on the edge between sound materiality and signification. *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n. 9, 2005. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/article/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification. Acesso em: 30 set. 2024.

ANEXOS

A. Zabé no frevo

Figura 143 - Zabé no frevo – pág. 1 (capa)



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Disciplina: Seminário avançado em processos criativos (D)
Professor Dr. Daniel Quaranta

Composição e Arranjo: Rodolfo Moenda

Zabé no frevo
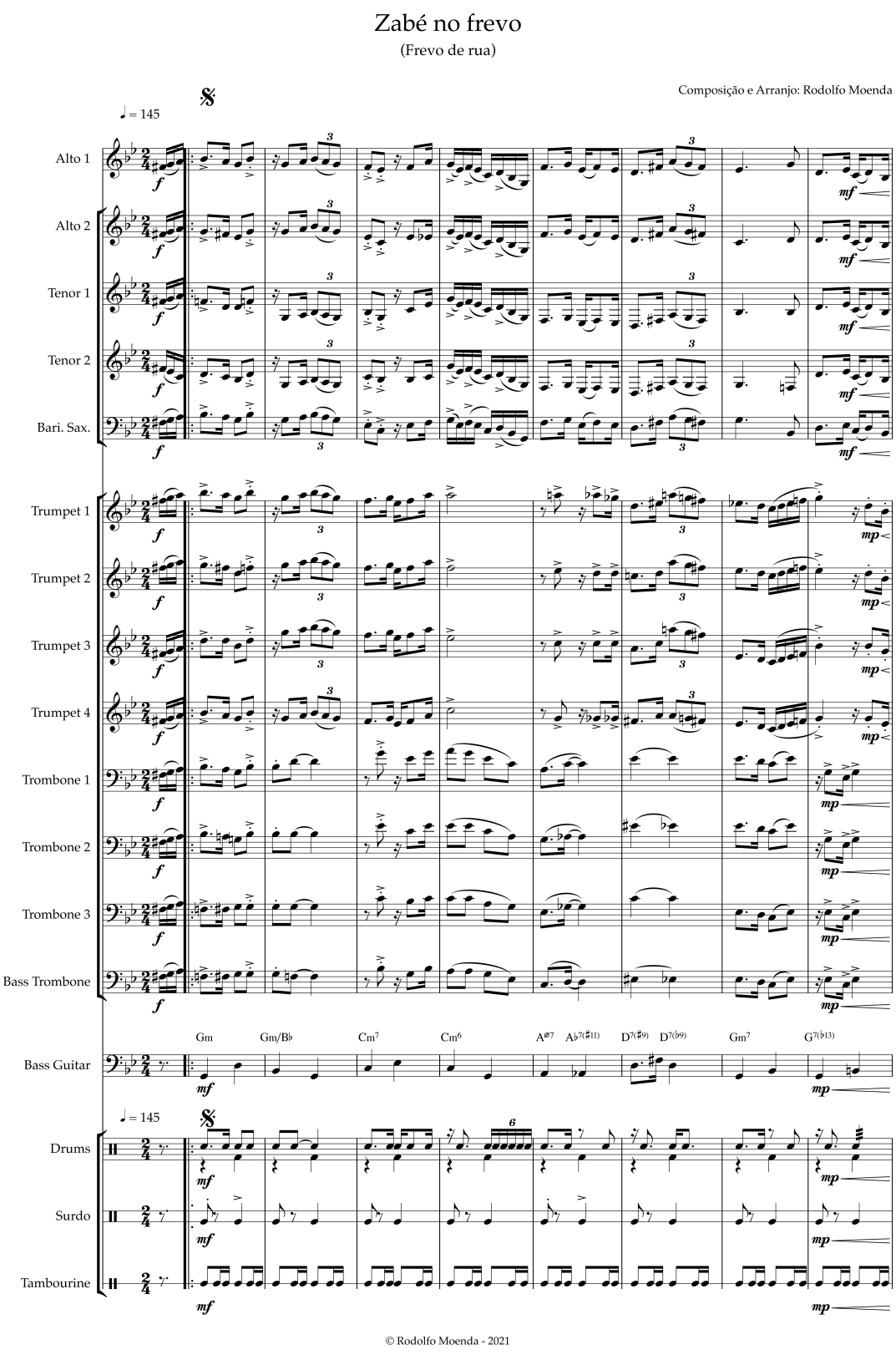
(Frevo-de-rua)

Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Bass Guitar
Drums
Surdo
Tambourine

© Rodolfo Moenda 2021
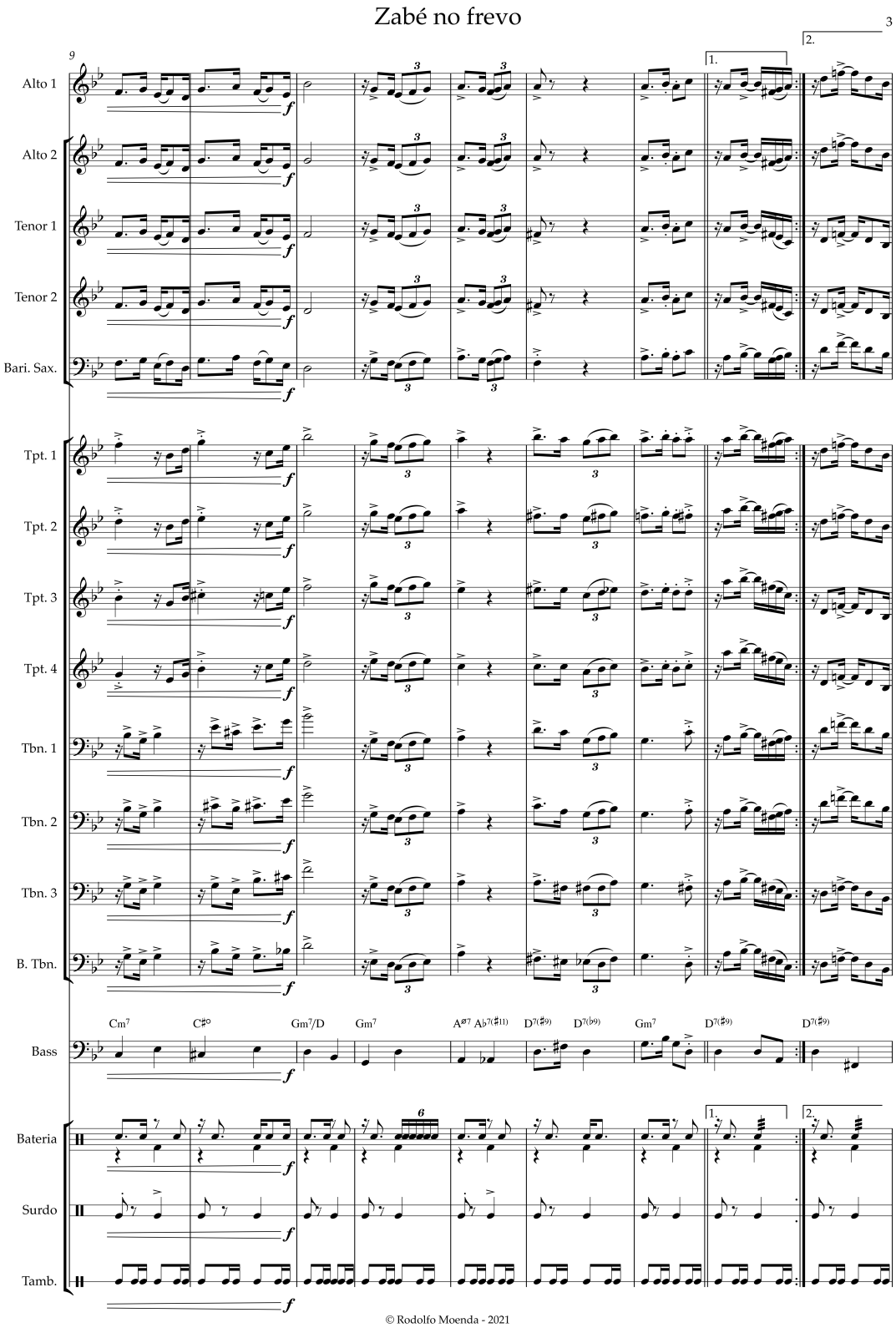
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 144 - Zabé no frevo – pág. 2
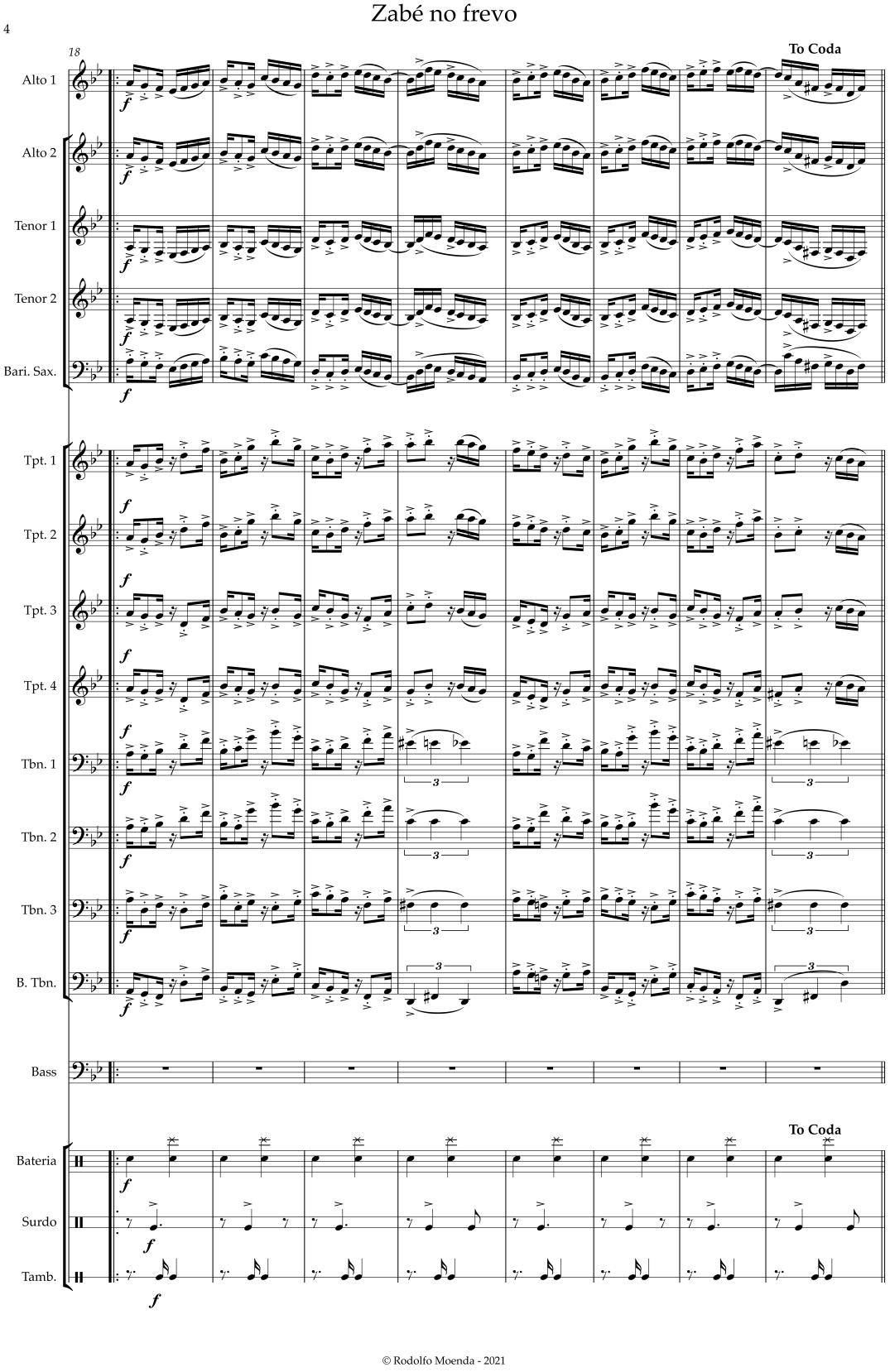


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 145 - Zabé no frevo – pág. 3
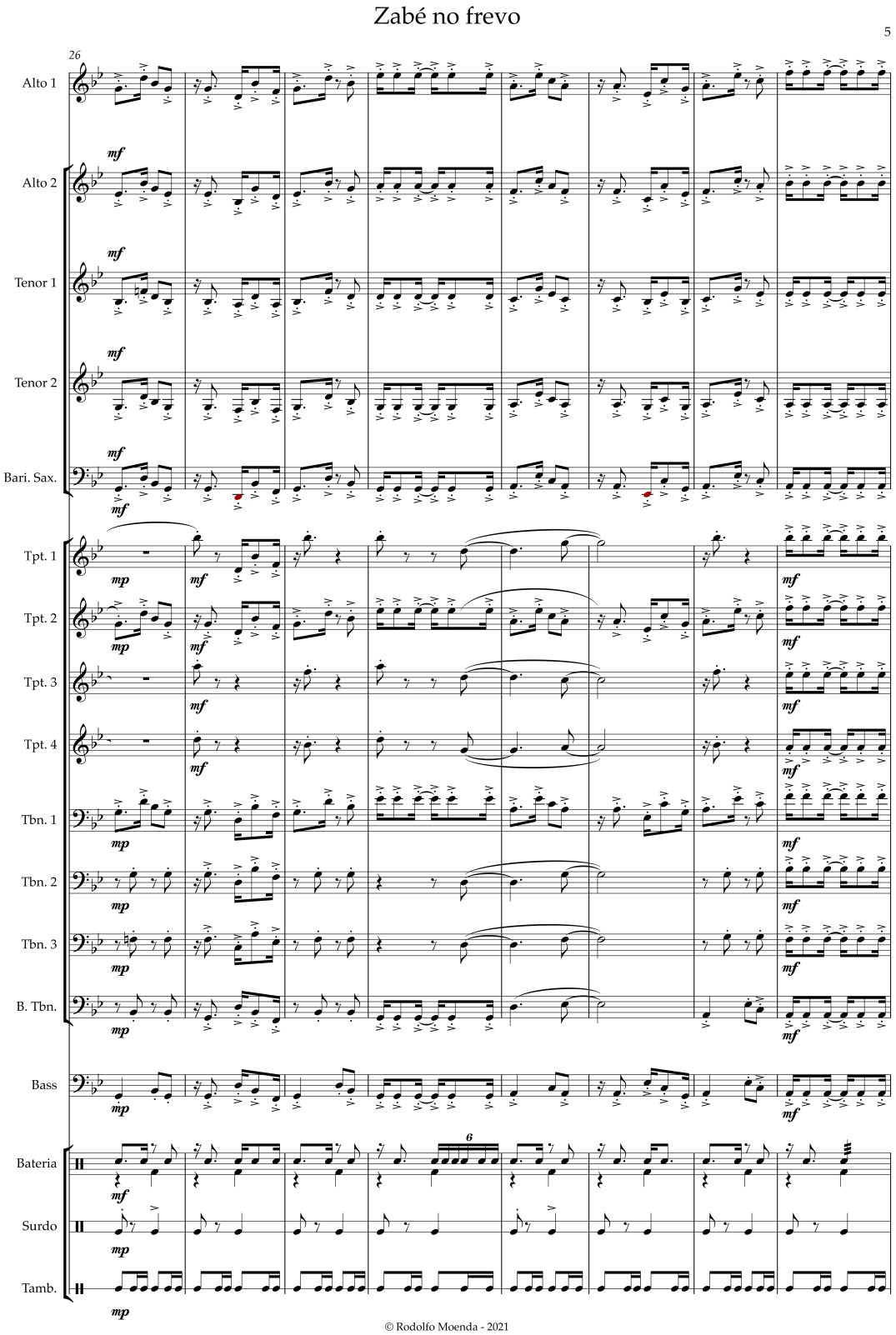


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 146 - Zabé no frevo – pág. 4
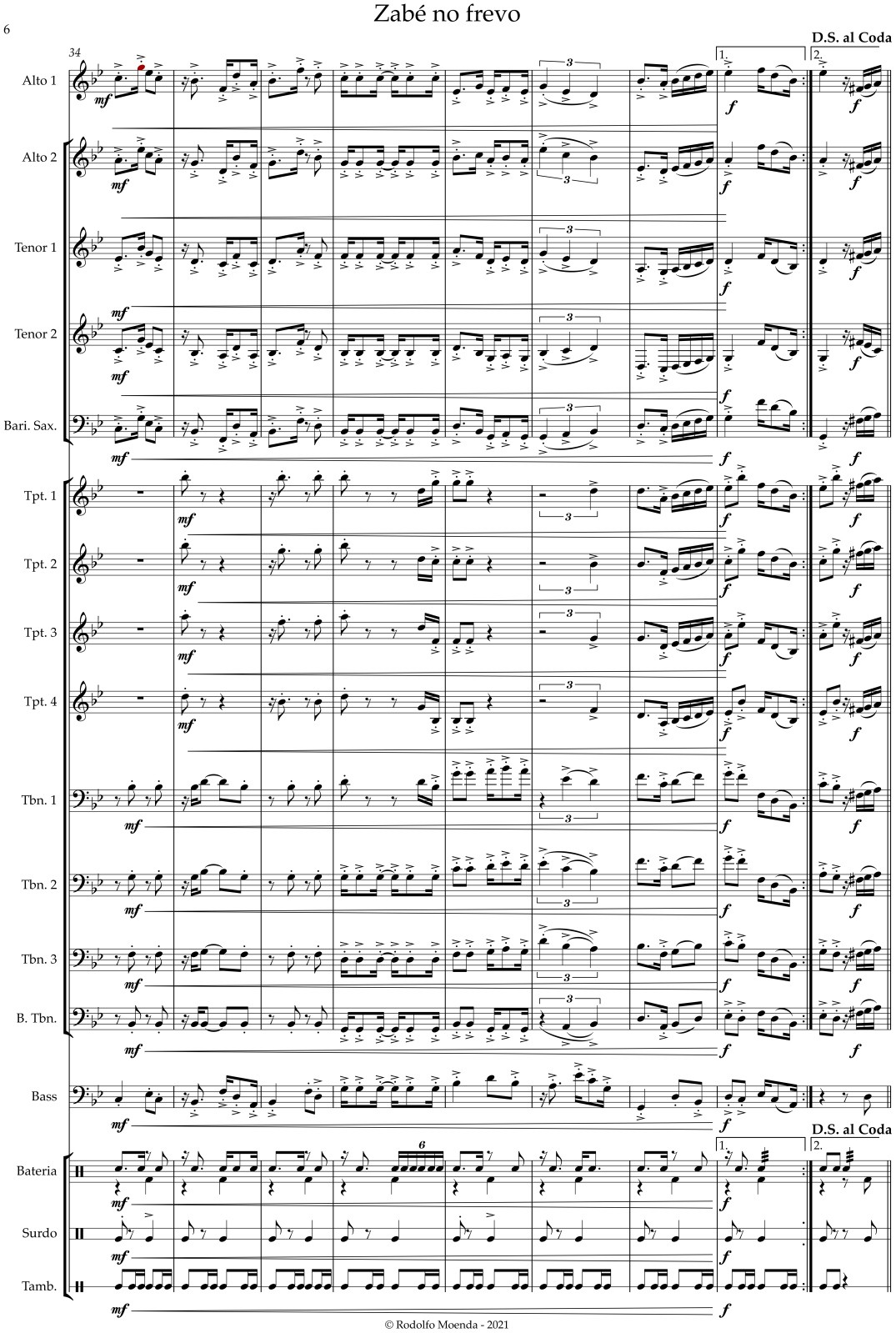


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 147 - Zabé no frevo – pág. 5
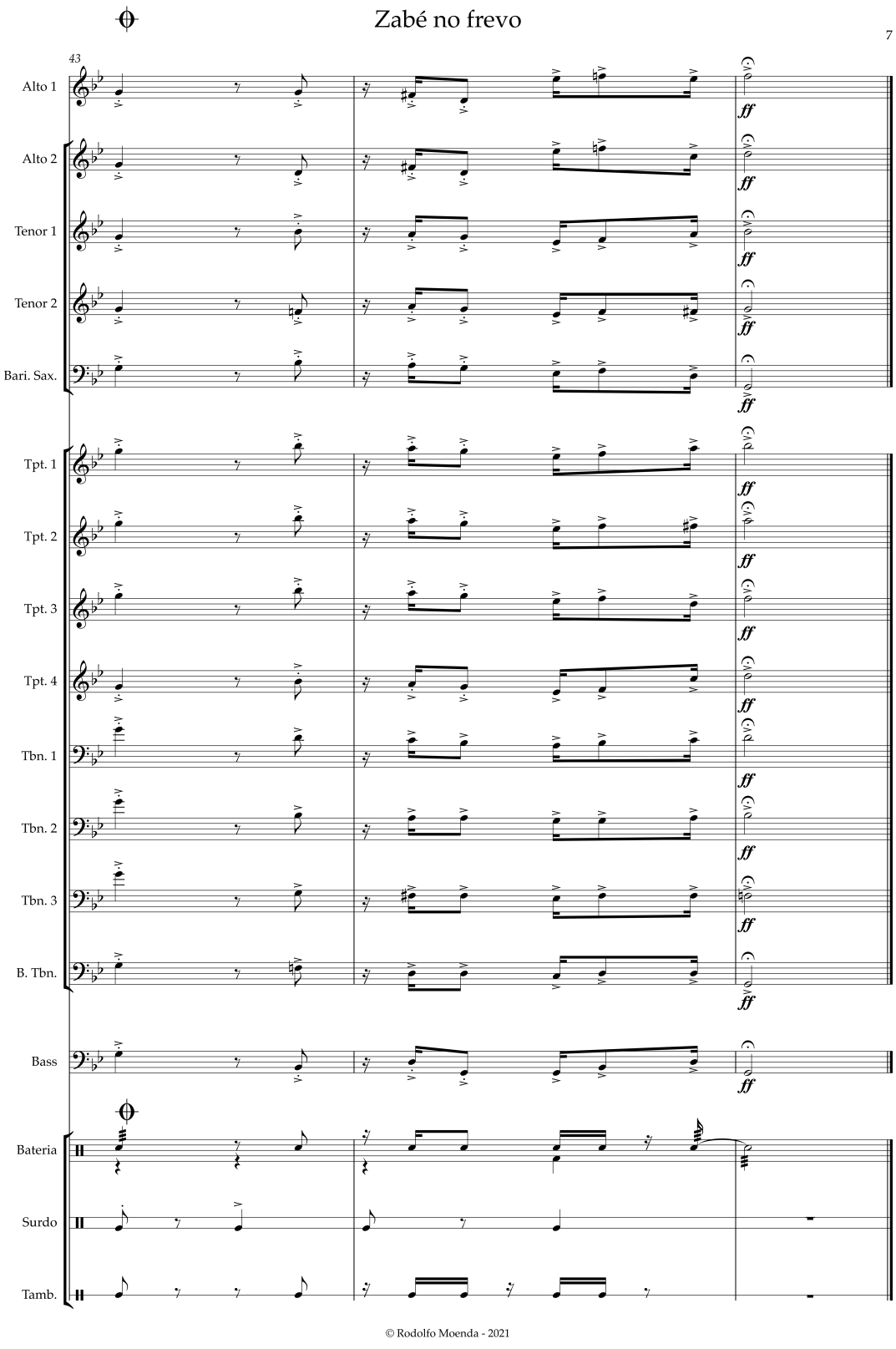


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 148 - Zabé no frevo – pág. 6



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 149 - Zabé no frevo – pág. 7



Fonte: Elaborado pelo autor.

B. Licor de gengibre

Figura 150 - Licor de gengibre – pág. 1 (capa)



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Disciplina: Seminário avançado em processos criativos (D)
Professor Dr. Daniel Quaranta

Composição e Arranjo: Rodolfo Moenda

Licor de Gengibre
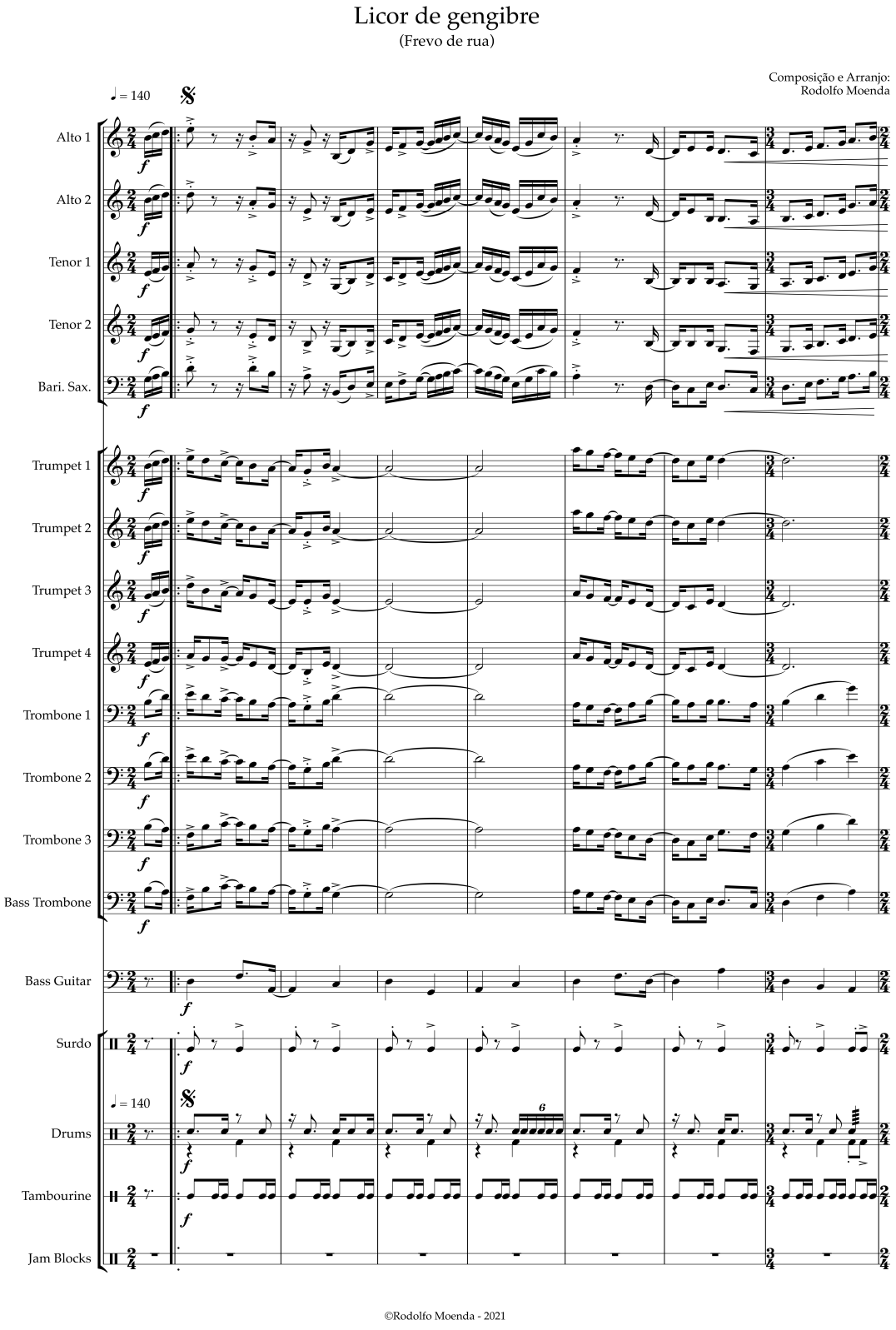
(Frevo de rua)

Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Bass Guitar
Surdo
Drums
Tambourine
Jam Blocks

© Rodolfo Moenda 2021
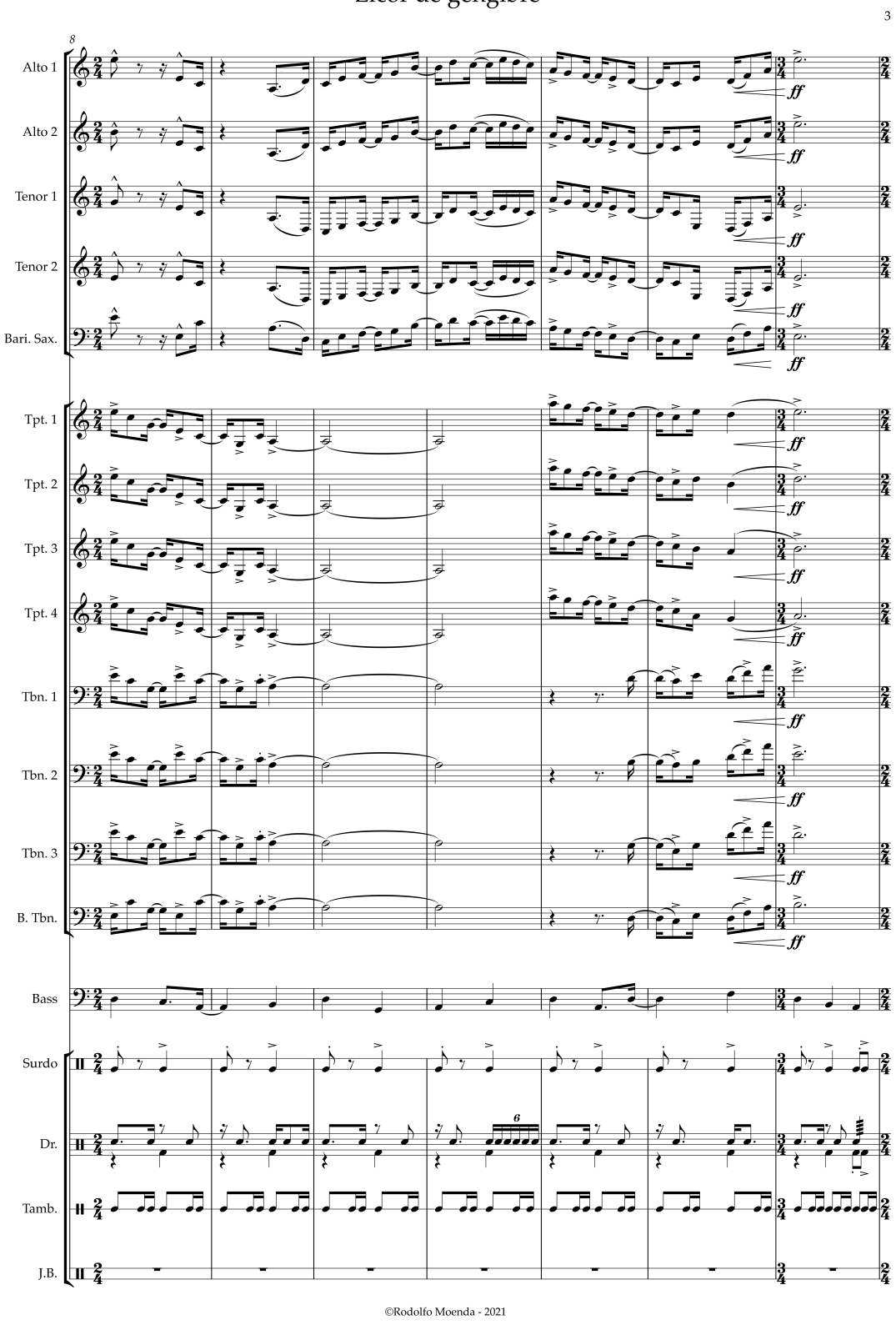
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 151 - Licor de gengibre – pág. 2
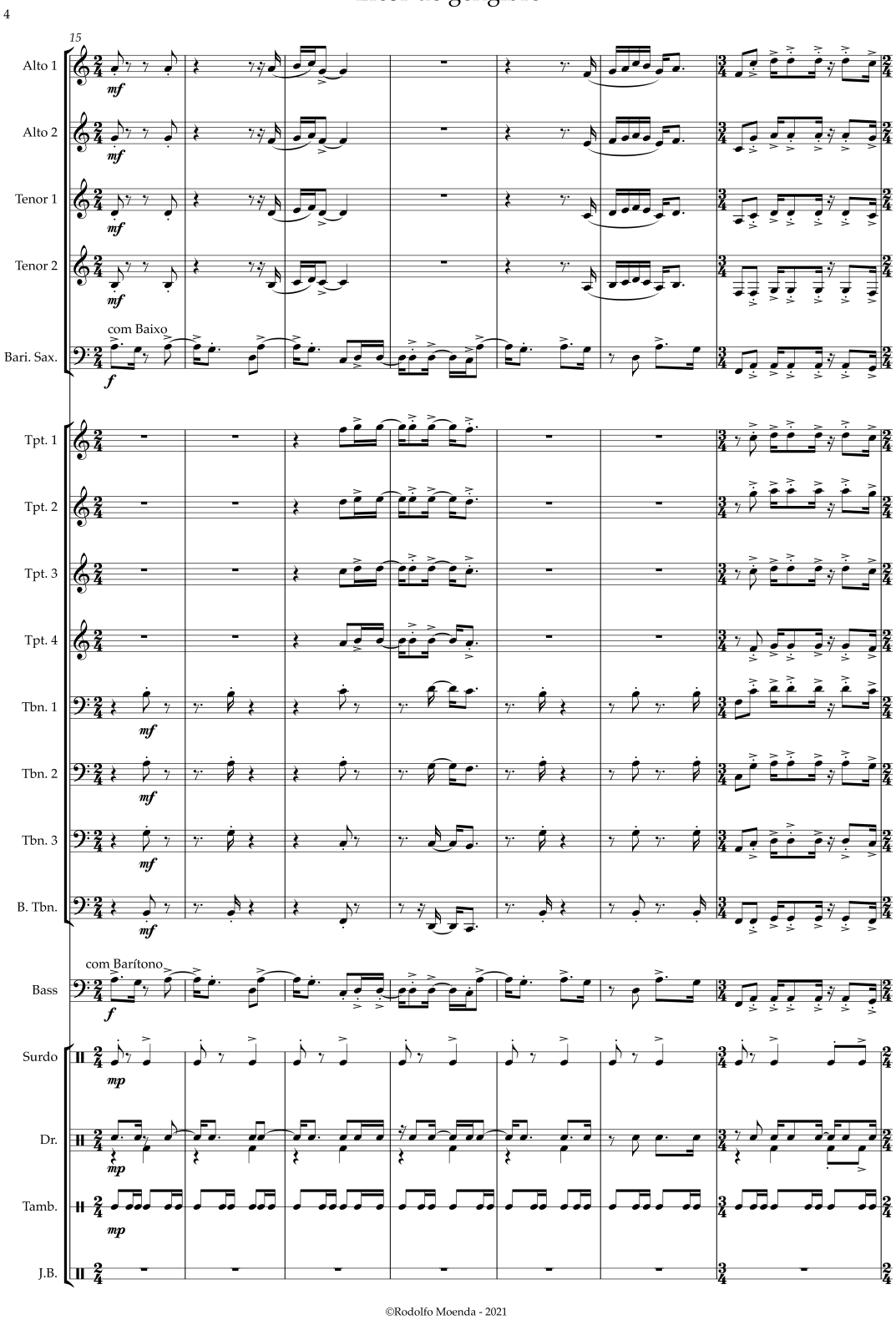


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 152 - Licor de gengibre – pág. 3
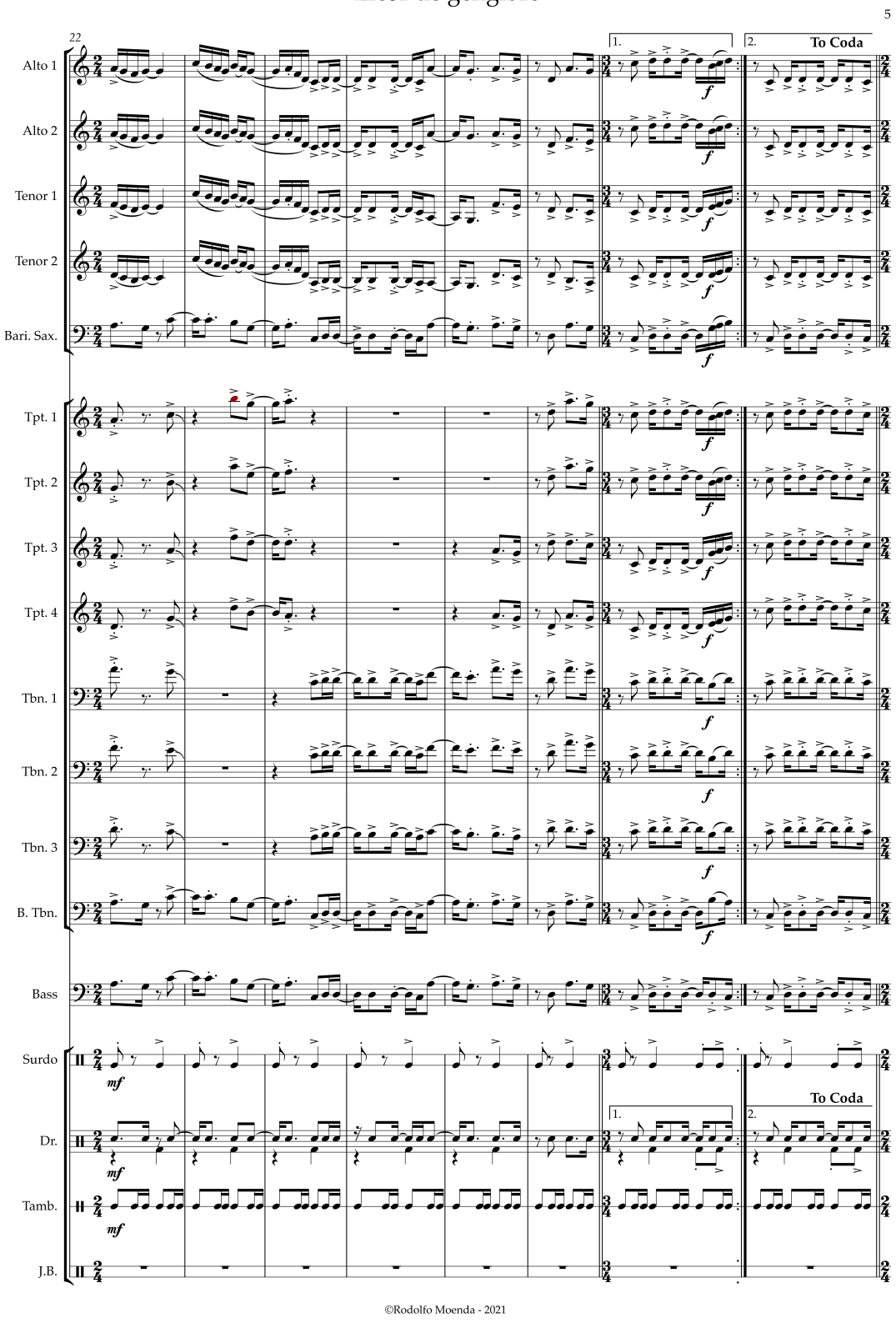


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 153 - Licor de gengibre – pág. 4
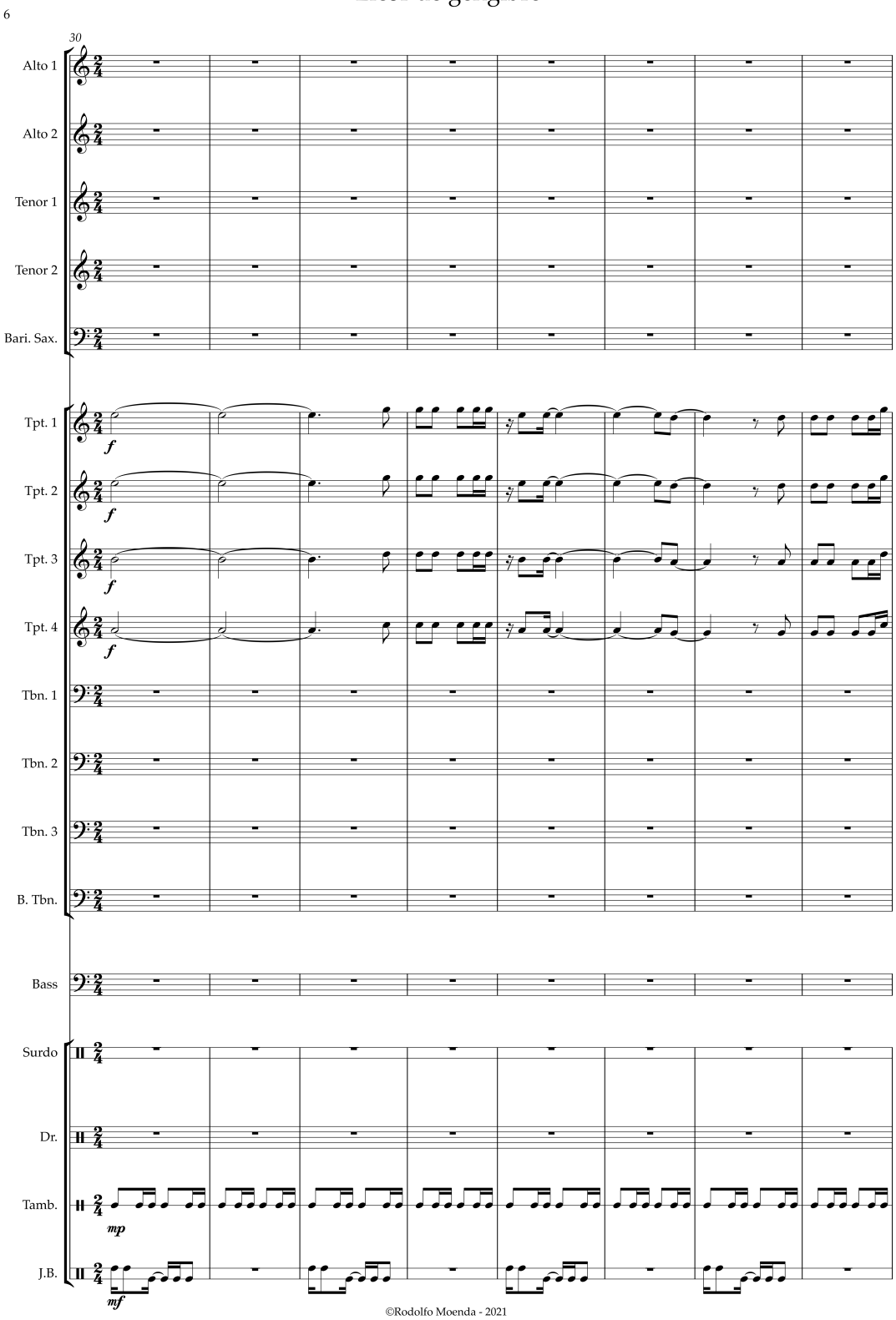


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 154 - Licor de gengibre – pág. 5
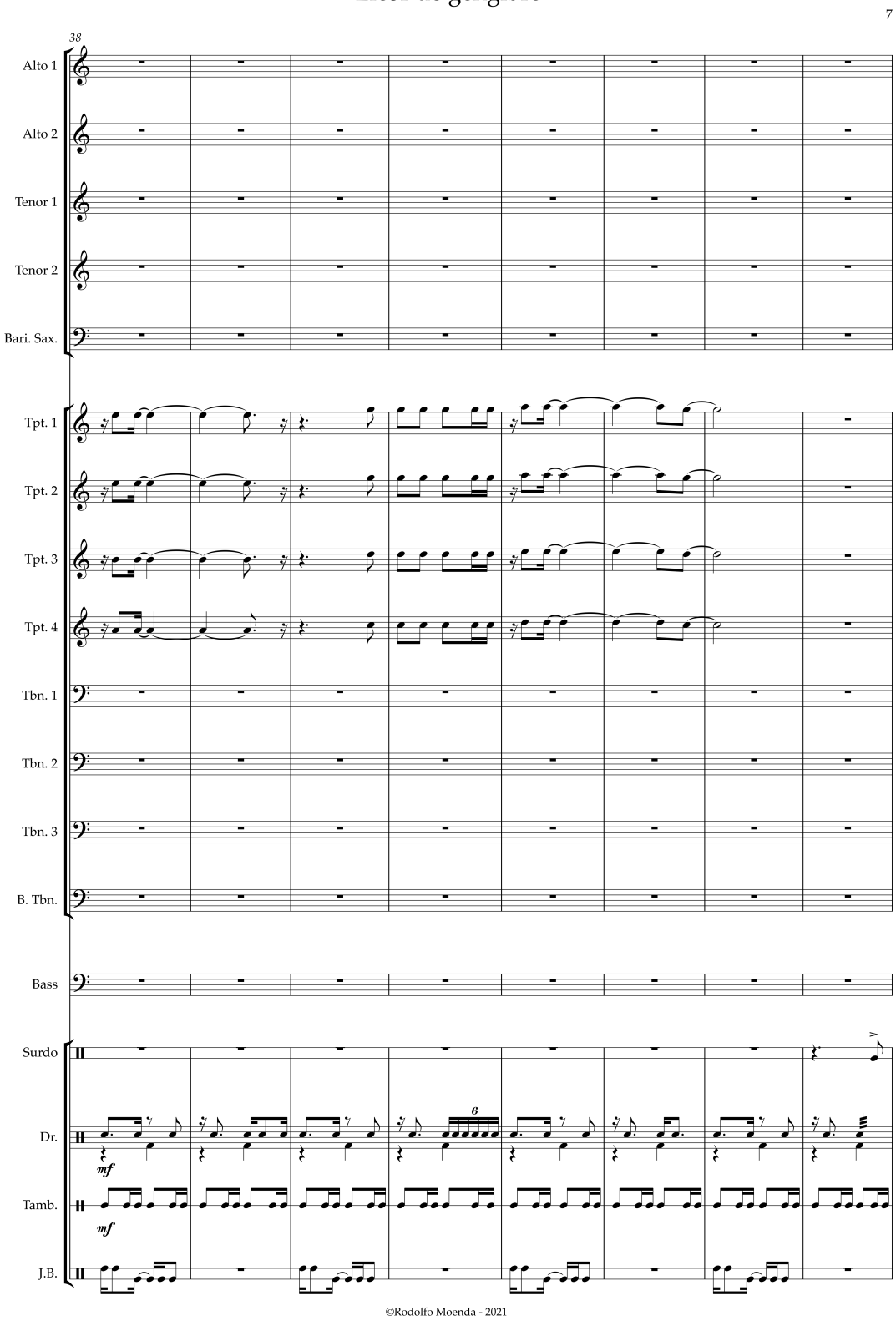


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 155 - Licor de gengibre – pág. 6
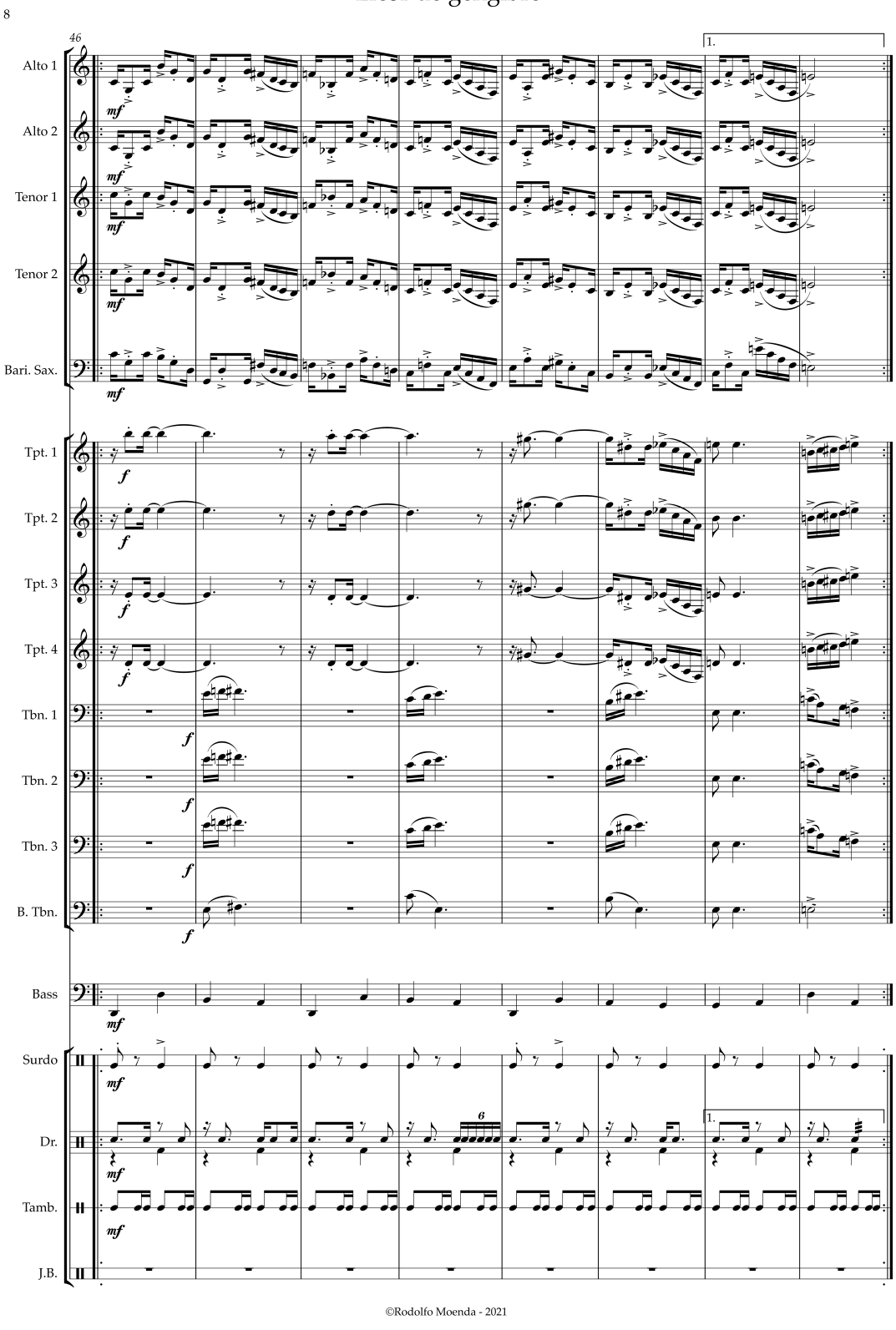


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 156 - Licor de gengibre – pág. 7
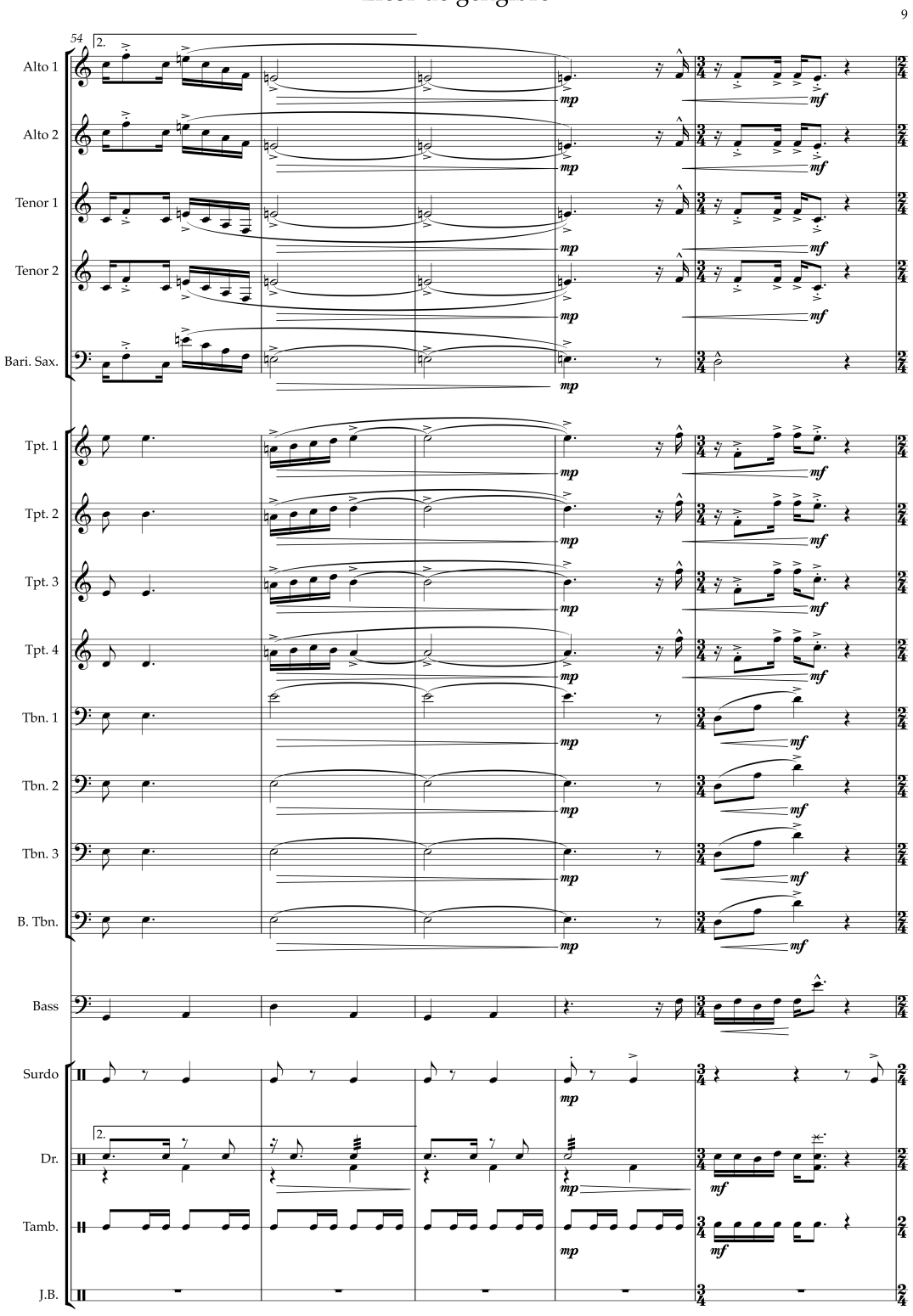


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 157 - Licor de gengibre – pág. 8
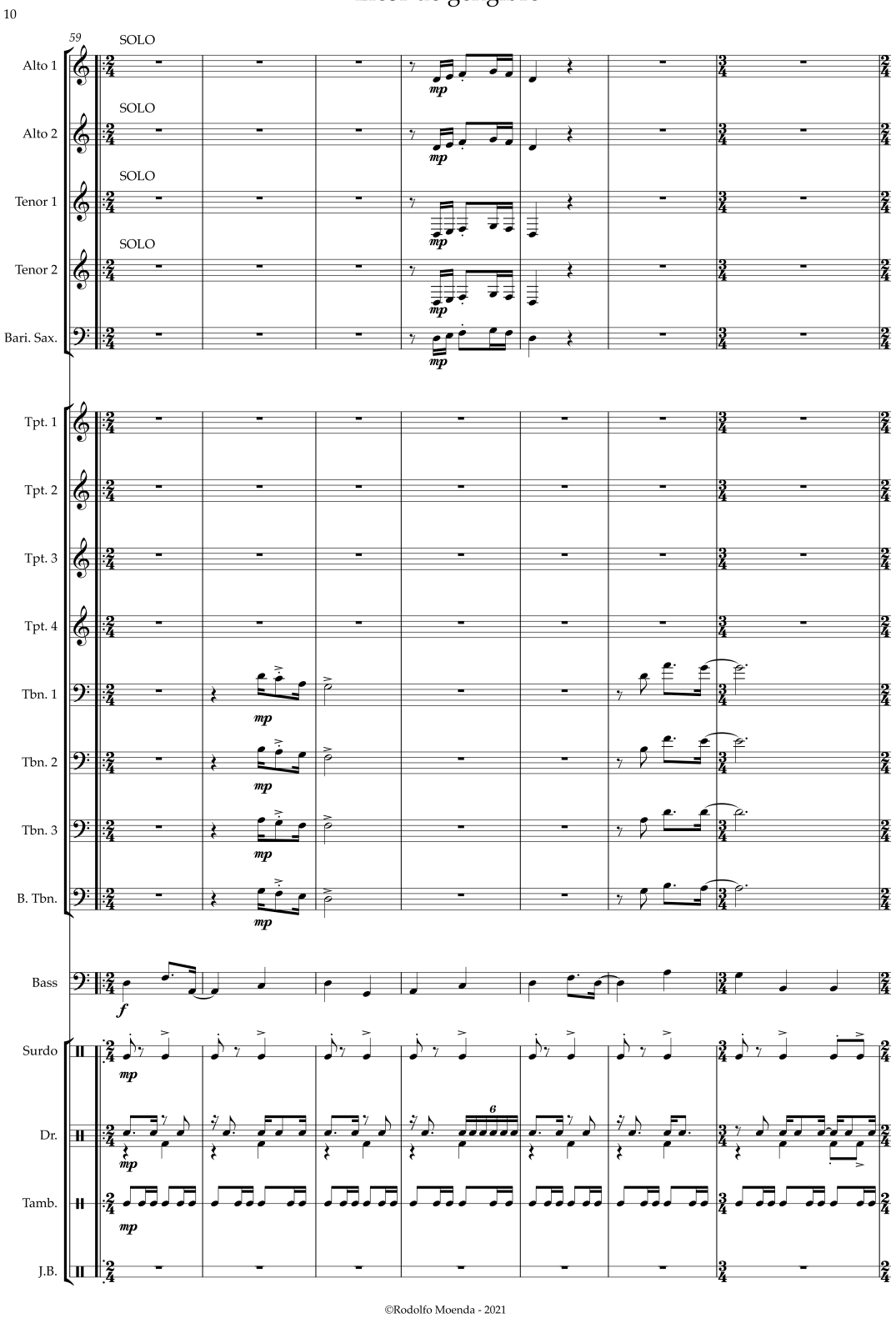


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 158 - Licor de gengibre – pág. 9
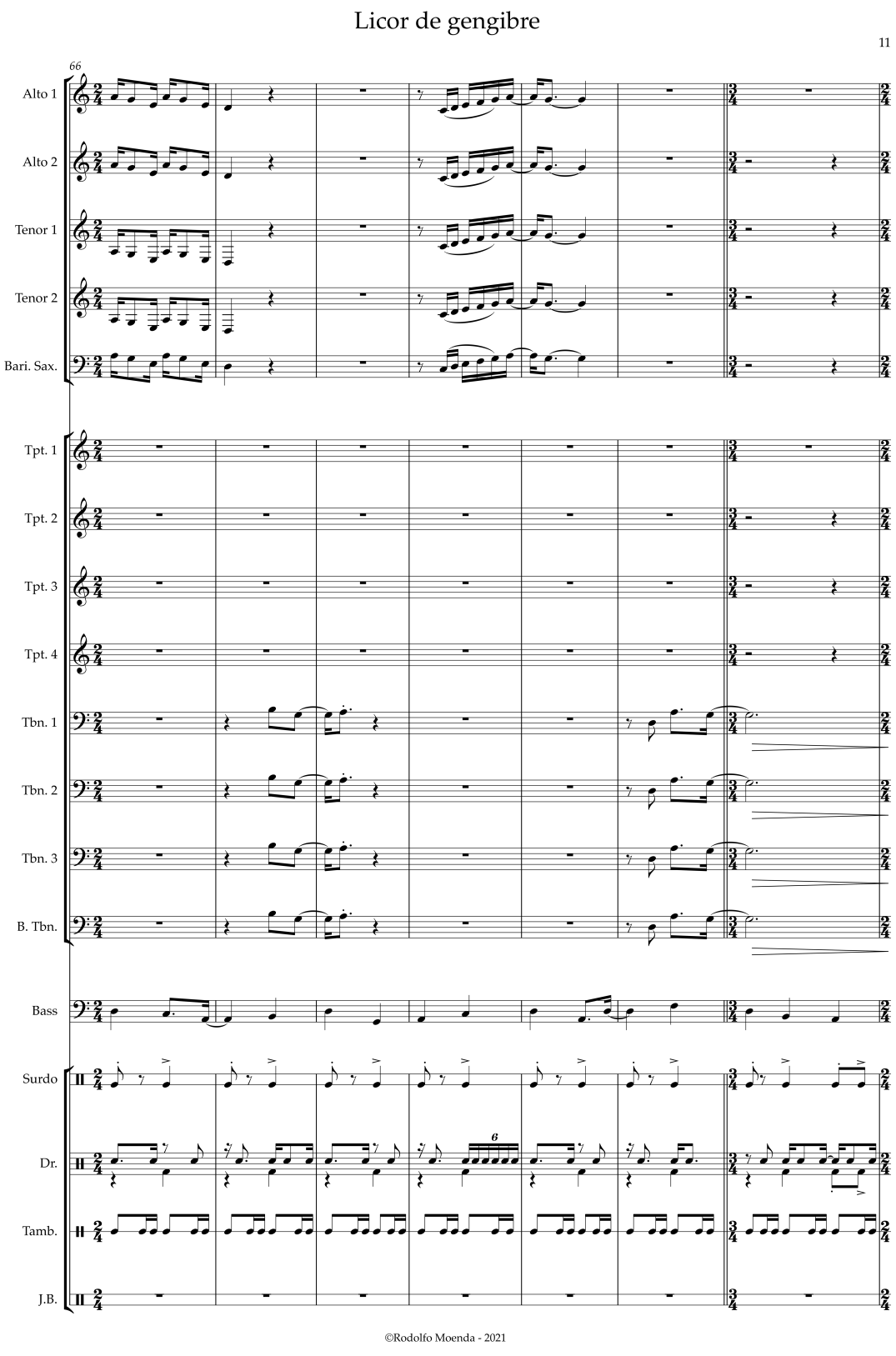


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 159 - Licor de gengibre – pág. 10
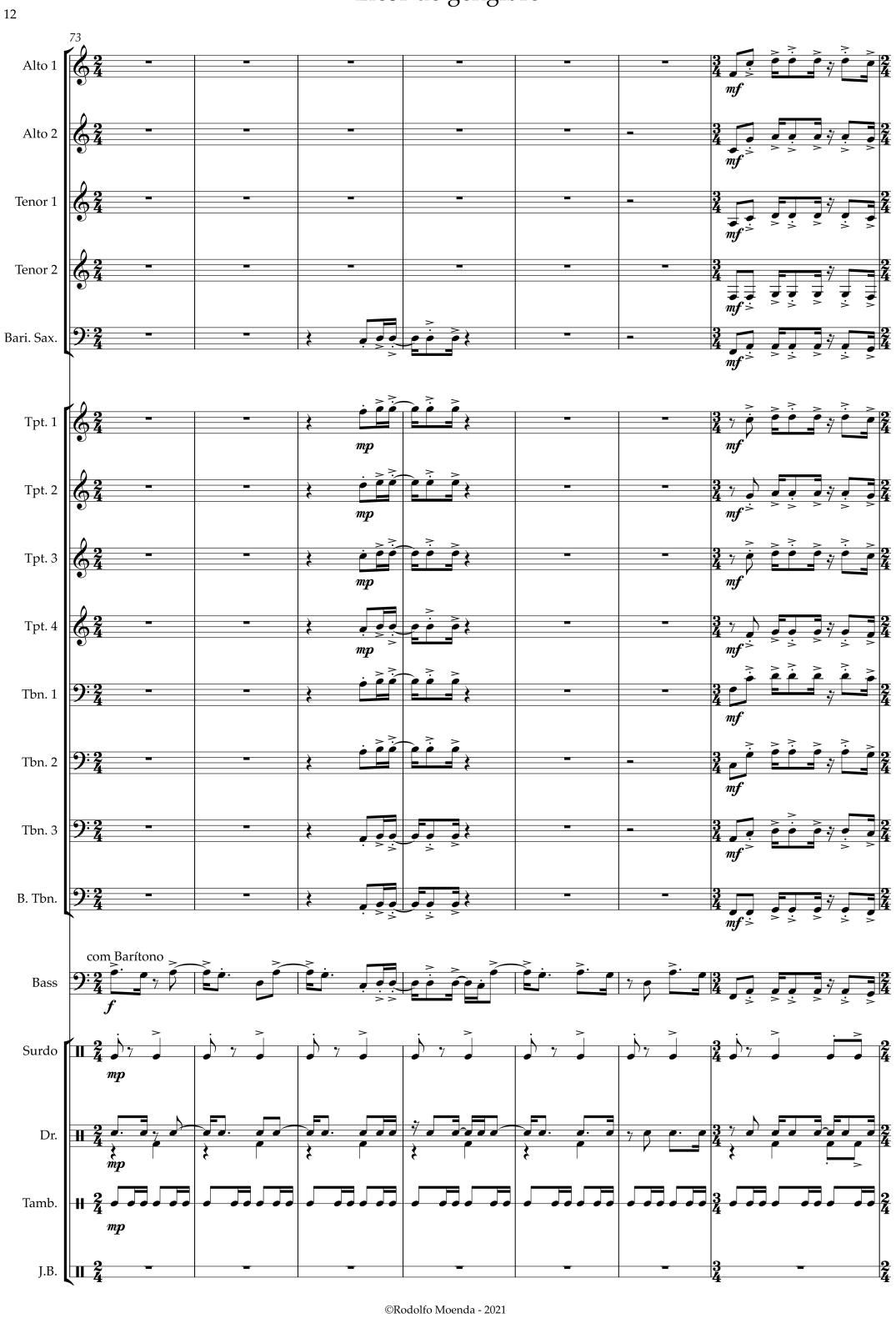


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 160 - Licor de gengibre – pág. 11
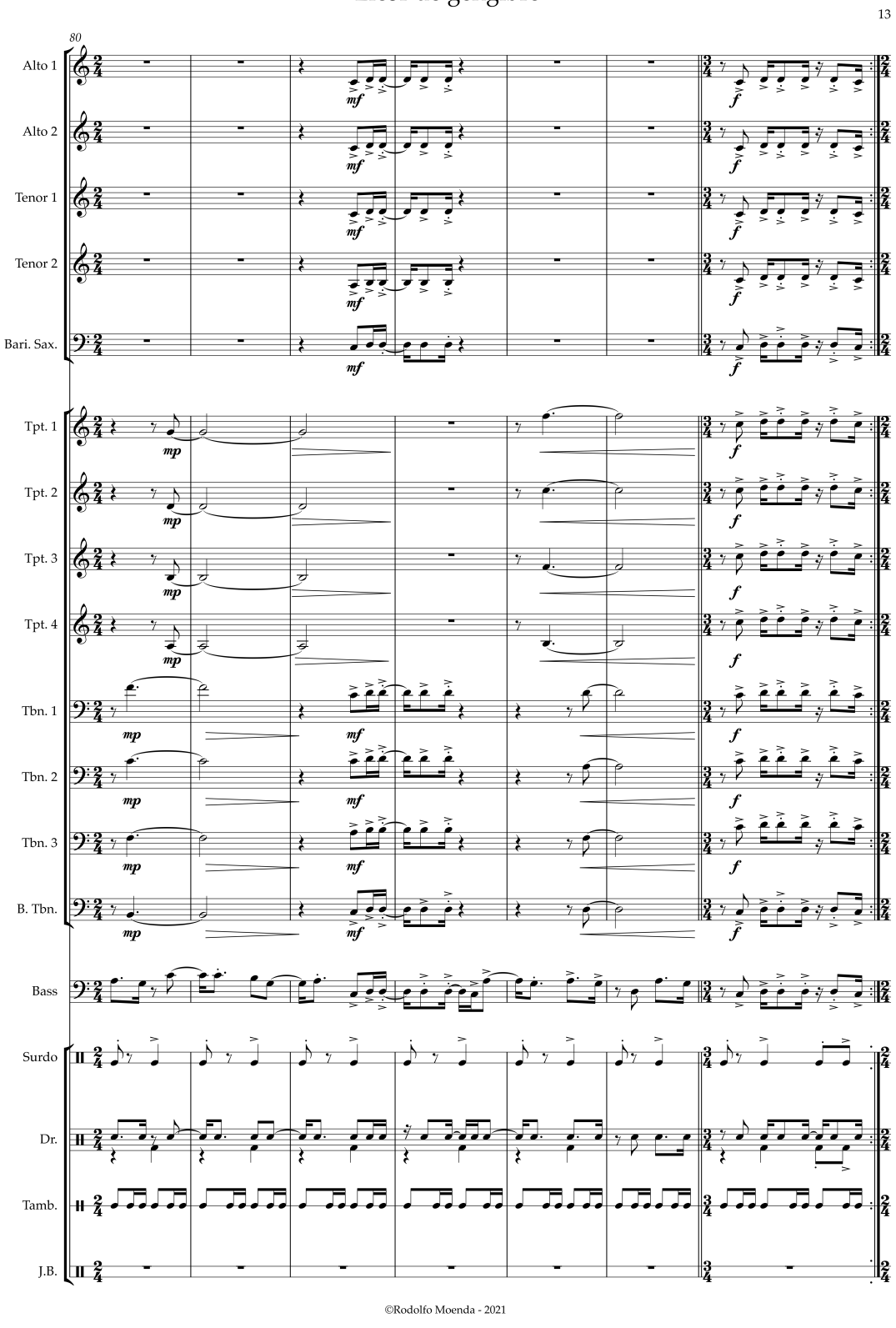


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 161 - Licor de gengibre – pág. 12
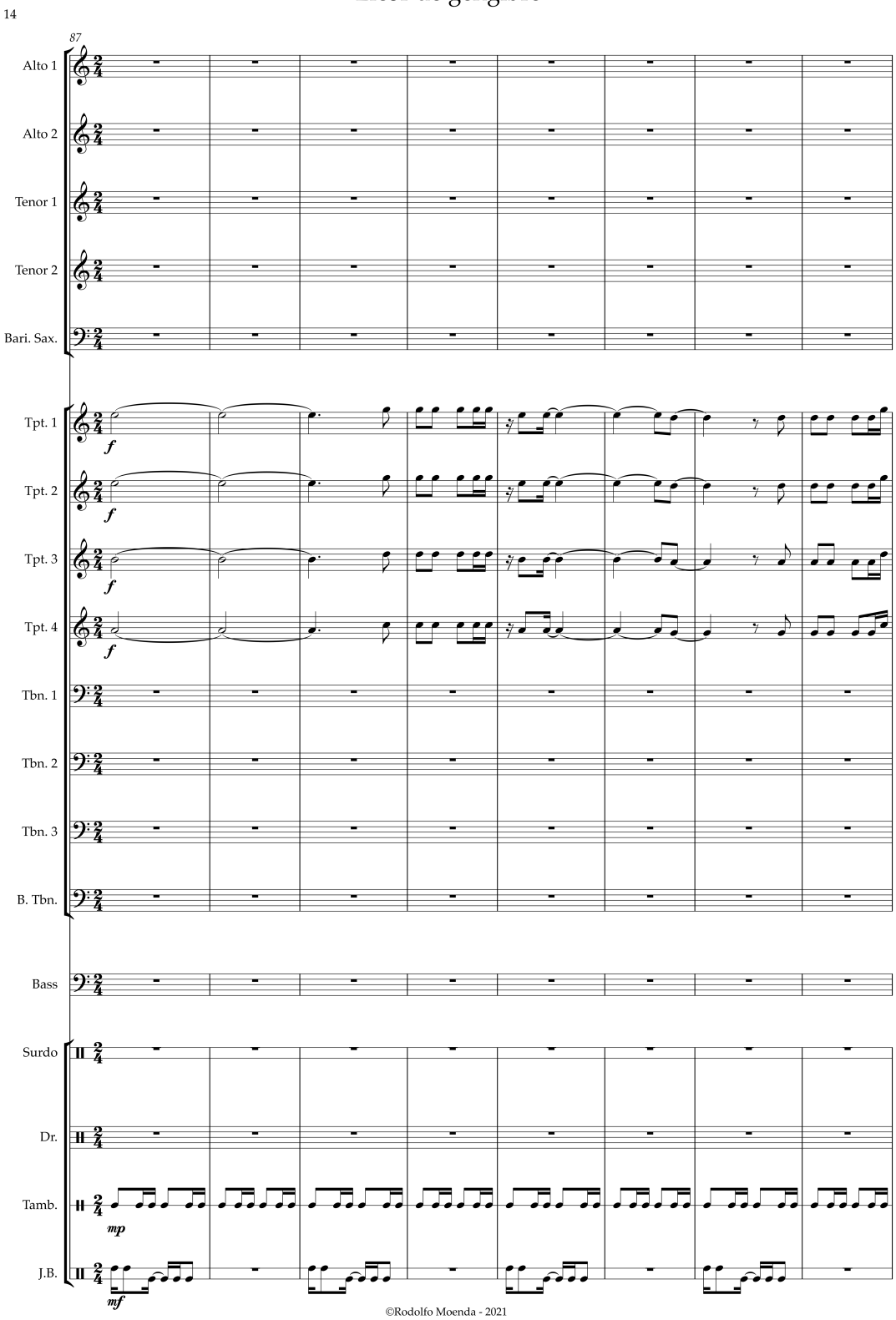


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 162 - Licor de gengibre – pág. 13
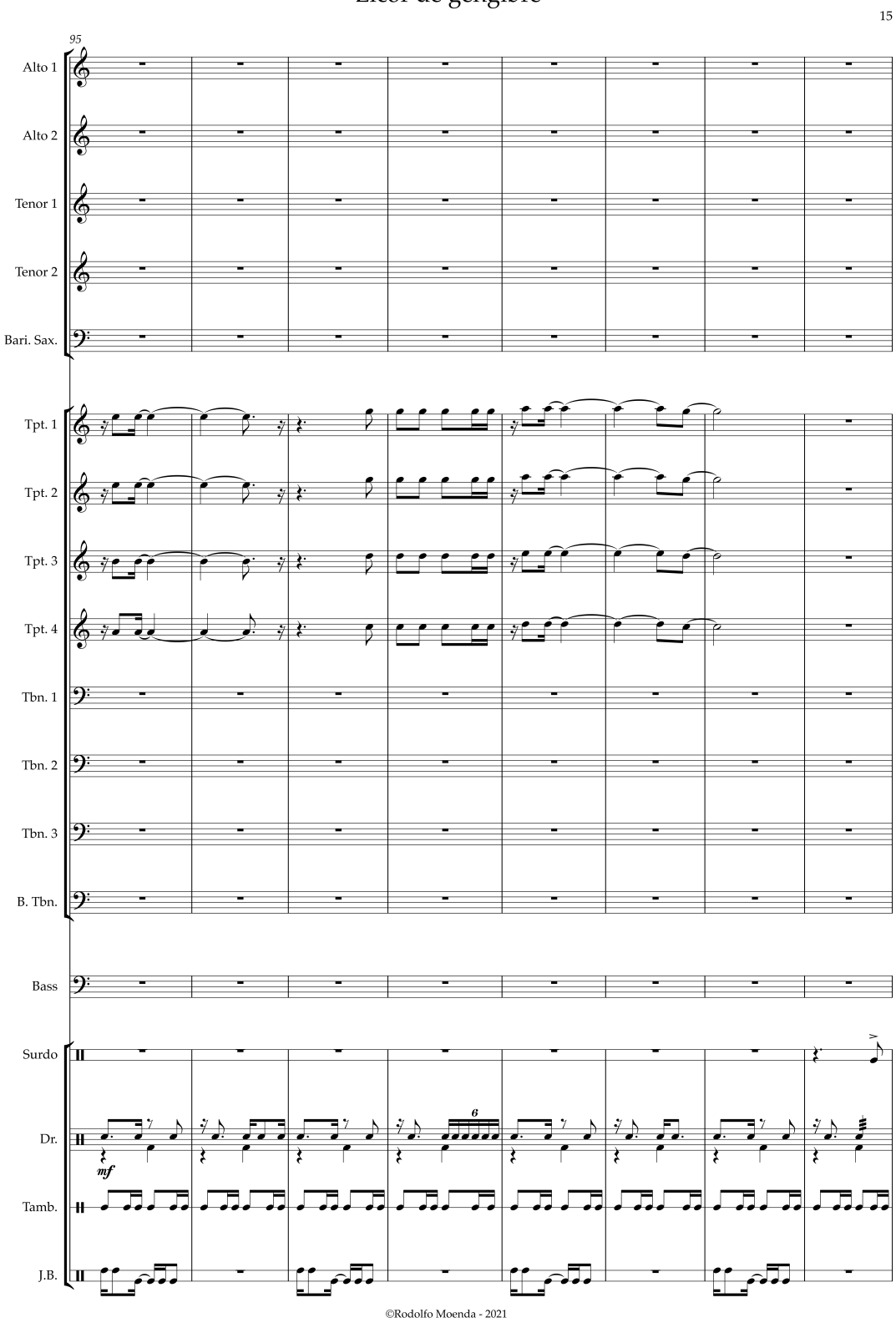


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 163 - Licor de gengibre – pág. 14
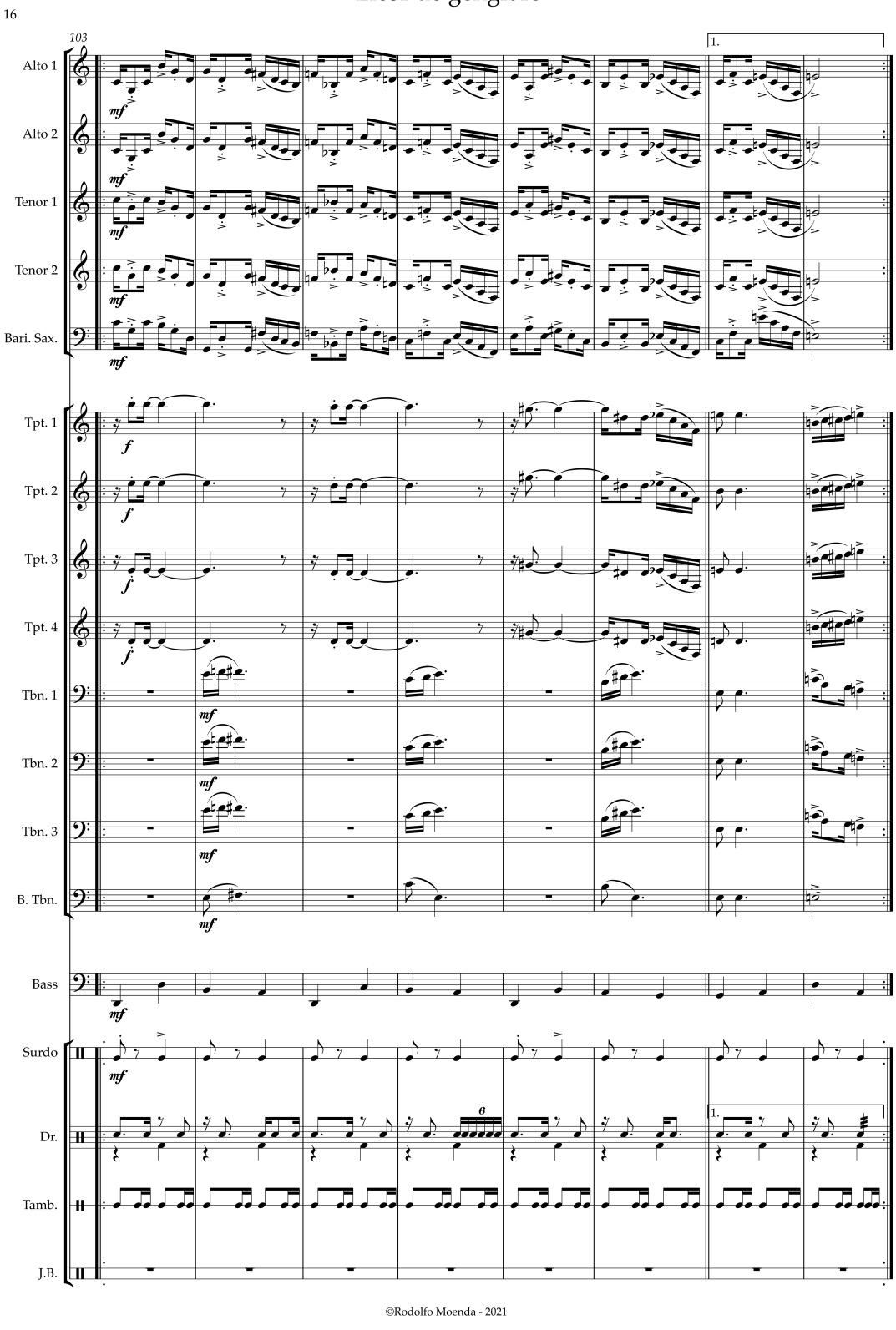


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 164 - Licor de gengibre – pág. 15
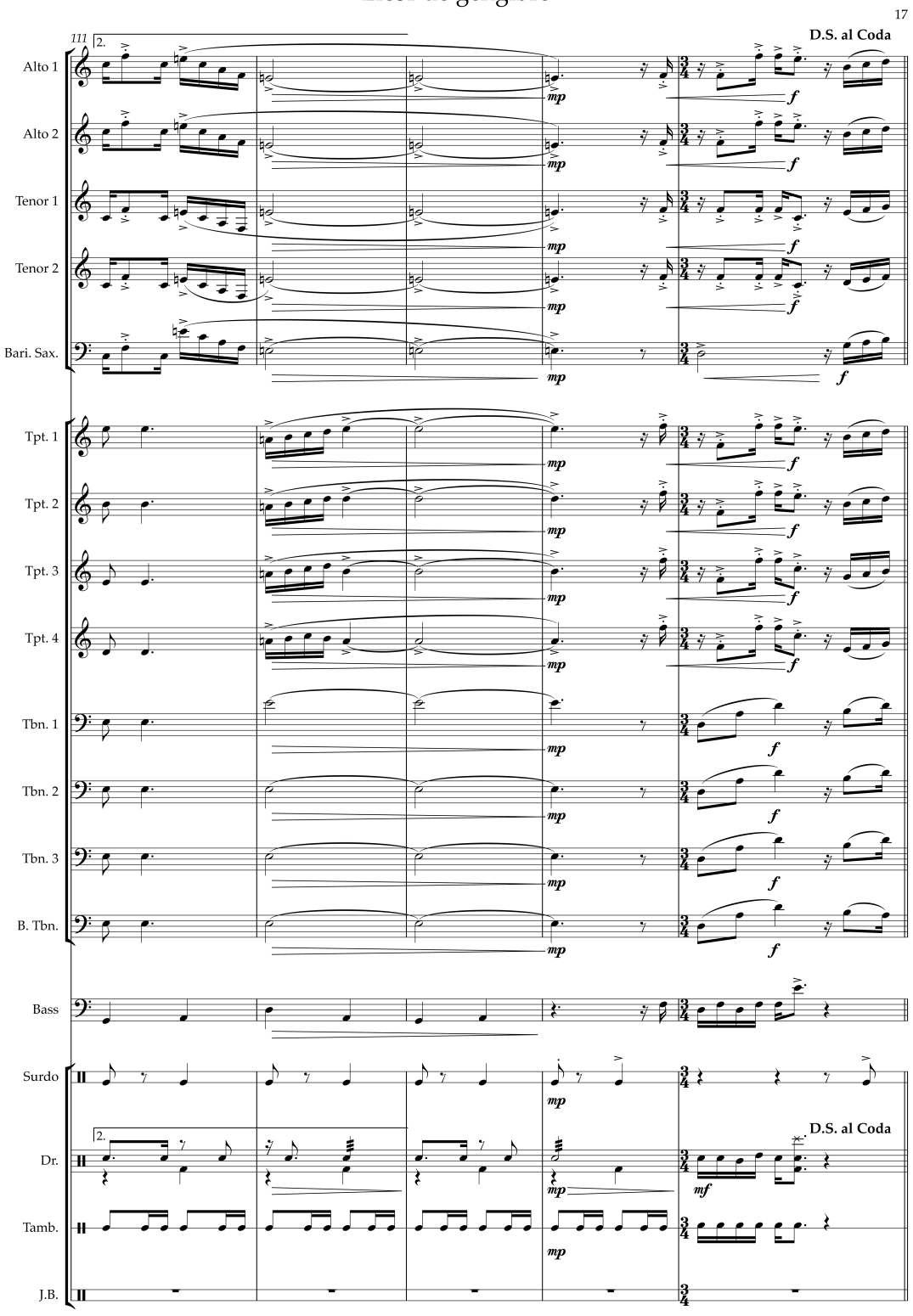


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 165 - Licor de gengibre – pág. 16



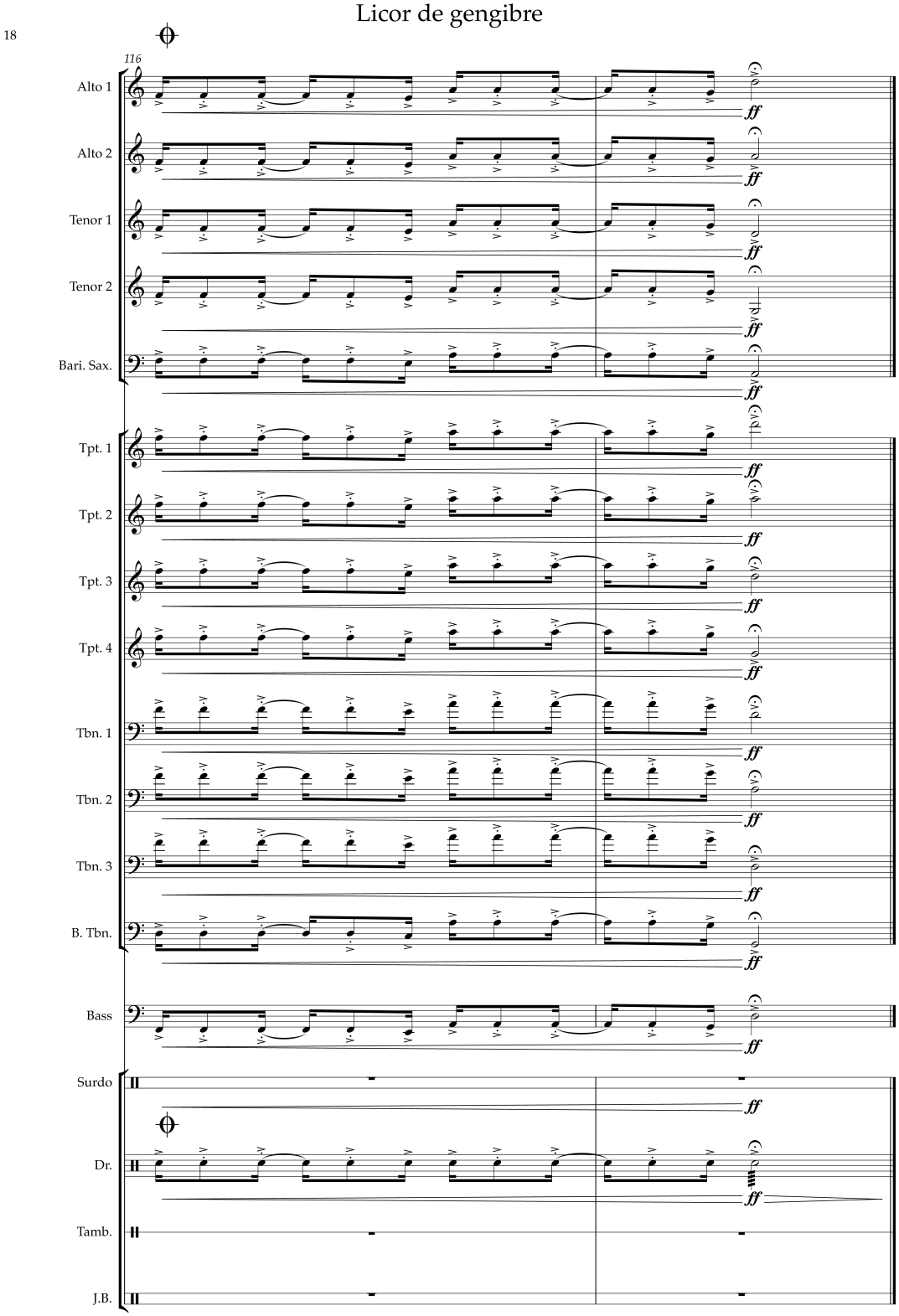
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 166 - Licor de gengibre – pág. 17



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 167 - Licor de gengibre – pág. 18



Fonte: Elaborado pelo autor.

C. Mole

Figura 168 - Mole – pág. 1 (Capa)



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Disciplina: Seminário avançado em processos criativos (D)
Professor Dr. Daniel Quaranta

Composição e Arranjo: Rodolfo Moenda

Mole

("Frevo-de-tudo")
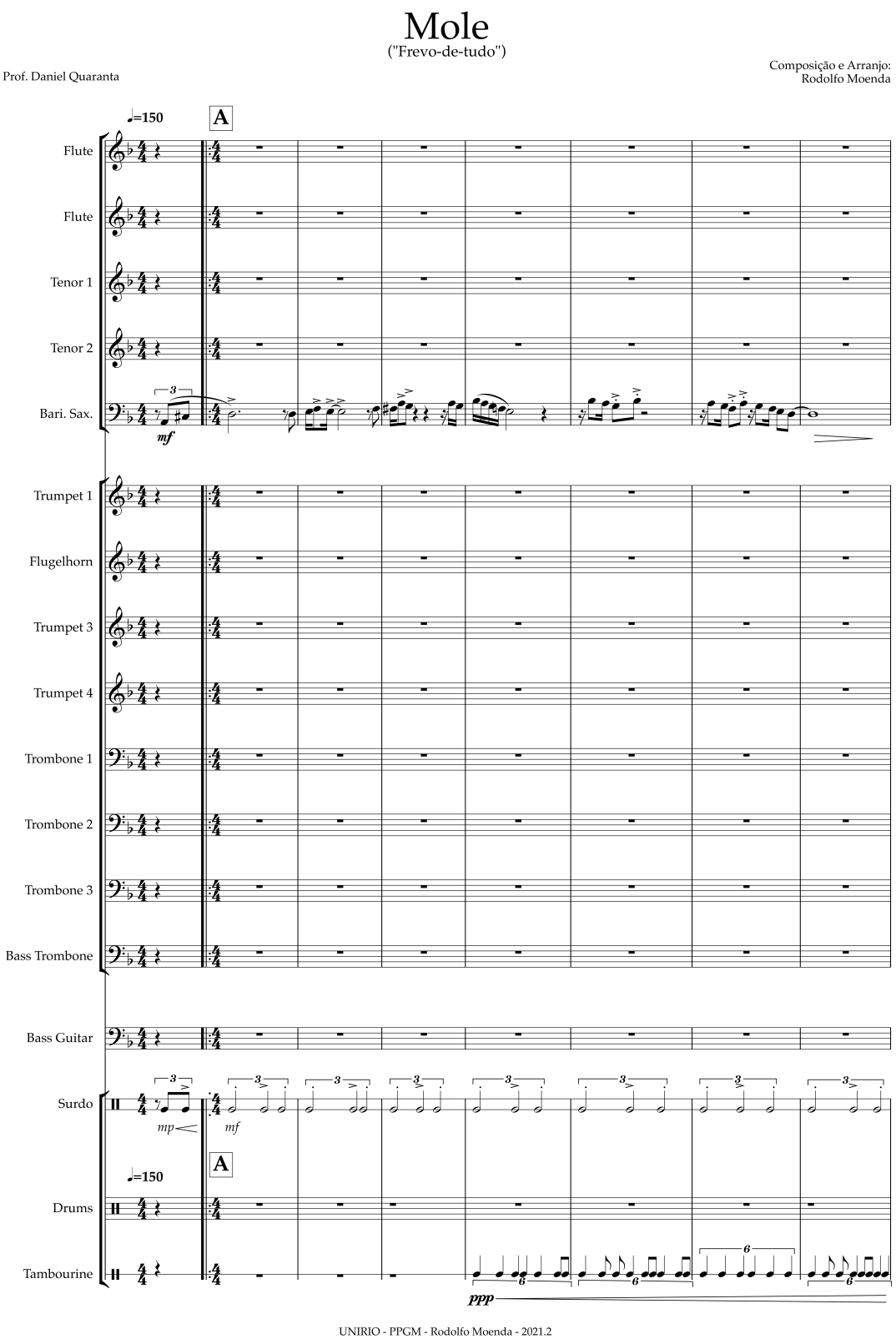
Dedicado à Lucélia Albuquerque e seu personagem Dona Lucélia

Flute
Alto Saxophone
Flute
Alto Saxophone
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.
Trumpet 1
Flugelhorn
Trumpet 3
Trumpet 4
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone
Bass Guitar
Surdo
Drums
Tambourine

UNIRIO - PPGM - Rodolfo Moenda 2021.2
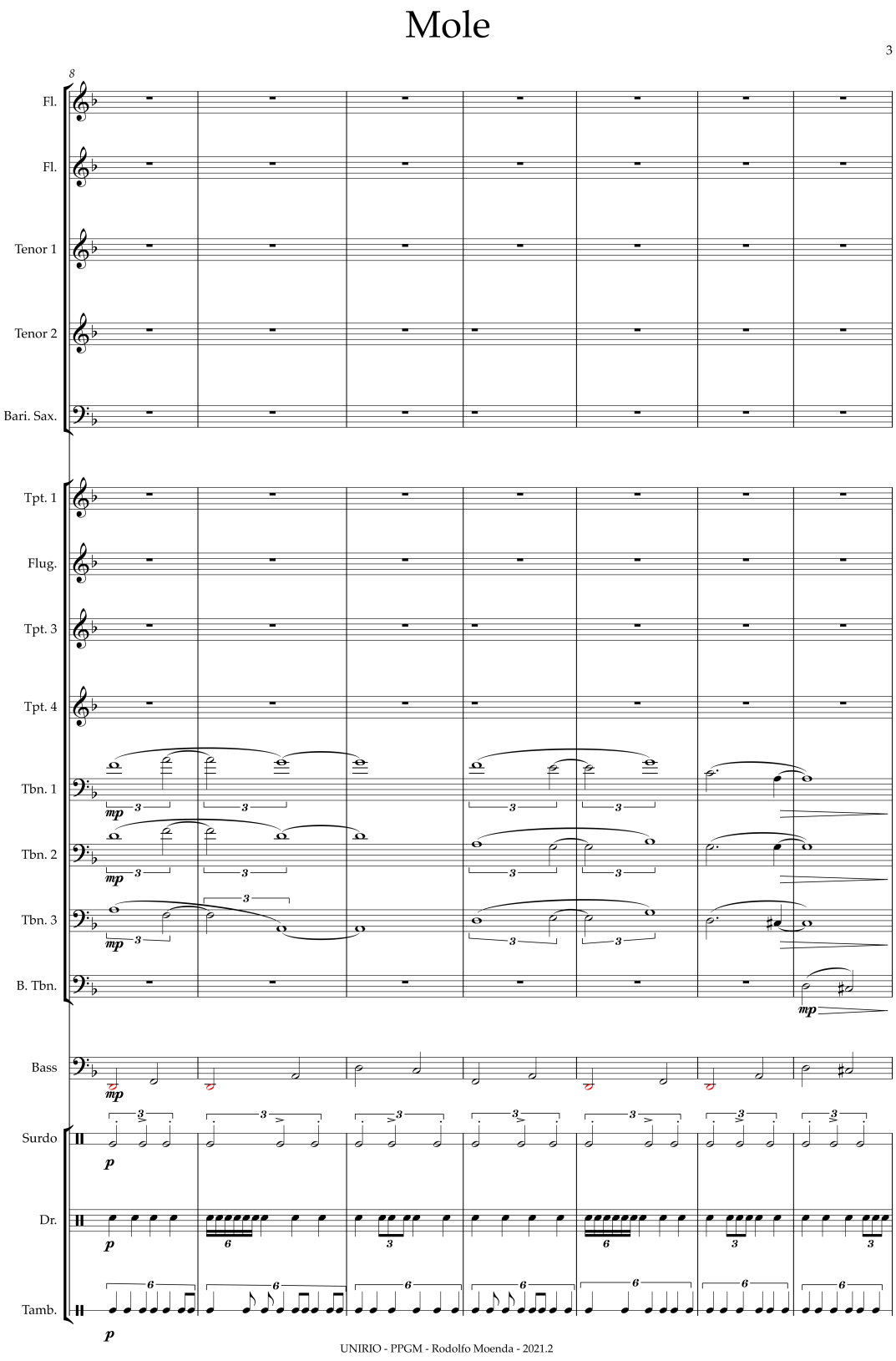
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 169 - Mole – pág. 2
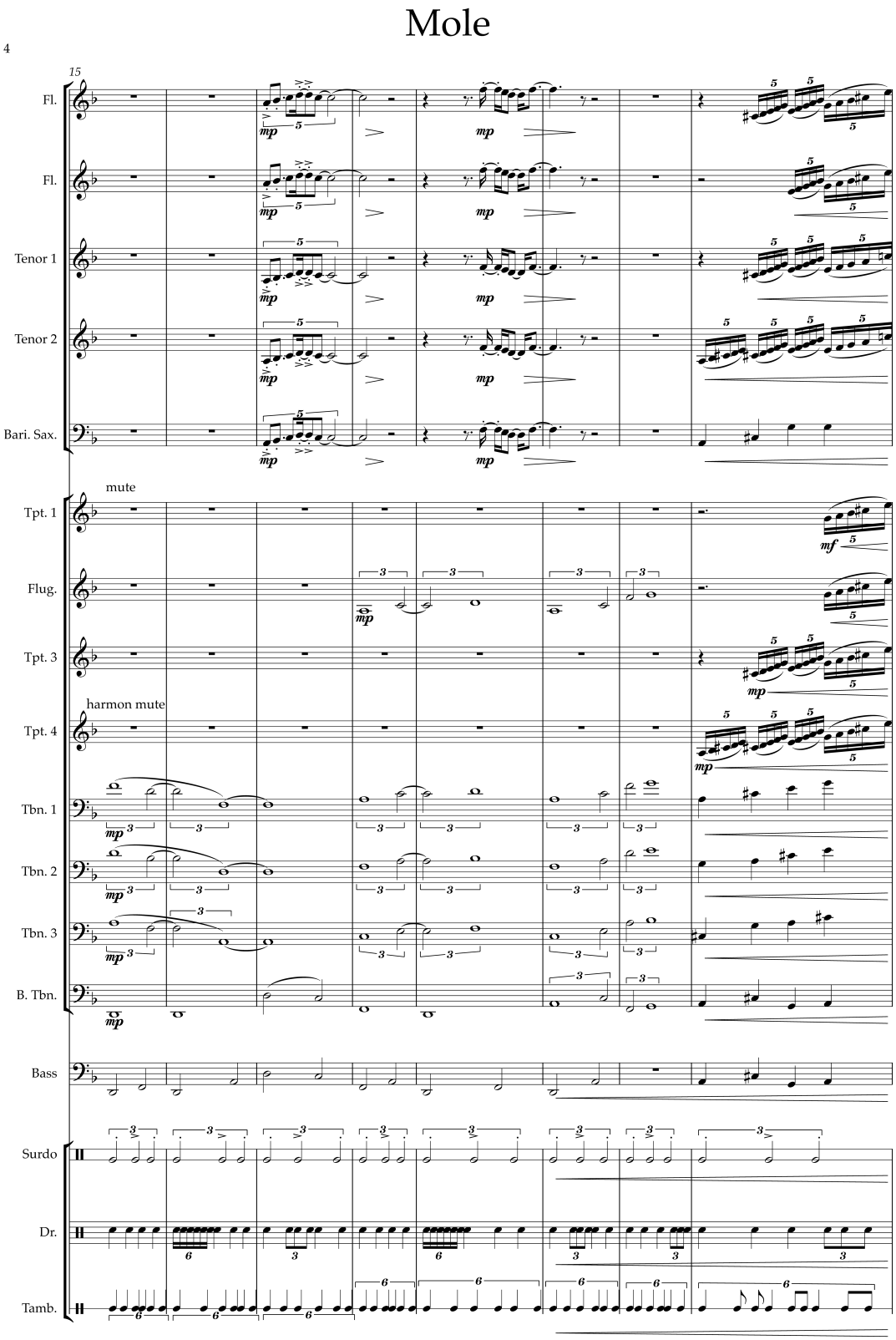


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 170 - Mole – pág. 3
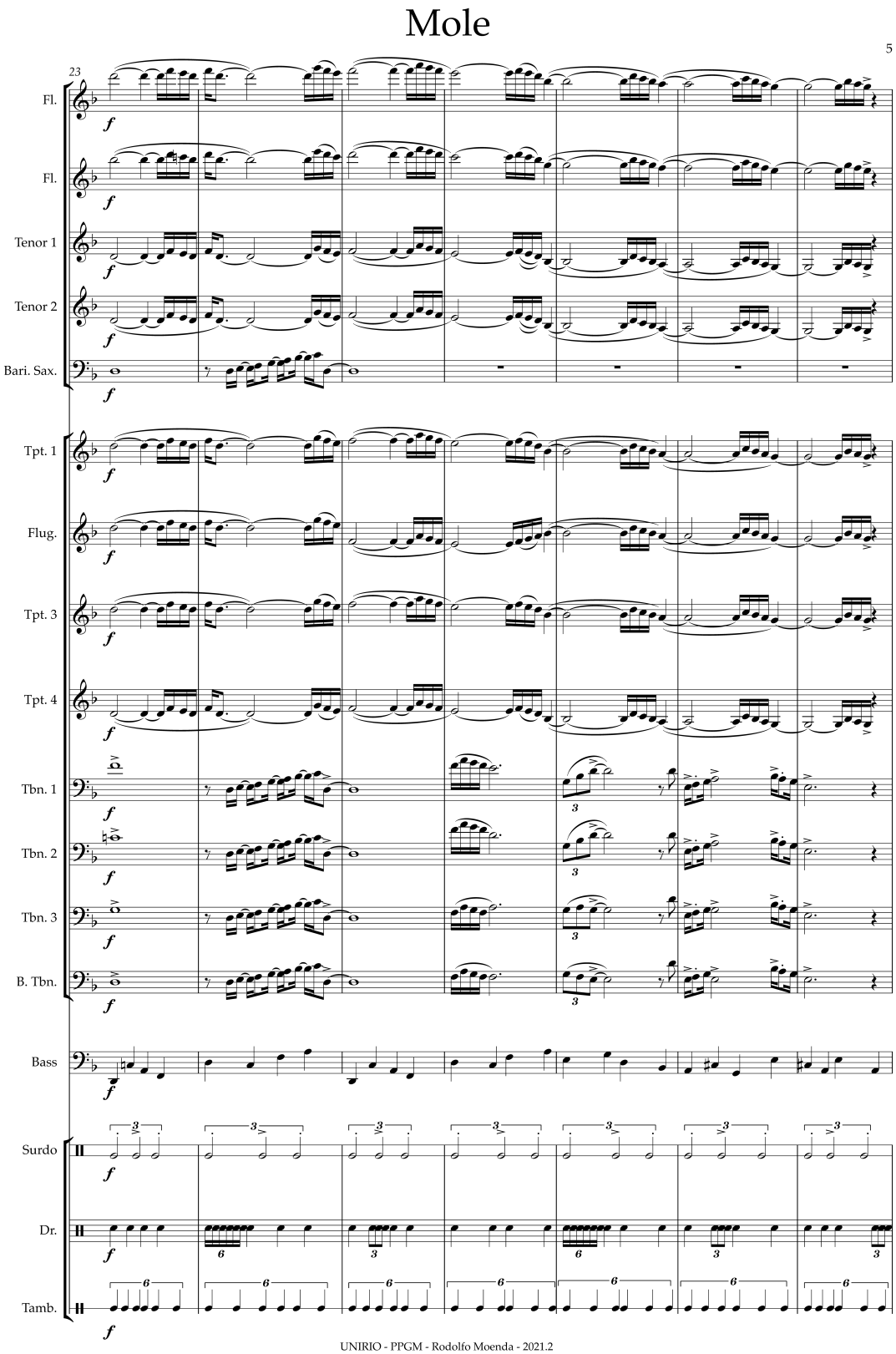


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 171 - Mole – pág. 4
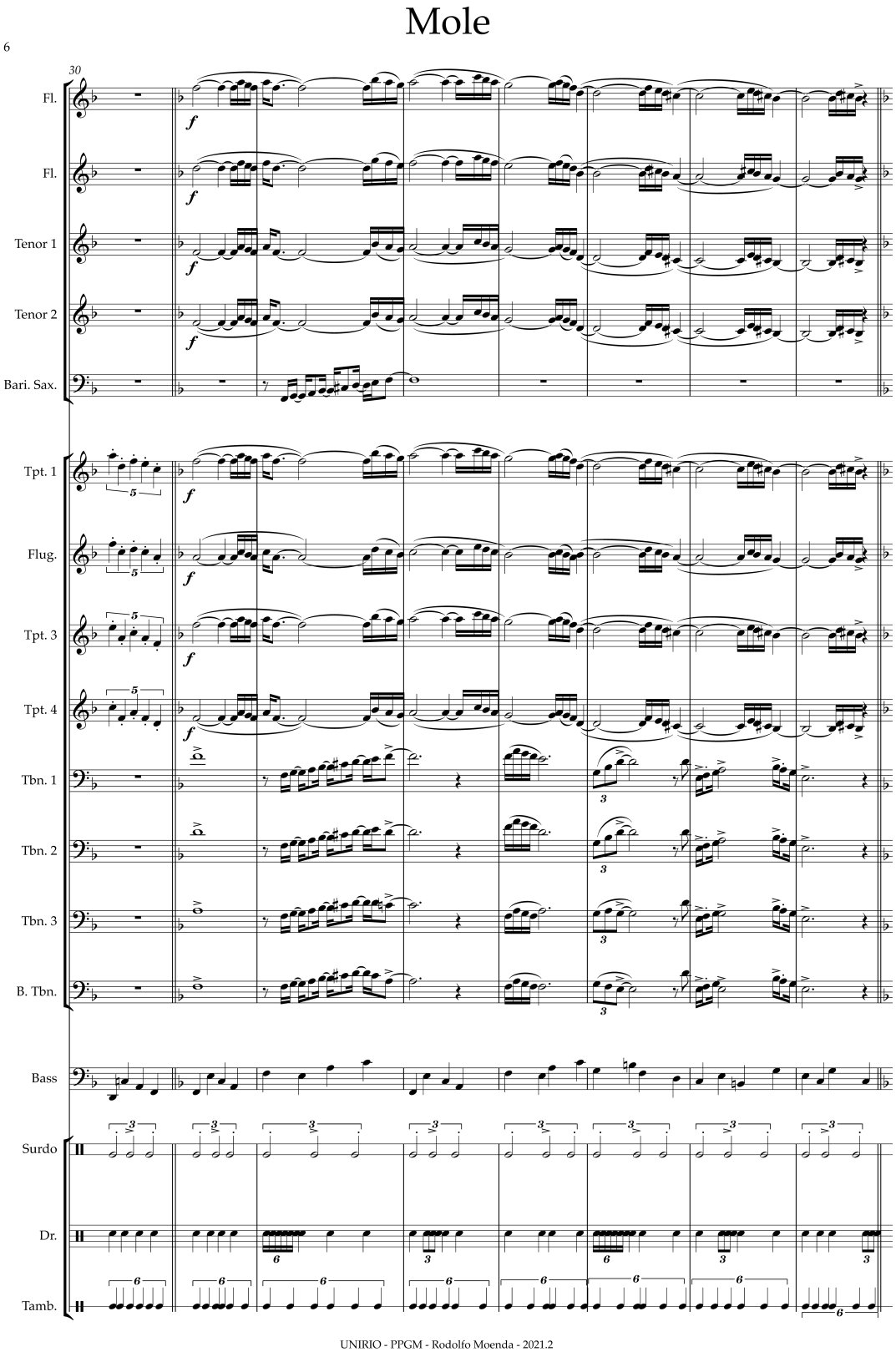


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 172 - Mole – pág. 5
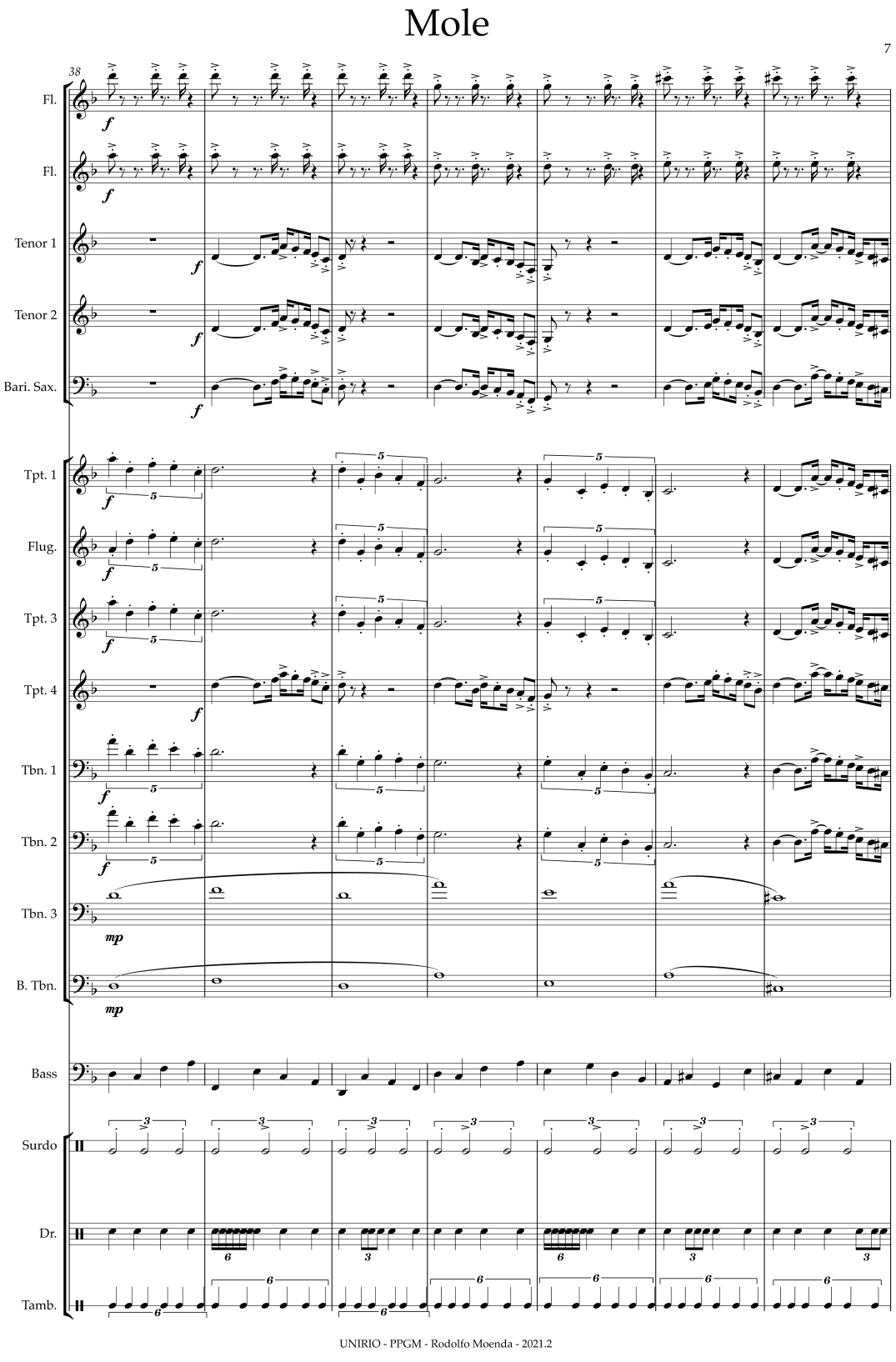


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 173 - Mole – pág. 6
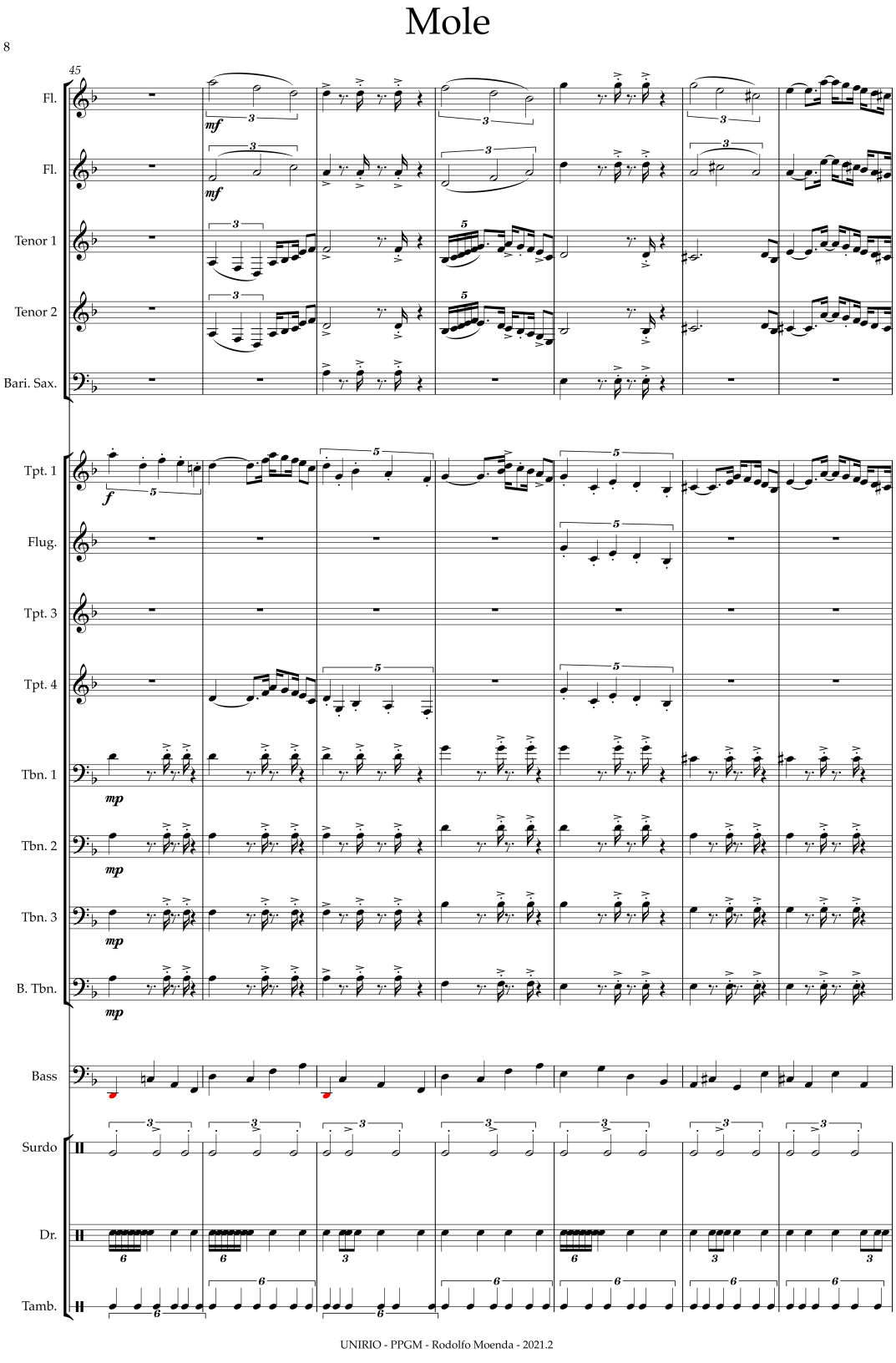


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 174 - Mole – pág. 7
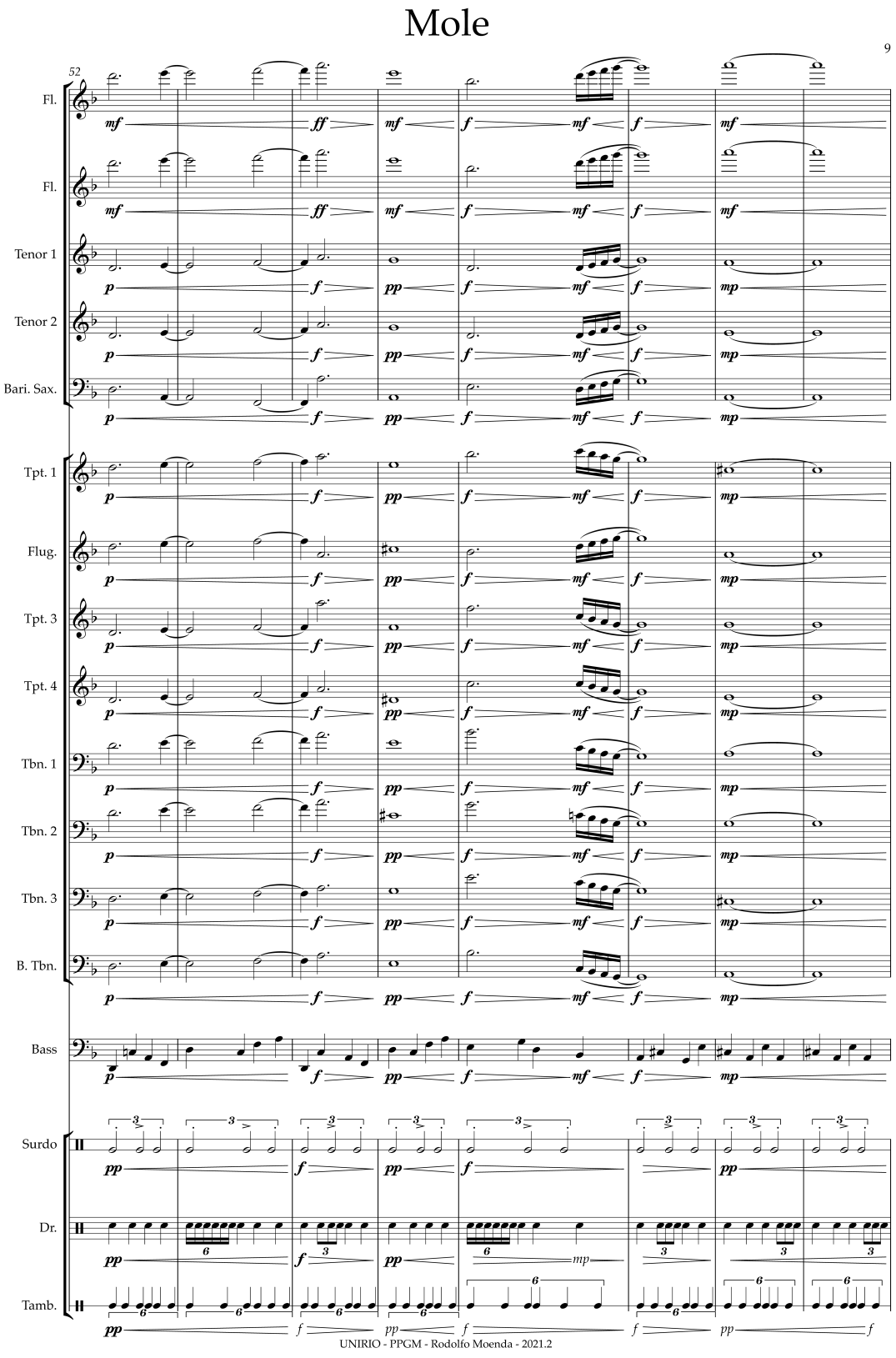


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 175 - Mole – pág. 8
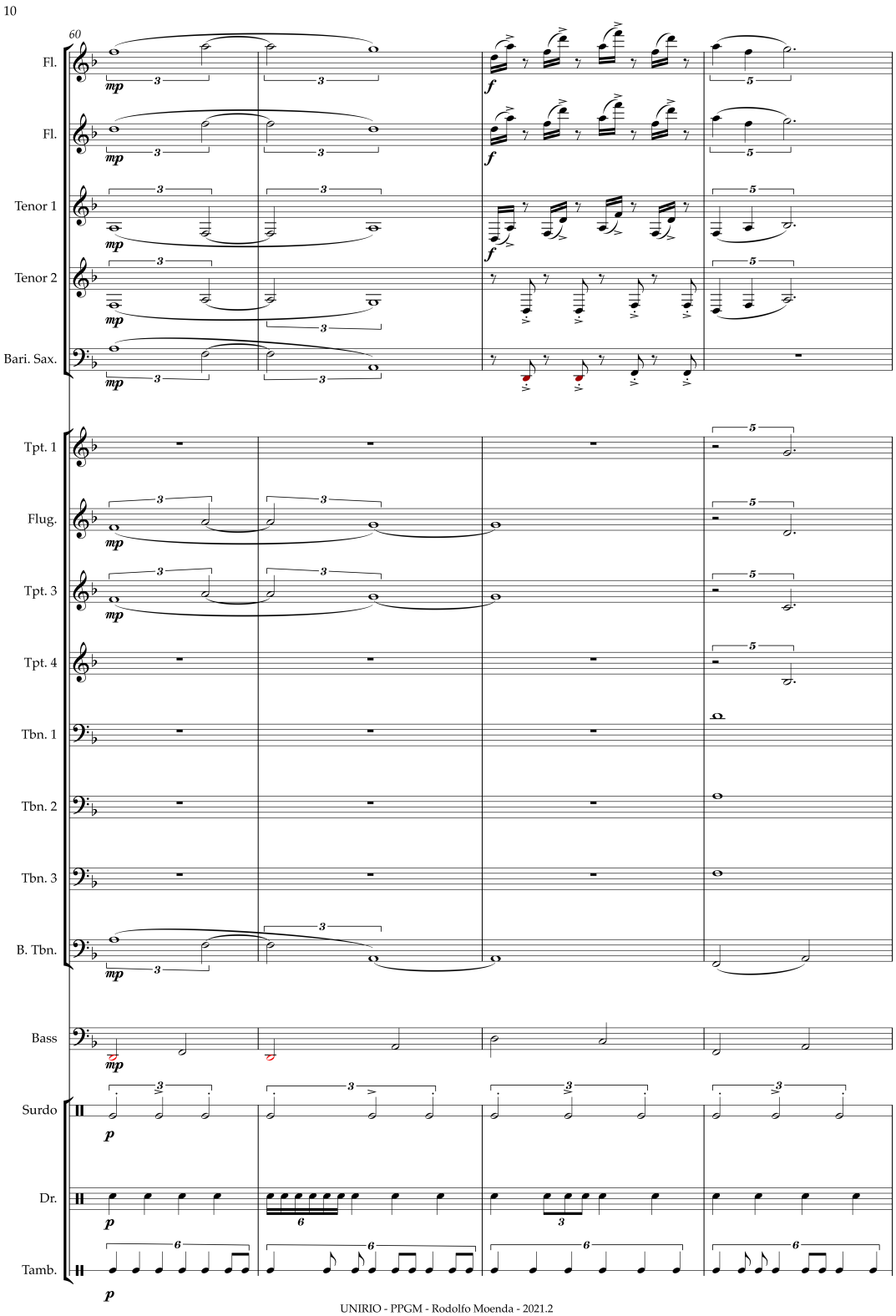


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 176 - Mole – pág. 9
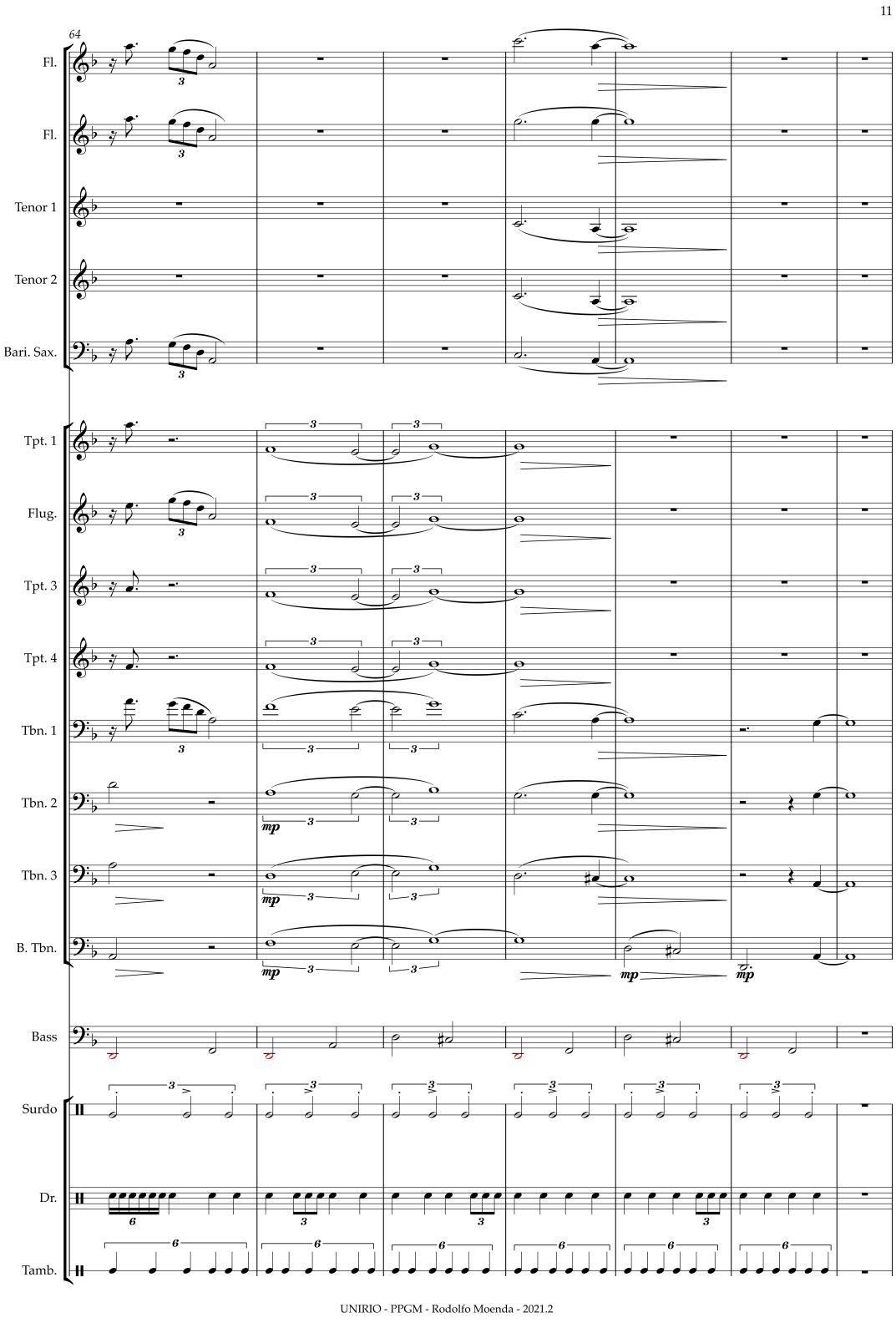


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 177 - Mole – pág. 10
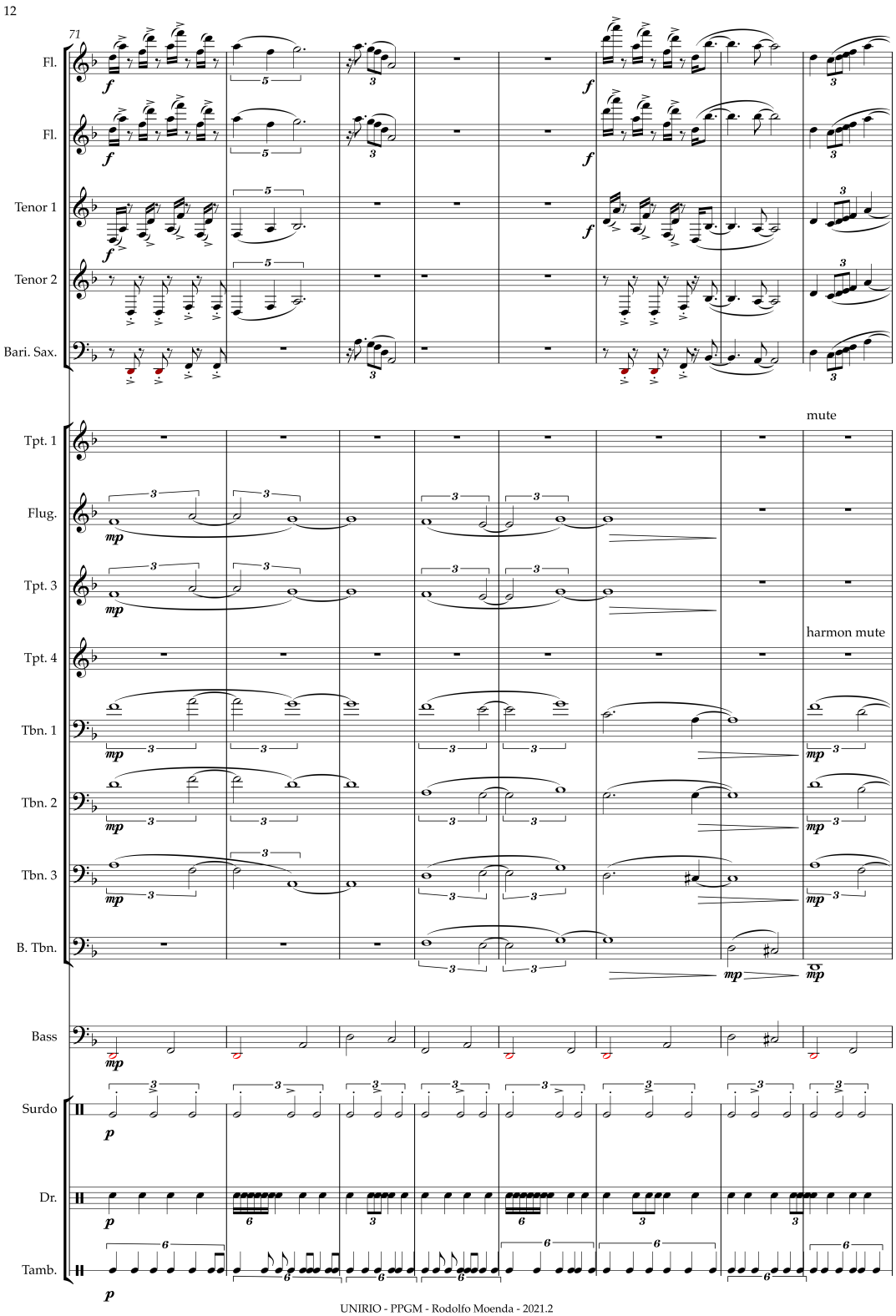


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 178 - Mole – pág. 11
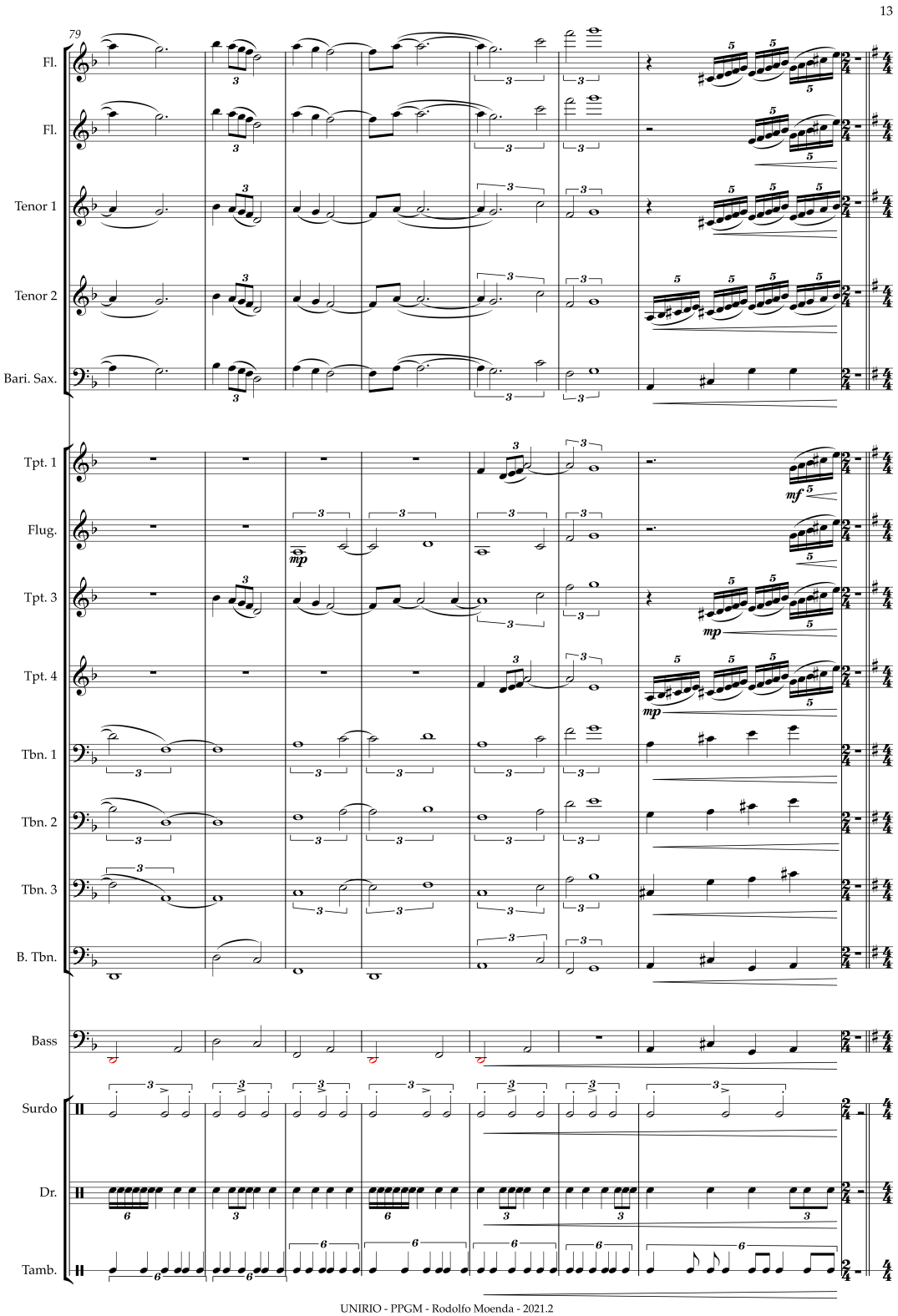


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 179 - Mole – pág. 12
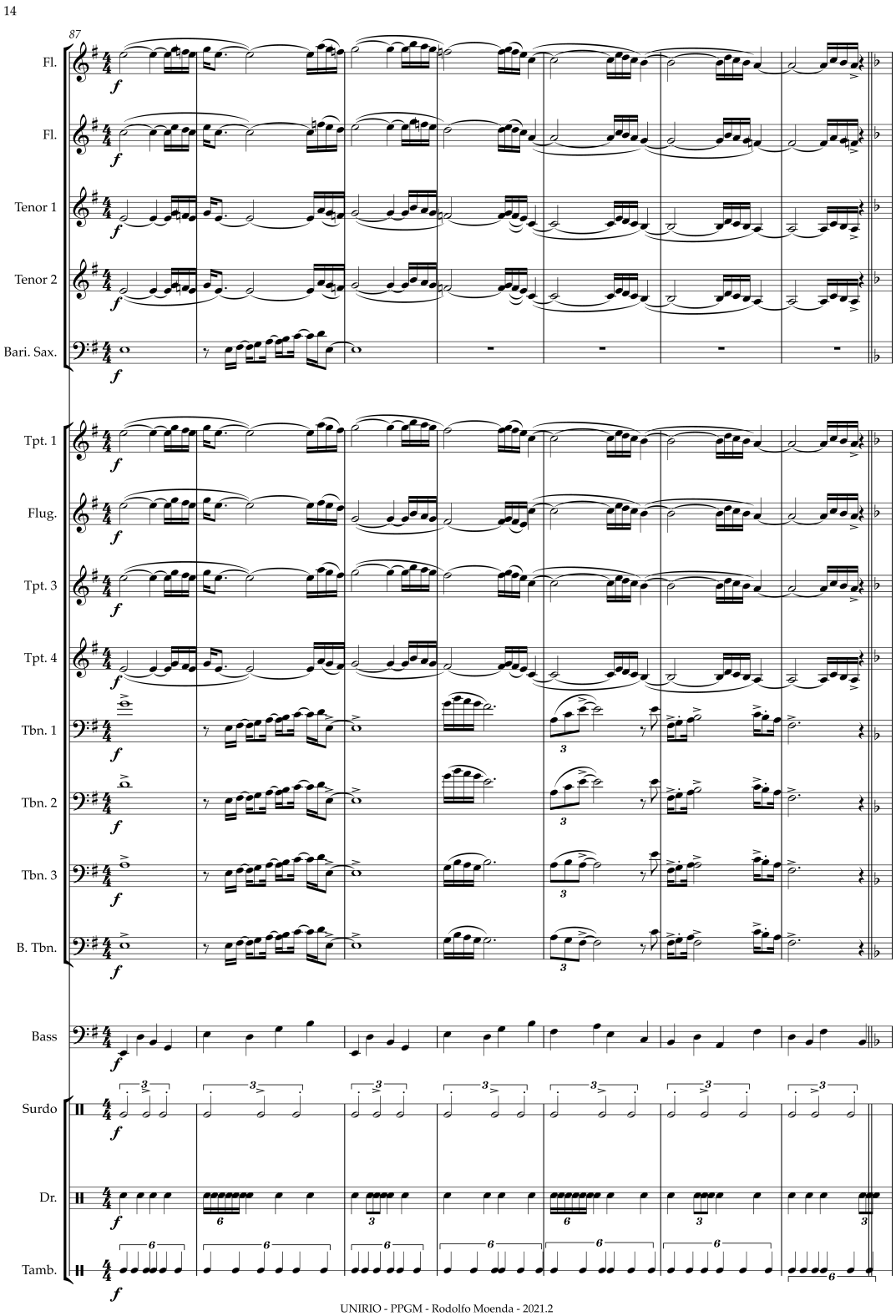


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 180 - Mole – pág. 13
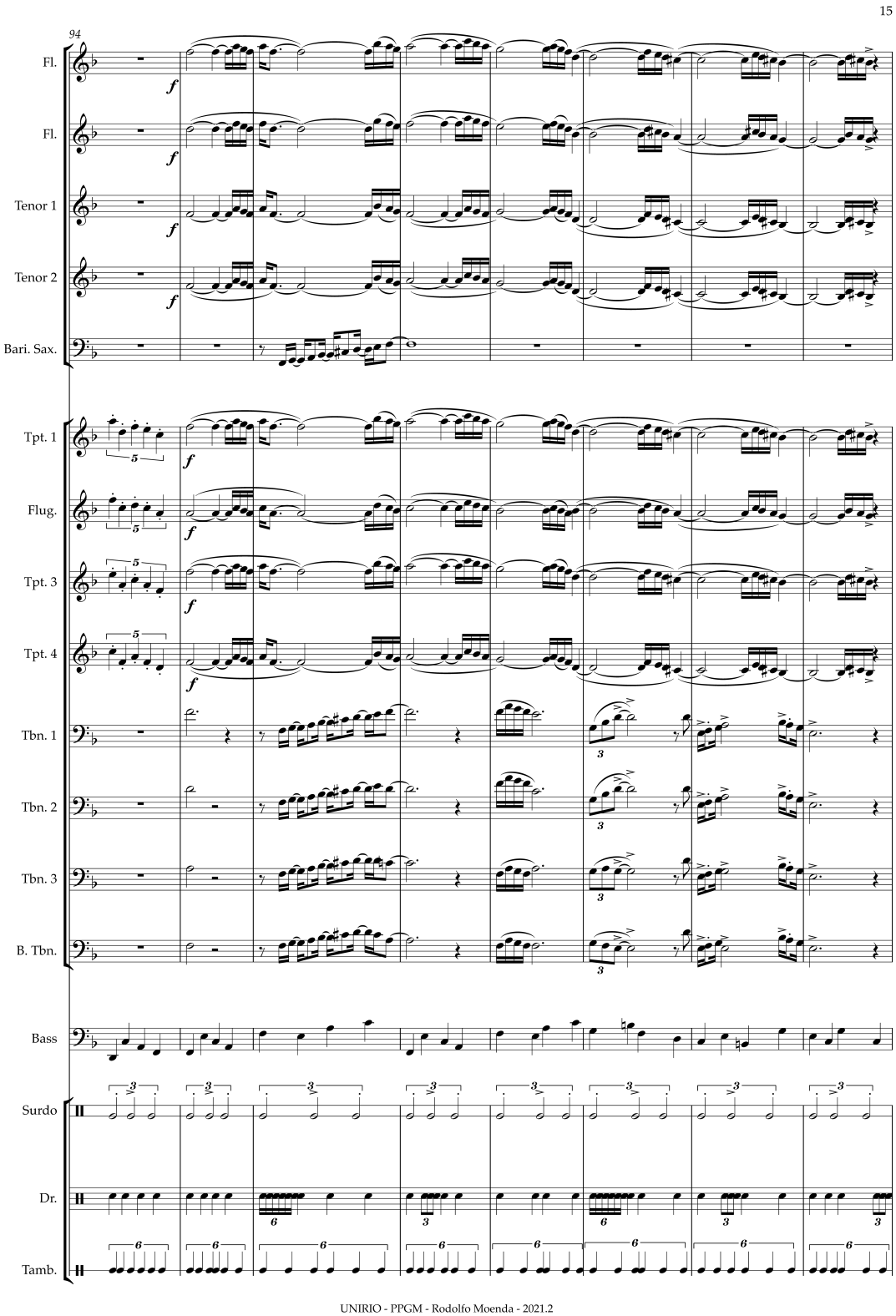


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 181 - Mole – pág. 14
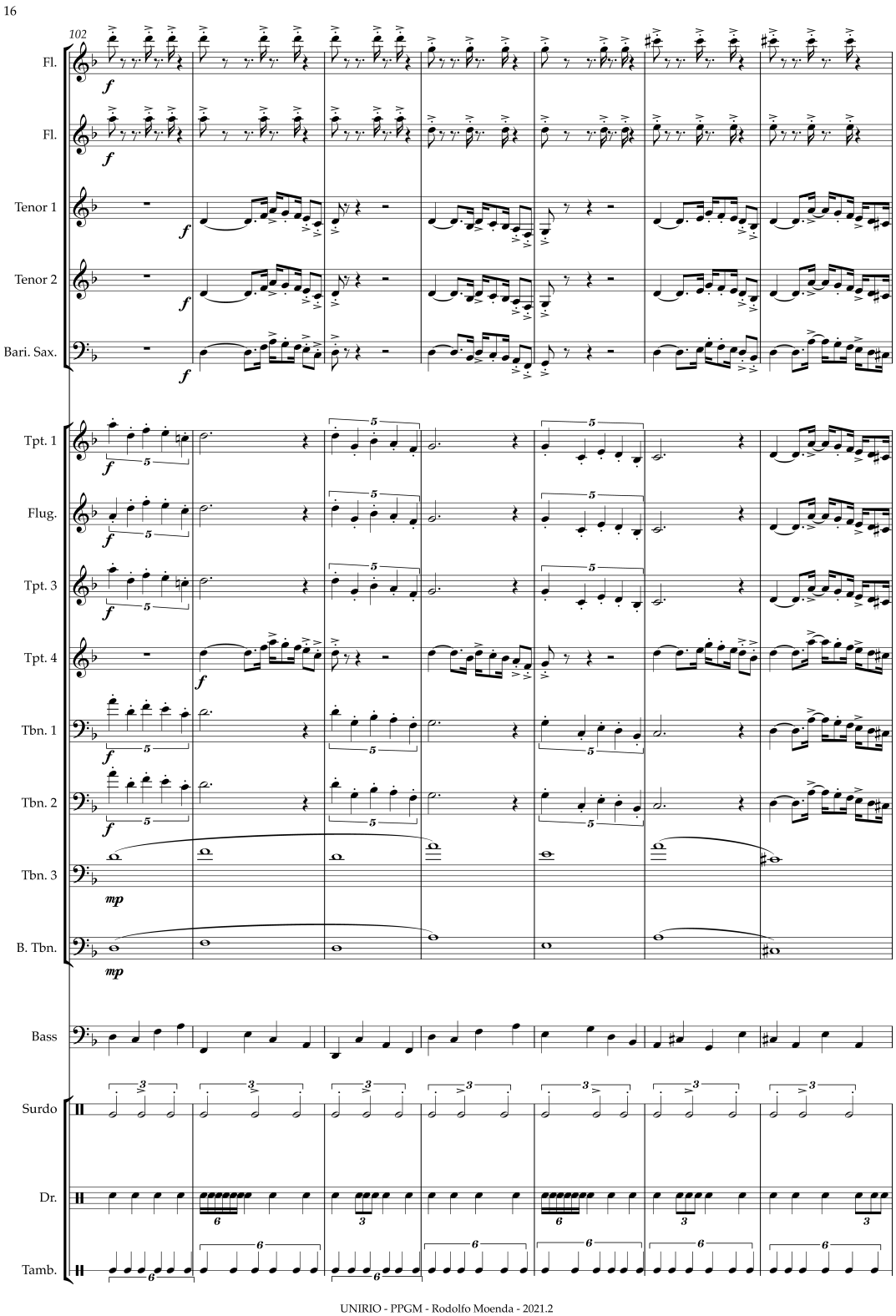


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 182 - Mole – pág. 15
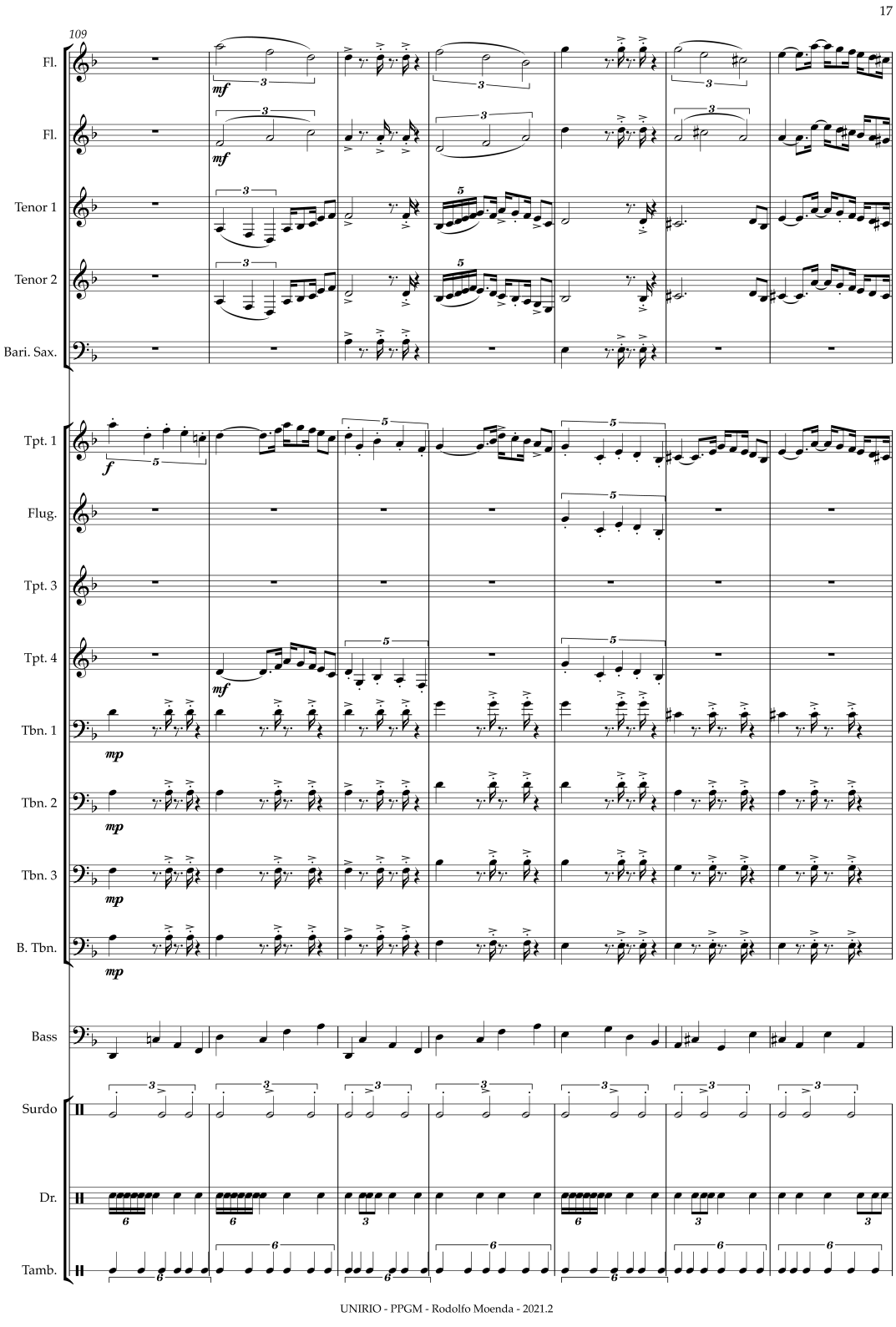


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 183 - Mole – pág. 16
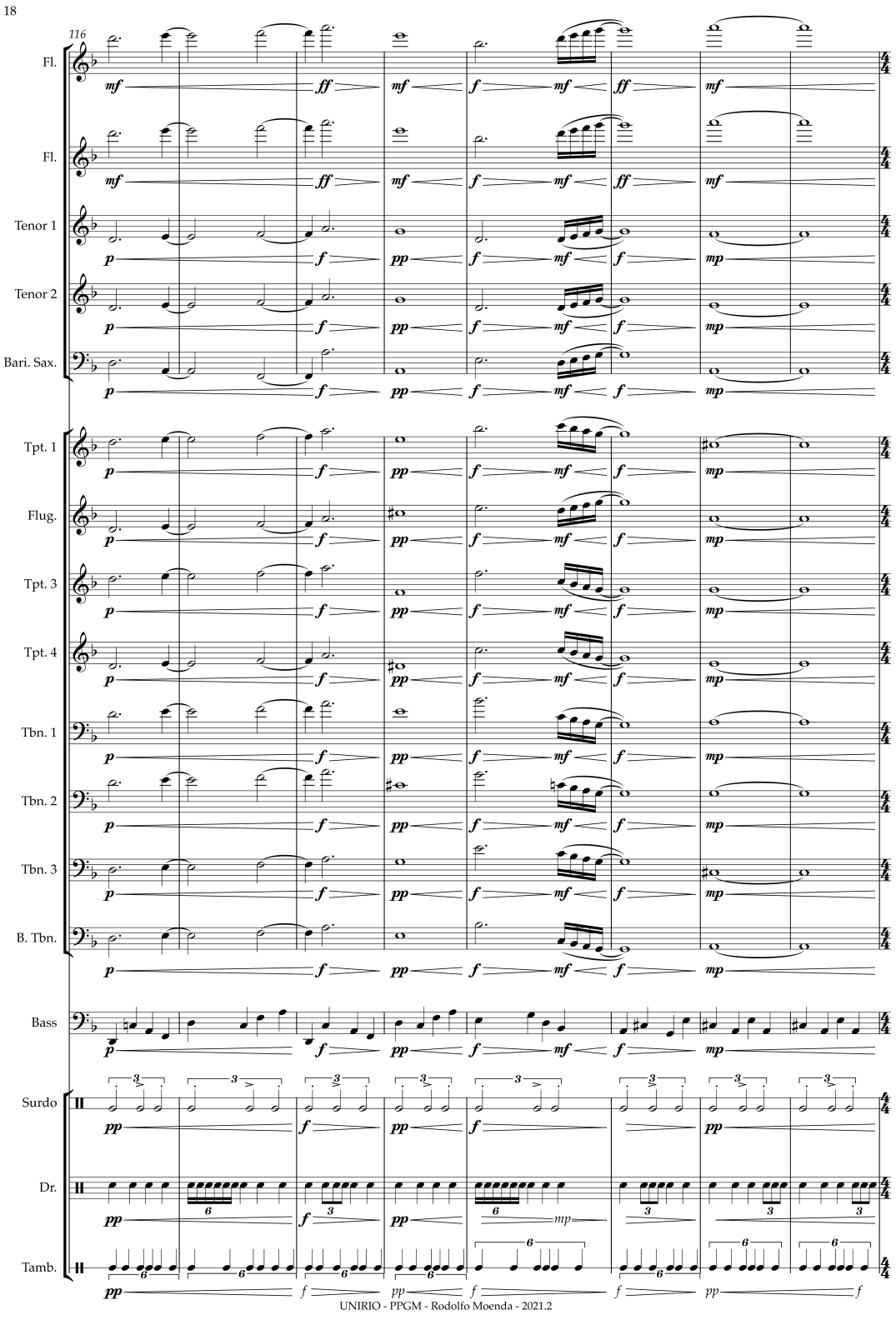


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 184 - Mole – pág. 17
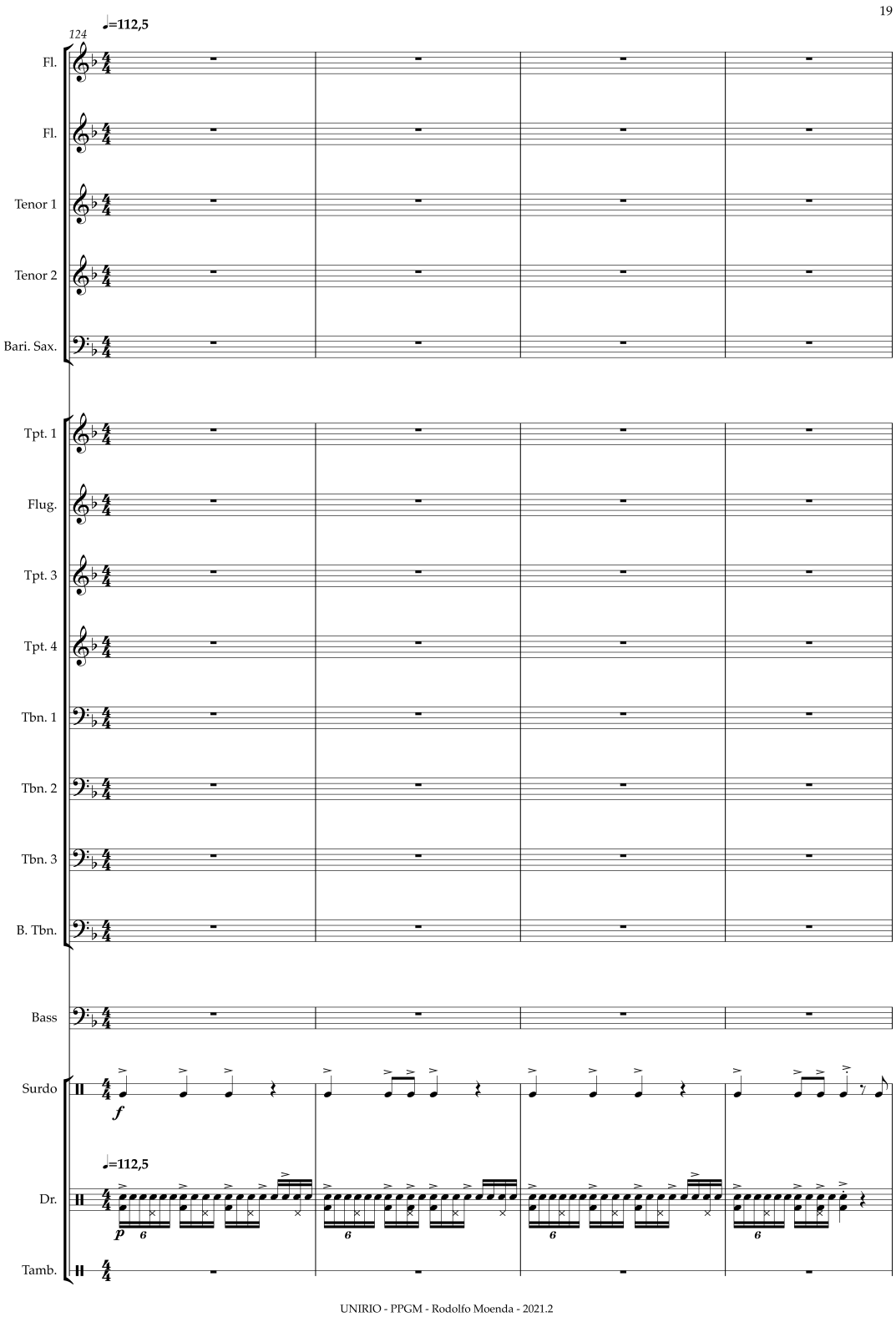


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 185 - Mole – pág. 18
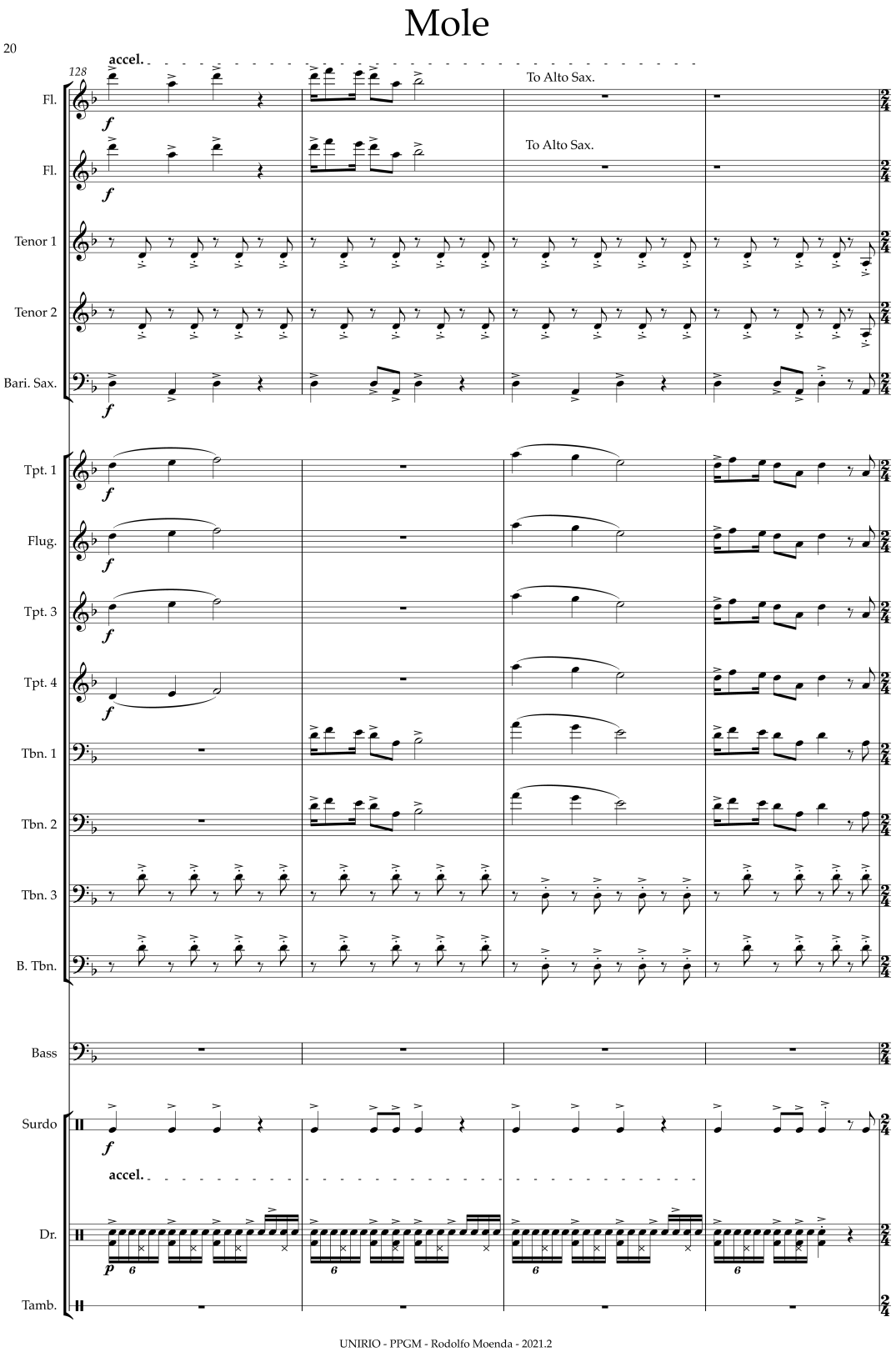


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 186 - Mole – pág. 19
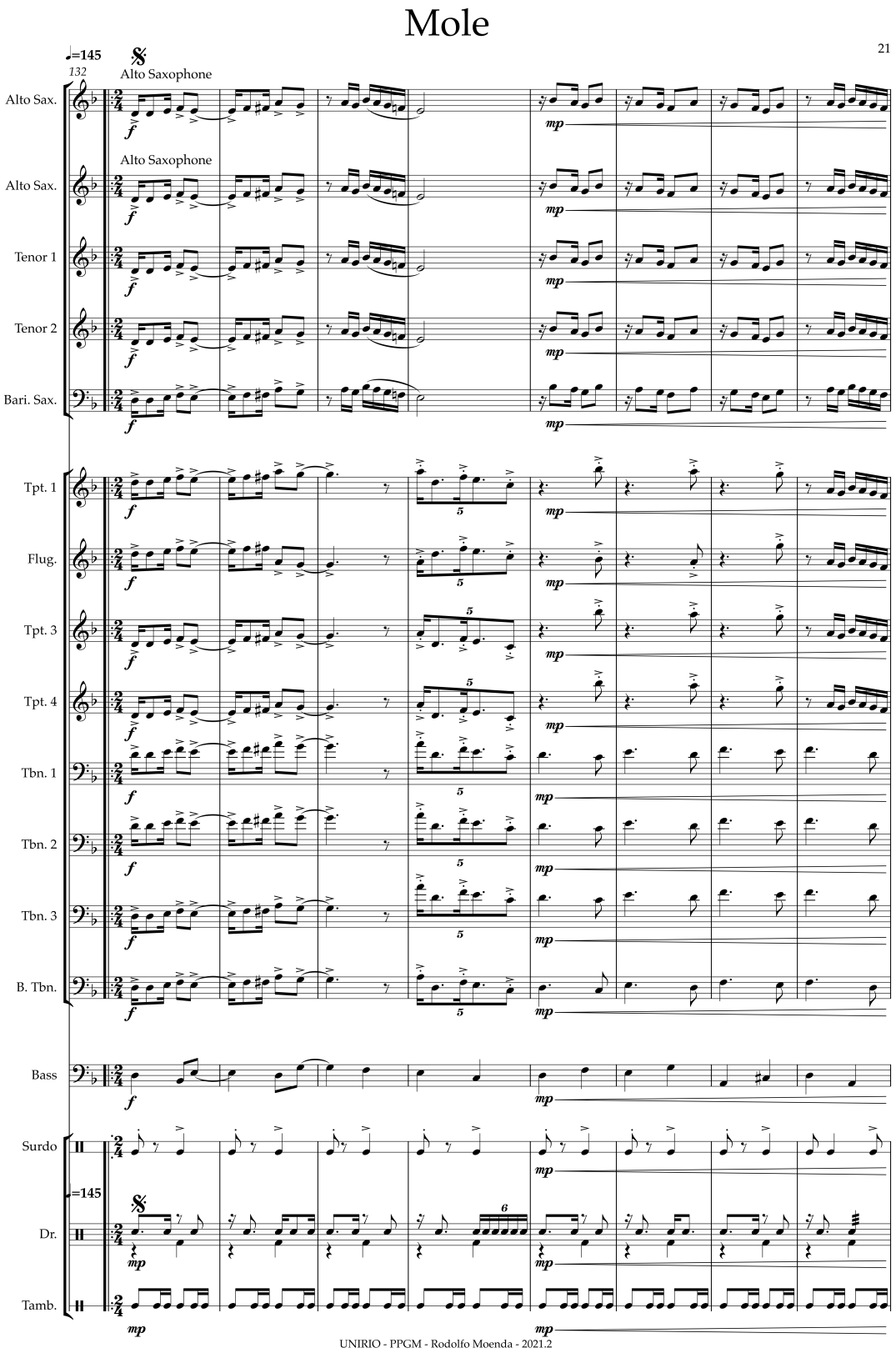


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 187 - Mole – pág. 20
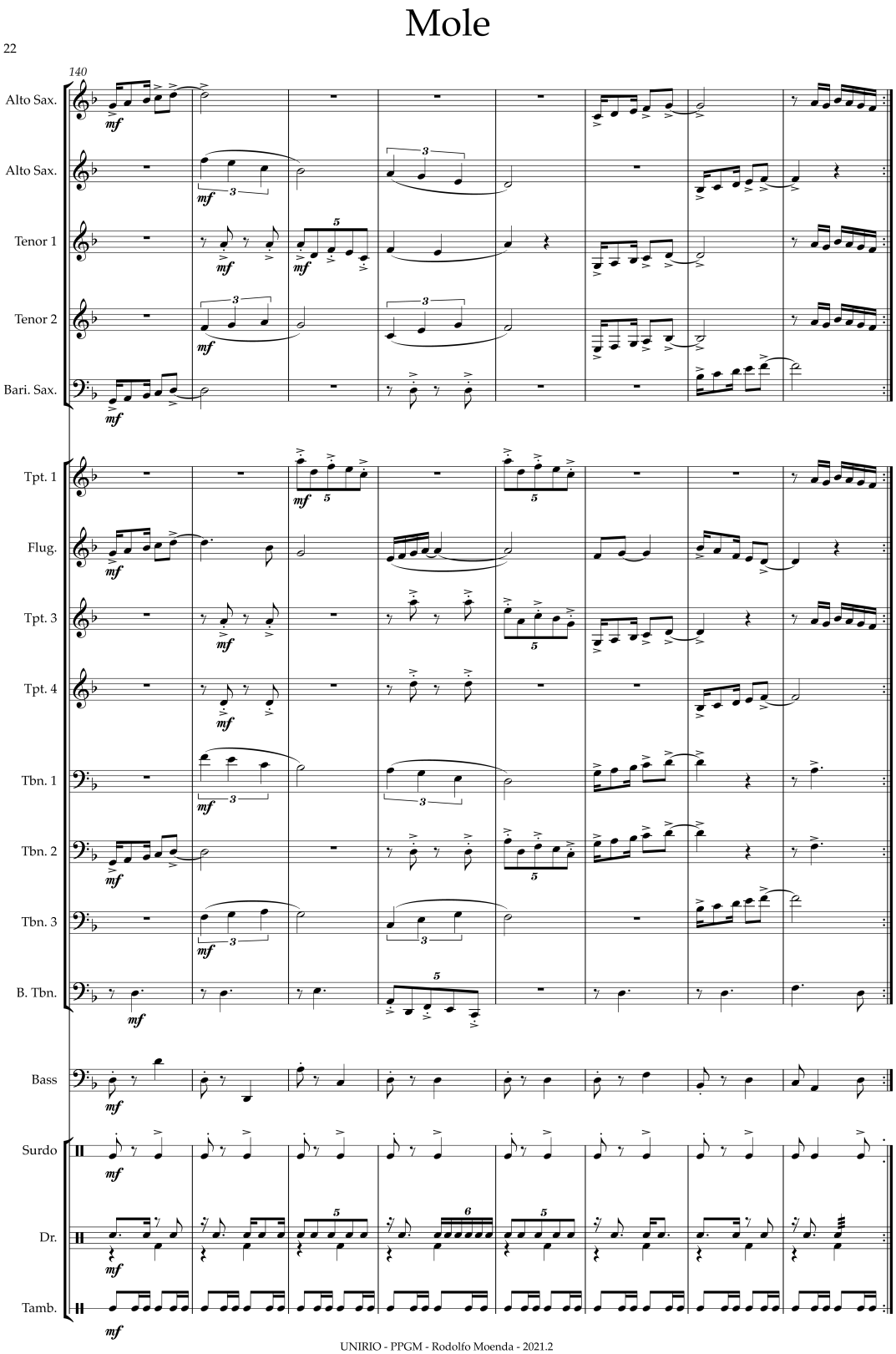


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 188 - Mole – pág. 21
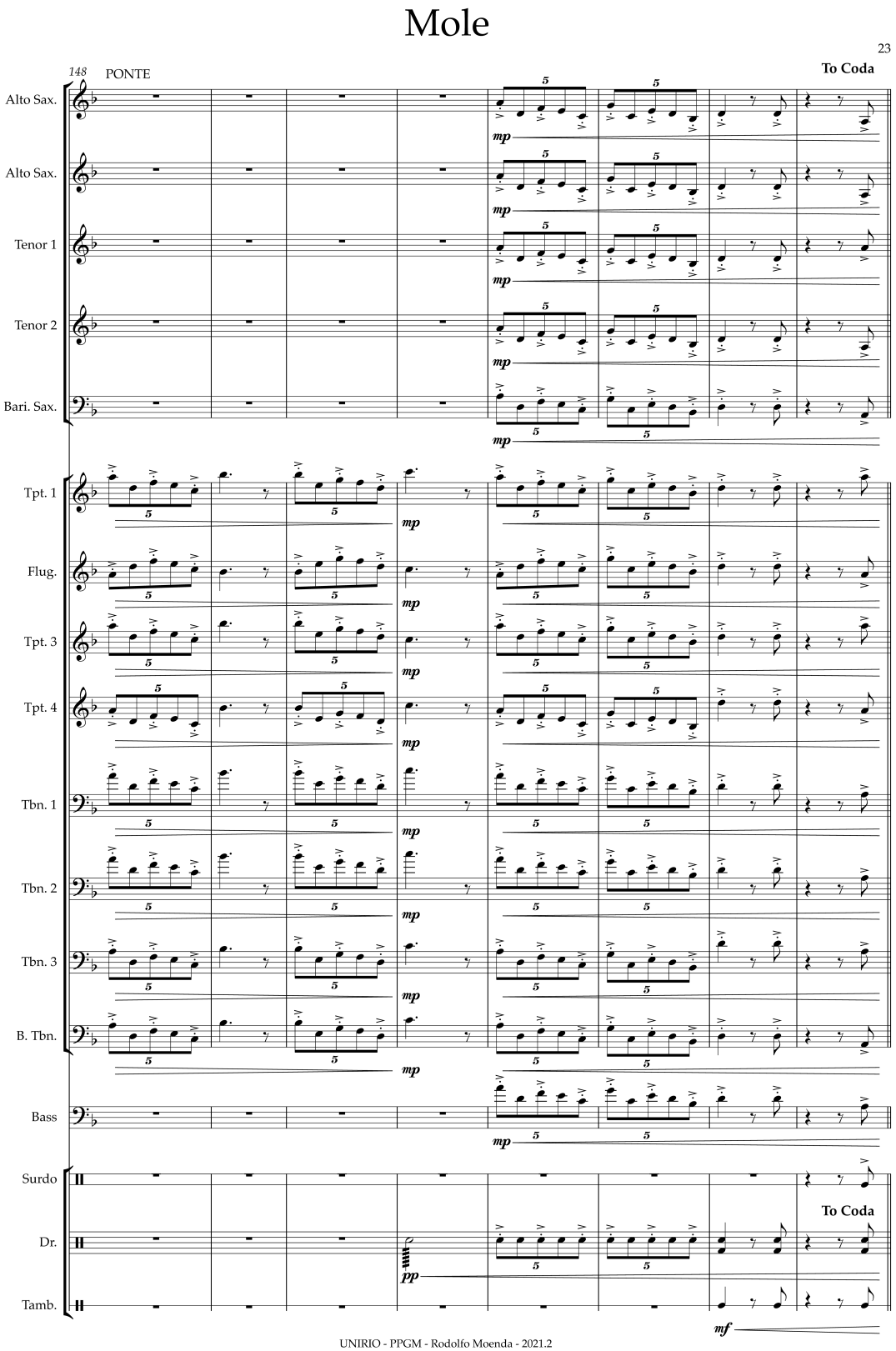


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 189 - Mole – pág. 22
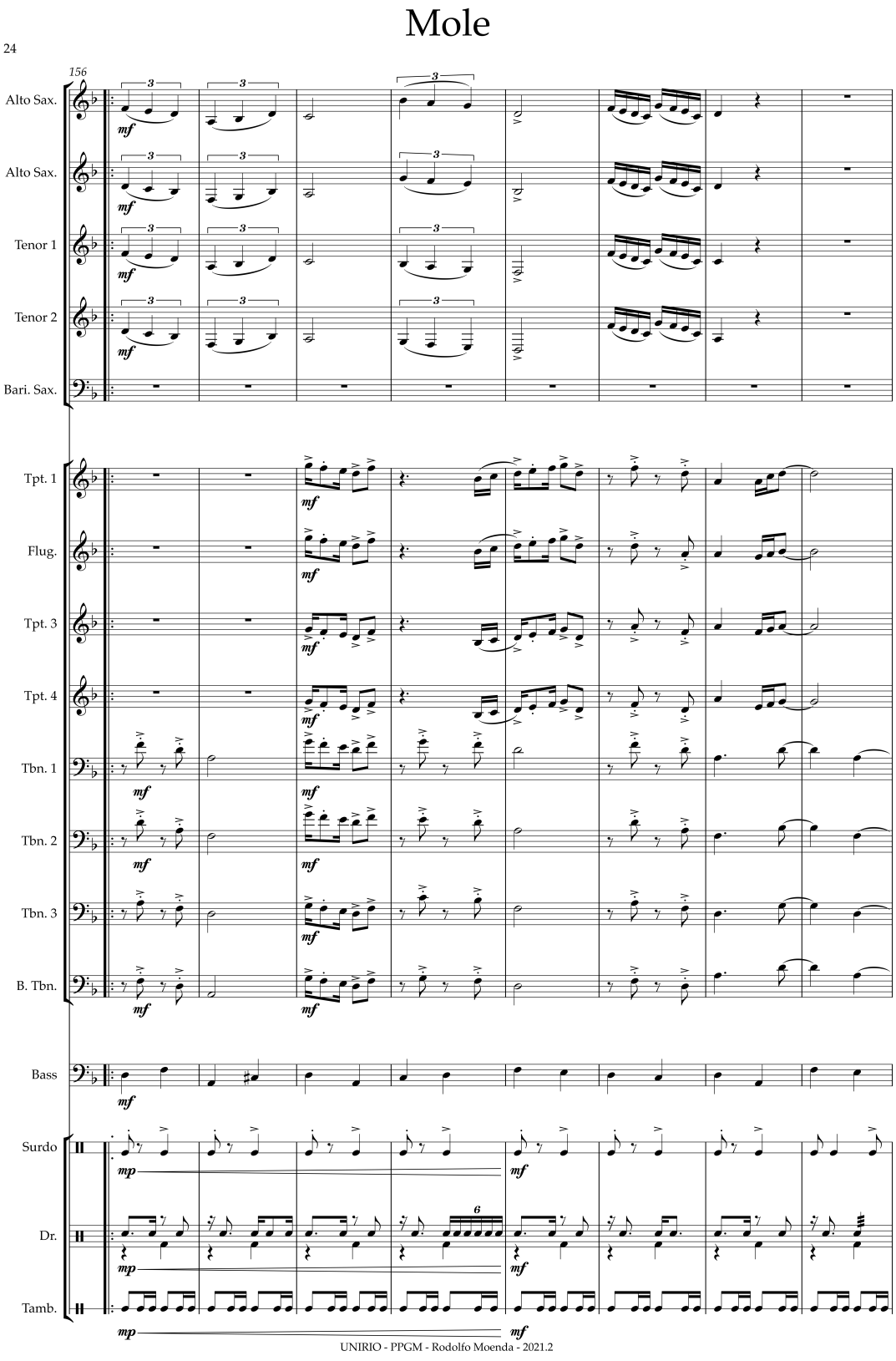


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 190 - Mole – pág. 23
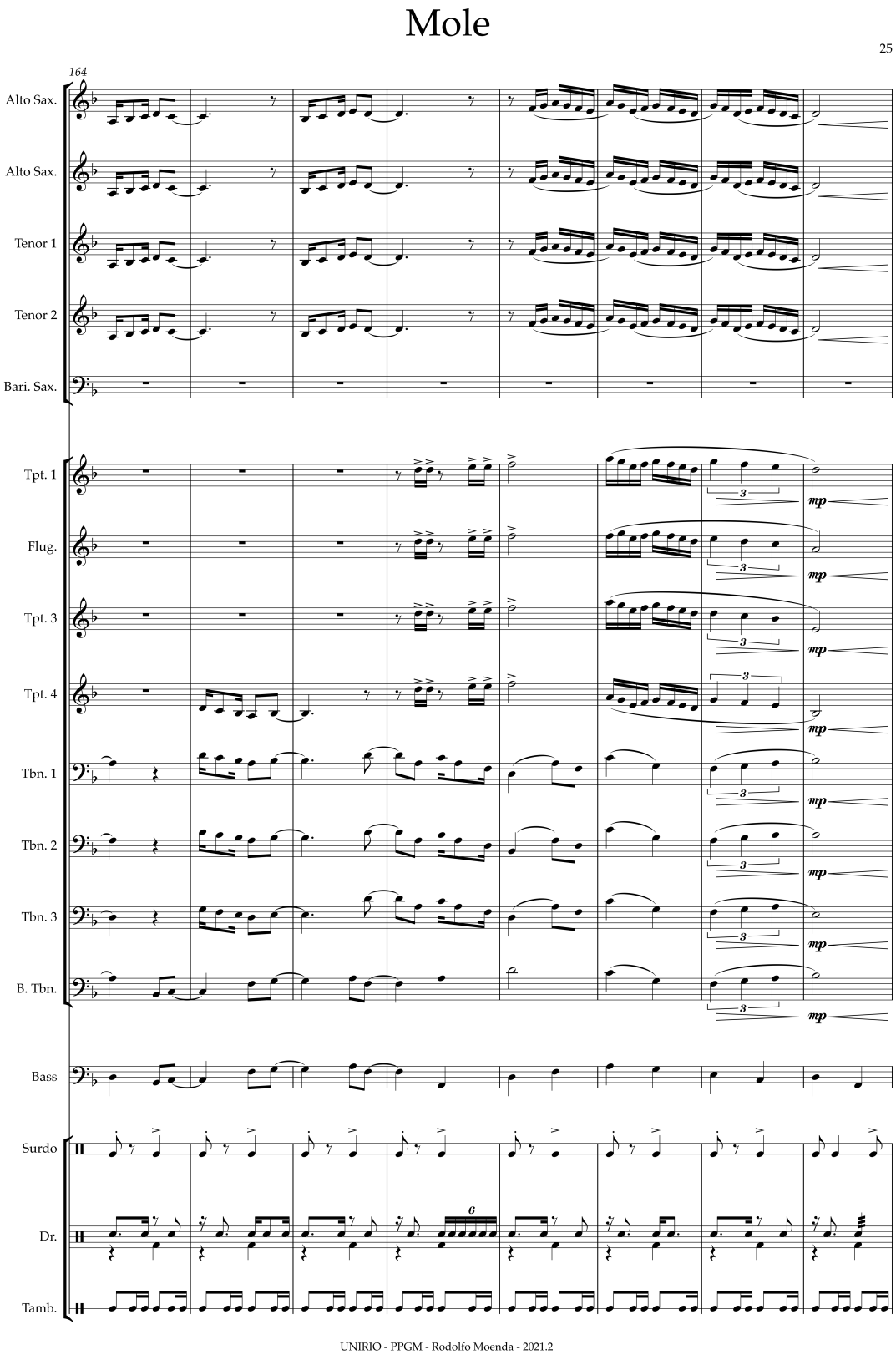


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 191 - Mole – pág. 24
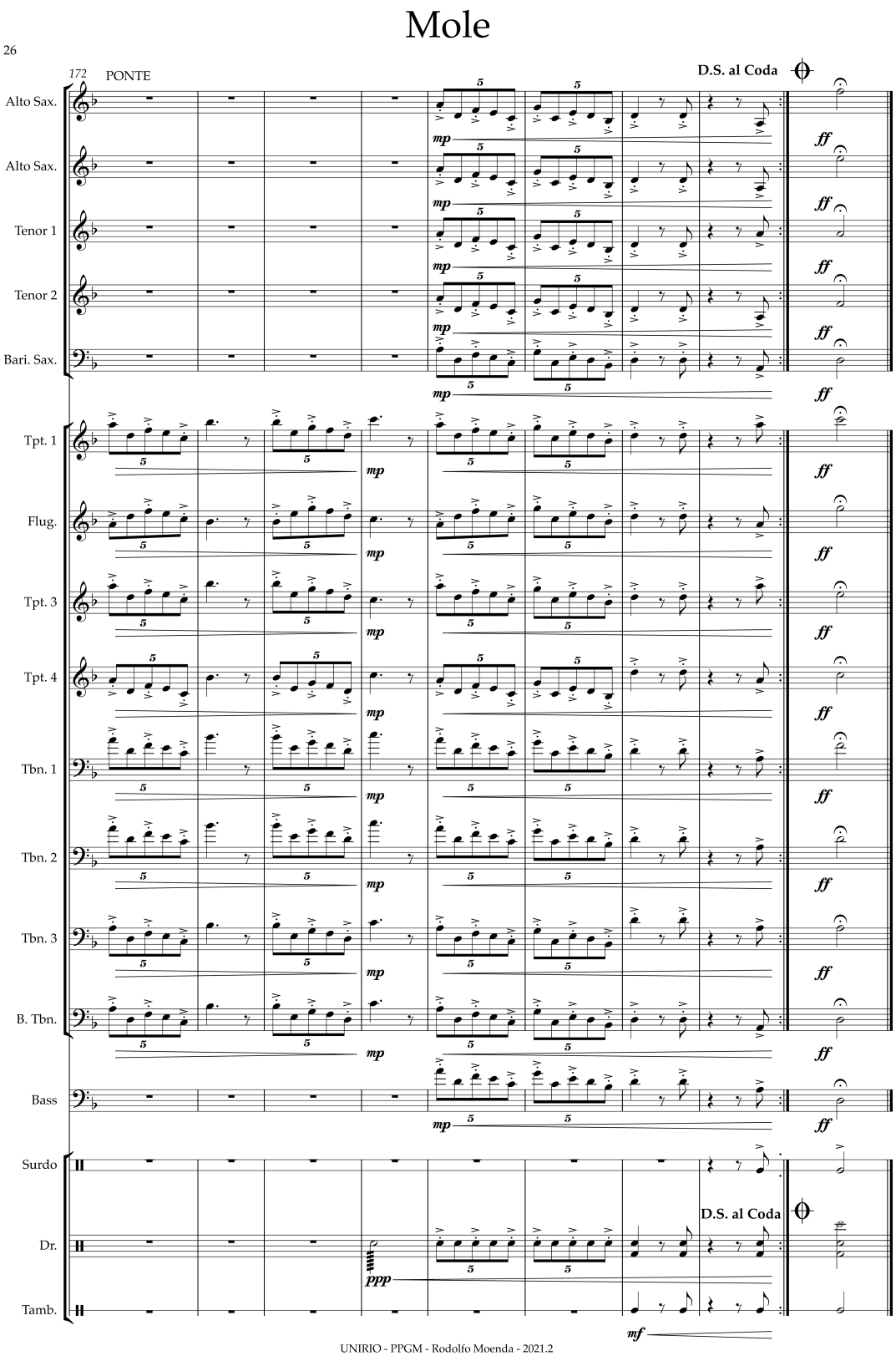


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 192 - Mole – pág. 25



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 193 - Mole – pág. 26



Fonte: Elaborado pelo autor.

D. Frevendo água (Frevo de tudo)

Figura 194 - Frevendo água (Frevo de tudo) – Capa



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Disciplina: Tópicos especiais III - Compondo para large ensemble
Professor Dr. Marcos Lucas

Frevendo água

("Frevo-de-tudo")

Dedicado ao Maestro Ademir Araújo (Formiga)

Rodolfo Moenda

Para Orquestra UNIRIO

UNIRIO - PPGM - Rodolfo Moenda 2022.1

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 195 - Frevendo água (Frevo de tudo) – Instrumentação – pág. 1

Instrumentação

Flauta
Oboé
Clarinete em B♭
Fagote
Trompa em F
Trompete em B♭
Trombone Tenor
Caixa (Perc 1)
Surdo (Perc 1)
Pandeiro (Perc 2)
Piano
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo
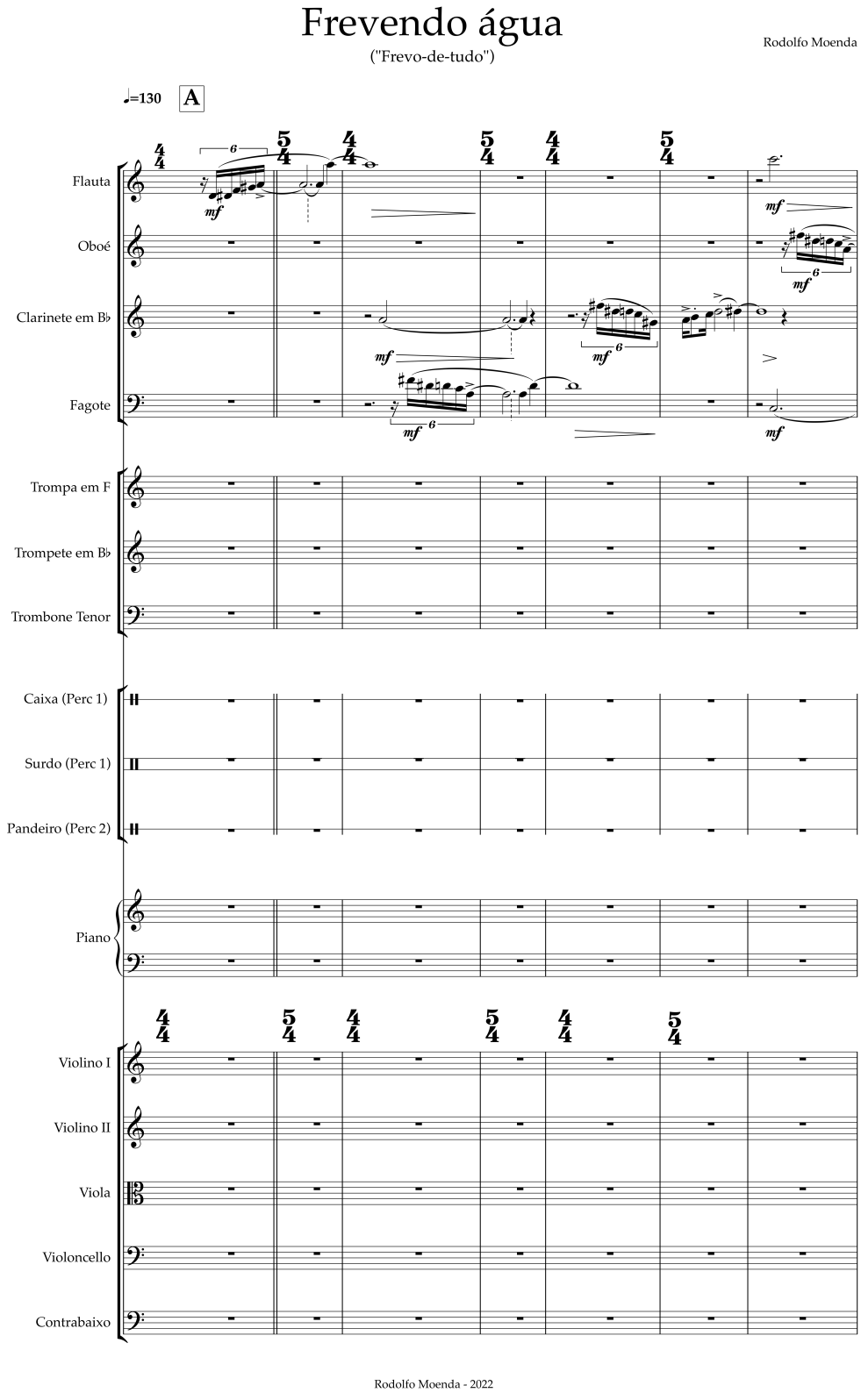
Partitura em Dó

Duração: 5' 20"

Rio de Janeiro, 2022
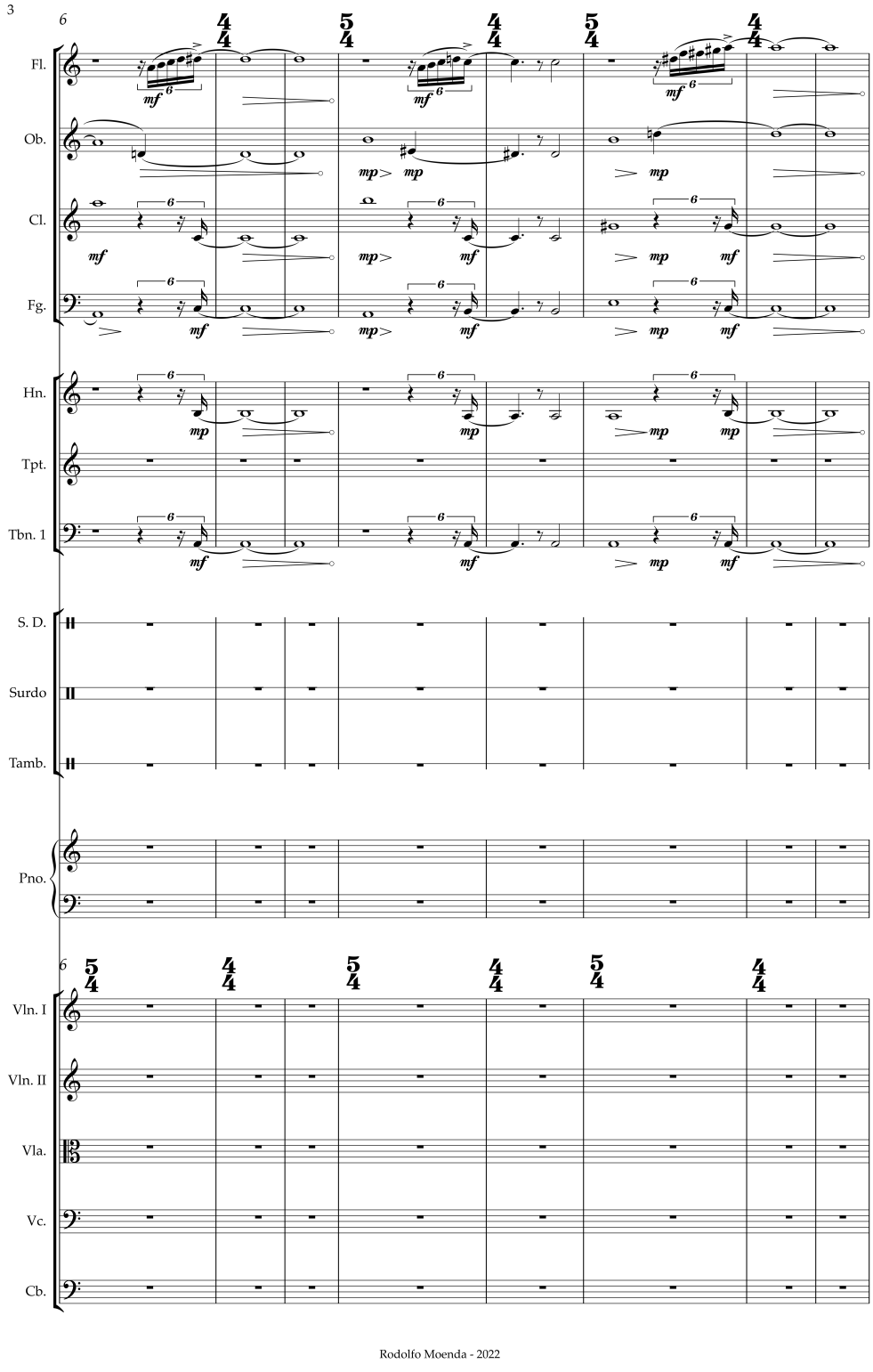
Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 196 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 2
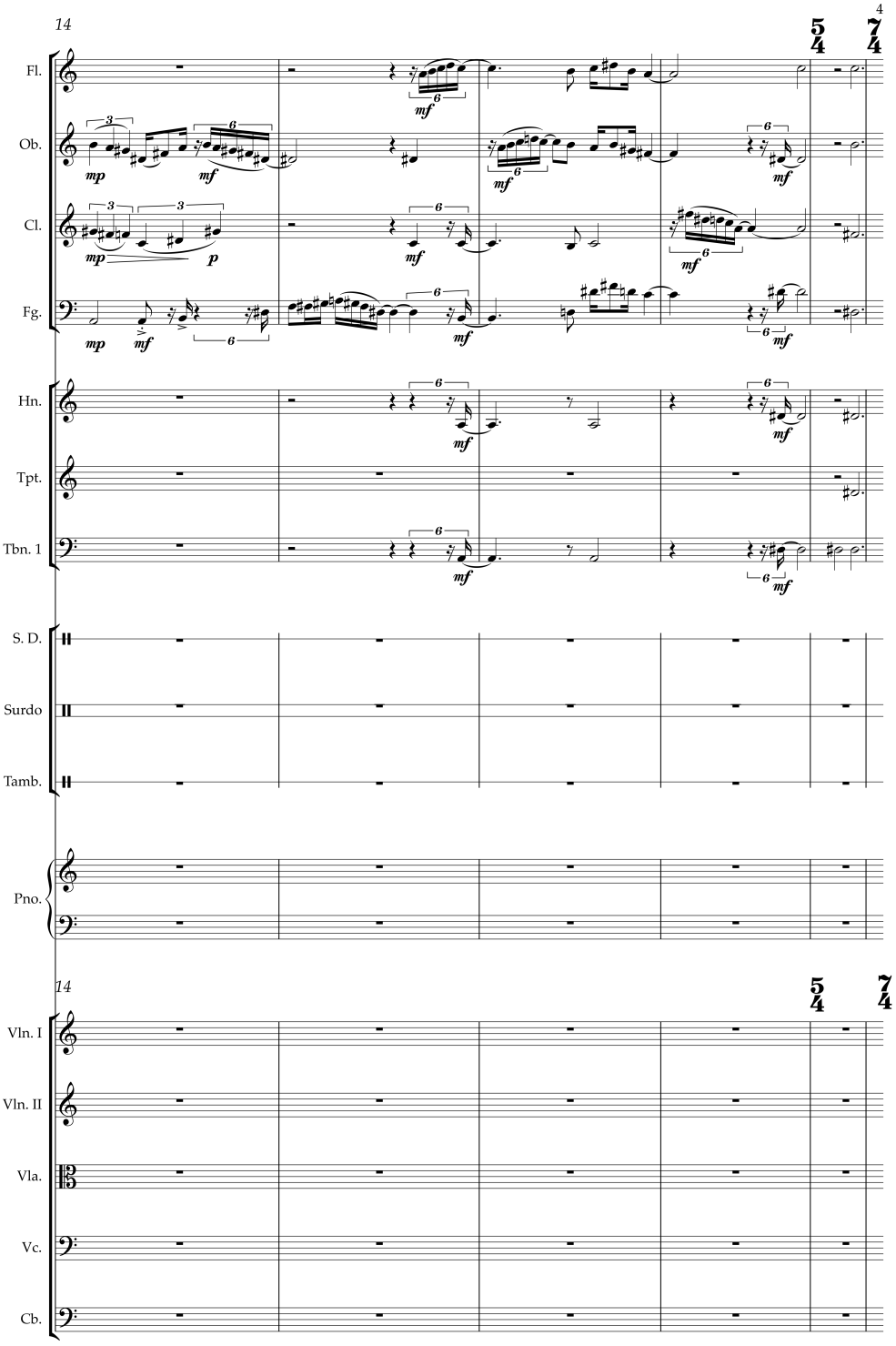


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 197 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 3
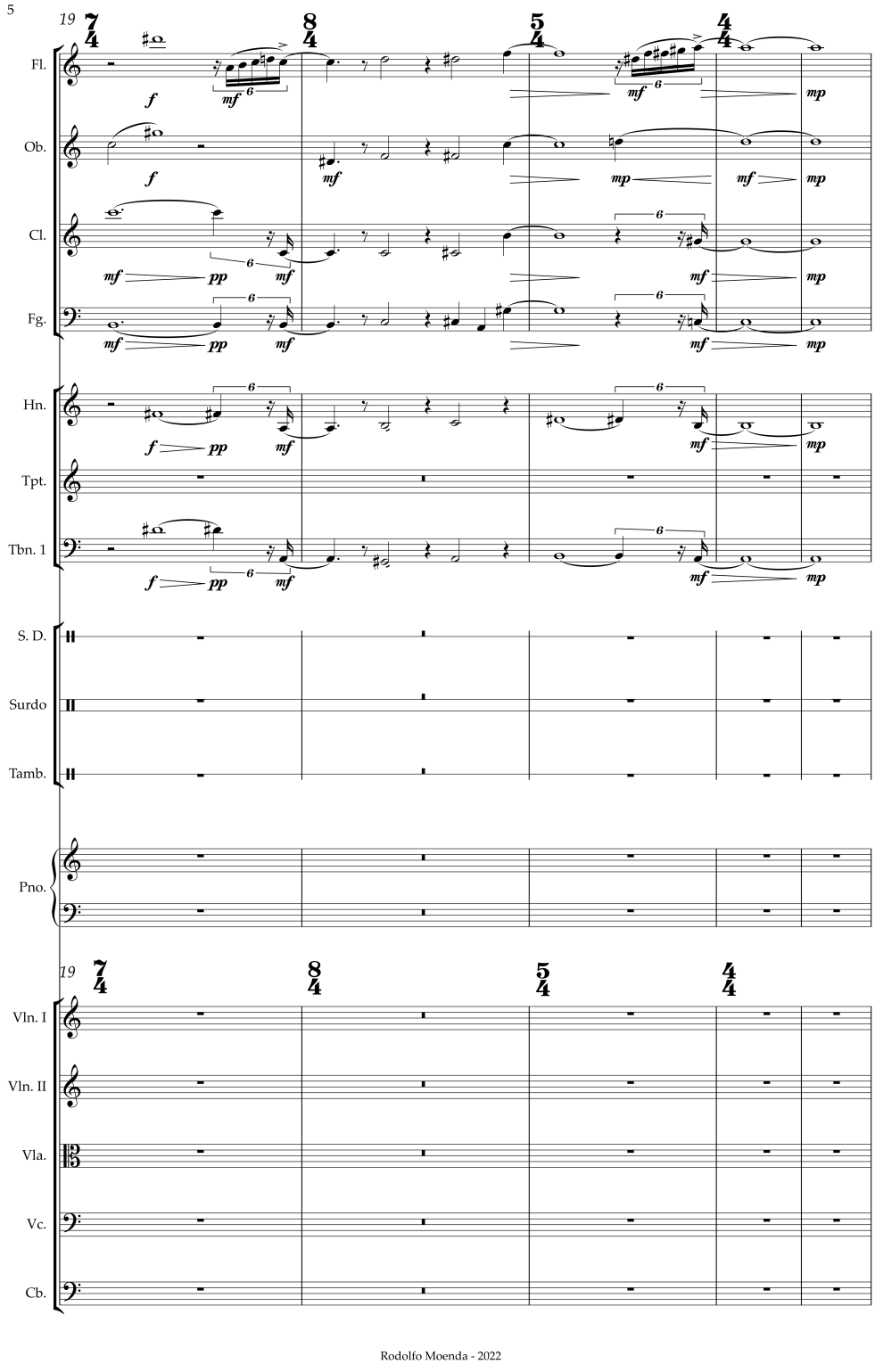


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 198 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 4
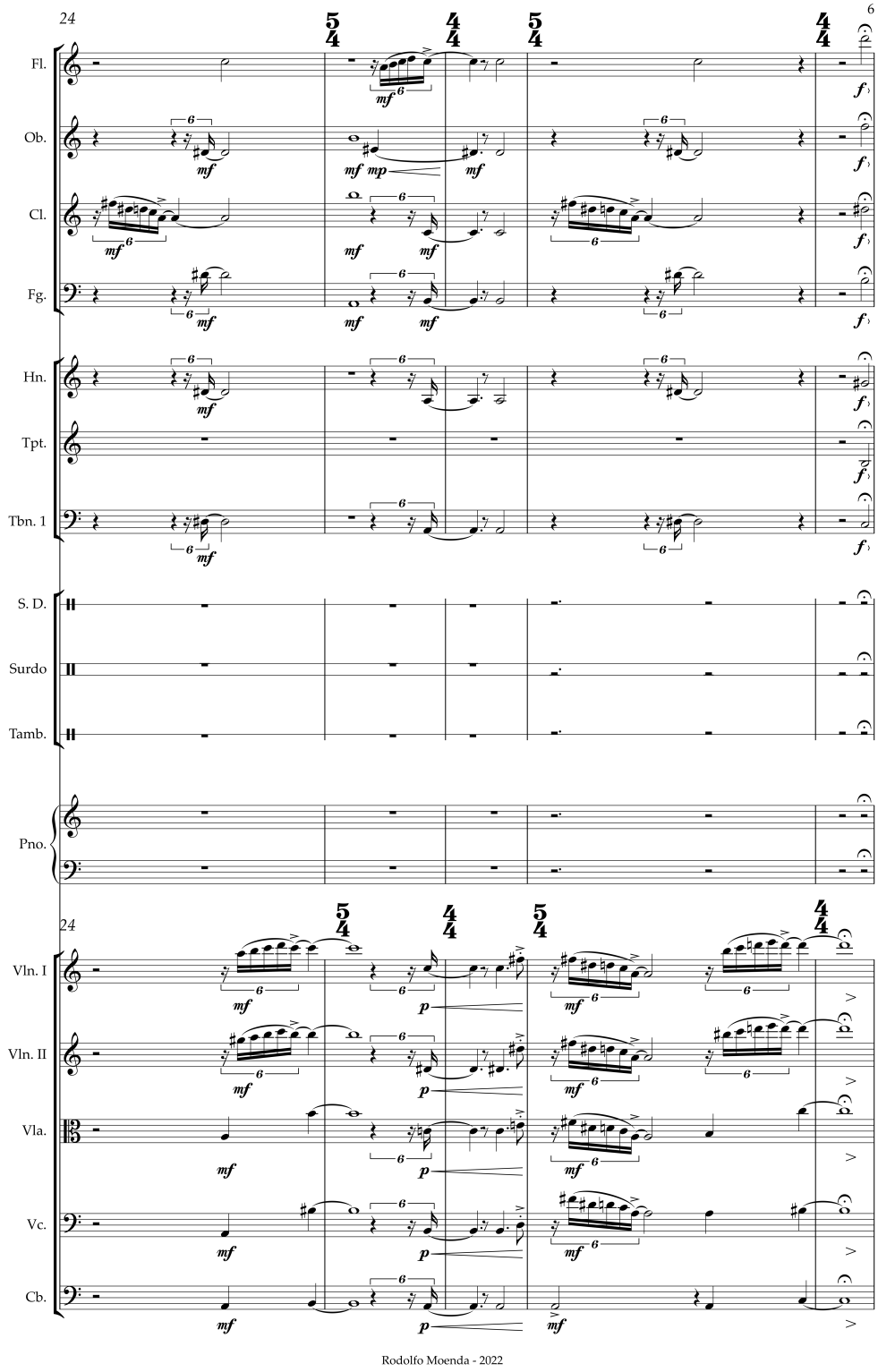


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 199 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 5
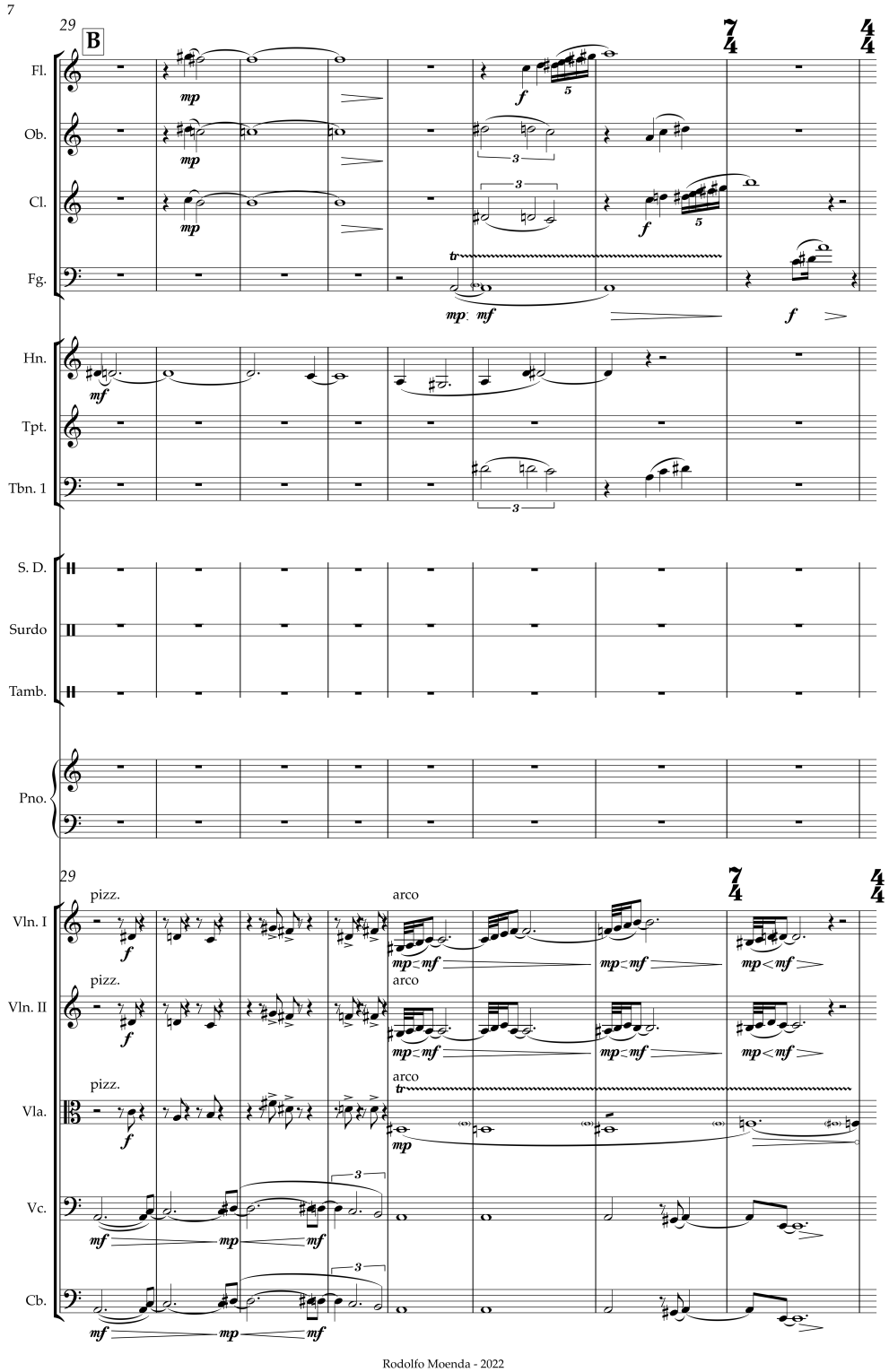


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 200 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 6
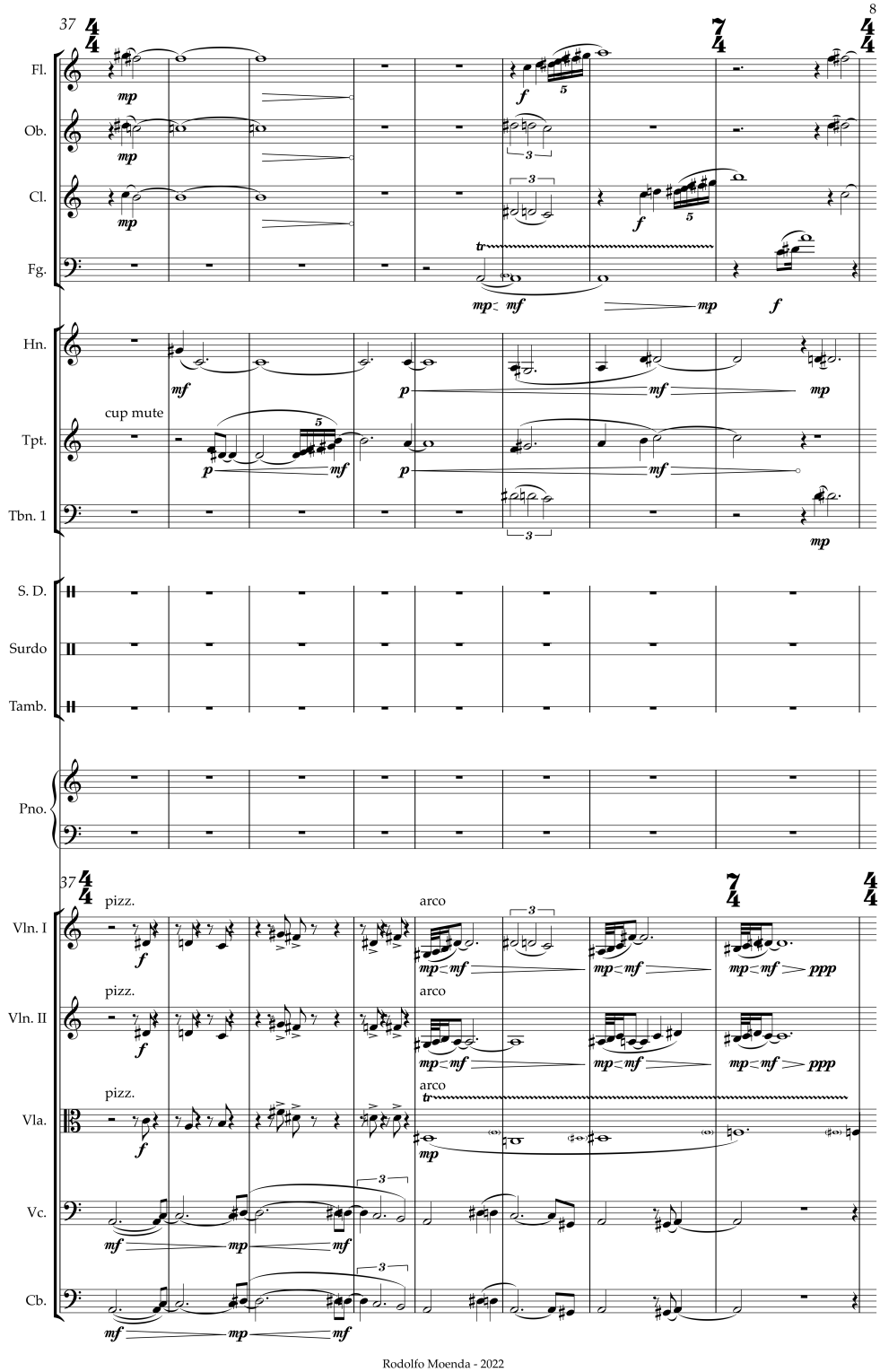


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 201 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 7
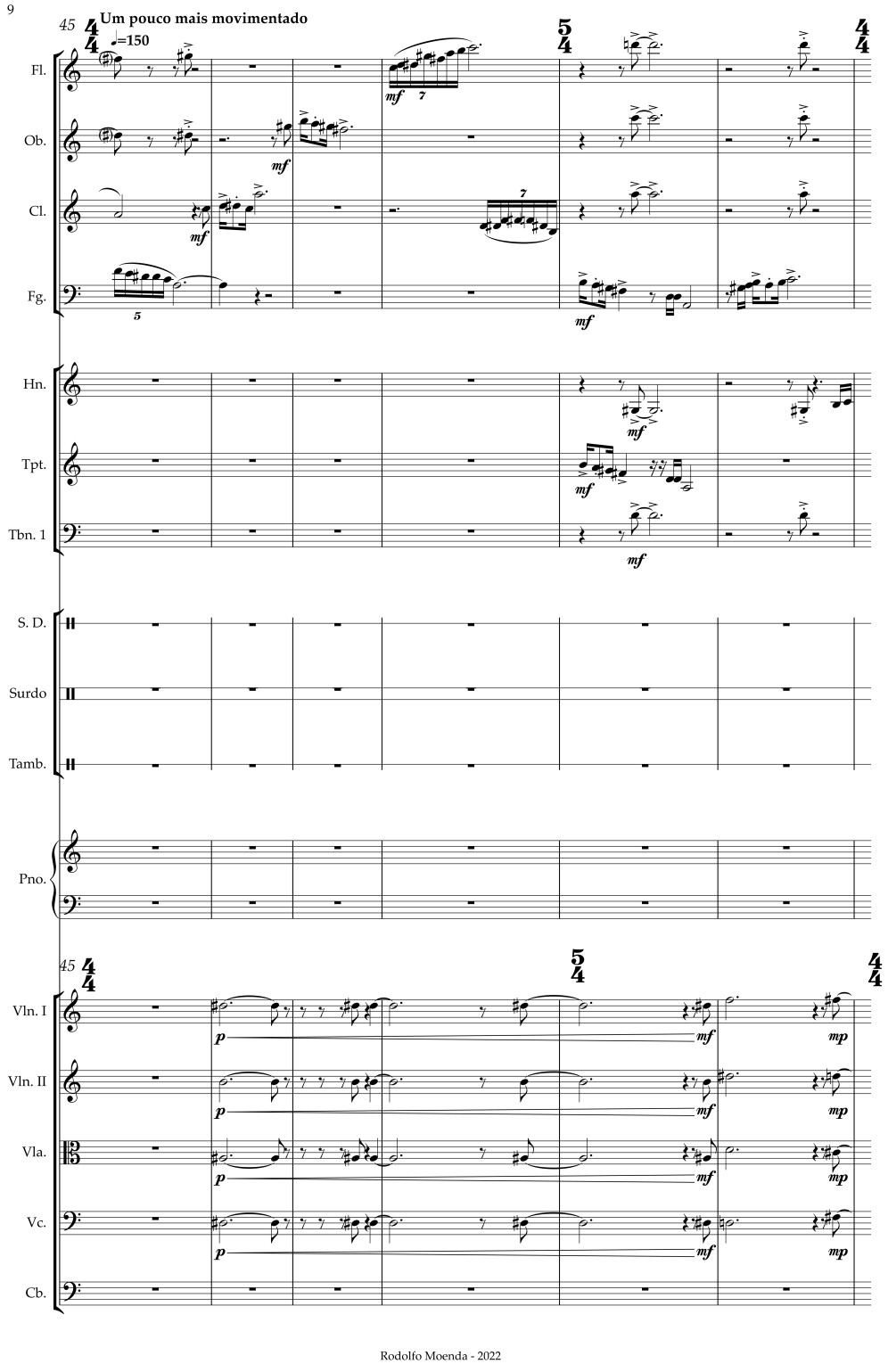


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 202 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 8
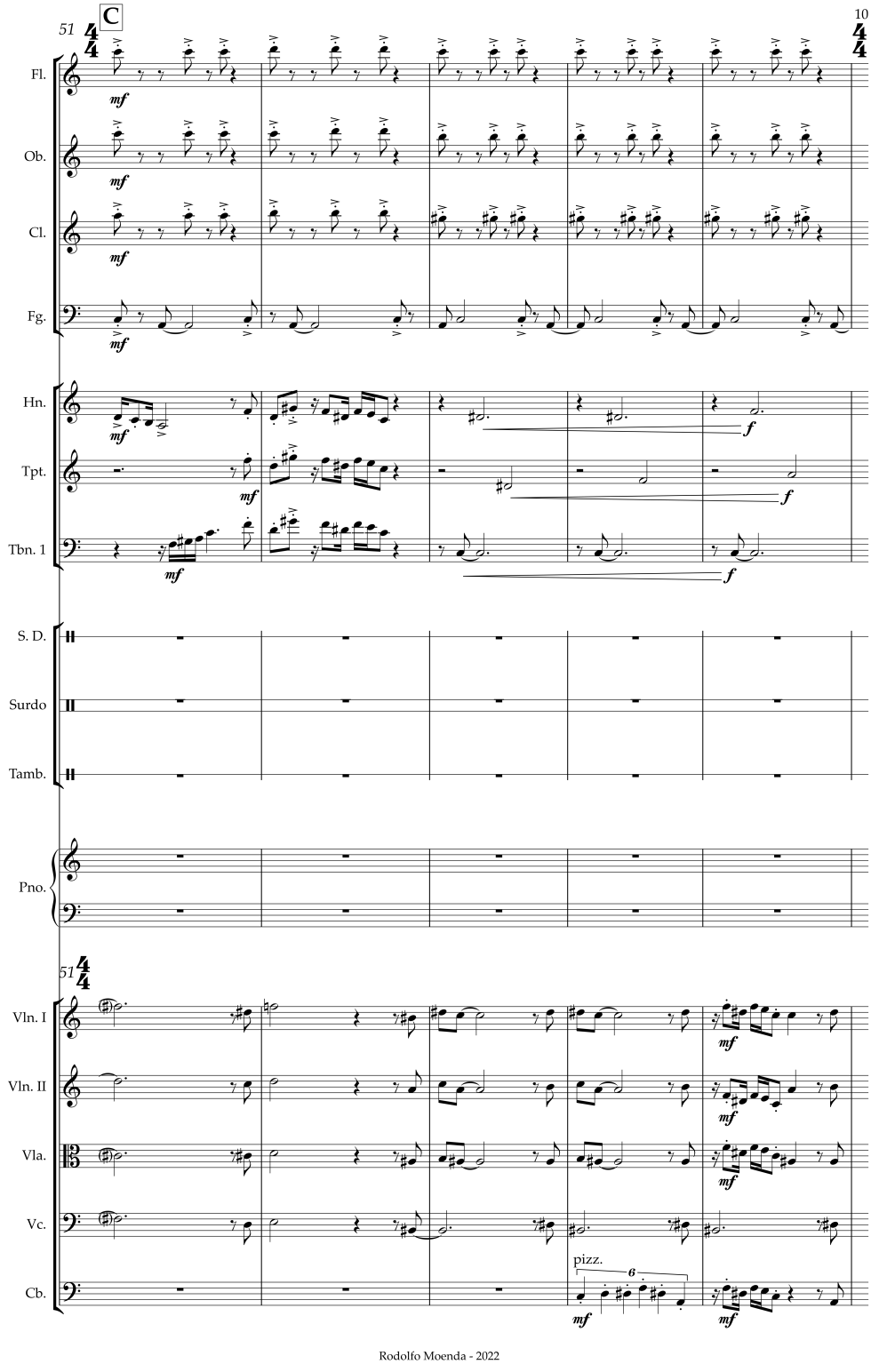


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 203 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 9
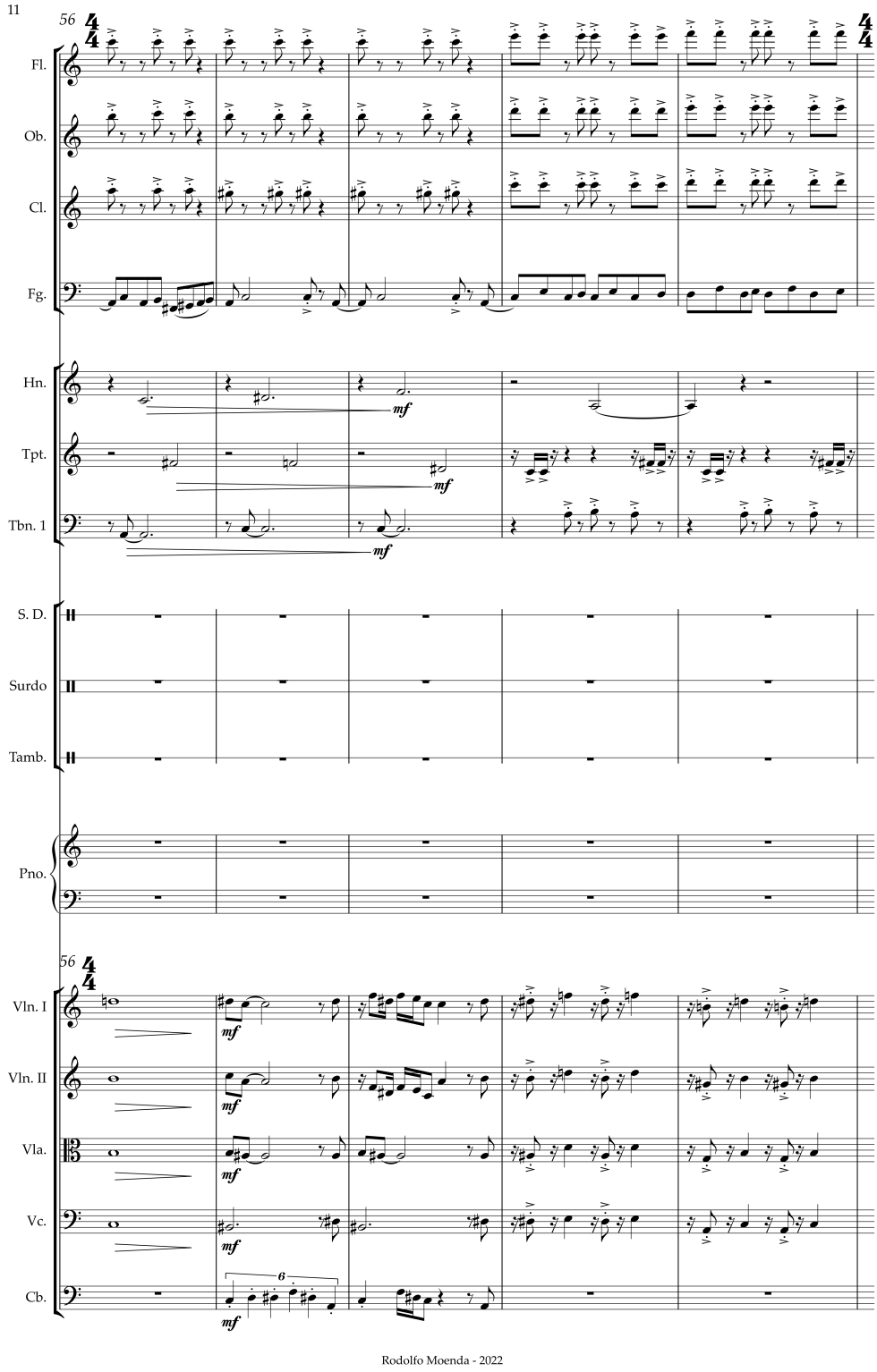


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 204 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 10
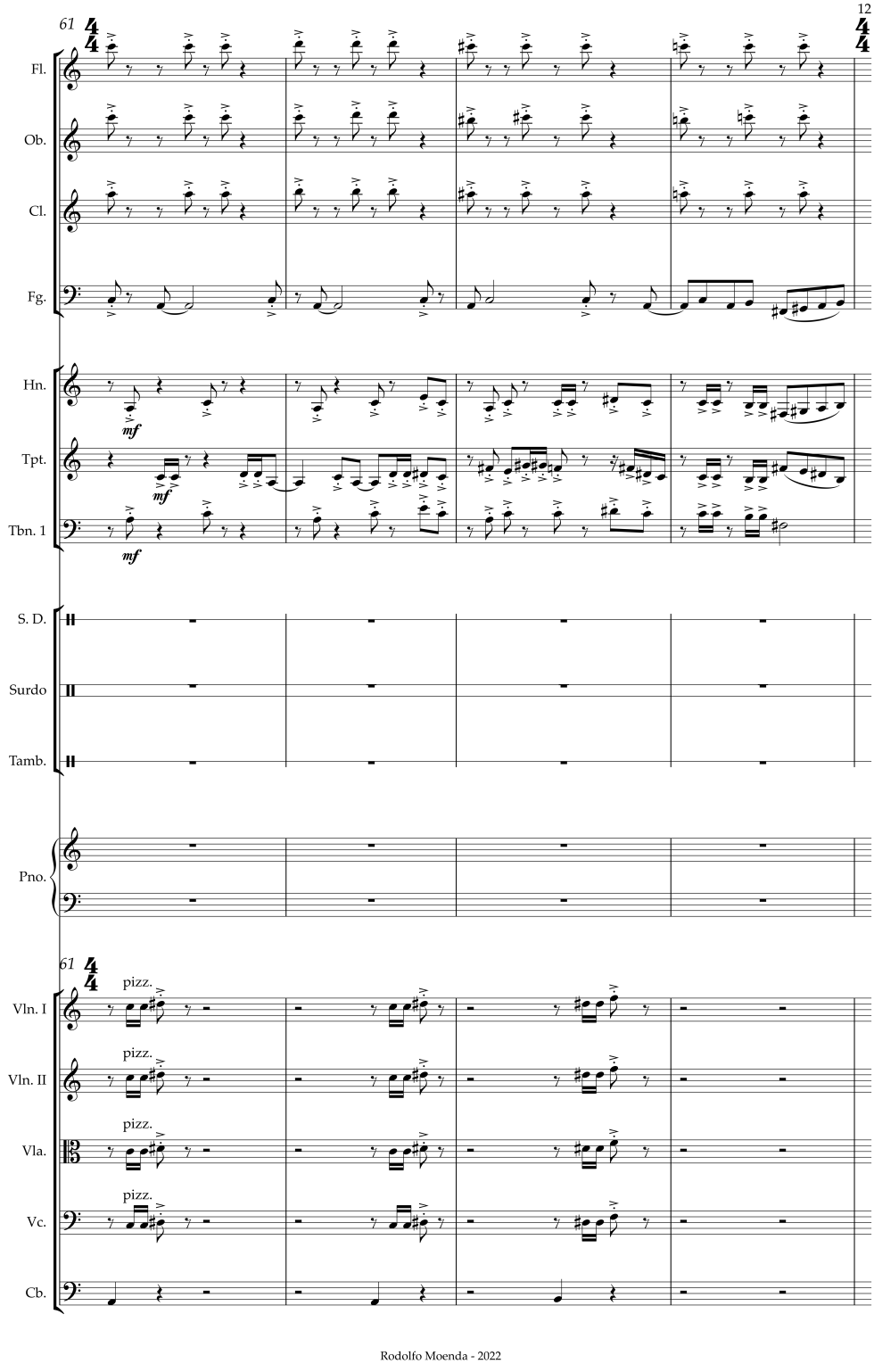


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 205 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 11
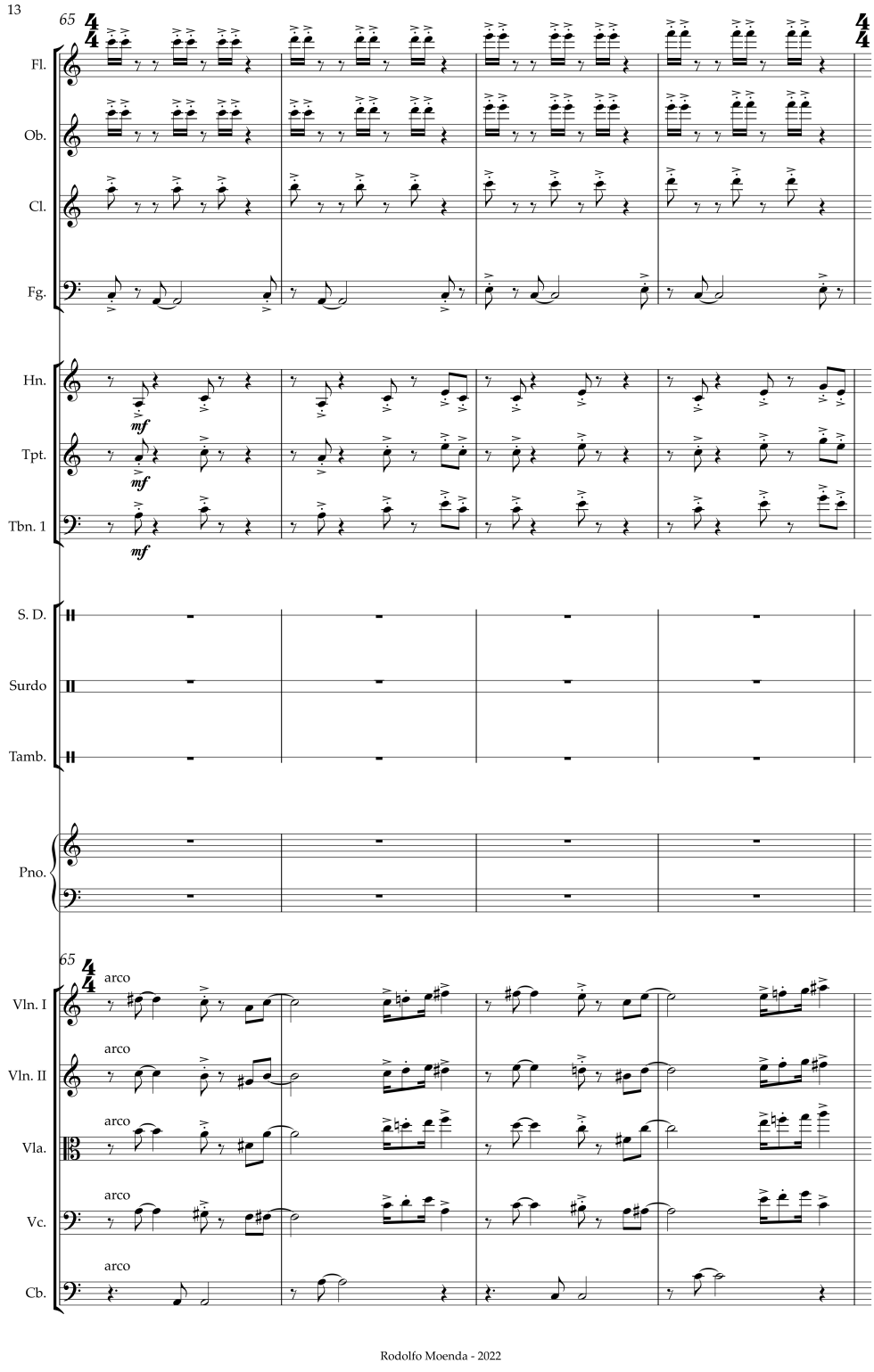


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 206 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 12
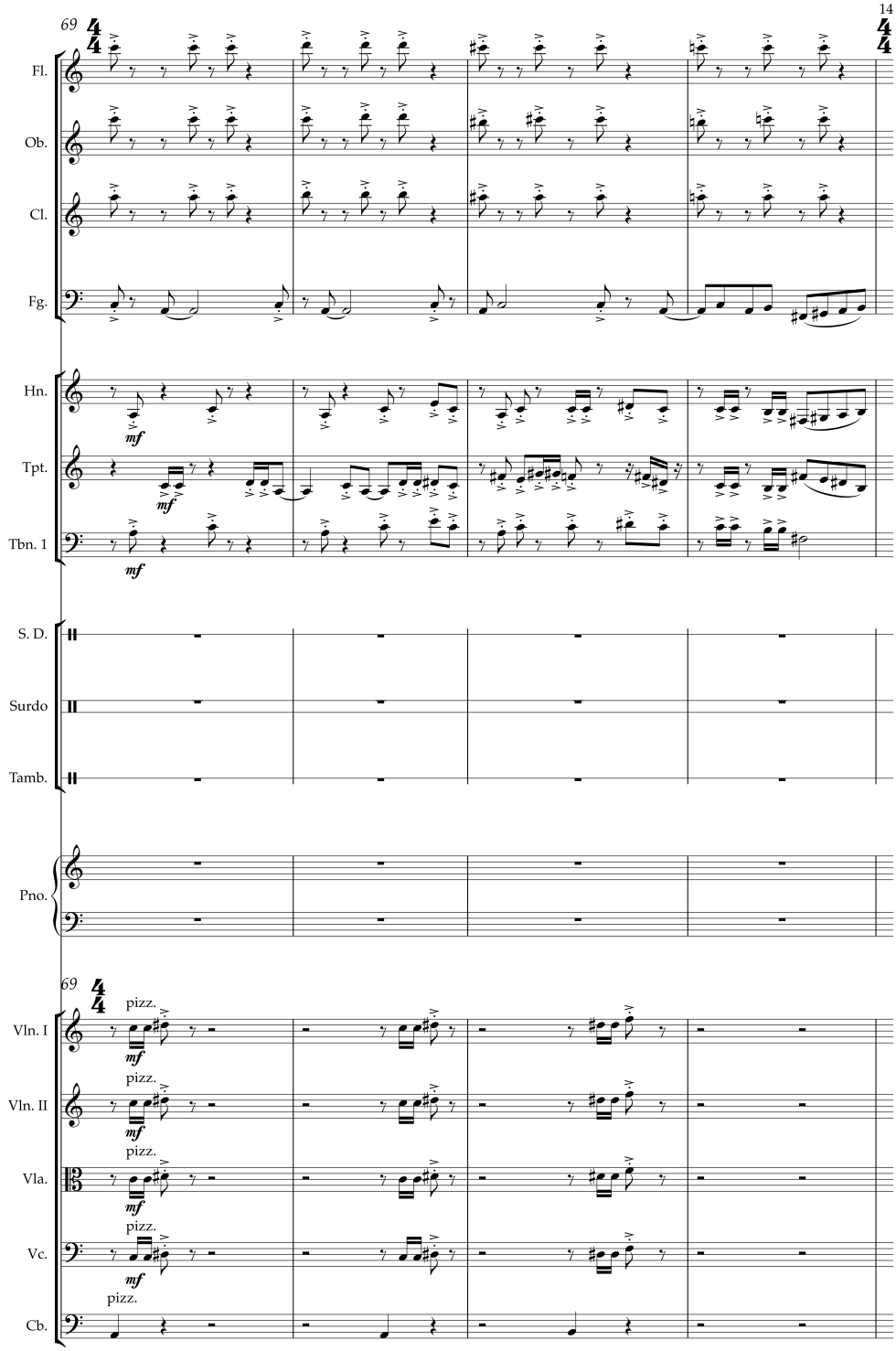


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 207 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 13
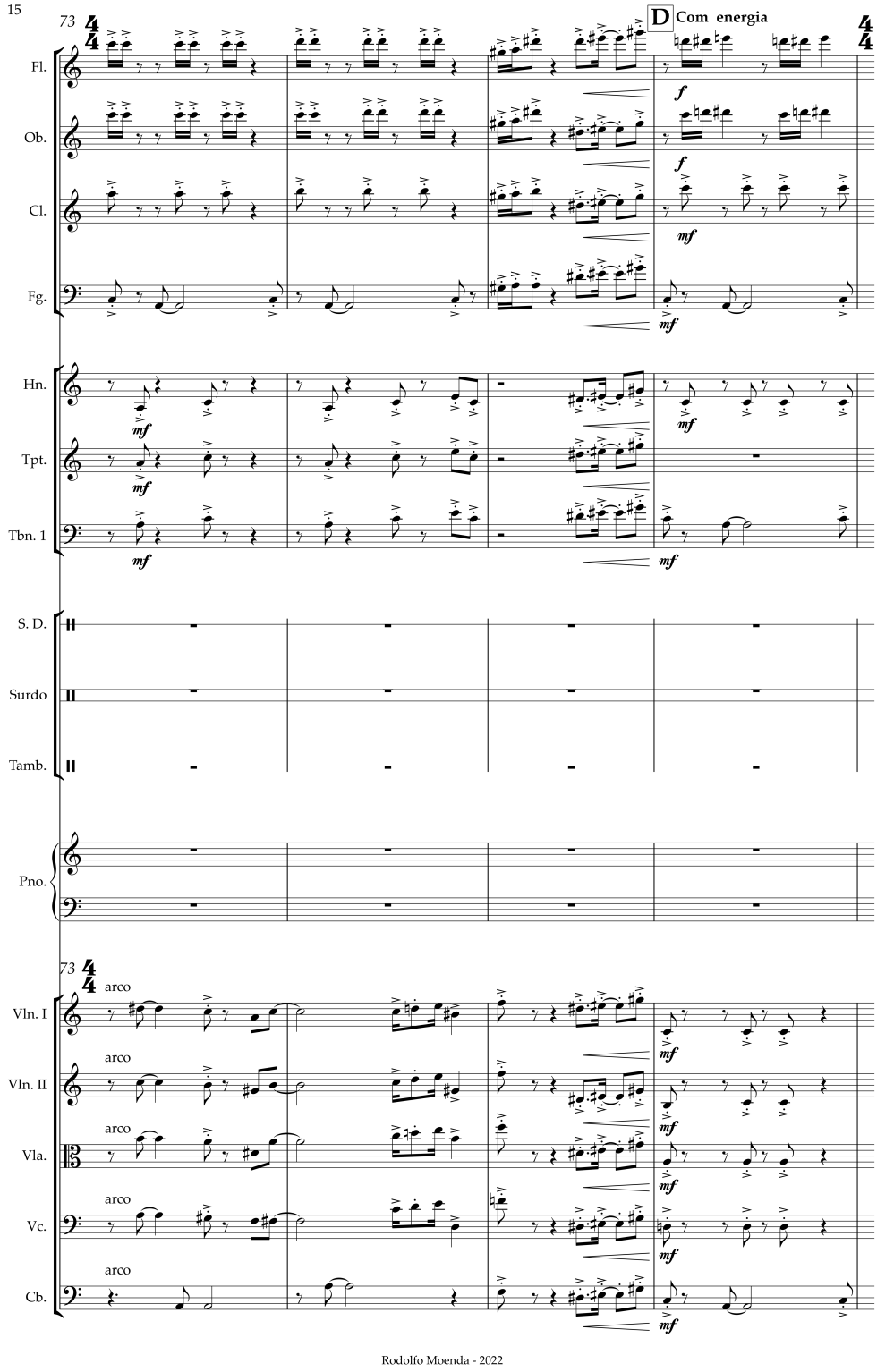


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 208 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 14
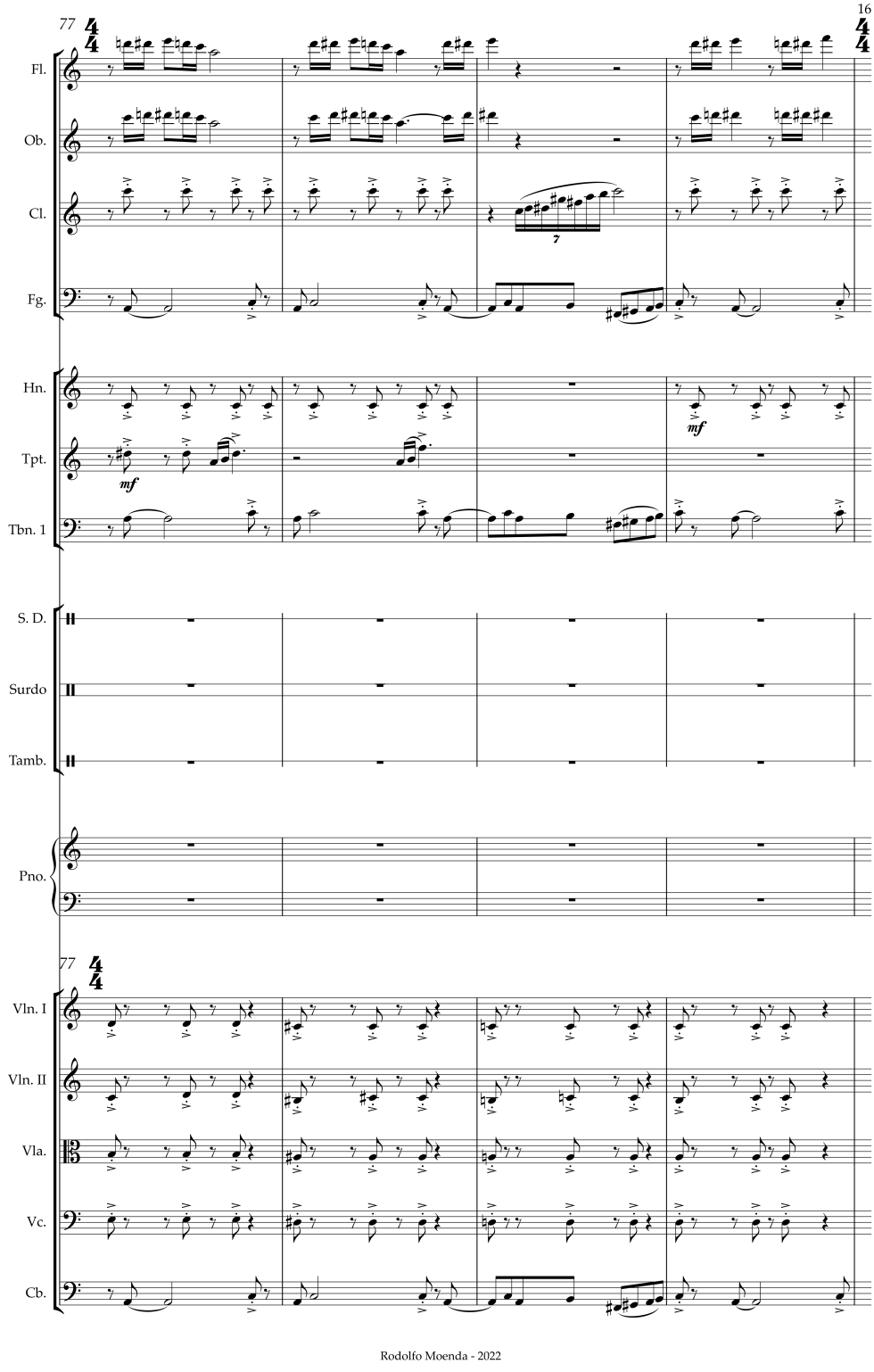


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 209 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 15
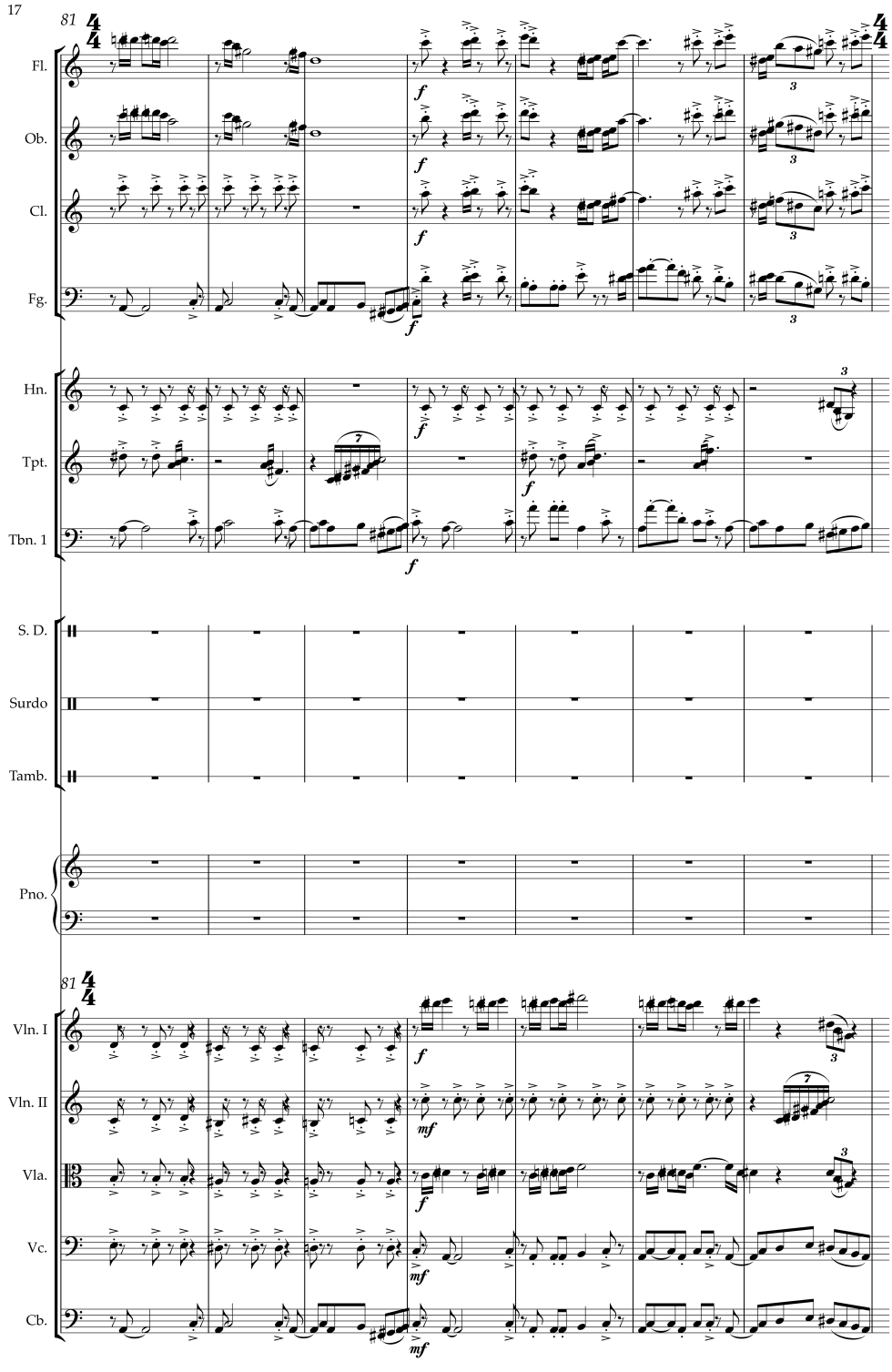


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 210 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 16
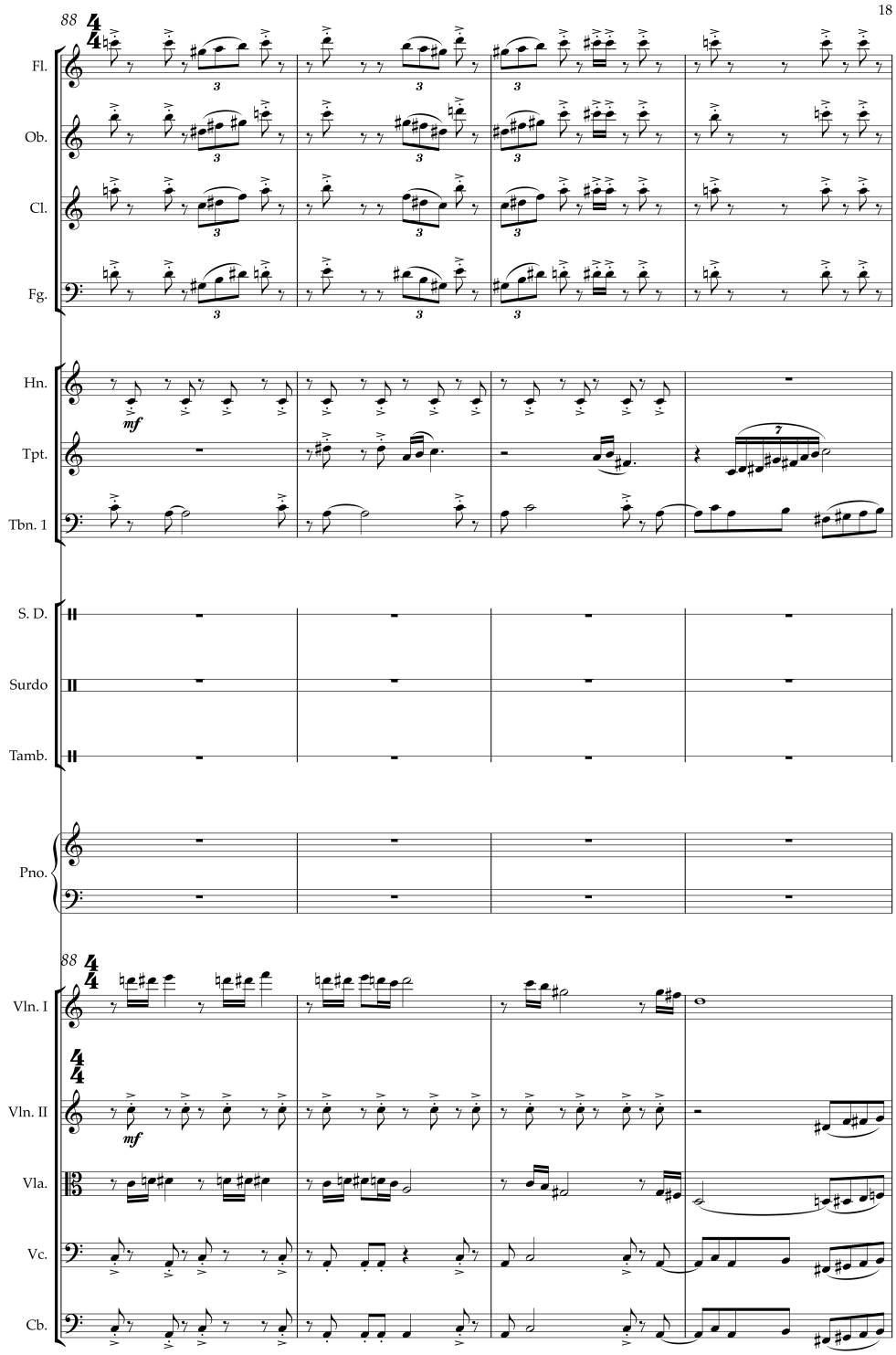


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 211 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 17
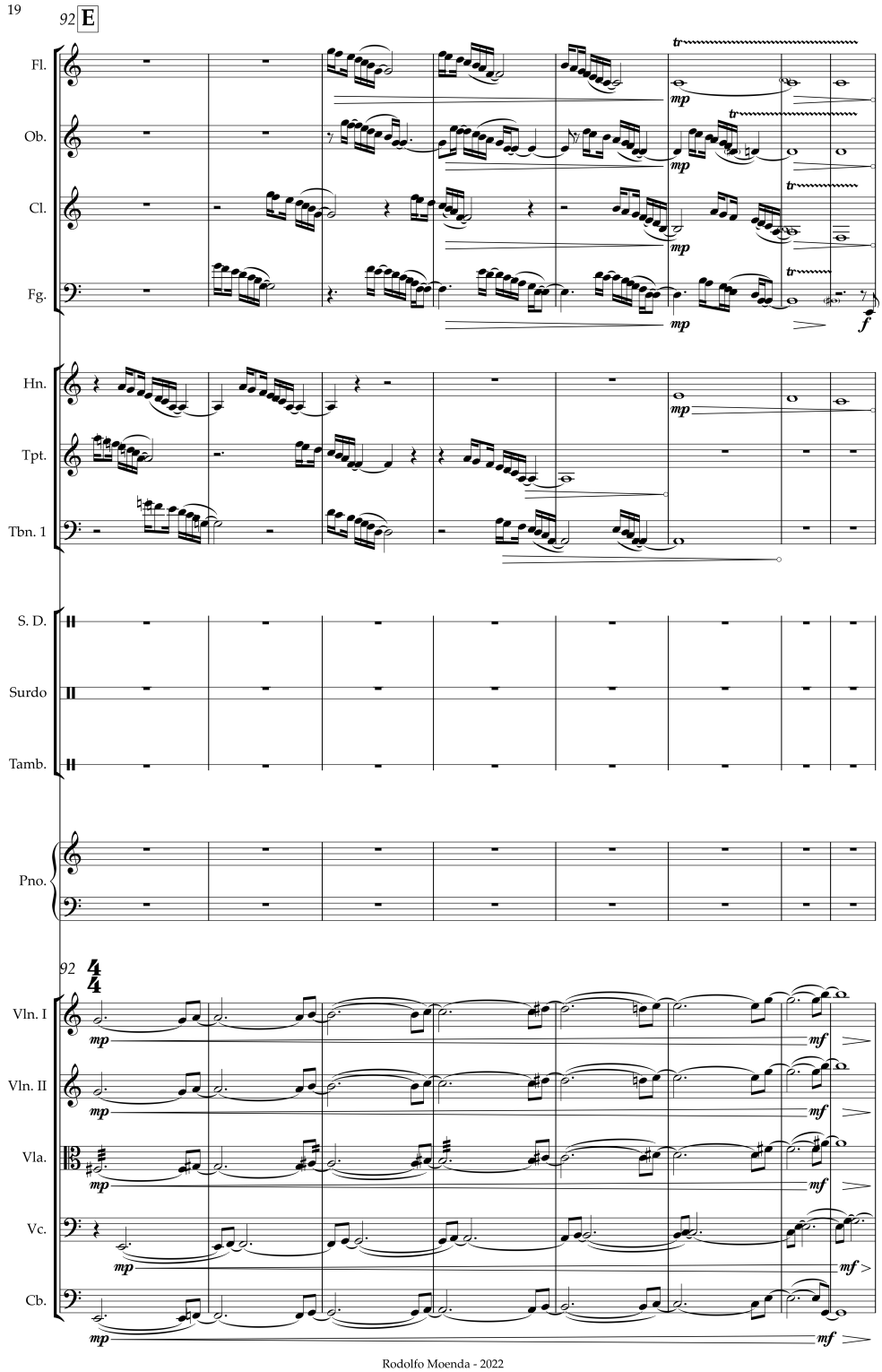


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 212 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 18
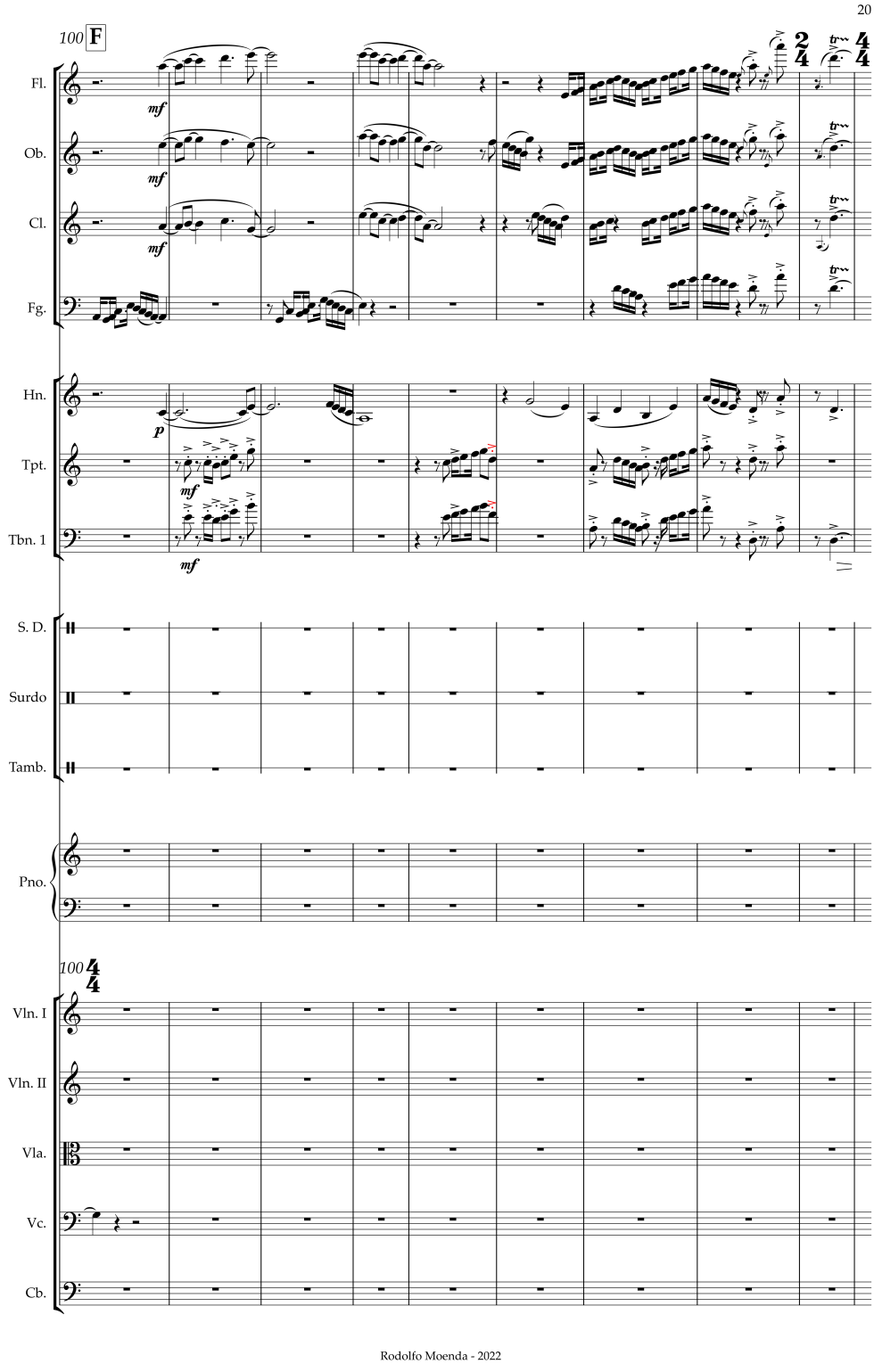


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 213 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 19
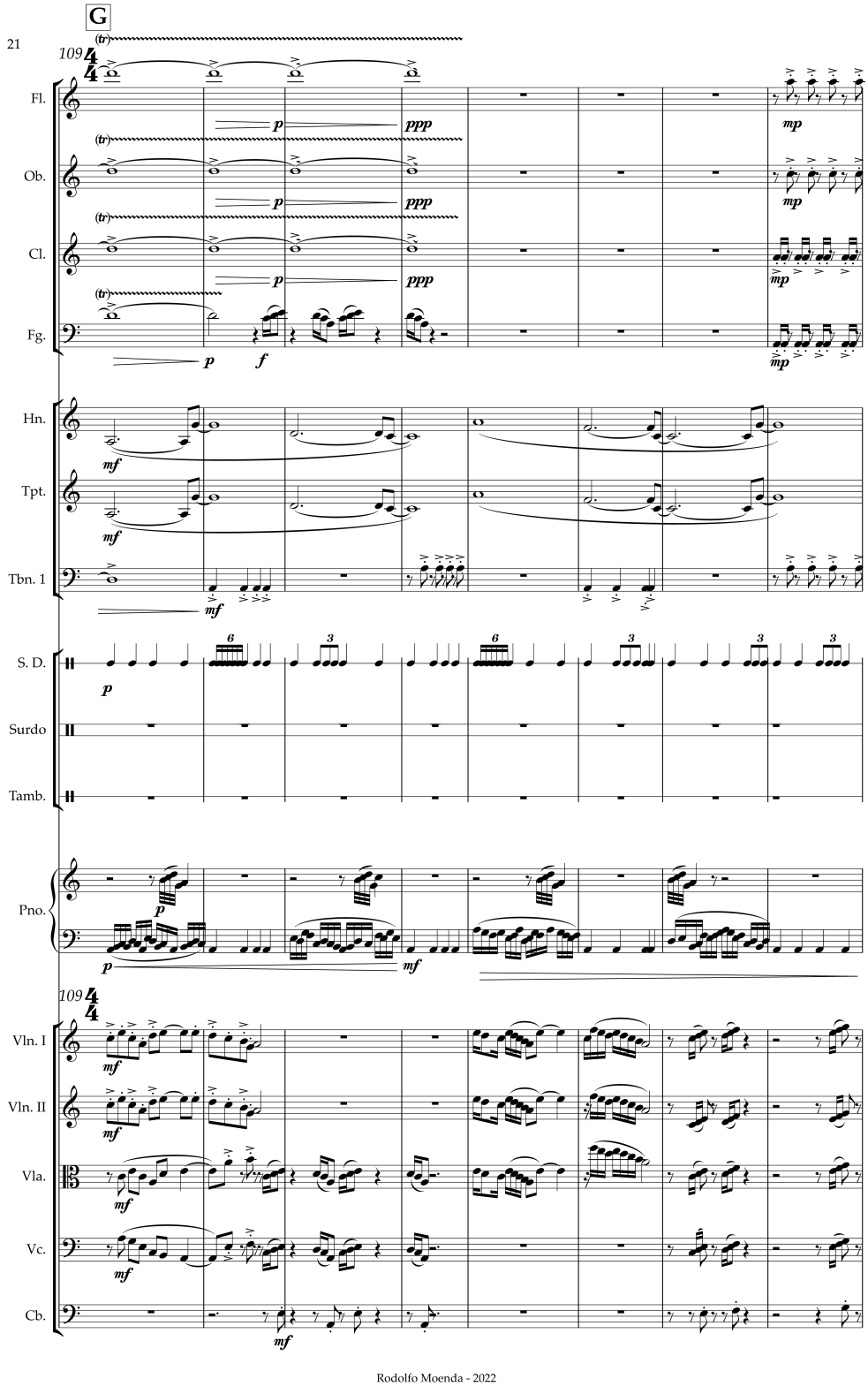


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 214 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 20
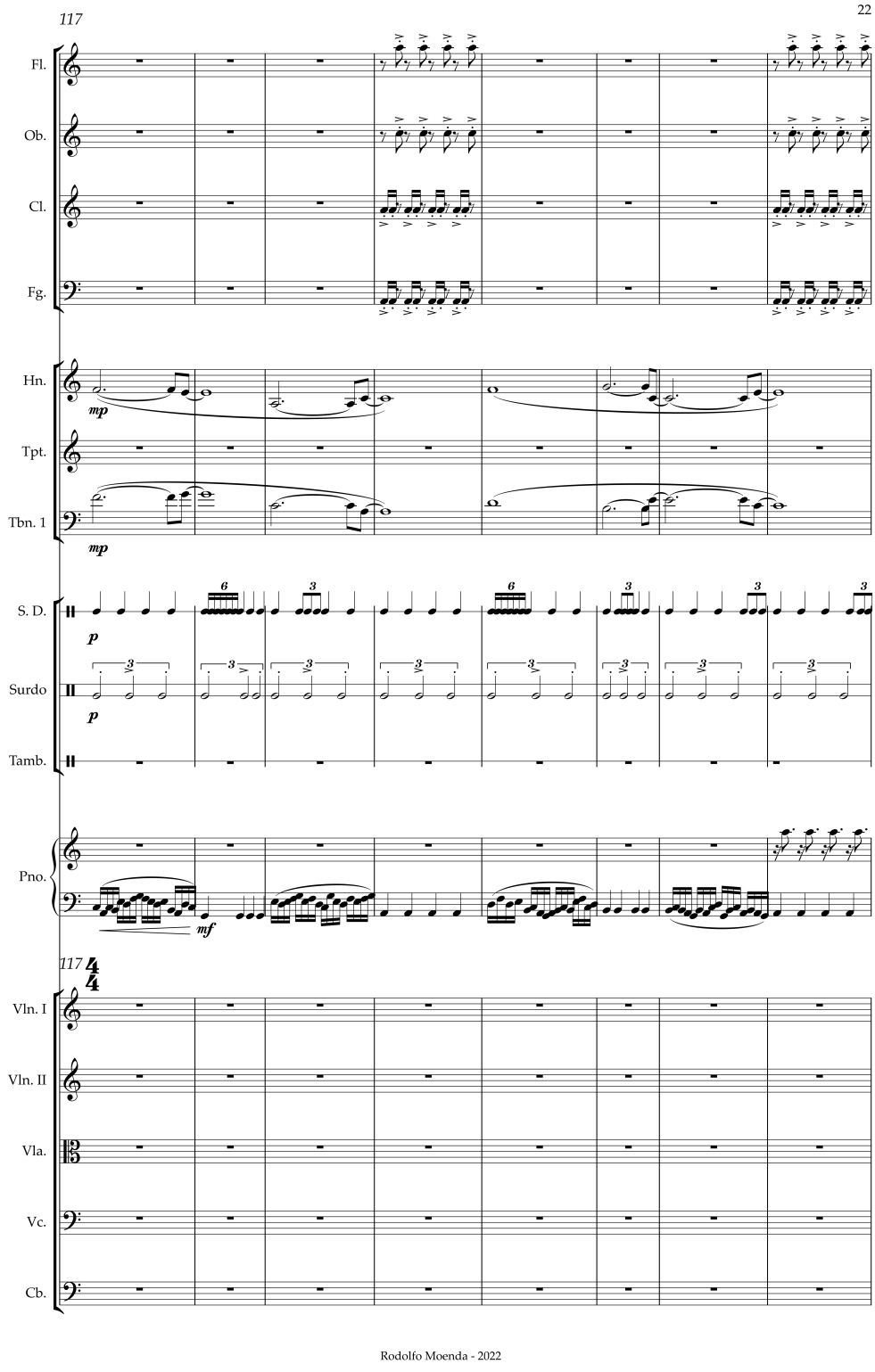


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 215 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 21
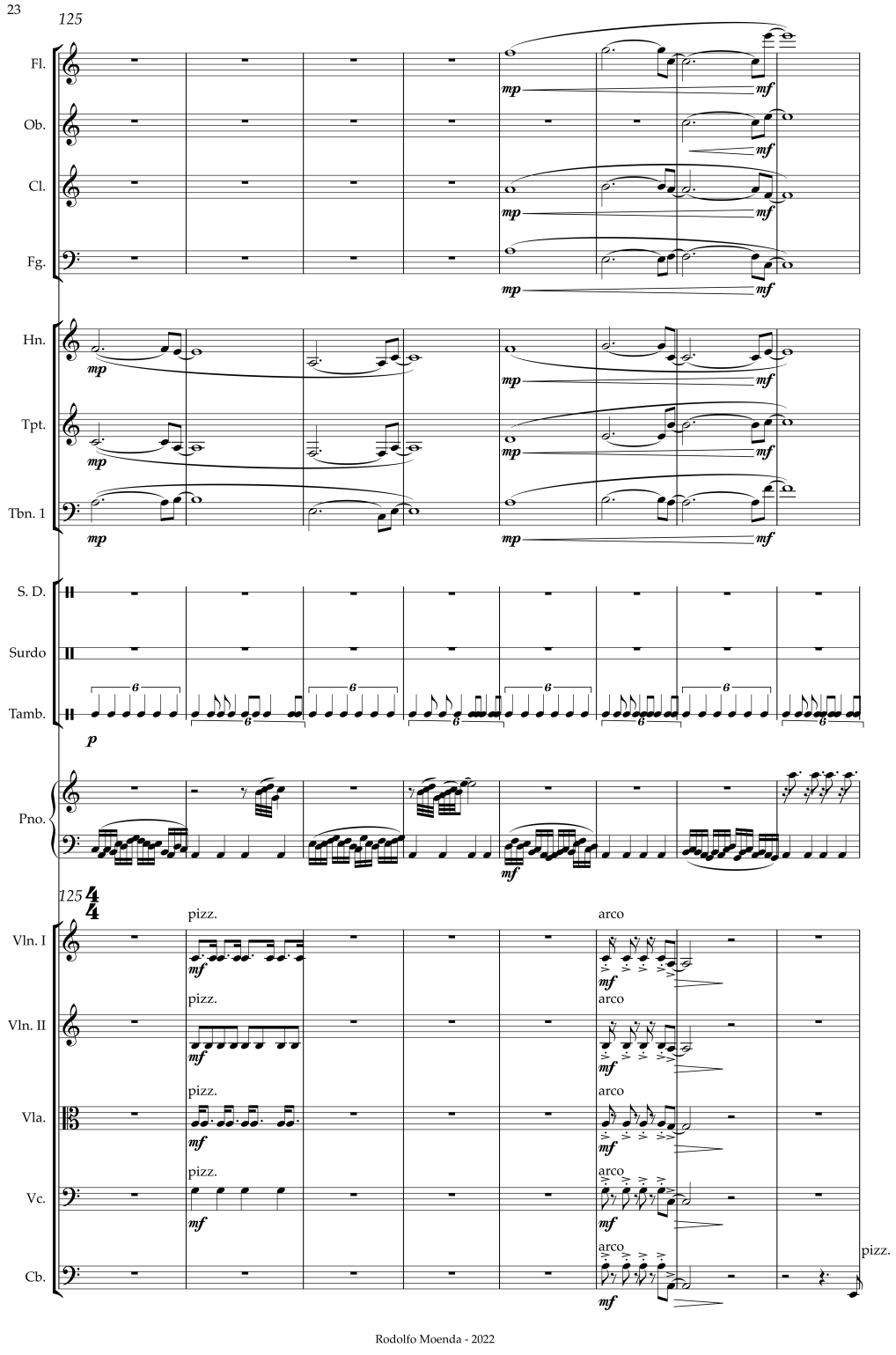


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 216 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 22
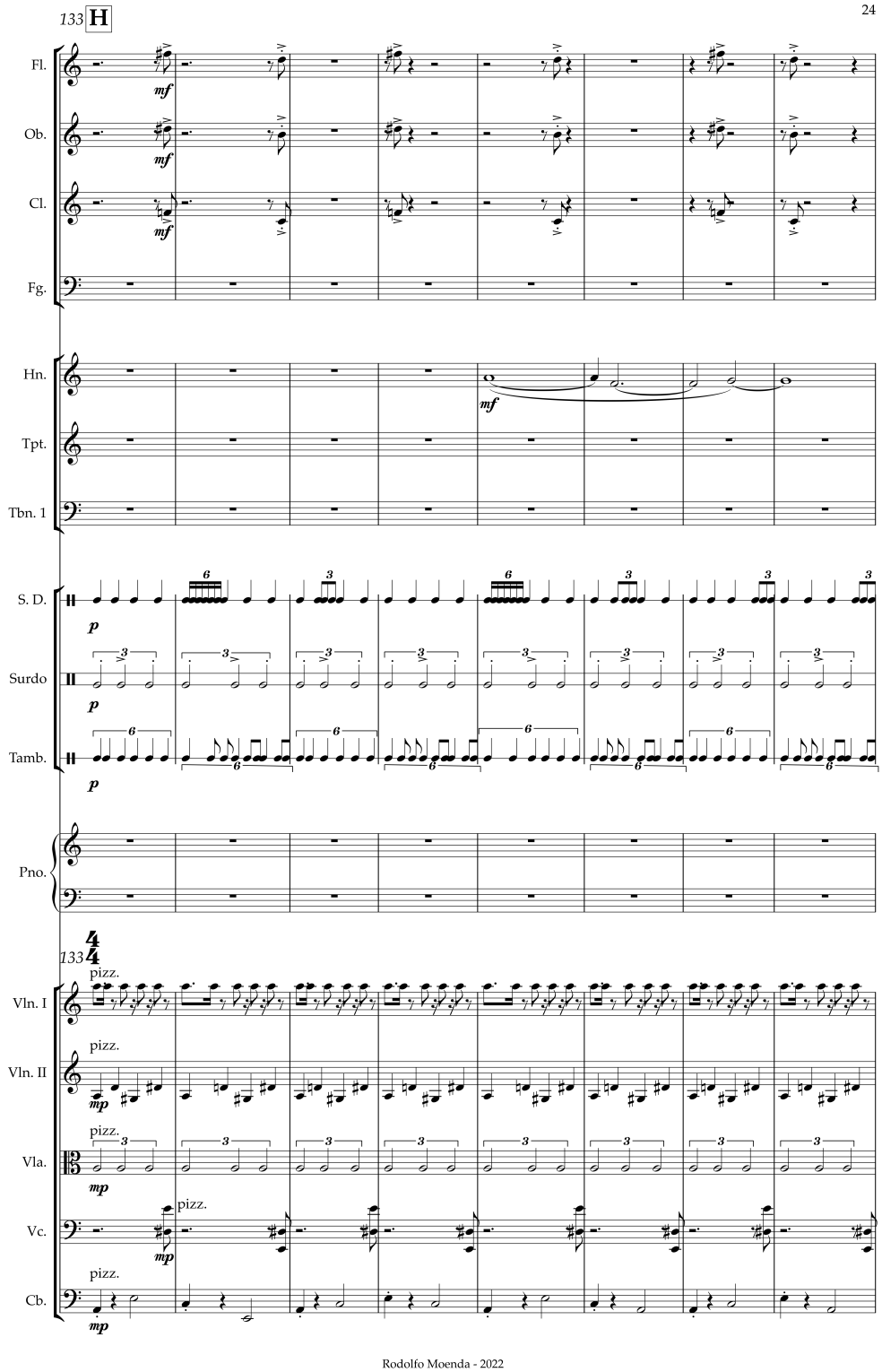


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 217 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 23
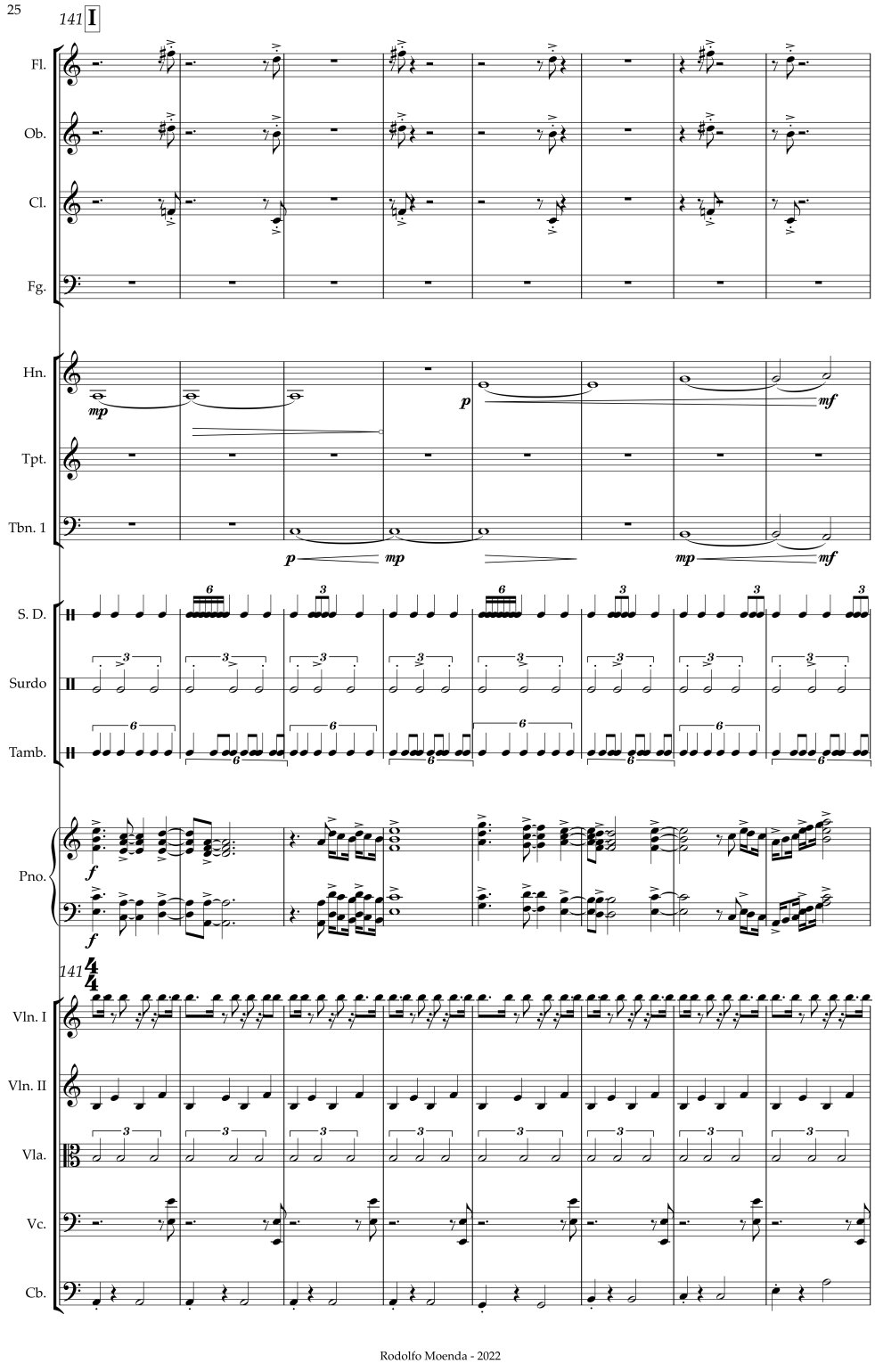


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 218 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 24
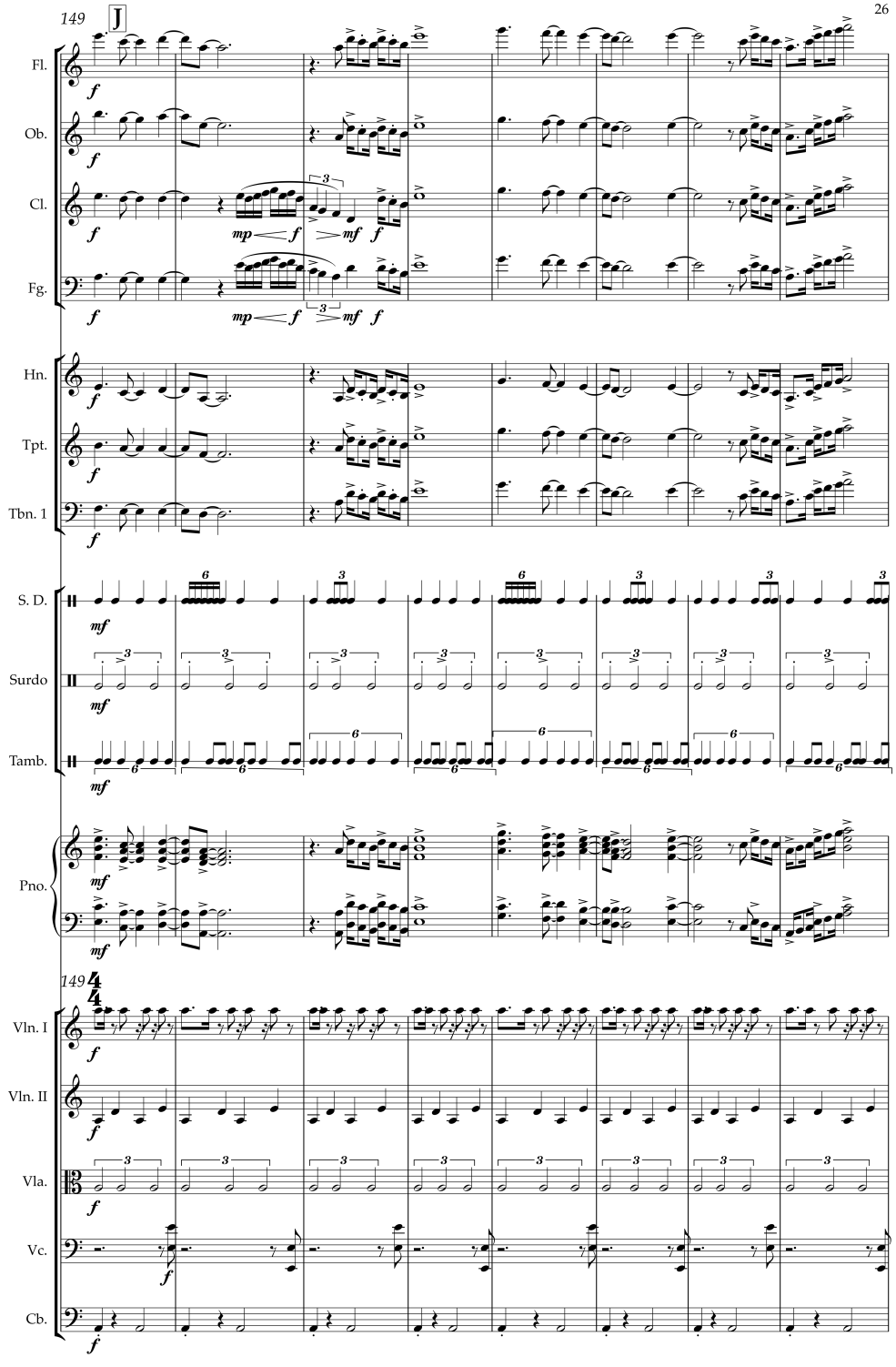


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 219 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 25
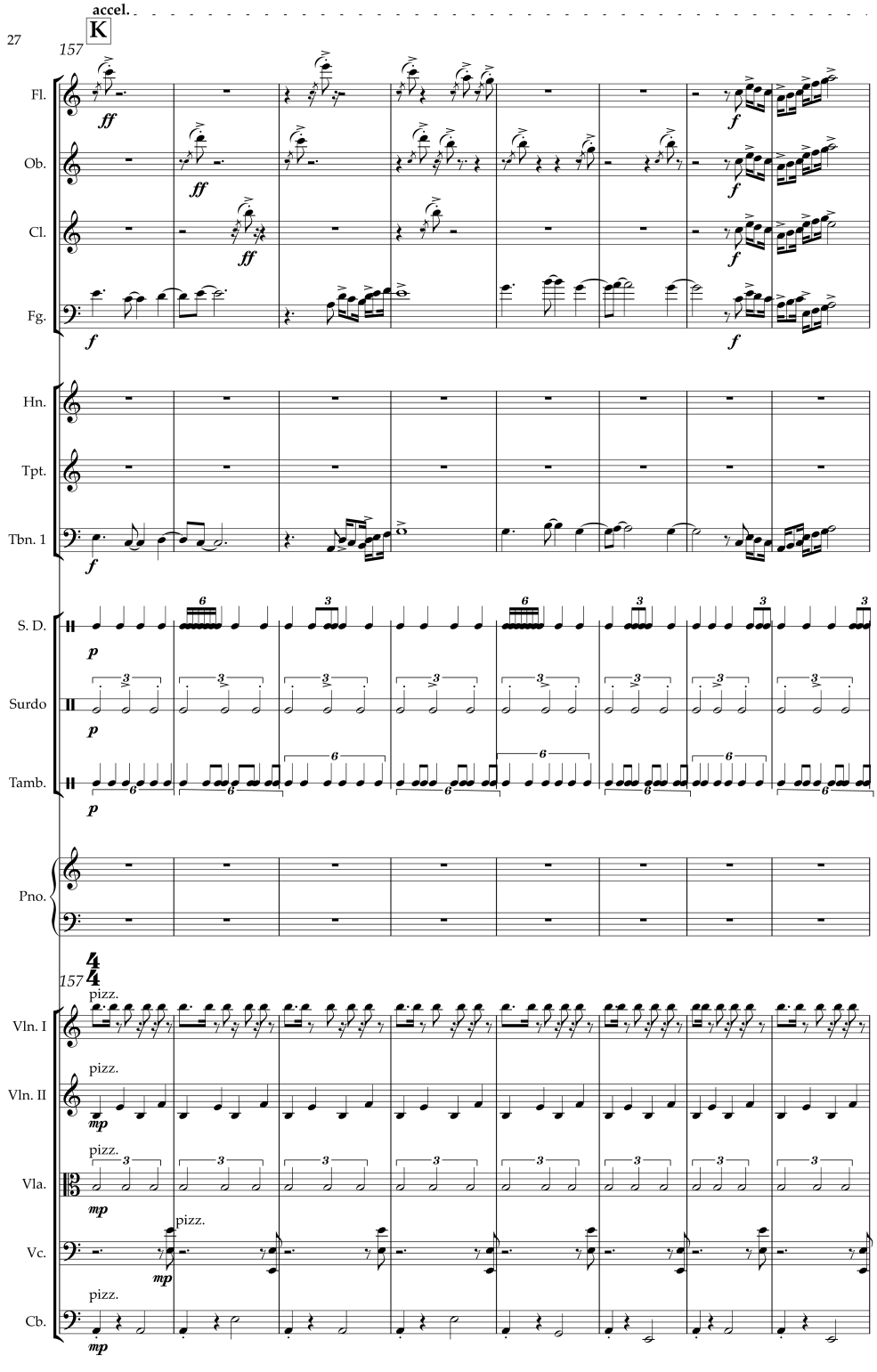


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 220 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 26
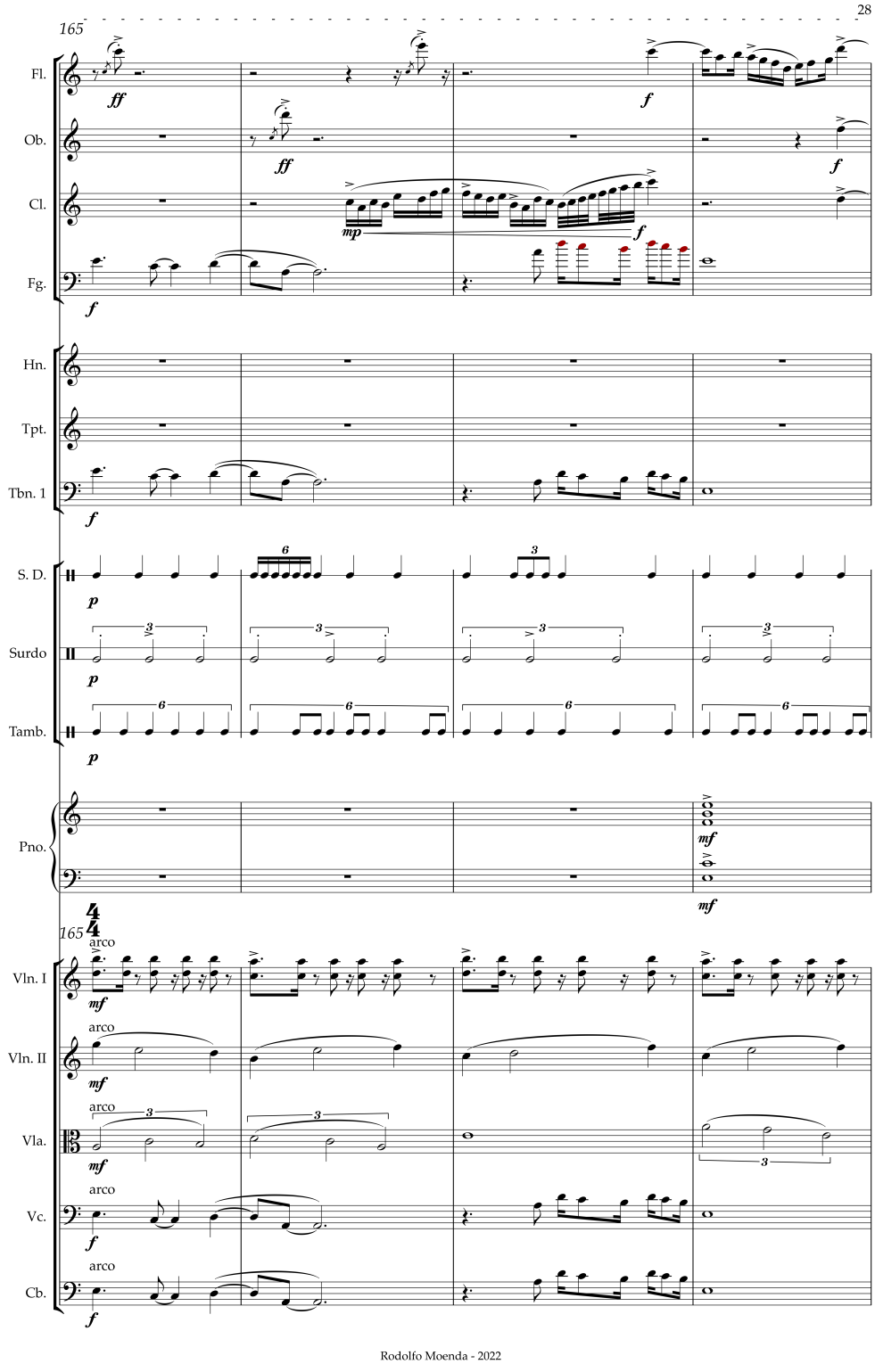


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 221 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 27
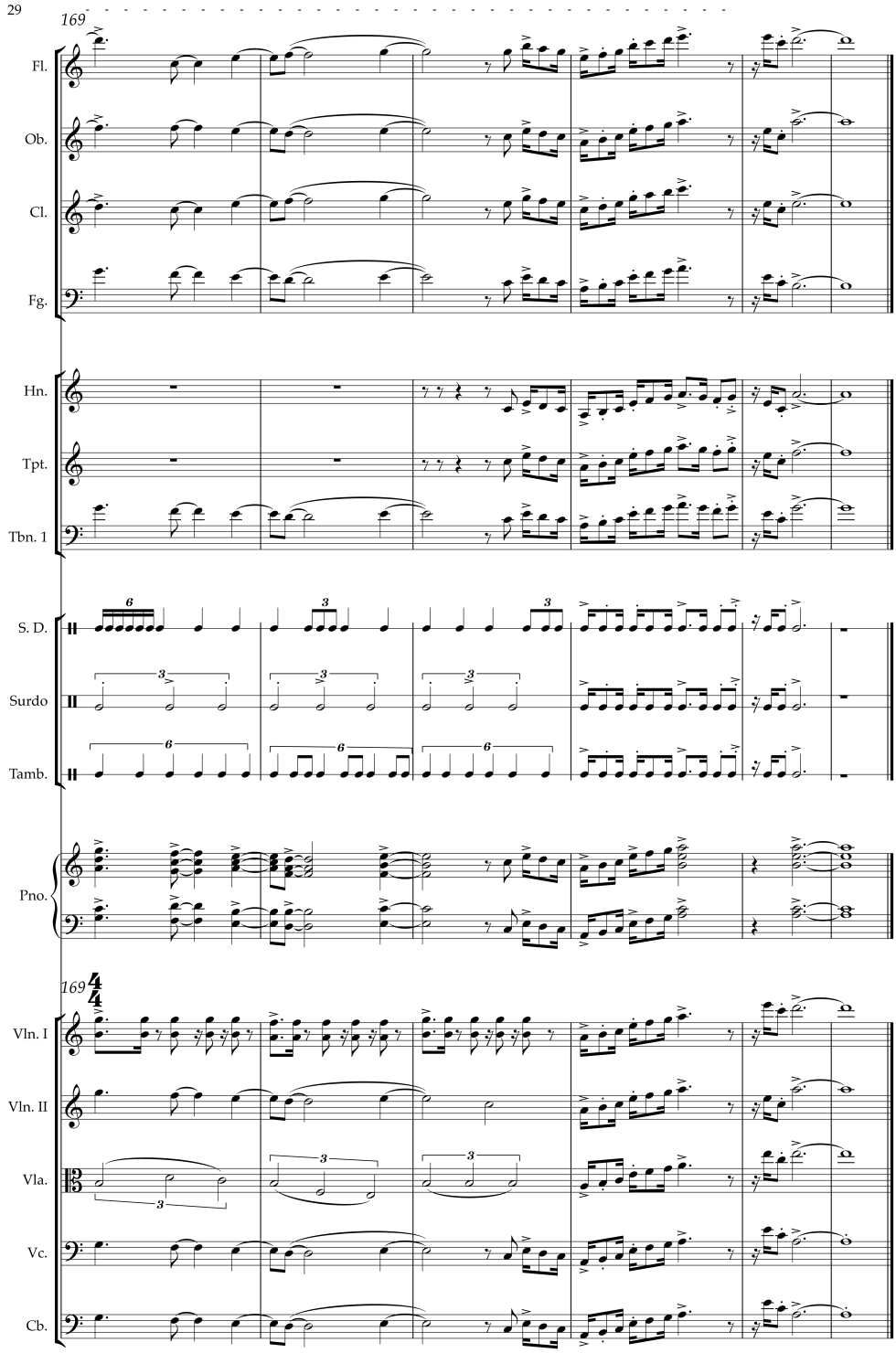


Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 222 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 28



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 223 - Frevendo água (Frevo de tudo) – pág. 29



Fonte: Elaborado pelo autor.

E. Termos de autorização de uso de imagem e som de voz

1. Alisson Lima

Figura 224 - Termo de autorização – Alisson Lima

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Eu, **Alisson Lopes da silva, portador** do **RG nº 68.333.09** e **CPF nº 059.255.714.60**, residente e domiciliado(a) em Av. Ricardo Medina Filho, 123, Vila Ipojuca, Lapa, São Paulo - SP **AUTORIZO** o pesquisador **Rodolfo Pereira dos Santos, CPF nº 038.016.884-70**, residente e domiciliado na rua Marquês de Tamandaré, 138, apt. 2102, Poço da Panela, Recife – PE, CEP. 52061-170, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, a utilizar minha imagem e som de voz, registrados em vídeo/fotografia/áudio durante as atividades realizadas no âmbito da pesquisa intitulada **"Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo"**, para fins exclusivamente acadêmicos.

Declaro estar ciente de que:

1. Os registros poderão ser utilizados como material de análise, documentação e ilustração no corpo da tese, em anexos, apresentações acadêmicas e em eventuais publicações derivadas do trabalho científico, sempre com finalidade **não comercial**.
2. O uso de minha imagem, voz e demais registros respeitará a legislação vigente sobre direitos de imagem (art. 20 do Código Civil) e será restrito ao contexto da pesquisa e sua divulgação acadêmica.
3. Esta autorização é concedida a título gratuito, em caráter irrevogável e irretratável, sem limitação de tempo e território, unicamente para os fins acima especificados.

Por ser expressão de minha vontade, assino o presente termo.

São Paulo 09/09/2025
Local e data

Alisson Lopes da silva
Assinatura do participante:

Alisson Lopes Da Silva
Nome completo (legível)

Fonte: Elaborado pelo autor.

2. Jefferson Figueredo

Figura 225 - Termo de autorização – Jefferson Figueredo

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Eu, Jefferson Elias de Figueirêdo, portador(a) do RG nº 6.559.077 e CPF nº 074.147.644-43, residente e domiciliado(a) em SQN 303, Bloco F, apto 412 - Asa Norte Brasília/DF - CEP: 70735-060, **AUTORIZO** o(a) pesquisador(a) **Rodolfo Pereira dos Santos, CPF nº 038.016.884-70**, residente e domiciliado na rua Marquês de Tamandaré, 138, apt. 2102, Poço da Panela, Recife – PE, CEP. 52061-170, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, a utilizar minha imagem e som de voz, registrados em vídeo/fotografia/áudio durante as atividades realizadas no âmbito da pesquisa intitulada **"Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo"**, para fins exclusivamente acadêmicos.

Declaro estar ciente de que:

1. Os registros poderão ser utilizados como material de análise, documentação e ilustração no corpo da tese, em anexos, apresentações acadêmicas e em eventuais publicações derivadas do trabalho científico, sempre com finalidade **não comercial**.
2. O uso de minha imagem, voz e demais registros respeitará a legislação vigente sobre direitos de imagem (art. 20 do Código Civil) e será restrito ao contexto da pesquisa e sua divulgação acadêmica.
3. Esta autorização é concedida a título gratuito, em caráter irrevogável e irretratável, sem limitação de tempo e território, unicamente para os fins acima especificados.

Por ser expressão de minha vontade, assino o presente termo.

Brasília, 06 de outubro de 2025

gov.br Documento assinado digitalmente JEFFERSON ELIAS DE FIGUEIREDO Data: 06/10/2025 09:34:13-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br

Jefferson Elias de Figueirêdo

Fonte: Elaborado pelo autor.

3. Valéria Vicente

Figura 226 - Termo de autorização – Valéria Vicente

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Eu, __Ana Valeria Ramos Vicente _, portador(a) do RG nº __4427812 Ssp PE___ e CPF nº _____ 029.753.924-86, residente e domiciliado(a) em ___Rua Glaucia Maria dos Santos Gouveia, 241 Manaira João Pessoa PB____, **AUTORIZO** o(a) pesquisador(a) **Rodolfo Pereira dos Santos, CPF nº 038.016.884-70**, residente e domiciliado na rua Marquês de Tamandaré, 138, apt. 2102, Poço da Panela, Recife – PE, CEP. 52061-170, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, a utilizar minha imagem e som de voz, registrados em vídeo/fotografia/áudio durante as atividades realizadas no âmbito da pesquisa intitulada **"Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo"**, para fins exclusivamente acadêmicos.

Declaro estar ciente de que:

1. Os registros poderão ser utilizados como material de análise, documentação e ilustração no corpo da tese, em anexos, apresentações acadêmicas e em eventuais publicações derivadas do trabalho científico, sempre com finalidade **não comercial**.
2. O uso de minha imagem, voz e demais registros respeitará a legislação vigente sobre direitos de imagem (art. 20 do Código Civil) e será restrito ao contexto da pesquisa e sua divulgação acadêmica.
3. Esta autorização é concedida a título gratuito, em caráter irrevogável e irretratável, sem limitação de tempo e território, unicamente para os fins acima especificados.

Por ser expressão de minha vontade, assino o presente termo.

_____Joao Pessoa, 23 de fevereiro de 2026___
Local e data

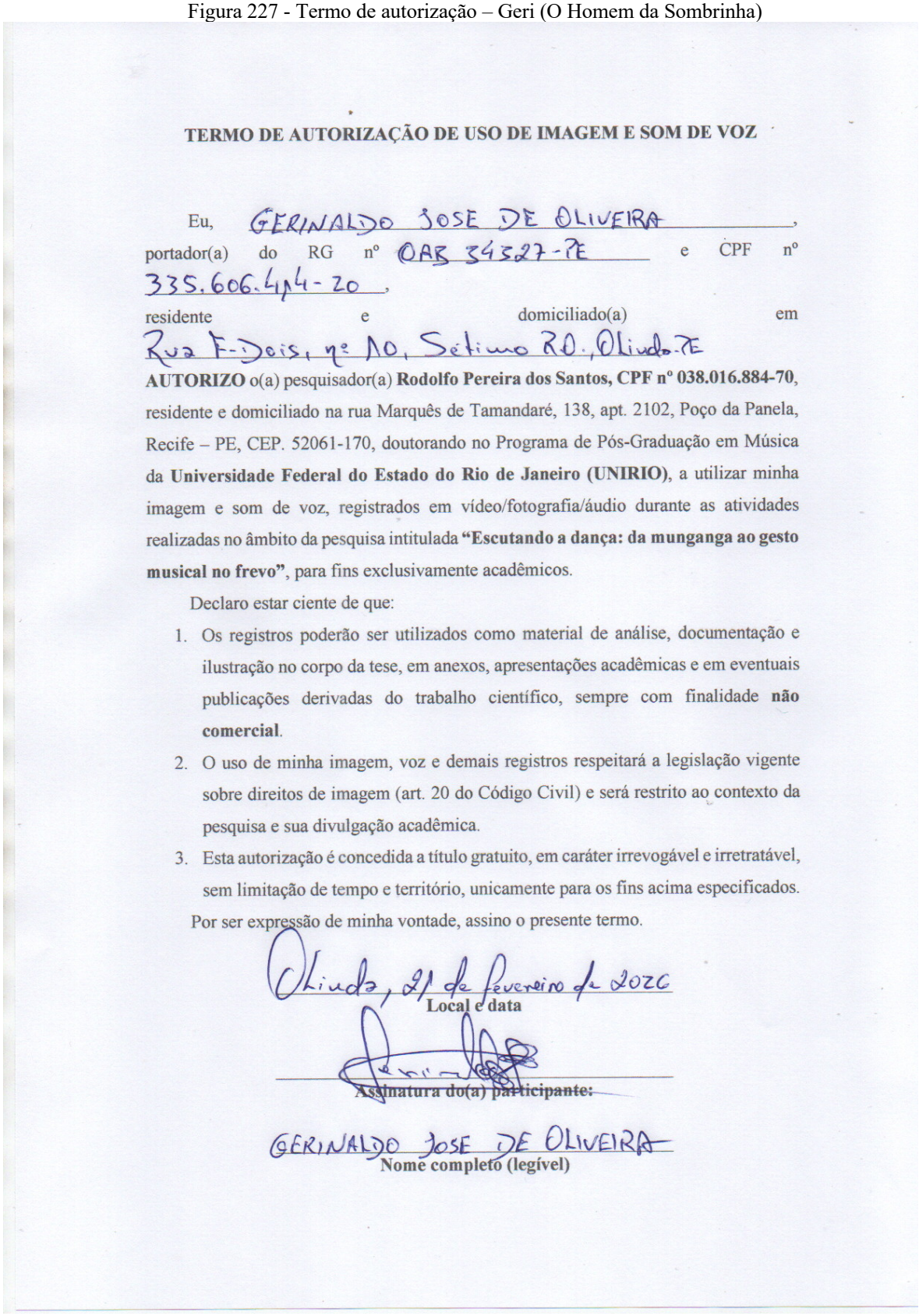
gov.br Documento assinado digitalmente
ANA VALERIA RAMOS VICENTE
Data: 23/02/2026 21:08:56-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____
ANA VALÉRIA RAMOS VICENTE

Fonte: Elaborado pelo autor.

4. Gerivaldo José de Oliveira

Figura 227 - Termo de autorização – Geri (O Homem da Sombrinha)



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Eu, GERINALDO JOSE DE OLIVEIRA, portador(a) do RG nº OAB 34527-PE e CPF nº 335.606.414-20, residente e domiciliado(a) em Rua F-Dois, nº 10, Setimo RD., Olinda-PE

AUTORIZO o(a) pesquisador(a) **Rodolfo Pereira dos Santos, CPF nº 038.016.884-70**, residente e domiciliado na rua Marquês de Tamandaré, 138, apt. 2102, Poço da Panela, Recife – PE, CEP. 52061-170, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, a utilizar minha imagem e som de voz, registrados em vídeo/fotografia/áudio durante as atividades realizadas no âmbito da pesquisa intitulada **"Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo"**, para fins exclusivamente acadêmicos.

Declaro estar ciente de que:

1. Os registros poderão ser utilizados como material de análise, documentação e ilustração no corpo da tese, em anexos, apresentações acadêmicas e em eventuais publicações derivadas do trabalho científico, sempre com finalidade **não comercial**.
2. O uso de minha imagem, voz e demais registros respeitará a legislação vigente sobre direitos de imagem (art. 20 do Código Civil) e será restrito ao contexto da pesquisa e sua divulgação acadêmica.
3. Esta autorização é concedida a título gratuito, em caráter irrevogável e irretratável, sem limitação de tempo e território, unicamente para os fins acima especificados.

Por ser expressão de minha vontade, assino o presente termo.

Olinda, 21 de fevereiro de 2020
Local e data

Assinatura do(a) participante:

GERINALDO JOSE DE OLIVEIRA
Nome completo (legível)

Fonte: Elaborado pelo autor.

5. Luciano José de Amorim Carvalho

Figura 228 - Termo de autorização – Luciano Amorim

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Eu, Luciano José de Amorim Carvalho (Mestre Luciano Amorim), portador(a) do RG nº 5.451.274 e CPF nº 066.741.464-98, residente e domiciliado na Rua Júlio de Castilho, 70 casa A, Alto do Maracanã, Dois Unidos, Recife/PE. CEP: 52140-160, **AUTORIZO** o(a) pesquisador(a) **Rodolfo Pereira dos Santos, CPF nº 038.016.884-70**, residente e domiciliado na rua Marquês de Tamandaré, 138, apt. 2102, Poço da Panela, Recife – PE, CEP. 52061-170, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, a utilizar minha imagem e som de voz, registrados em vídeo/fotografia/áudio durante as atividades realizadas no âmbito da pesquisa intitulada **"Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo"**, para fins exclusivamente acadêmicos.

Declaro estar ciente de que:

1. Os registros poderão ser utilizados como material de análise, documentação e ilustração no corpo da tese, em anexos, apresentações acadêmicas e em eventuais publicações derivadas do trabalho científico, sempre com finalidade **não comercial**.
2. O uso de minha imagem, voz e demais registros respeitará a legislação vigente sobre direitos de imagem (art. 20 do Código Civil) e será restrito ao contexto da pesquisa e sua divulgação acadêmica.
3. Esta autorização é concedida a título gratuito, em caráter irrevogável e irretratável, sem limitação de tempo e território, unicamente para os fins acima especificados.

Por ser expressão de minha vontade, assino o presente termo.

Recife, 24 de fevereiro de 2026



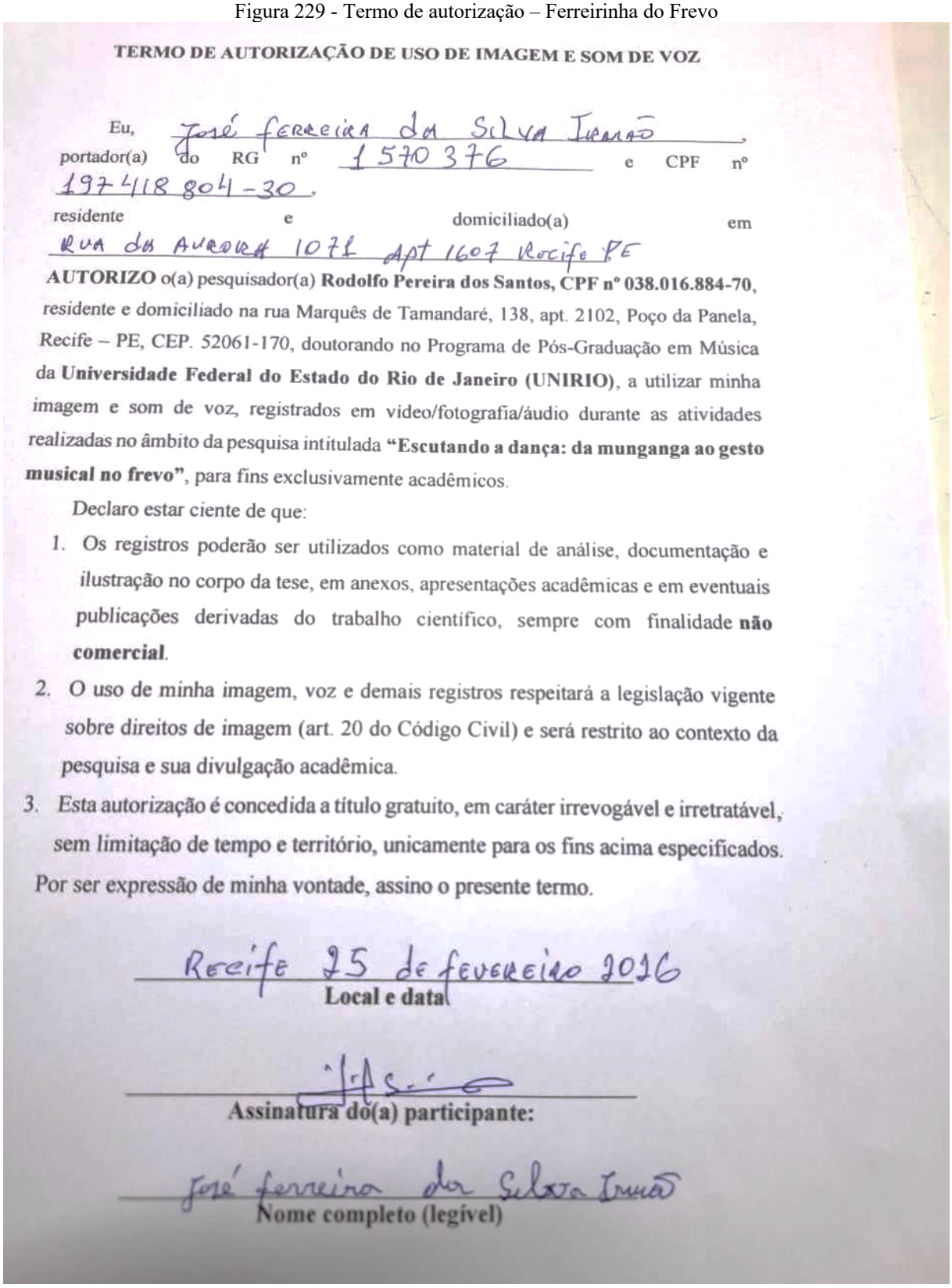
Assinatura

Luciano José de Amorim Carvalho

Fonte: Elaborado pelo autor.

6. José Ferreira da Silva Irmão (Ferreirinha do Frevo)

Figura 229 - Termo de autorização – Ferreirinha do Frevo



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Eu, José Ferreira da Silva Irmão, portador(a) do RG nº 1570376 e CPF nº 197418804-30, residente e domiciliado(a) em Rua da Aurora 1071 Apt 1607 Recife PE

AUTORIZO o(a) pesquisador(a) **Rodolfo Pereira dos Santos, CPF nº 038.016.884-70**, residente e domiciliado na rua Marquês de Tamandaré, 138, apt. 2102, Poço da Panela, Recife – PE, CEP. 52061-170, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, a utilizar minha imagem e som de voz, registrados em vídeo/fotografia/áudio durante as atividades realizadas no âmbito da pesquisa intitulada **"Escutando a dança: da munganga ao gesto musical no frevo"**, para fins exclusivamente acadêmicos.

Declaro estar ciente de que:

1. Os registros poderão ser utilizados como material de análise, documentação e ilustração no corpo da tese, em anexos, apresentações acadêmicas e em eventuais publicações derivadas do trabalho científico, sempre com finalidade **não comercial**.
2. O uso de minha imagem, voz e demais registros respeitará a legislação vigente sobre direitos de imagem (art. 20 do Código Civil) e será restrito ao contexto da pesquisa e sua divulgação acadêmica.
3. Esta autorização é concedida a título gratuito, em caráter irrevogável e irretratável, sem limitação de tempo e território, unicamente para os fins acima especificados.

Por ser expressão de minha vontade, assino o presente termo.

Recife 25 de fevereiro 2016
Local e data

Assinatura do(a) participante:

José Ferreira da Silva Irmão
Nome completo (legível)

Fonte: Elaborado pelo autor.