



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
PERNAMBUCO CAMPUS BELO JARDIM**

COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

EDUARDO HENRIQUE SILVA DA COSTA

**O TROMPETE NO FREVO: UM ESTUDO MULTICASO SOBRE OS PADRÕES
INTERPRETATIVOS UTILIZADOS PELOS TROMPETISTAS DO GÊNERO**

Belo Jardim

2025

EDUARDO HENRIQUE SILVA DA COSTA

**O TROMPETE NO FREVO: UM ESTUDO MULTICASO SOBRE OS PADRÕES
INTERPRETATIVOS UTILIZADOS PELOS TROMPETISTAS DO GÊNERO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Me. Niraldo Riann de Melo

Belo Jardim

2025

O TROMPETE NO FREVO: UM ESTUDO MULTICASO SOBRE OS PADRÕES INTERPRETATIVOS UTILIZADOS PELOS TROMPETISTAS DO GÊNERO

Eduardo Henrique Silva da Costa

henriqueeduardo2002@gmail.com

Niraldo Riann de Melo

niraldo.melo@belojardim.ifpe.edu.br

RESUMO

Este estudo tem como objetivo investigar os padrões interpretativos utilizados por três trompetistas durante performances de frevo, analisando diferentes contextos de atuação e formações instrumentais. A pesquisa adotou a metodologia de estudo multicaso e foi conduzida com trompetistas que tocam o frevo em contextos variados. Com isso, identificamos tanto recorrências quanto variações nos padrões interpretativos, as quais dependiam do subgênero e da experiência ou formação profissional/acadêmica dos entrevistados. Diante do interesse crescente pelas pesquisas sobre o frevo e sua relevância, este trabalho visa contribuir para o ensino e a performance do trompete na música popular.

Palavras-chave: Frevo; Interpretação; Performance; Trompete.

ABSTRACT

This study aims to investigate the interpretative patterns used by three trumpeters during frevo performances, analyzing different contexts of performance and instrumental formations. The research adopted the multi-case study methodology and was conducted with trumpeters who play frevo in different contexts. Thus, we identified both recurrences and variations in interpretative patterns, which depended on the subgenre and the experience or professional/academic training of the interviewees. Given the growing interest in research on frevo and its relevance, this work aims to contribute to the teaching and performance of the trumpet in popular music.

Keywords: Frevo; Interpretation; Performance; Trumpet.

1 INTRODUÇÃO

Quando falamos sobre o gênero musical do frevo, percebemos um crescimento no número de pesquisas científicas sobre o tema, sobretudo nos trabalhos de cursos de graduação e pós-graduação em música (Melo, 2019). Porém, mesmo diante desse cenário positivo em relação às pesquisas científicas, evidenciamos que muitos aspectos do frevo ainda precisam ser investigados, tais como: interpretação, improvisação, padrões de articulação durante as performances, aspectos composicionais, entre outros.

Além disso, vale destacar a inquietação de trompetistas que apreciam e tocam a música pernambucana e que buscam compreender quais são as formas de interpretar o gênero musical do frevo no trompete. Esses músicos têm interesse em entender essas formas de interpretação e esses padrões interpretativos para utilizar em suas performances, principalmente aqueles que não vivenciam o frevo em seu cotidiano e que não têm conhecimento sobre como interpretar os elementos característicos do gênero.

Desse modo, o presente artigo visa compreender os padrões interpretativos utilizados pelos trompetistas durante a performance de obras do gênero musical frevo, em diferentes contextos de atuação e formações instrumentais.

Este processo investigativo pretende trazer contribuições ao campo da performance e do ensino do trompete na música popular. Por fim, é importante frisar que, ao abordar o aspecto da interpretação no frevo e suas diversas possibilidades, precisamos refletir também sobre os diversos contextos em que o frevo é vivenciado pelos trompetistas atuantes no gênero.

2 FUNDAMENTAÇÃO

2.1 Interpretação musical

Embora seja um conceito de extrema importância no fazer musical, a *interpretação musical* é um aspecto primordial na performance, pois é nesse momento que o intérprete faz as suas escolhas baseadas no seu repertório de vivências musicais.

Aderir fidelidade e lealdade a obra, ou buscar seguir a individualidade do músico, são caminhos que o intérprete está sujeito a trilhar. Dorian (1942) define em sua pesquisa a questão interpretativa em duas categorias: “Subjetividade – aquela que reflete a individualidade do intérprete, e Objetividade – atitude de lealdade incondicional ao roteiro musical” (Dorian, 1942, p.26). Nesse sentido, podemos tomar esses dois pontos como exemplos de aspectos que estão relacionados ao processo de interpretação musical, podendo gerar diferentes concepções e escolhas ao qual o intérprete estará sujeito a fazer.

Ainda sobre os aspectos relacionados à interpretação musical, Donnington (1980) destaca que:

Temos na interpretação a ideia da mediação, a tradução, a expressão de um pensamento. Portanto, a interpretação musical pressupõe por parte do executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades. A mensagem musical lançada no texto não tem viabilidade própria, se não for traduzida pelo sujeito interpretante. A execução musical torna explícita a obra. Entretanto, a interpretação musical revela o valor expressivo da música, seu estilo e concepção, levando em conta a diferença existente entre a notação musical que preserva o registro da música e a execução, que transforma a própria experiência musical numa existência renovada. (*apud* LIMA, 2006, p. 13).

A partir desse pensamento, observamos que o ato interpretativo está diretamente relacionado ao processo de tradução, revelação e/ou expressão da obra para o ouvinte. Considerando aquilo que está registrado na obra e a performance apresentada pelo músico, podemos compreender que a combinação de ambos os fatores resulta em diferentes possibilidades, levando em consideração as escolhas dos aspectos interpretativos feitas na performance e a notação musical registrada na partitura. Assim, obtendo uma experiência musical renovada como bem descrita na citação anterior.

Quando falamos sobre a notação musical registrada em partituras e arranjos, podemos reconhecê-la como a matéria-prima para a interpretação do músico no momento da performance. Então, as escolhas das diversas possibilidades musicais estarão disponíveis ao performer, tendo em vista o seu repertório de ideias musicais e toda a sua bagagem relacionada ao estilo, gênero ou ritmo da obra utilizada.

2.2 Interpretação musical no contexto do frevo

A interpretação musical no frevo é um assunto pouco discutido nos campos da performance, ensino e aprendizagem da música popular. Tendo em vista que muitas questões sobre a interpretação no frevo ainda carecem de maiores investigações e com base no pouco material bibliográfico que perpassa pelo aspecto da interpretação no frevo, conseguimos entender algumas ideias que, muitas vezes, se tornam senso comum entre os músicos. Entretanto, inúmeros questionamentos ainda se fazem presentes quanto às diferentes maneiras de tocar esse gênero musical, o frevo.

Aliás, quando se trata da interpretação no frevo, podemos refletir sobre alguns pontos específicos da interpretação musical e associá-los a características presentes nesse gênero. Algo muito comum na prática dos músicos em orquestras de frevo é seguir alguns padrões que estão diretamente ligados aos pontos da interpretação musical, esses pontos seriam andamento, articulação e dinâmica. Esses padrões são passados de geração a geração e tornam-se um conhecimento transmitido oralmente, mas não se trata de um conhecimento descrito e escolarizado.

Alguns desses padrões sofrem pequenas alterações, tornando assim o frevo um gênero musical com modificações ao longo do tempo. Ainda sobre os padrões interpretativos no frevo, Benck Filho (2008) acredita que:

Acreditamos existir um padrão recorrente na resolução das questões interpretativas para o frevo-de-rua e isso está inserido dentro da sua tradição interpretativa. Esse padrão é muitas vezes conhecido pelos músicos locais, mas não descrito. É um conhecimento tácito, silencioso, aparentemente inerente a quem vive no Recife ou entrou em contato com o processo da performance musical, com a cultura (BENCK FILHO, 2008, p.03).

Em meio aos questionamentos sobre interpretação do gênero musical frevo, voltamos o nosso olhar para as instituições de ensino especialistas na performance musical como (conservatórios, centros educacionais e universidades) e percebemos que tal prática interpretativa na música popular, especialmente no frevo, não é sistematizada, deixando, assim, uma lacuna na vivência acadêmica musical dos músicos e musicistas em relação aos gêneros musicais de sua cultura.

Sobre a ausência do ensino do frevo nas instituições de ensino especializadas no estado, Silva Neto (2019), menciona que:

as escolas especializadas e as instituições musicais do nosso estado ainda têm muita resistência em introduzir em suas práticas pedagógicas, de forma

permanente e por todo o ano, os gêneros musicais da nossa cultura, em especial o frevo. Talvez isso ocorra pela preferência em ensinar o que já está mais solidificado para todos (considerando que os professores tiveram sua formação baseada nos métodos europeus e americanos) e pelo domínio e maior segurança em ensinar a música estrangeira, que já possui vasta quantidade de métodos, não necessitando um repensar, um reconstruir ideias, nem a elaboração de novas metodologias voltadas à nossa música (SILVA NETO, 2019, p.21).

Levando em consideração a inquietação dos músicos que apreciam e defendem a música pernambucana, entendemos que a sistematização do ensino da música popular brasileira, ainda se encontra em desenvolvimento ao compararmos com a música de concerto, onde encontramos uma grande popularização de métodos e livros estrangeiros que são utilizados nas diversas instituições responsáveis pelo ensino de música. Feitosa (2016) confirme essa afirmação ao mencionar que:

diferentemente da música de concerto, sistematizada há bastante tempo, a música brasileira popular se desenvolveu e se expandiu consistentemente há pouco tempo, em especial durante o século XX. Dessa forma, os processos de aprendizagem e performance foram se estabelecendo com características próprias, diferentes dos procedimentos estabelecidos na música de concerto (FEITOSA, 2016, p.38).

2.3. Aspectos estéticos e composicionais do frevo

Para compreendermos o frevo enquanto expressão cultural musical é importante entendermos os diferentes contextos através dos quais o gênero é vivenciado, bem como as suas classificações e subclassificações, os aspectos estéticos e estilísticos, dentre outros. Tomando como base o Dossiê do Frevo (2007), evidenciamos a forte ligação do gênero com a manifestação do carnaval das cidades do Recife e Olinda, como sendo o seu lugar primeiro. Sobre esse ponto, é preciso ressaltarmos que o frevo é dinâmico na sua essência e que, nesse sentido, se faz presente em universos distintos, para além do carnaval dessas duas cidades, estando presente nas festividades carnavalescas de várias outras cidades de Pernambuco e do Brasil.

Além disso, temos a representação de compositores que estão presentes no repertório das mais diversas orquestras de frevo e que são naturais de cidades situadas no interior do estado. Assim, mostrando que mesmo sendo exibido como música inicialmente tocada no carnaval de Recife e Olinda, o frevo também tem

grande representatividade nas diversas regiões de Pernambuco, com a presença dos mestres que exercem o importante trabalho de manutenção da cultura musical pernambucana. Para dar alguns exemplos podemos citar: José Ursicino (maestro Duda) e Guedes Peixoto, naturais da cidade Goiana-PE; Clóvis Pereira, natural da Instituto Federal de Pernambuco. Campus - Belo Jardim. Curso de Licenciatura em Música. 27 de dezembro de 2024.

cidade de Caruaru-PE; maestro Nunes, natural da cidade de Paulista; dentre outros

O frevo possui as suas categorias ou classificações que são tradicionalmente reconhecidas pelos músicos da região. Foi a partir da década de 1930, com a popularização do ritmo pelas gravações em disco e pela difusão radiofônica, que se consagrou a subdivisão hoje estabelecida do frevo em frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco (IPHAN, 2007). Essas classificações possuem características distintas e que de fato asseguram as suas respectivas identidades. Conforme Oliveira (1985), essas classificações são organizadas em três categorias, a saber:

Frevo de Rua: inicialmente realizado nas ruas, em sua totalidade com estrutura instrumental na formação de orquestra de frevo tradicional, utilizando na atualidade (Saxofones, Trompetes, Trombones, Tuba, Caixa, Surdo e Pandeiro). Tem sua origem nas bandas militares e é resultado da aceleração dos dobrados e marchas militares.

Oliveira (1985) subdivide o frevo-de-rua em três categorias, utilizando as nomenclaturas tradicionais:

frevo-de-abafo (chamado também *frevo-de-encontro*) onde predominam as notas longas tocadas pelos metais em fortíssimo, com a finalidade de “abafar” a sonoridade da orquestra do clube rival; *frevo-coqueiro*, uma variante do primeiro formado por notas curtas e agudas, em andamento rápido, distanciando-se do pentagrama pela tessitura alta, caracterizando no aspecto da escrita, a folhagem de coqueirais; o *frevo-ventania* é uma linha melódica bem movimentada, na qual predominam as palhetas na execução das semicolcheias, ficando numa tonalidade intermediária entre o grave e o agudo, numa espécie de um vendaval (OLIVEIRA, 1985, p. 53).

Frevo Canção: conhecido especificamente por ser o frevo realizado pela orquestra de frevo, mas com a presença de um cantor(a) que é responsável pela letra da música. Com acompanhamento de uma orquestra de frevo, que estabelece uma proximidade enorme as formações das *Big Bands*, utilizando (Saxofones, Trompetes, Trombones, Guitarra, Baixo e Bateria) é a música realizada por vários artistas, em sua maioria pernambucanos.

Frevo de Bloco: responsável por abrilhantar as festas dos blocos líricos, e conhecido por seus hinos das tradicionais agremiações do frevo de bloco, geralmente entoados por um coro feminino, acompanhadas por uma orquestra de pau e cordas.

Diante do exposto, podemos observar que o gênero musical frevo, a partir de suas categorias, também contém diferentes contextos e cenários de atuação. Na modernidade, o frevo atingiu diferentes ambientes, muitas vezes não tão comuns à sua origem. Temos bons exemplos disso com as aparições do frevo em teatros, salas de concerto e festivais de jazz. Não podemos ignorar seus ambientes tradicionalmente vivenciados, como as ruas e os salões dos clubes carnavalescos.

Silva (2020) discute sobre o movimento que resultou no alcance do gênero musical frevo no contexto dos teatros e músicas de concerto:

Nessa perspectiva, compositores de frevos, fizeram com que esse gênero chegasse a atingir um público ainda maior, tanto no Brasil quanto no exterior. Além disso, esses compositores podem ter contribuído com a transição do frevo de rua para a música de concerto. Nesse contexto, podemos citar as seguintes composições: Os frevos das suítes Nordestina e Pernambucana nº 2 para piano e orquestra de Guerra-Peixe; a suíte Nordestina para piano de Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba); a Fantasia Carnavalesca de Clóvis Pereira; as pequenas peças de câmara do maestro Dimas Sedícias; dentre outras. Destacam-se entre as obras de música de concerto inspiradas pelo gênero frevo, do compositor e arranjador José Urcisino da Silva, as Suítes Nordestina e Pernambucana de Bolso; Músicas para Metais 1, 2 e 3; Concertino para Trompete e Piano; a Fantasia para Trompete e Trombone; “Marquinhos no Frevo”, segundo movimento das “Duas Danças” para trombone e piano; entre outras (SILVA, 2020, p.2).

Valente (2014), por sua vez, apresenta o caminho em que resultou no surgimento do frevo em festivais de jazz:

A importância que tem o frevo contemporâneo, não se prende apenas pelo desenvolvimento do gênero numa perspectiva moderna, mas também pelas oportunidades que esta nova linguagem musical dá no sentido de uma circulação global. Trata-se de um gênero (sic.) que é de matriz urbana (nasce nas cidades de Recife e Olinda, no contexto do carnaval), que agora mais do que nunca começa a sair e a ser apreciado não só fora das fronteiras do estado pernambucano, mas além do território brasileiro e sobretudo no contexto dos festivais de world music e jazz internacionais. A Spokfrevo Orquestra já esteve em 15 países da Europa, Ásia e África, realizou concertos em palcos célebres, como New Morning, Roskilde, Montreux, Barbican, Pori Jazz, Womex, Marciac entre outros, divulgando o gênero pernambucano, inserindo-o com firmeza nos universos do jazz e da world music (VALENTE, 2014, p.9).

Segundo Silva (2020, p. 2), “na música contemporânea, compositores encontraram no folclore popular um campo vasto de material para aplicar em suas obras”. Conforme o autor, os compositores encontram na cultura popular musical um campo vasto de material para inserir em suas obras, dessa forma, gêneros musicais da música pernambucana, como o frevo, que tem despertado interesse nos

compositores e performers no campo da música popular e de concerto. Sendo assim, têm transportado o gênero para diferentes contextos, possibilitando o alcance de um público ainda maior, e implementando novas combinações sonoras por meio das formações instrumentais alternativas.

2.4. O frevo e suas diferentes formações instrumentais

Em uma perspectiva histórica, evidenciamos que o frevo se originou como música instrumental a partir do que foi denominado, posteriormente, de frevo de rua (IPHAN, 2006). Nesse sentido, as formações instrumentais das tradicionais orquestras de frevo têm origem nas bandas de música, formadas por instrumentos de sopro e percussão.

Diante desse processo de formação inicial do frevo, a banda de música teve grande importância na formação instrumental utilizada inicialmente na difusão do gênero. Vários autores apontam como seriam essas formações instrumentais a partir das bandas de música. É nesse sentido que Benck Filho (2008) apresenta, a partir do olhar de diferentes autores e maestros, um gráfico com diferentes perspectivas em torno do que poderia ser a formação instrumental mais apropriada para se tocar o frevo. Vejamos a Tabela 1.

Tabela 1 Tabela com as diferentes formações das orquestras de frevo:

	Ademir Araújo	Katarina Real	Luiz Beltrão	V. de Oliveira	João Cícero	Dantas da Silva
Requinta	-	1	1	1	1	1
Clarinete	-	-	3	3	5	5
Saxofone	3	5	3	3	3	4
Piston/ Cornetim Bb/ Trompete Bb	3	4	3	3	4	7
Trombone	3	4	8	10	7	10
Horne/ Saxhorn – Eb	-	-	2	2	1	-
Bombardino C		-	-	-	-	1
Tuba	1	1	3	3	3	3
Tarol	1	2	2	2	1	1
Surdo	1	1	1	1	1	1
Pandeiro	-	-	-	-	1	1
Reco-reco	-	-	-	-	1	1
Ganzá	-	-	-	-	-	1
TOTAL	12	18	26	28	28	36

Fonte: Extraído de Benck Filho (2008).

Percebemos, na Tabela 1, informações peculiares ao comparar os dados coletados dos entrevistados. Dantas da Silva (1991), por exemplo, destaca uma a

maior quantidade de músicos na formação e chama atenção para presença de dois instrumentos que nenhum outro entrevistado apresentou, no caso, o ganzá e o bombardino em C, que retrata a formação mais aproximada da estrutura das bandas de música.

Também chamamos atenção para a formação apresentada por Ademir Araújo (2007), que tem um menor número de músicos e que representa a formação mais próxima das *big bands*. Para além disso, a tabela apresenta alguns instrumentos com escolha unânime entre os autores e maestros, como: saxofone, piston, cornetim Bb, trompete Bb, trombone, tuba, tarol e surdo, estabelecendo de forma ampla, diferentes opiniões de como seriam as formações dos grupos.

Entendemos que grande parte das demais instrumentações tomaram como parâmetro a formação de banda de música, onde, ao longo da sua trajetória, foram implementados outros instrumentos. Assim, abriu-se espaço para os demais instrumentos, resultando em diferentes combinações de timbres e possibilidades orquestrais.

Tendo em vista a modernização da sociedade e na indústria cultural, é necessário entendermos como se sucedeu a inserção dos instrumentos elétricos nas formações instrumentais. No ano de 1951, o Clube Carnavalesco Vassourinhas partiu em excursão com destino ao Rio de Janeiro. Durante a sua passagem por Salvador, foram convidados para fazer um desfile, e esse incidente, de fato, teve um papel muito importante no movimento de inserção da instrumentação elétrica no frevo.

Saldanha (2001) relata o acontecimento como marco histórico da música popular brasileira:

Encantados com o desfile, Dodô e Osmar montaram naquele mesmo ano um serviço de amplificação de som num carro velho e saíram as ruas de Salvador tocando o repertório de frevos do Vassourinhas. Contando inicialmente com apenas dois instrumentos, a guitarra baiana e o violão elétrico, passando no ano seguinte a três com a inclusão do violão tenor (trilim) (SALDAHA,2001, p.63).

Com a inserção de instrumentos elétricos, as formações instrumentais ampliaram as suas possibilidades de combinações e novos coloridos no frevo que a princípio foi tocado por bandas de música. Benck Filho (2008, p.66), ao citar a substituição do tuba, pelo baixo elétrico nas formações das orquestras, sublinha que “paulatinamente a formação da Banda de Música vai dando lugar as *Big Bands*,

diminuindo a participação de instrumentos como o clarinete, a requinta e a tuba, que vai dando lugar ao baixo elétrico”.

Ainda sobre esse ponto, evidenciamos que “a partir da era do rádio na década de 1930, as *big bands* começaram a ganhar força nos ambientes fechados, nos programas de auditório e nas gravações” (BENCK FILHO, 2008. p.66), aspecto esse que influenciou diretamente a formação das orquestras de frevo da época. Esse acontecimento aproximou o gênero musical frevo às formações que conhecemos atualmente como as orquestras que tocam nos palcos, trios elétricos e bailes.

Além das formações tradicionais das bandas de música e das formações com influência das *big bands* norte-americanas, observamos as formações contemporâneas que estão ganhando espaço nos diversos contextos do frevo. Esses grupos trazem consigo uma transformação ainda mais ousada ao gênero. Grupos como “Orquestra Contemporânea de Olinda”, “Orquestra Quebra mar”, “Transversal Frevo Orquestra”, grupo “Som de Madeira”, “Henrique Albino trio”, “Orquestra de Frevo Zezé Correa” entre outros, são grupos de formação contemporânea que utilizam instrumentações diversas, que fogem das formações convencionais do gênero. Outro exemplo do que foi relatado anteriormente pode ser verificado na formação do grupo “Augusto Silva & Frevo Novo”, que utilizam instrumentos das formações tradicionais do frevo, porém com uma nova organização instrumental, expandindo as possibilidades timbrísticas no gênero.

O frevo canção contém em sua formação uma instrumentação muito semelhante as formações de *big bands* e formações utilizadas no frevo de rua como: trompetes, trombones, saxofones, baixo, bateria, guitarra e percussão. Apenas com uma especificidade, pois no frevo canção temos a presença de um cantor ou cantora que são responsáveis por inserir as letras nos frevos. Essa categoria tem sua representatividade inicial com as marchinhas carnavalescas, com uma introdução tradicionalmente instrumental essa categoria segue sua melodia principal com a voz do cantor(a).

Oliveira (1971) expõe sobre o frevo canção e sua semelhança com as marchinhas de carnaval:

O frevo-canção ou marcha-canção se parece com a marchinha carioca: uma parte introdutória, outra cantada, começando ou acabando por estribilho. Duas coisas, porém, as diferenciam. Primeira: a parte introdutória tem todas as características do frevo autenticamente pernambucano, rasgado,

desabrido, furioso. Depois, ameniza, abrindo passagem ao canto. Segunda: o andamento da marchinha carioca é moderado; o do frevo-canção, bem mais vivo (OLIVEIRA, 1971, p.36).

Por fim, temos as formações de frevo de bloco ou como são tradicionalmente conhecidas “Orquestras de Pau e Corda”. São grupos constituídos para realizarem os desfiles dos blocos líricos e entoar os hinos carnavalescos, com a presença do coro feminino, instrumentos como cavaquinho, banjo, violão sete-cordas, clarinete, flauta, saxofone, bombardino, surdo, caixa e pandeiro. De modo que, “em andamento mais lento que os demais tipos de frevo, denota um aspecto mais sentimental, mesmo com a inserção de metais, como acontece atualmente” (SILVA, 2008. p.26).

3 METODOLOGIA

Nesta pesquisa, buscamos compreender os padrões interpretativos utilizados pelos trompetistas atuantes no frevo em diversos contextos e formações instrumentais do gênero. Desse modo, utilizamos da abordagem qualitativa para analisarmos as experiências musicais e artísticas dos trompetistas participantes.

Os nossos entrevistados são identificados como: **Trompetistas A, B e C** ou **Professor A, B e C**, sendo que o mesmo participante poderá ser referido simultaneamente enquanto Trompetista A e Professor A, uma vez que se reconhece tanto como trompetista quanto como docente. Essa distribuição visa garantir a preservação da identidade e da integridade dos participantes da entrevista.

Segundo Bresler (2000), a metodologia qualitativa traz um olhar amplo para novas direções no campo da pesquisa em música, pois, segundo o autor:

A metodologia qualitativa permite a exploração de novas direções, incluindo o estudo do currículo operacional e vivenciado, ou os estudos etnográficos da música inserida numa comunidade, os estudos fenomenológicos dos ouvintes, dos compositores e dos músicos, e os estudos formativos acerca do uso de materiais curriculares e inovações tecnológicas em música (BRESLER, 2000, p. 17).

Além de se tratar de uma pesquisa qualitativa, a definição do nosso objetivo por tratar de uma pesquisa que irá investigar os diversos contextos em que o frevo está inserido e os trompetistas que atuam no gênero, levou à escolha do método de estudo multicaso.

A partir dessa perspectiva, a utilização do estudo multicaso ou múltiplos casos possibilita que o pesquisador obtenha um olhar plural acerca do fenômeno investigado, haja vista que “de modo geral, considera-se que a utilização de múltiplos casos proporciona evidências inseridas em diferentes contextos, concorrendo para a elaboração de uma pesquisa de melhor qualidade” (Gil, 2008, p. 139).

Sendo assim, direcionamos o nosso olhar para a compreensão dos padrões interpretativos utilizados pelos trompetistas no frevo mediante a participação de alguns músicos atuantes nos diversos contextos no gênero. Dessa forma, a metodologia adotada possibilitou reunir informações distintas sobre os diversos contextos analisados, as quais veremos mais adiante.

3.1. Sujeitos da pesquisa

Os participantes da nossa pesquisa correspondem a trompetistas atuantes no gênero musical frevo. Contamos com o total de três trompetistas com mais de vinte anos de atuação profissional no trompete e no frevo. Além disso, essa seleção reúne músicos com atuação nas áreas pedagógicas, performáticas e composicionais.

Seguimos como fator determinante para compor e definir os nossos entrevistados alguns critérios específicos, tais como: trompetistas atuantes no gênero com gravações realizadas em qualquer contexto do gênero; possuir experiências em diferentes campos de atuação no frevo, seja como solista, músico de orquestra, dentre outros; possuir experiência docente na área do trompete e do frevo.

A seguir, apresentamos com quadro com a síntese do perfil dos participantes selecionados:

Quadro 1 – Dados dos entrevistados

Informações sobre os entrevistados			
Nome Completo	Idade	Enquadramento Profissional	Tempo de Atuação Profissional
Trompetista/Professor A	41	Professor Trompetista	27
Trompetista/Professor B	67	Professor Trompetista Pesquisador	55
Trompetista/Professor C	53	Professor Trompetista Compositor	39

3.2. Instrumento de coleta de dados

Como principal instrumento de coleta de dados nesta pesquisa, utilizamos a entrevista semiestruturada, que permite a interação direta entre o pesquisador e participantes da pesquisa, além da possibilidade de incluir algumas outras perguntas durante as entrevistas.

Triviños (1987) explana a sua compreensão sobre a concepção em relação a entrevista semi-estruturada da seguinte maneira:

Podemos entender por entrevista semi-estruturada, em geral, aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante (TRIVIÑOS, 1987, p. 146).

As entrevistas realizadas foram realizadas em horários e locais escolhidos pelos participantes. Todas elas foram gravadas simultaneamente utilizando recursos como aplicativo e programa de gravação de áudio dos próprios dispositivos: *Smartphone Xiaomi Mi 11 lite 5G* e *Notebook Asus Vivobook*. Posteriormente, elas foram transcritas para texto, utilizando a última versão do programa de texto *Word*.

O roteiro da entrevista foi previamente elaborado e observou a respectiva sequência: I - perfil do participante, II - contextos de atuação com o gênero, III - formações de atuação, IV - influência com o gênero e seus diversos contextos, V - função/papel do trompete nas principais classificações do gênero, VI - variações dos elementos (dinâmica, afinação, projeção e articulação) em cada classificações e contextos do gênero.

4 PROCEDIMENTO PARA ANÁLISE DOS DADOS

4.1 Mapeando o campo de atuação dos trompetistas no frevo: contextos e formações instrumentais.

Ao nos determos à fala dos entrevistados, obtivemos dados importantes para a compreensão do fenômeno estudado, tendo como princípio norteador a investigação sobre os processos interpretativos, levando em consideração o contexto de atuação dos trompetistas, as formações instrumentais diversificadas e as estratégias utilizadas nos subgêneros mais populares do frevo.

De acordo com o relato do Trompetista A: “Comecei tocando na rua, o frevo.

Depois fui aos palcos, comecei a tocar em palco e rua, simultâneo! Tocava em orquestra de rua e em orquestra de palco também” (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal).

O Professor B, relatou um acontecimento recente e que o fez recordar das suas origens com o frevo. Segundo o entrevistado, “[...] tocar em Olinda, no fuzuê daquele que eu tive na semana passada, relembrando a nossa experiência, é uma coisa, tocar dentro de uma sala de concerto é outra coisa...” (TROMPETISTA/PROFESSOR B, 2024, informação verbal).

Na fala do nosso terceiro entrevistado, conseguimos observar um acontecimento atípico dentre os demais participantes. Trompetista C, explica como as suas primeiras relações com o frevo ocorreram (TROMPETISTA/PROFESSOR C, 2024, informação verbal):

Tocando corneta em banda marcial. Na época, nós tivemos a oportunidade de criar uma orquestra de frevo nessas bandas com corneta, misturado com trompetes, com trombone, porque as bandas marciais eram bandas de cornetas lisas. Isso na década de que de 1980. Depois lá pra frente, por volta de oitenta e quatro, oitenta e cinco, começaram a chegar no Recife as cornetas com pistos, essas correntes com pistos proporcionava mais recursos, já ia dando mais recursos pra gente tocar. (TROMPETISTA/PROFESSOR C, 2024, informação verbal).

Com base nos dados coletados, percebemos que os entrevistados iniciaram as suas práticas com o gênero frevo tocando em meio aos festejos de rua, sendo esse um contexto comum entre todos.

Tendo em vista a proporção cultural das festas de rua nos carnavais tradicionais, bem como a necessidade de músicos para compor as orquestras que se apresentam nestes espaços, parece-nos evidente que iniciar a trajetória nesses referidos grupos, nos arrastões de frevo e nas troças carnavalescas, nas tradicionais festas do carnaval de Recife, Olinda e outras cidades do interior, é algo bastante comum nas experiências de vários outros trompetistas do frevo.

Ainda observando os contextos iniciais na trajetória dos trompetistas de frevo, Oliveira (2018) justifica a atuação de músicos que possuem experiência no contexto de frevo de rua. Segundo o autor, “[...] na verdade, todo instrumentista de sopro de Recife, né, o primeiro contato dele de profissionalismo é a partir do frevo, de orquestra de rua, o pessoal começa a ter experiência profissional, né?” (Oliveira, 2018, p.55).

Sobre as formações vivenciadas na atuação dos entrevistados, percebemos inúmeras possibilidades, as quais vão desde as formações tradicionais do gênero até às formações contemporâneas, em alguns casos inéditas.

Conseguimos perceber na fala do Trompetista A, a vivência do frevo em formações não convencionais no gênero. Assim, ele comenta sobre uma composição feita especialmente para grupo de trompetes (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal):

Orquestra Sinfônica, Quinteto de metais, Duo de Trompete, Trio de metais (trompa, trombone e trompete). Já toquei frevo, com trompete e caixa. Tínhamos um grupo que não demos seguimento, era um trio, trompete, trombone e pandeiro. Trompete e piano, em recitais. Grupo de trompetes, tocamos o frevo com transcrição, adaptação e arranjo. [...] temos música que foi escrita para o grupo, tem um registro desse. [...] até Spok foi o compositor, ele escreveu o Trompetes Frevendo, e é pra original para grupo de trompetes. (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal).

Na fala do Professor B, a seguir, observamos a aparição das formações de câmara, ainda mais presentes que as formações tradicionais “quinteto de metais, trompete e piano, trio de trompetes, grupo de trompetes, grupo grande de metais, banda de música, orquestra sinfônica. Fora da formação *big band* de frevo [...]”(TROMPETISTA A, 2024, informação verbal).

Já nos dizeres do Trompetista C, nos deparamos desde a vivência do frevo em formações não convencionais, como banda marcial e banda sinfônica, até as formações tradicionais do gênero. O entrevistado fala como se deu a sua experiência com essas formações e como funcionou cada formação instrumental (TROMPETISTA C, 2024, informação verbal):

Partindo das bandas marciais, a formação é cornetas. A corneta em si bemol, Instituto Federal de Pernambuco. Campus - Belo Jardim. Curso de Licenciatura em Música. 27 de dezembro de 2024.

a corneta em fá, e o clarim. A corneta em fá, a gente usava as notas ré, ré fá si, o clarim a nota lá, tanto lá três como lá quatro. E a corneta em si bemol dó mi sol, e a corneta com pisto aproveitava as notas da corneta em si bemol e a corneta em fá. [...] Partindo para as orquestras tradicionais era formação tradicional, era naipe de trompete, naipe de trombone, naipe de saxofone, tuba, caixa, surdo, pandeiro, um naipe de percussão era a formação do frevo tradicional. [...] Banda sinfônica, a definição de banda sinfônica porque utiliza de alguns instrumentos sinfônicos a exemplo do oboé, exemplo do fagote, então como utiliza alguns instrumentos sinfônicos e repertórios adaptados de orquestras sinfônicas, a banda sinfônica ela tem essa formação, essa mistura desses instrumentos tradicionais de banda de música inserindo instrumento sinfônico, então a banda desde a minha época que eu entrei em noventa, que já tinha oboé, o fagote e os instrumentos tradicionais de banda de música (TROMPETISTA C, 2024, informação verbal).

A seguir, apresentamos um quadro com as formações instrumentais as quais os nossos entrevistados já vivenciaram o frevo:

Quadro 2 – Formações instrumentais dos entrevistados

NOME	FORMAÇÕES INSTRUMENTAIS
TROMPETISTA/PROFESSOR A	<ol style="list-style-type: none"> 1. Orquestra Sinfônica 2. Quinteto de Metais 3. Duo de Trompetes 4. Trio de Metais 5. Trompete e Caixa 6. Trompete, Trombone e Pandeiro 7. Trompete e Piano 8. Grupo de Trompetes
TROMPETISTA/PROFESSOR B	<ol style="list-style-type: none"> 1. Quinteto de Metais 2. Trompete e Piano 3. Trio de Trompetes 4. Grupo de Trompetes 5. Grupo de Metais 6. Banda de Música 7. Orquestra Sinfônica 8. Big Band de Frevo
TROMPETISTA/PROFESSOR C	<ol style="list-style-type: none"> 1. Banda Marcial 2. Orquestra Tradicional de Frevo 3. Banda Sinfônica 4. Orquestra Sinfônica 5. Trompete e Piano 6. Grupo (Trompete, Teclado, Guitarra, Baixo, Bateria e Percussão).

Fonte: Dados da pesquisa (2025).

A partir dos dados expostos no quadro acima, alcançamos a seguinte análise no que diz respeito às menções dos entrevistados (ver Quadro 3):

Quadro 3 – Análises das formações

ANÁLISE DAS FORMAÇÕES
<p>FORMAÇÕES (3 MENÇÕES) Orquestra Sinfônica Trompete e Piano</p>
<p>FORMAÇÕES (2 MENÇÕES) Quinteto de Metais Grupo de Trompetes</p>
<p>FORMAÇÕES (1 MENÇÃO) Duo de Trompetes Trio de Metais Trompete e Caixa Trompete, Trombone e Pandeiro Trio de Trompetes Grupo de Metais Banda de Música Big Band de Frevo Banda Marcial Orquestra Tradicional de Frevo Banda Sinfônica Grupo (Trompete, Teclado, Guitarra, Baixo, Bateria e Percussão).</p>

Fonte: Dados da pesquisa (2025).

4.2 A influência dos contextos de atuação na forma de se tocar o frevo.

Como ponto fundamental em nossa pesquisa, sentimos a necessidade de investigar de que forma os diversos contextos de atuação dos trompetistas com o frevo os influenciaram na forma de tocar o gênero musical, do ponto de vista interpretativo.

Considerando as vivências dos trompetistas, que além das escolas sistemáticas de ensino formal, onde tiveram o contato com o estudo técnico instrumental, os grupos onde eles atuaram durante a trajetória com o frevo também têm uma contribuição em sua performance, por meio da interpretação musical do gênero. Essa prática pedagógica interpretativa se manifesta através da interação com outros músicos mais experientes desses grupos e essa experiência se destaca como aprendizagem informal.

Percebemos na fala do nosso entrevistado Trompetista A, detalhes de como se deu a sua experiência com a aprendizagem informal no frevo (TROMPETISTA A, 2024, informação verbal): “Eu tocava de uma forma, foi a forma que as pessoas que tocavam na rua me passaram, eles tocavam dessa forma. Eu, inclusive não aprendi nem com a partitura. Aprendi solfejando as notas assim, ritmo e melódico”.

Segundo Green, Narita e Hamond (2022), há algumas características para entendermos melhor como pode se desenvolver o processo de aprendizagem informal dos músicos populares.

Primeiro, que eles [músicos populares] aprendem escolhendo sua própria música, portanto estão usando músicas que eles conhecem, amam e se identificam. Em segundo lugar, eles aprendem tocando de ouvido, como você sabe (todo mundo sabe); eles colocam sua música favorita e apenas tentam tocar junto com ela. Em terceiro lugar, trabalham [a música] tanto sozinhos quanto com amigos – e é muito importante que trabalhem com amigos que partilham gostos musicais semelhantes. Em quarto lugar, por causa de toda essa forma de aprendizagem, sua aprendizagem tende a ser idiossincrática, é muito pessoal, é aleatória e não é estruturada da forma progressiva que normalmente tentamos estruturar a aprendizagem musical em ambientes formais. E também muitas vezes acontece sem qualquer professor, ou adulto, ou qualquer pessoa capaz de lhes dar ajuda especializada. Por fim, eles tendem a integrar todas as habilidades de ouvir, compor, executar e improvisar em todo o processo de aprendizagem. (GREEN; NARITA; HAMOND, 2022, p.5).

Como essa experiência de aprendizagem informal dos músicos populares

muitas vezes acontece sem a presença de um professor ou de um especialista no assunto, conseguimos perceber que no gênero musical frevo não é diferente, pois, como foi mencionado na fala do Trompetista A, sobre a sua experiência, ele “tocava de uma forma, foi a forma que as pessoas que tocavam na rua me passaram, eles tocavam dessa forma” (TROMPETISTA A, 2024, informação verbal).

Ainda sobre a influência dos contextos nas experiências dos entrevistados, no ponto de vista interpretativo, percebemos a importância de vivenciar cada experiência e de aprender com todas elas. Na fala do Professor B (Professor B, 2024), ele menciona como cada contexto foi importante em sua trajetória “Cada ambiente traz uma experiência nova para você. Eu aprendi com todos eles” (PROFESSOR B, 2024, informação verbal).

A importância de investigar a influência dos contextos vivenciados pelos entrevistados serve não apenas para ter conhecimento sobre os contextos os quais o

gênero frevo está inserido, mas para mostra um pouco sobre o poder de aprendizagem que esses contextos deixam na vida dos músicos profissionais como os trompetistas que foram entrevistados.

4.3. Concordâncias e variações dos aspectos interpretativos na vivência dos trompetistas do frevo

A respeito dos aspectos interpretativos observados, encontramos alguns pontos principais na fala dos entrevistados que, em sua essência, possuem um grau de concordância e variação entre os contextos em que o gênero é vivenciado. Com o intuito de compreender como os elementos dinâmica, afinação, projeção e articulação são utilizados nos subgêneros do frevo, observamos as falas dos professores/trompetistas entrevistados.

4.3.1 Projeção

Conforme os relatos dos entrevistados sobre a diferença entre o contexto de rua e contexto da sala de concertos, conseguimos obter respostas que apontam uma concordância quando se trata do aspecto projeção de som.

Na fala do Professor B, percebemos a importância de entender a projeção do som nos diferentes contextos citados. Em conformidade com o entrevistado, “[...] no meio da rua, você precisa projetar muito mais, o seu volume vai ser diferente. Você não vai ter os cuidados que você tem na sala de concertos” (TROMPETISTA/PROFESSOR B, 2024, informação verbal).

O Trompetista C, reforça a ideia sobre projeção de som quando destaca que:

Nesses ambientes, rua, orquestra sinfônica, banda sinfônica, palco, cada ambiente desse tem que se ter uma consciência para se tocar, a projeção de forma equilibrada, é assim que eu penso quando vou tocar. Nem sempre eu toco da mesma forma não, eu toco de formas diferentes. (TROMPETISTA/PROFESSOR C, 2024, informação verbal).

O Trompetista A também compreende que a projeção do som varia conforme o ambiente de performance, visto que “numa sala de concerto ou no teatro você vai tocar menos, porque o ambiente propicia isso e o contexto é totalmente diferente. Não é chegar tão longe, é chegar com mais qualidade. Então, a projeção [do frevo de rua] na rua e a projeção em salas de concerto é totalmente diferente.” (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal).

4.3.2 Articulação

Ainda sobre os aspectos que possuem um grau de variação, nos deparamos com o elemento articulação, que possui um papel primordial na interpretação do frevo e seus subgêneros (frevo de rua, frevo canção e frevo de bloco).

O pesquisador Clóvis Beltrami (2008) nos apresenta o conceito básico da articulação em música:

A articulação é o processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. Articular tem a função de dividir, colocando algo ponto por ponto com a função de separar as partes. Sobretudo, na música, observa-se por articulação o ligar e o destacar das notas. Em se tratando de um som musical, toda articulação tem uma definição de começo, meio e fim com que os sons separados apareçam claramente (BELTRAMI, c. a. 2008, p.53).

Partindo de um pensamento básico sobre como se trata a interpretação e articulação, temos a fala e o pensamento do nosso entrevistado Professor B, que parte da observação do acontecimento de início, meio e fim da nota:

A interpretação começa quando, quando você começa qualquer nota, você começou a nota, já começou a interpretação. Tem três momentos da interpretação, começo, meio e final de uma nota. [...] a regra que o professor Schlueter, fala. Quem eu sou? pra onde eu vou, né? E o que que eu pertencço? É uma coisa meio filosófica, mas é o básico da articulação. Como é que eu vou começar? Como é que eu vou terminar? Como é que eu vou conectar a nota, na próxima? Se ligada ou desligada. (TROMPETISTA/PROFESSOR B, 2024, informação verbal).

O Trompetista A explana como utiliza a articulação nos subgêneros do frevo, mencionando a variação e como se comporta o aspecto interpretativo se adequando aos contextos:

A articulação existe as diferenças de acordo com frevo de rua, frevo canção é muito parecido. [...] se tem uma voz, um cantor ou uma cantora, a gente vai procurar se adequar, de modo que a voz fique sempre em evidência. E no frevo de rua não, é uma coisa mais intensa mesmo, o tempo todo. A articulação do frevo de bloco ela muda porque o frevo de bloco ele é mais lento. [...] Então, isso possibilita também ao trompetista mudar a sonoridade, deixar um som mais encorpado, articular com mais definição porque está um pouco mais lento. (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal).

Além da variação dos aspectos interpretativos no gênero frevo, conseguimos perceber que um elemento musical, como exemplo, o andamento, pode interferir diretamente no elemento articulação. Na fala do nosso entrevistado, o Trompetista

C, “se você toca muito rápido o frevo em cento e setenta e cinco, cento e oitenta, Instituto Federal de Pernambuco. Campus - Belo Jardim. Curso de Licenciatura em Música. 27 de dezembro de 2024.

quem é que vai entender a articulação? Não vai. [...]Eu acho que deve se tocar muito mais lento dentro de uma rítmica, que a gente escute bem essa definição de articulação” (TROMPETISTA/PROFESSOR C, 2024, informação verbal).

4.3.3 Afinação

Baptista (2010) menciona a importância da afinação para um bom desempenho em performance: “Afinação - é um dos aspectos mais exigidos e criticados do desempenho instrumental. Todos os trompetistas, que esperam ter bom desempenho ao longo de suas carreiras, deveriam devotar constante atenção para esse aspecto” (Baptista, 2010. p.37).

Embora alguns aspectos possuam um grau de variação, por outro lado temos também elementos que não possuem nenhuma variação; a exemplo da afinação, que por se tratar de um aspecto tão fundamental para o instrumentista, não pode ser menos importante na interpretação do frevo, mas que, se observarmos o nível técnico dos trompetistas, percebemos que às vezes afinação não é um aspecto fácil de ser aperfeiçoado. É o que visualizamos na fala do nosso entrevistado Professor C, sobre o contexto dos músicos de banda marcial:

Muita gente de banda marcial não tem às vezes o preparo técnico por conta da característica do seu grupo, aí vai tocar frevo no carnaval pra ganhar um dinheirinho, mas não tem preparo. [...] ele não vai utilizar de afinação de uma forma precisa isso sem falar no momento que ele está passando ali vamos dizer assim de pressão. (TROMPETISTA/PROFESSOR C, 2024, informação verbal).

A partir do contexto e pensamento de um músico profissional, na fala do Trompetista A, entendemos a importância da padronização da afinação nos contextos do frevo, “Afinação é um padrão pra todos, (os contextos) afinação é primordial” (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal).

4.3.4 Dinâmica

Como elemento musical, a dinâmica é um aspecto empregado na performance não menos importante que os outros, pois ela determina a intensidade a qual o intérprete irá tocar. Sobre as indicações de dinâmica temos Gusmão (2012), que define como a dinâmica é utilizada em música ao sublinhar que “indicações de dinâmica são marcações na partitura que buscam designar o nível de intensidade do som. São tradicionalmente indicações bastante ambíguas e imprecisas que expressam a relação entre diferentes níveis sonoros” (GUSMÃO, 2012, p.40).

Sobre os ajustes da dinâmica nos subgêneros do frevo, temos um de nossos entrevistados o Trompetista A que pontua como o trompete se comporta diante de cada contexto do frevo de rua, frevo canção ou frevo de bloco. De acordo com ele,

no frevo de rua, o trompete, ele está sempre como se fosse um cantor, nas partes de metais, que são geralmente o frevo tradicional. No frevo de rua o trompete quando toca está sempre em evidência. [...] No frevo canção, o trompete, ele tá como um cantor também, até a voz do cantor entrar, então você lidera, até quando o cantor começa a voz, [...] eu penso em diminuir a dinâmica, a intensidade, para que o canto se destaque sempre. O frevo de bloco, já é totalmente diferente. [...] no frevo de bloco eu mudo totalmente a sonoridade, não é só dinâmica, mas a articulação ela fica maior. O staccato, ele não é tão staccato quanto de frevo de rua, nem canção, ele é um pouco maior, as ligaduras são mais evidentes, ficam mais em evidência também, frases mais líricas (TROMPETISTA/PROFESSOR A, 2024, informação verbal).

Na fala do Professor B, encontramos a presença da dinâmica como um dos aspectos principais em sua interpretação, segundo ele:

Há certas adaptações para cada grupo que você faz, mas o básico é o mesmo. Sonoridade, articulação, afinação, de pensar na dinâmica... Principalmente articulação e dinâmica, depois que você está com o som formado, sabe que tipo de som você quer, para aquele tipo de trabalho. (TROMPETISTA/PROFESSOR B, 2024, informação verbal).

O Professor C, nos mostra a sua visão como esse aspecto da interpretação musical se manifesta na realidade de trompetistas que tocam nas ruas e palcos. Segundo ele:

É difícil tocar na rua, porque você toca andando, toca no sol quente, toca no plano [sic] e toca em ladeira e toca com o povo, com a multidão lhe empurrando. Se você for olhar essas características, já se torna difícil, [...] então, isso tudo prejudica a execução de essas dinâmicas você fazer crescendo, decrescendo, você fazer forte, mesoforte, piano, [...] a orquestra de palco, a orquestra que toca no clube essas orquestras que tocam paradas, se é uma orquestra que ela tem um material humano que estuda a música como a gente sabe que tem bons profissionais, com certeza essa orquestra vai utilizar dessas dinâmicas um melhor preparo, melhor execução. [...] Então, essas dinâmicas são fundamentais, mas são fundamentais também que o instrumentista, ele tenha o bom domínio tanto para executar na rua como para executar no palco ou no clube e sem falar nas bandas sinfônica. (TROMPETISTA/PROFESSOR C, 2024, informação verbal).

Considerando que os sujeitos da pesquisa são trompetistas profissionais com formação acadêmica e professores de trompete, alguns com experiências profissionais que variam entre 27 e 55 anos, conseguimos obter informações com pessoas que possuem propriedade na temática, seja com a experiência de vivência como trompetista no gênero frevo ou seja na prática docente com o trompete.

Sendo assim, observamos que o nível de compreensão, performance e exigência técnica acabam sendo maiores por parte de profissionais desse nível. Logo, independente do contexto, os elementos passam a ser entendidos e tocados com alto grau de refinamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo compreender os padrões interpretativos (projeção, articulação, afinação e dinâmica) utilizados por três trompetistas no gênero frevo. Como objetivo secundário, buscamos analisar como esses padrões se manifestavam em diferentes contextos dentro do gênero, identificando tanto as semelhanças quanto as variações nas abordagens interpretativas. Constatamos que o tempo de experiência e o nível profissional dos entrevistados estavam diretamente relacionados ao grau de compreensão e à performance, com uma maior exigência técnica observada nas atuações de trompetistas mais experientes.

A análise dos dados coletados revelou ainda que a aplicação dos aspectos interpretativos estava diretamente relacionada a fatores que orientavam as escolhas dos intérpretes, tais como contexto, formação e características estéticas musicais do subgênero. Como destacaram os entrevistados, havia uma abordagem específica para cada ambiente em que o frevo era executado. Além disso, o subgênero escolhido definia alguns aspectos a serem explorados — por exemplo, o frevo de rua, com sua sonoridade mais intensa, e o frevo de bloco, que tendia a ser mais lírico e com som mais encorpado. Com essa conscientização, o intérprete podia realizar os ajustes necessários na sua interpretação, incorporando as características próprias do gênero à sua performance.

Este trabalho visou despertar maior interesse nas pesquisas voltadas a área da interpretação musical, sobretudo no gênero frevo, respondendo algumas das inquietações dos músicos e pesquisadores que apreciam e tocam a música pernambucana. Ademais, pretendemos contribuir com o processo de integração dos gêneros da música popular brasileira no ambiente acadêmico, fortalecendo e valorizando a cultura popular.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Paulo Cesar. **Metodologia de estudo para trompete**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

BELTRAMI, Clóvis Antonio et al. **Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos**. 2008.

BENCK FILHO, A. M. **O frevo-de-rua no Recife: características sócio-históricas musicais**. Tese (Doutorado em Música). UFBA/ Escola de Música, Salvador, 2008.

BRESLER, L. Metodologias qualitativas de investigação em educação musical. Música, Psicologia e Educação. **Revista do Centro de investigação em Psicologia da Música e Educação Musical - CIPEM**. Escola Superior de Educação do Porto. Portugal, 2000.

DORIAN, Frederick. **The history of music in performance**. New York: W.W. Norton & Company 1942.

FEITOSA, Radekundis Aranha Tavares. **Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas**. 2016. 167 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GREEN, Lucy; NARITA, Flávia Motoyama; HAMOND, Luciana Fernandes. O que os professores podem aprender com os músicos populares? **Revista Orfeu**, v. 7, n. 1, p.5, 2022.

GUSMÃO, Pablo. **Teoria Elementar da Música**. UFSM, Rio Grande do Sul, 2012.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê do frevo**. Brasília, 2007.

LIMA, Sônia; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. **Performance, prática e interpretação musical**. In: LIMA, Sônia (Org.). Performance e Interpretação Musical – uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

MELO, Niraldo. **Improvisação idiomática no frevo de rua: um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFPB, João Pessoa, 2018.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

Instituto Federal de Pernambuco. Campus - Belo Jardim. Curso de Licenciatura em Música. 27 de dezembro de 2024.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. 2. Ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

OLIVEIRA, Érico Veríssimo Carvalho de et al. **A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetistas de Olinda e Recife**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFPB, João Pessoa, 2018.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na "e; suíte pernambucana de bolso" e; de Jose Ursicino da Silva (Maestro Duda)**. 2001. Tese de Doutorado. [sn].

SILVA, Auciran Roque da; FARIAS, Ranilson Bezerra de. Das ruas e salões para as salas de concerto: um estudo sobre a transição do frevo para o contexto de música de concerto por meio da obra do Maestro **Duda**. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 30., 2020.

SILVA, Jailson Raulino da. **Frevos para clarinete: uma história de resistência a cada passo**. 2008.

SILVA NETO, Roque. **O Trompete no frevo: método RoqueNetto – trumpet, cornet, flugelhorn**. Recife-PE: B52 Cultural, 2019.

TROMPETISTA A, **Trompetista/Professor A**. Entrevista concedida a Eduardo Henrique Silva da Costa, fev. 2024.

TROMPETISTA B, **Trompetista/Professor B**. Entrevista concedida a Eduardo Henrique Silva da Costa, fev. 2024.

TROMPETISTA C, **Trompetista/Professor C**. Entrevista concedida a Eduardo Henrique Silva da Costa, fev. 2024.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VALENTE, Francesco. **Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade NOVA de Lisboa (Portugal).