



INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS OLINDA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E
TECNOLÓGICA

MARCOS FERREIRA MENDES

O FREVO E A SUA ESCUTA POR ESTUDANTES DO CONSERVATÓRIO
PERNAMBUCANO DE MÚSICA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

OLINDA
2025

MARCOS FERREIRA MENDES

**O FREVO E A SUA ESCUTA POR ESTUDANTES DO CONSERVATÓRIO
PERNAMBUCANO DE MÚSICA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica, ofertado pelo Campus Olinda do Instituto Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação Profissional e Tecnológica.

Orientador: José Reginaldo Gomes de Santana

Linha de Pesquisa: Práticas Educativas em Educação Profissional e Tecnológica.

Macroprojeto 1 - Propostas metodológicas e recursos didáticos em espaços formais e não formais de ensino na EPT

OLINDA

2025

M538l Mendes, Marcos Ferreira.

O frevo e a sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva. / Marcos Ferreira Mendes. – Olinda, PE: O autor, 2026.

298 f.: il., color. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. José Reginaldo Gomes de Santana.

Dissertação (Mestrado) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - IFPE, Campus Olinda, Coordenação Local Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica - ProFEPT, 2026.

Inclui Referências, Apêndices e Anexos.

1. Educação – Métodos de ensino e aprendizagem. 2. Frevo: estudo e ensino. 3. Processo ensino aprendizagem. 4. Formação Integral. 5. Análise do Discurso. 6. Educação Profissional e Tecnológica. I. Santana, José Reginaldo Gomes de. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - IFPE. III. Título.

371.3

CDD (22 Ed.)



INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO

Autarquia criada pela Lei n.º 11.892 de 29 de dezembro de 2008

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA**



MARCOS FERREIRA MENDES

**O FREVO E A SUA ESCUTA POR ESTUDANTES DO CONSERVATÓRIO
PERNAMBUCANO DE MÚSICA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica, ofertado pelo Campus Olinda do Instituto Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação Profissional e Tecnológica. Linha de Pesquisa: Práticas Educativas em Educação Profissional e Tecnológica. Macroprojeto 1 - Propostas metodológicas e recursos didáticos em espaços formais e não formais de ensino na EPT.

Aprovado em 09 de dezembro de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Reginaldo Gomes de Santana

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco — *Campus* Pesqueira

Orientador

Prof. Dra. Valquiria Farias Bezerra Barbosa

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - *Campus* Abreu e Lima

Prof.^a Dr.^a Cristiane Maria Galdino de Almeida

Universidade Federal de Pernambuco — UFPE

MARCOS FERREIRA MENDES

**ESCUTANDO FREVO: PROCESSO DISCURSIVO DE ENSINO-APRENDIZAGEM
RELACIONADO À ESCUTA DE FREVOS**

Produto Educacional apresentado ao Programa de Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica, ofertado pelo Campus Olinda, do Instituto Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação Profissional e Tecnológica. Linha de Pesquisa: Práticas Educativas em Educação Profissional e Tecnológica.

Validado em 09 de dezembro de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Reginaldo Gomes de Santana

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco — *Campus Pesqueira*

Orientador

Prof. Dr.^a Valquiria Farias Bezerra Barbosa

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco — *Campus Abreu e Lima*

Prof.^a Dr.^a Cristiane Maria Galdino de Almeida

Universidade Federal de Pernambuco — UFPE

Dedico este trabalho à querida família: minha esposa Sandracir e meus filhos Beatriz e José Otávio e a minha neta Maria Beatriz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, por ter me ajudado durante esse período de minha vida no qual estive imerso em um novo mundo, o da pesquisa científica, no qual, além de conhecimento, busquei desenvolver, sobretudo, a paciência e a consciência de minha incompletude. Agradeço aos meus pais, Felix e Conceição (ambos *in memoriam*), por terem me possibilitado uma educação digna, mesmo diante das inúmeras contradições da educação brasileira, sobretudo, no âmbito das escolas públicas. Apesar de tudo, cá estou.

Sou imensamente grato à minha esposa Sandracir e aos meus filhos, Beatriz e José Otávio, e a minha neta Maria Beatriz pelo amor, entusiasmo e por terem me motivado a seguir em frente.

Agradeço aos colegas de trabalho, tanto do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO) quanto do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Sou muito grato também aos companheiros do mestrado que me ajudaram bastante. Principalmente ao companheiro Kennedy de Albuquerque pelas caronas para o IFPE-*Campus* Olinda e conversas sempre muito enriquecedoras, e às colegas Sheila Cibelle e Maria Rosemary por me ajudarem a lidar com a Plataforma Brasil e o Comitê de Ética e Pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, o professor Dr. José Reginaldo Gomes de Santana, pela paciência e companheirismo nos momentos difíceis — bastante comuns durante o mestrado — e por me apresentar a *Análise do Discurso* pecheutiana, contribuindo significativamente para meu crescimento pessoal. Minha gratidão também para as professoras Dr^a Valquíria Bezerra e Dr^a Cristiane Galdino, que integraram a banca examinadora, por trazerem contribuições preciosas para minha pesquisa.

Sou muito grato também à gestora do IFPE (*Campus* Olinda) Luciana Tavares, à coordenadora do mestrado Dr^a Rosângela Maria, aos professores José Davison, Katarina Meneses, e aos demais docentes — tanto na modalidade presencial quanto na EaD. Sou grato a vocês pelo excelente trabalho realizado e pelos saberes transmitidos na incessante busca por novos conhecimentos. Agradeço demais ao Conservatório Pernambucano de Música, em especial à gestora geral, a professora Dr^a Janete Florêncio, pelo entusiasmo em relação à Pesquisa e conseqüentemente, à produção de novos conhecimentos no âmbito da Educação Musical. Aproveito e agradeço também ao professor e aos estudantes da turma de Prática de Frevo. Sem vocês, essa pesquisa não seria possível. Agradeço também aos professores do CPM: Climério de Oliveira, Everton Marinho, Lucas Guerra, Hugo Leonardo, Nilson Lee, Zilmar Medeiros, Wendell Nogueira, Sérgio Barza, Bruno César, entre tantos outros que contribuíram direta ou indiretamente para a realização dessa pesquisa. Agradeço aos ilustradores Rafael Anderson, Greg, João Lin, Pablo e Laerte Silvino, e ao diagramador Jonas Mateus, que enriquecem grandemente nosso produto educacional com seus talentos, dando-lhe vida e beleza.

Ensinar exige saber escutar.
O educador que escuta aprende a difícil lição de
transformar o seu discurso,
às vezes necessário, ao aluno,
em uma fala *com ele*.
(Paulo Freire).
[da obra *Pedagogia da autonomia*]

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar os discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem do Conservatório Pernambucano de Música. Para alcançar esse objetivo buscamos identificar nos discursos dos estudantes como eles entendem o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem no Conservatório Pernambucano de Música, analisamos como se dá a presença do ensino de frevo, em documentos normativos e institucionais, buscamos compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo e elaboramos um produto educacional no formato de livro digital (incluindo uma sequência didática) — baseado em frevos do compositor Capiba — de modo que favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral. Partimos do pressuposto de que o frevo é uma manifestação artística construída por meio de um processo sócio-histórico. A pesquisa foi aplicada de natureza qualitativa, exploratória e descritiva. Sobre os procedimentos técnicos, a pesquisa foi constituída por três etapas: revisão de literatura, análise documental e pesquisa-ação. Com relação à revisão de literatura, constatamos que inúmeros pesquisadores investigam o frevo sob diferentes perspectivas. No entanto, as pesquisas localizadas não têm como foco o ensino de frevo e sua escuta, sob uma perspectiva que considere os aspectos sócio-históricos-discursivos das composições e, ao mesmo tempo, a Análise do Discurso de linha francesa materialista. Quanto à composição do *corpus* documental, analisamos alguns documentos curriculares da instituição, tanto gerais quanto relacionados aos cursos técnicos. Os resultados apontam que no currículo prescrito deveriam constar as abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos, o que por sua vez, já acontece no currículo moldado pelos professores e pela gestão. Constatamos que o frevo permanece bastante vivo, seja pelas ofertas de disciplinas, execução de repertório e apresentações artísticas de grupos representativos. Com relação à pesquisa-ação, essa foi realizada na turma de Prática de Frevo por meio de quatro aulas, onde foram desenvolvidas atividades de escuta de frevo sob uma perspectiva sócio-histórica-discursiva. O dispositivo teórico-metodológico utilizado foi da Análise do Discurso Materialista a partir de Orlandi e Pêcheux. Com relação às temáticas relacionadas ao Ensino Profissional e Tecnológico, nosso referencial teórico foi composto de categorias clássicas, como a de *formação humana integral* a partir de Ramos e do *trabalho como princípio educativo* na compreensão de Kuenzer. Na categoria escuta, nos baseamos em Machado e no conceito de escuta social trazido por Pêcheux. O resultado demonstrou que os dizeres dos estudantes, em relação ao Frevo, estão marcados por memórias afetivas ligadas ao carnaval e pela ideologia musical inerente a uma diversidade de gêneros musicais, tais como choro, música erudita, mangubeat, jazz e rock. Contudo, eles também demonstraram, através de seus dizeres, que houve uma mudança de perspectiva no modo de pensar, a partir das aulas de escuta de frevo, sob uma abordagem discursiva, na direção de uma formação humana integral.

Palavras-Chave: Frevo. Ensino de Frevo. Escuta. Formação humana integral. Análise do Discurso. Educação Profissional e Tecnológica.

ABSTRACT

This research aimed to analyze students' discourses about their relationship with frevo within the teaching-learning conditions of the Pernambuco Conservatory of Music. We analyzed the presence of frevo teaching in normative and institutional documents. We sought to understand students' discourses regarding their relationship to listening to frevo. We developed an educational product in the form of a digital book (including a teaching sequence)—based on frevos by the composer Capiba—to foster understanding of frevo listening practices from different eras and contribute to a humane and comprehensive education. We assume that frevo is an artistic expression constructed through a socio-historical process. The research was qualitative, exploratory, and descriptive in nature. Regarding the technical procedures, the research consisted of three stages: literature review, document analysis, and action research. Regarding the literature review, we found that numerous researchers investigate frevo from different perspectives. However, the research located does not focus on the teaching and listening of frevo from a perspective that considers the socio-historical-discursive aspects of the compositions and, at the same time, the french materialist Discourse Analysis. As for the composition of the documentary corpus, we analyzed some curricular documents from the institution, both general and related to technical courses. The results indicate that the prescribed curriculum should include theoretical and practical approaches to frevo in the program content, which, in turn, already occurs in the curriculum shaped by teachers and management. We found that frevo remains quite alive, whether through the offering of subjects, the performance of repertoire, and artistic presentations by representative groups. The action research was conducted in the Frevo Practice class through four lessons, where frevo listening activities were developed from a socio-historical-discursive perspective. The theoretical-methodological framework used was Materialist Discourse Analysis, based on Orlandi and Pêcheux. Regarding the themes related to Vocational and Technological Education, our theoretical framework consisted of classic categories, such as Ramos's integral human development and Kuenzer's understanding of work as an educational principle. In the listening category, we drew on Machado and Pêcheux's concept of social listening. The results demonstrated that the students' statements regarding frevo are marked by affective memories linked to Carnival and the musical ideology inherent in a variety of musical genres, such as choro, classical music, mangubeat, jazz, and rock. However, they also demonstrated, through their words, that there was a change in perspective in the way of thinking, starting from the frevo listening classes, under a discursive approach, towards a holistic human formation.

Keywords: Frevo. Frevo teaching. Listening. Integral human formation. Speech analysis. Professional and Technological Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Quatro fases do ciclo básico da pesquisa-ação.....	60
Figura 2 — Audição da prática de frevo (semestre letivo 2018.2).....	75-76
Figura 3 — Audição da prática de frevo (semestre letivo 2022.1).....	76
Figura 4 — O Livro apresenta um texto atrativo e de fácil compreensão.....	166
Figura 5 — O Livro promove um diálogo entre o texto escrito e o visual.....	167
Figura 6 — O Livro respeita a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras.....	167
Figura 7 — A introdução explica o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõem.....	168
Figura 8 — Apresenta capítulos interligados e coerentes.....	168-169
Figura 9 — A divisão dos capítulos facilita a leitura do conteúdo apresentado.....	169
Figura 10 — O texto escrito é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor.....	170
Figura 11 — Apresenta conceitos e argumentos claros.....	170
Figura 12 — Estrutura as ideias, facilitando o entendimento do assunto tratado.....	171
Figura 13 — Utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor.....	171
Figura 14 — Colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente.....	172
Figura 15 — Contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical.....	172
Figura 16 — Existe a possibilidade de você usar este material para aprimorar sua prática docente nas aulas de escuta de frevo.....	173
Figura 17 — Recomendo aos professores de música que atuam na Educação Profissional que realizem essa abordagem discursiva.....	173-174

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Plano de ação para as aulas na turma de Prática de frevo.....	61
Quadro 2 — Abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos dos cursos técnicos em Instrumento Musical.....	72
Quadro 3 — Abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos dos demais Cursos Técnicos do CPM.....	73
Quadro 4 — Conteúdos propostos para as aulas.....	80
Quadro 5 — Eixos com as questões norteadoras para a aula 1 (diagnóstica).....	92
Quadro 6 — Conteúdos propostos para a aula 2.....	125
Quadro 7 — Eixos com as questões norteadoras para a aula 2.....	126
Quadro 8 — Conteúdos propostos para a aula 3.....	140
Quadro 9 — Conteúdos propostos para a aula 4.....	149
Quadro 10 — Diversidade artística presente na amostragem selecionada para a pesquisa.162163	
Quadro 11 — Grupos responsáveis pelas gravações originais selecionadas.....	163

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical

AD – Análise do Discurso

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CD – *Compact Disc*

CEP – Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos

CEPE – Companhia Editora de Pernambuco

CPM – Conservatório Pernambucano de Música

EPT – Educação Profissional e Tecnológica

FIC – Formação Inicial e Continuada

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

IFPE – Instituto Federal de Pernambuco

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LP – *Long Play*

MEC – Ministério da Educação e Cultura

PROEJA – Programa Nacional de Integração da Educação Profissional com a Educação Básica na Modalidade de Educação de Jovens e Adultos

PROFEPT – Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica

PT – Partido dos Trabalhadores

QR code – *Quick Response Code* (código de resposta rápida)

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 EVOÉ: OS PRIMEIROS PASSOS DA PESQUISA	16
1.1 Introdução	16
1.2 Problema e questão de pesquisa	19
1.3 Objetivos	22
1.3.1 Objetivo geral:	22
1.3.2 Objetivos específicos:	23
1.4 Relação do pesquisador com o tema	23
1.5 Organização do documento	24
2 NOS PASSOS DOS REFERENCIAIS TEÓRICOS	26
2.1 Recorte histórico sobre o frevo	26
2.1.1 Entrudo, Carnaval e luta de classes	26
2.1.2 Olha o Frevo!	28
2.2 Educação Profissional e Tecnológica	28
2.3 Formação humana integral e trabalho como princípio educativo	29
2.4 Análise do Discurso	31
2.5 Escuta	37
2.5.1 Frevo e escuta	39
2.5.2 Transformações estéticas do frevo e escuta	43
2.5.3 O passo do frevo e a escuta	46
2.5.4 Os elementos da Música e o frevo	47
3. REVISÃO DE LITERATURA	49
4 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS E PERCURSO METODOLÓGICO	60
4.1 Processo de transcrição das aulas gravadas	64
4.2 Análise e interpretação dos dados	65
4.3 Caracterização dos sujeitos	66
5 DOCUMENTOS CURRICULARES DO CPM	68
5.1 Discussão sobre os documentos institucionais do CPM	75
6 DESCRIÇÃO DAS AULAS DA SEQUÊNCIA DIDÁTICA	79
6.1 Aula 1 da sequência didática: aula diagnóstica	82
6.2 Aula 2 da sequência didática: escuta de frevo de rua	84
6.3 Aula 3 da sequência didática: escuta de frevo-canção	87
6.4 Aula 4 da sequência didática: escuta de frevo de bloco	88
7 ANÁLISE DOS FATOS DISCURSIVOS	92
7.1 Análise dos fatos discursivos da Aula 1 (aula diagnóstica)	92
7.2 Análise dos fatos discursivos da Aula 2	125
7.2.1 Versão com Guerra-Peixe e Orquestra RGE (1958)	126
7.2.2 Versão com a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (1984)	132
7.2.3 Versão com o Quinteto da Paraíba (2021)	134
7.3 Análise dos fatos discursivos da Aula 3	140

7.3.1 Versão com a Orquestra e coro RCA Victor (1971)	140
7.3.2 Versão com Vanessa da Mata (2007)	146
7.3.3 Versão com a Banda Eddie (2023)	147
7.4 Análise dos fatos discursivos da Aula 4	148
7.4.1 Versão com o Bloco Mocambinho na folia (1963)	149
7.4.2 Versão com Alceu Valença (2000)	152
7.4.3 Versão com Mônica Ferraz (2023)	153
8 O PRODUTO EDUCACIONAL	159
8.1 Caracterização	159
8.2 Elaboração do Produto Educacional	160
8.2.1 Uma abordagem discursiva	161
8.2.2 A sequência didática	161
8.2.3 A seleção das obras e intérpretes	162
8.3 Aplicação e avaliação do produto educacional	164
8.3.1 Perfil dos Participantes	165
8.3.2 Avaliação do Eixo Estética	166
8.3.3 Avaliação do Eixo Organização dos Capítulos	168
8.3.4 Avaliação do Eixo Qualidade do Conteúdo	169
8.3.5 Avaliação do Eixo Aplicabilidade do Produto Educacional	172
9 ÚLTIMOS ACORDES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	182
Referência de documento obtido em meio eletrônico	191
APÊNDICE A — CARTA DE ANUÊNCIA	196
APÊNDICE B — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)..	197
APÊNDICE C — AULA DE PLANEJAMENTO (DIAGNÓSTICO) DA PESQUISA- AÇÃO	199
APÊNDICE D — QUESTÕES NORTEADORAS PARA AS AULAS	200
APÊNDICE E — QUESTIONÁRIO DE AVALIAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL	201
ANEXO A — COMPROVANTE DE APROVAÇÃO DE ARTIGO/CAPÍTULO DE LIVRO	203
ANEXO B — APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA	204
ANEXO C — PRODUTO EDUCACIONAL	209

1 EVOÉ: OS PRIMEIROS PASSOS DA PESQUISA

Esta pesquisa tratou sobre o processo de ensino-aprendizagem de umas das manifestações culturais mais representativas do povo pernambucano: o frevo. Durante o reinado de Momo, o frevo atrai milhares de foliões e foliãs de todas as idades que, por sua vez, saem fantasiados e com suas sombrinhas na mão rumo às ruas estreitas de Recife, ladeiras de Olinda ou demais cidades o interior de Pernambuco. Sob um sol escaldante de 40 graus, aos sons dos clarins e das orquestras itinerantes, o frevo não convida, ele arrasta. Conforme o Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (2016, p. 88), “o Frevo é uma forma de expressão musical, coreográfica e poética densamente enraizada em Recife e Olinda, no Estado de Pernambuco”.

1.1 Introdução

É perceptível que na última década o interesse quanto ao ensino e a pesquisa do frevo vem crescendo em Pernambuco. Algumas ações nessa direção foram implementadas no âmbito da Educação Profissional e Tecnológica, como no curso, no nível de especialização, *Práticas Interpretativas em Música Popular com ênfase no frevo*, implantado em 2019 e oferecido pelo IFPE — *Campus Recife*. A página do curso na Internet apresenta as seguintes informações a respeito do perfil do egresso, possibilidades de trabalho e quais atividades estará apto a realizar ao concluir o curso:

Por meio de uma formação continuada, complementar e tecnicamente especializada aos profissionais, o especialista em Práticas Interpretativas em Música Popular com Ênfase no Frevo apresenta domínio na leitura musical e conhecimento de cifras aplicadas à Música Popular, com aptidão a atuação como autônomo, instituições públicas e privadas, em corpos musicais estáveis ou não vinculados a instituições públicas e privadas, com vistas à necessidade do mercado artístico e cultural. (IFPE, 2024)

Outro exemplo de atividades de ensino do frevo ocorre na Escola Técnica Estadual Criatividade Musical (ETECM), que oferta a disciplina de prática de conjunto por meio da Orquestra ETE de Frevo. Nos dias 10 e 11 de dezembro de 2025, a instituição realizou o III Festival Aurora Ferve Frevo, objetivando fomentar o estudo do frevo e desenvolver uma mostra musical e cultural. No âmbito da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), destacamos a Orquestra Experimental de Frevo (OEF) que é um grupo artístico constituído como grupo de extensão. O Paço do frevo¹, também, oferta, esporadicamente, cursos de curta

¹ Instalado no Bairro do Recife em 2014, o Paço do Frevo é um 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. Desde 2014, o Paço desenvolve exposições, atividades,

duração sobre música e dança, relacionados ao frevo. No CPM foi criada em 2024 a Orquestra Frevo Mulher, constituída por mulheres estudantes da instituição e convidadas. O grupo se apresenta sobretudo em eventos realizados pela escola.

O frevo também mantém uma relação intrínseca entre duas formas de arte: música e dança². Essa relação música/dança pode se dar em diferentes contextos, tais como da rua, do palco ou da sala de aula. Alguns compositores de frevos, ao comporem, se inspiram nos movimentos do passo. A preocupação em passar os saberes construídos sócio historicamente nessa manifestação não é recente, e muito menos restrito ao âmbito da música. Com relação ao ensino do passo, Santos e Mendes (2019, p. 55) apontam que

Nos anos 1970, o amazonense radicado no Recife Francisco do Nascimento Filho, o Nascimento do Passo, começou um processo de sistematização da dança. Mesmo não tendo um local para ensinar, ele criou a Escola Recreativa Nascimento do Passo, mais tarde oficializada com o nome Escola Municipal Maestro Fernando Borges.

Posto isso, observa-se que já na década de 1970 havia um anseio por parte dos especialistas em frevo, nesse caso no âmbito da dança, no sentido de desenvolverem práticas educativas que pudessem contribuir com a formação de novos passistas. Uma das ações que consideramos relevantes foi a sistematização dos passos do frevo, que por sua vez, receberam nomes bem interessantes tais como locomotiva, dobradiça, fogareiro, capoeira, tesoura, mola, ferrolho e parafuso, entre outros. Muitos desses nomes têm a ver com as origens da dança na capoeira e com movimentos realizados no mundo do trabalho.

Ainda na direção das práticas educativas no frevo, como vimos, a sistematização dos passos foi importante para a memória da dança. Em 1981, o ensino do passo no contexto da educação básica foi proposto na obra *O uso do folclore na educação: o frevo na didática escolar* (Cárdenas, 1981), da educadora peruana Cárdenas. Em seu livro, destinado ao ensino de dança, a educadora justifica o uso do frevo quando afirma que escolheu “o frevo por ser fato folclórico que, a meu juízo, é o mais característico da região, como também por incluir outras qualidades, adequando-se, assim, a meus objetivos, por ser criativo, democrático, alegre, contagiante, multitudinário” (Cárdenas, 1981, p. 11).

No âmbito das políticas públicas de preservação do frevo, no ano de 2006, durante a gestão do prefeito João Paulo (PT-PE), foi criada uma comissão que elaborou um documento intitulado *Dossiê de candidatura — Frevo: patrimônio cultural imaterial do Brasil*. O objetivo da iniciativa foi a de obter o registro do frevo no *Livro das Formas de Expressão do*

pesquisas e eventos para a divulgação e proteção desse Patrimônio Imaterial da Humanidade, que deve ser reverenciado diariamente. Disponível em: <https://pacodofrevo.org.br/>. Acesso em: 08 jul. 2024.

² Com o passar do tempo, a dança recebeu o nome de passo, sendo essa uma herança dos movimentos da capoeira.

Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Dentre os planos pretendidos para o frevo estavam algumas ações educativas para serem desenvolvidas no “Espaço do frevo” (atual Paço do frevo). Dentre as sugestões para a música tem-se:

fazer gestões junto às escolas de música já existentes no Estado, para que incluam cadeiras sobre o frevo, com apoio de partituras, documentos e gravações cedidos pela Casa do Carnaval e pelas agremiações. Identificam-se como parceiros, a princípio, o Departamento de Música/UFPE, Núcleo de Etnomusicologia/UFPE, **Conservatório Pernambucano de Música** e a Gerência de Música da Fundação de Cultura do Recife. (Lélis, 2006, p. 135, grifo nosso)

É perceptível pelas informações apresentadas no documento que já havia o interesse em desenvolver “cadeiras sobre o frevo”, por meio do estabelecimento de parcerias, entre elas com o Conservatório Pernambucano de Música (CPM).

O Conservatório Pernambucano de Música oferta aulas de músicas para pessoas de todas as idades. Sua missão é “planejar, gerir e executar políticas públicas e respectivas atividades de ensino, pesquisa, promoção e difusão da Música do Estado de Pernambuco”. Entre os seus objetivos, estão a excelência na formação de profissionais e a valorização da cultura. O CPM oferece Cursos Regulares, Cursos Livres para a comunidade, além de promover cursos e seminários de atualização para seus mestres. Os Cursos Regulares são de Iniciação Musical, Preparatório e Cursos Técnicos em Instrumento, Canto, Regência, Composição e Arranjo³.

No Conservatório de Música de Pernambuco, o frevo está presente em algumas práticas educativas, quase sempre, por iniciativa de algum docente, que enxerga o potencial educativo desse gênero musical⁴. Destacamos também a presença de duas disciplinas eletivas voltadas exclusivamente para o ensino do frevo: Estética do Frevo e Prática de Frevo.

Para além de duas disciplinas, o CPM poderia ofertar um curso técnico que enfatizasse o ensino do frevo e abrangesse disciplinas sobre essa temática, como prática de conjunto de frevo, estética do frevo, escuta de frevo, história do frevo, canto e coral de frevo, harmonia do frevo, improvisação de frevo, arranjo de frevo, composição de frevo, práticas interpretativas do frevo, entre outras.

No campo da Educação musical, livros didáticos destinados ao ensino de frevo também foram idealizados por músicos pernambucanos. Entre os inúmeros títulos, podemos mencionar: *Guitarra no frevo* (Magno, 2013), *O trompete no frevo* (Roquenetto, 2019),

³ Disponível em: <https://www.conservatorio.pe.gov.br/institucional/>. Acesso em: 11 set. 2024.

⁴ Neste trabalho, adotaremos o termo “gênero” para nos referir ao frevo enquanto categoria abrangente que agrupa um vasto repertório com características compartilhadas. Assim, frevo é o termo guarda-chuva, por abranger diferentes elementos sob um mesmo conceito. Em contrapartida, a palavra “subgênero” será adotada para representar uma subdivisão mais específica dentro desse gênero musical. O frevo possui três subgêneros: frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco.

Solando frevo (Spok, 2019) e *Arranjando frevo* (Mendes, 2017, 2019 e 2020).

A partir da revisão de literatura, percebemos que o frevo tem sido estudado por muitos pesquisadores (Benck Filho, 2008; Braga; Nóbrega, 2014; Melo, 2018; Albuquerque, 2023) que enxergam nele um grande potencial educacional. Além dos pesquisadores mencionados, constatamos, por meio de conversas informais, que alguns docentes do CPM usam o frevo em suas aulas, mesmo quando esse gênero musical não consta no currículo. Temos nesse caso o que Sacristán (2019) chama de *currículo prescrito* e *currículo moldado pelos professores*, no qual o primeiro, é aquele que — como o próprio nome diz —, é prescrito pelo sistema educativo ou serve como orientação “do que deve ser seu conteúdo” (p. 103). O segundo, é aquele no qual “o professor é um agente ativo muito decisivo na concretização dos conteúdos e significados dos currículos”, assim, o docente molda o currículo prescrito pela administração, traduzindo e intervindo na “configuração dos significados das propostas curriculares” (p.104).

1.2 Problema e questão de pesquisa

O Conservatório Pernambucano de Música, no contexto dos cursos técnicos, além das aulas individuais e teóricas, oferece disciplinas práticas de ensino coletivo. Para pequenas formações instrumentais, são oferecidas a Música de Câmara e a Prática de Conjunto, e para as grandes formações, os estudantes cursam a Prática de Banda e a Prática de Orquestra. Nos cursos do currículo erudito, é oferecida a disciplina Música de Câmara e, nos do currículo popular, a disciplina Prática de Conjunto. Em ambos, os estudantes precisam cumprir quatro semestres letivos.

Conforme o Plano de Curso de Instrumento — Técnico em Instrumento Musical (2013, p. 70), do Conservatório Pernambucano de Música, a disciplina de Prática de conjunto tem como objetivos: “capacitar o aluno a tocar em pequenos grupos que não necessitam de regente utilizando um repertório popular; desenvolver o senso de conjunto com repertório popular; desenvolver a *performance*”. Na ementa da disciplina, temos o seguinte teor: “aquisição da prática musical coletiva em pequenos grupos utilizando repertório popular”.

Visando diversificar os repertórios e experiências abordados nessa disciplina, alguns docentes criaram algumas Práticas de Conjunto direcionadas ao estudo de gêneros musicais específicos, e desse modo foram implementadas no currículo popular as seguintes disciplinas: prática de *jazz*, prática de forró, prática de Música Popular Brasileira (MPB), prática de choro, prática de frevo, entre outras. Elas são o que poderíamos chamar Práticas de Conjunto temáticas. Vale ressaltar que os estudantes também podem optar por cursar a Prática de

conjunto tradicional, digamos assim. Nessa última, o repertório é bastante eclético.

A culminância dessas inúmeras Práticas de Conjunto ocorrem durante as semanas de audições, que, por sua vez, são realizadas nas últimas semanas de cada semestre letivo. Nesses eventos, os estudantes, juntamente com seus professores, têm a oportunidade de apresentar os resultados obtidos durante o processo de ensino-aprendizagem, que invariavelmente são no formato de ensaio.

No dia 17 de novembro de 2022, fui convidado para fazer uma participação durante as audições da Semana da Música⁵ com a turma de Prática de Frevo. Nessa ocasião, toquei saxofone com os estudantes. Tocamos o frevo de rua, *Deu formiga na cama foi?*, de minha autoria, além de outras músicas do repertório do frevo.

Minha participação na referida apresentação necessitou que eu ensaiasse algumas vezes com a turma de Prática de Frevo. Durante esses ensaios, percebi que o objetivo principal consistia em preparar um repertório para ser executado nos eventos promovidos pelo Conservatório Pernambucano de Música. Foi nesse contexto que surgiram algumas inquietações: será que todas as aulas se resumem somente à prática, ou seja, a executar frevos? Os estudantes escutam frevos de diferentes épocas? Sabem realmente a diferença entre os três subgêneros do frevo? E sobre os compositores desses frevos, será que os estudantes sabem sobre esses homens e mulheres que compuseram inúmeros sucessos, alguns vindo a se tornar verdadeiros clássicos do repertório frevístico? Quais foram as reais condições em que esses frevos foram produzidos?

Percebi que, durante os ensaios, ocorrem, quase sempre, um ensino de caráter de ação prática. Esse modo de prática no universo do frevo assemelha-se, em certa medida, ao senso comum, por haver um predomínio da imitação e dos conhecimentos tácitos de cada participante. Marconi e Lakatos (2022, p. 68) afirmam que o tipo de conhecimento relacionado ao senso comum é “transmitido de geração para geração por meio da educação informal e baseado em imitação e experiência pessoal”.

Percebe-se que há certas lacunas na formação desses músicos, sobretudo com relação a conhecimentos relacionados à produção e a um trabalho minucioso de escuta de frevos de várias épocas.

Acreditamos que ações educativas voltadas para o preenchimento de tais lacunas, mencionadas anteriormente, contribuem para que os músicos do frevo vivenciem uma formação humana e integral, estimulando desse modo uma práxis transformadora e crítica.

⁵ Consiste em uma semana de apresentações musicais em comemoração ao Dia do Músico. Ocorre normalmente na semana do dia 22 de novembro.

Nessa direção, Ramos (2021, p. 65) enuncia o princípio⁶ que orienta os projetos políticos-pedagógicos defendidos por ela, resultantes da “síntese entre trabalho, ciência, cultura e tecnologia”, e acrescenta:

Trata-se de um projeto de formação humana no sentido mais geral e que sustenta o projeto de educação escolar. Esses princípios devem ser explicitados e conformar os processos pedagógicos escolares de forma explícita, ordenada e estruturada.

Na nossa pesquisa, buscamos conhecer o perfil dos participantes, saber quem toca e quem não toca frevo no carnaval, e os diferentes contextos — considerados para esse fim, rua, palco, trios, entre outros. Além disso, discutimos sobre as diferentes sonoridades do frevo no decorrer do tempo. Quais fatores musicais e extramusicais corroboram para as diferentes mudanças nessas sonoridades? Por meio desses conhecimentos obtidos durante a pesquisa, decidimos desenvolver práticas educativas integradoras, pois conforme afirma Araújo e Frigotto (2015),

é condição para o desenvolvimento de práticas pedagógicas integradoras que os sujeitos do ensino, principalmente, e da aprendizagem revelem uma atitude humana transformadora, que se materialize no seu compromisso político com os trabalhadores e com a sociedade dos trabalhadores, até porque as práticas educativas não se constituem na escola, tampouco têm implicações que se encerram nela.

Nesse sentido do compromisso político com os estudantes trabalhadores, construímos um produto educacional que buscou contribuir com a formação humana integral dos músicos de frevo, ou seja, dos trabalhadores do frevo, uma vez que supomos serem esses estudantes do Conservatório Pernambucano de Música. Como evidencia Ramos (2021, p. 65),

A formação humana é um processo histórico social complexo, que tem o trabalho como fundamento e como a mediação da relação construída pelo ser humano com a natureza e com os outros seres humanos. Afinal, nós nos formamos humanamente conforme as relações sociais de produção se organizaram. O trabalho é o processo pelo qual construímos nossa existência, produzimos o conhecimento, buscamos as realizações necessárias à nossa vida e elaboramos a cultura que nos une, nos dá identidade e se torna referência histórica para manter a unidade.

Por meio de uma análise documental, analisamos os documentos institucionais: Regimento Substitutivo, Projeto Pedagógico, Programas dos cursos e Programas das disciplinas. Tais documentos compõem o currículo dos Cursos Técnicos do Conservatório Pernambucano de Música. Para Lopes e Macedo (2011, p. 19), “[...] currículo tem significado,

⁶ Os princípios que norteiam os projetos políticos-pedagógicos (PPP) defendidos por Marise Ramos, especialmente no âmbito da Educação Profissional e Tecnológica (EPT), fundamentam-se na perspectiva da formação humana integral e na superação da dualidade histórica entre o trabalho manual e o intelectual. Sua proposta é pautada nos seguintes princípios centrais: Trabalho como Princípio Educativo, Formação Omnilateral ou Integral, Politecnia, Pesquisa como Princípio Pedagógico, Integração Curricular e Compromisso Ético-Político e Social. Para conhecer um pouco mais a respeito desses conceitos, recomendamos o livro da autora: História e política da educação profissional. 1. ed. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014. (Coleção Formação Pedagógica. v. 5). Disponível em: <https://docplayer.com.br/72492817-Historia-e-politica-da-educacao-profissional.html>.

entre outros, a grade curricular com disciplinas/atividades e cargas horárias, o conjunto de ementas e os programas das disciplinas/atividades, os planos de ensino dos professores, as experiências propostas e vividas pelos alunos”⁷. Desse modo, buscamos identificar de que modo há uma intencionalidade educativa, relacionada ao ensino de frevo, no âmbito do CPM. Além disso, esse gênero musical é mais que conteúdo, é uma forma de expressão coreográfica, poética e musical fortemente enraizada em Recife e Olinda, e ainda patrimônio cultural e imaterial do Brasil e da Humanidade.

Diante disso, apresentamos as justificativas para a realização dessa pesquisa científica. De acordo com Pescuma e Castilho (2005, p. 25), “a justificativa é a tentativa de responder à pergunta: por que fazer essa pesquisa?”. Os autores consideram que esse “é o momento de mostrar qual a contribuição do trabalho que se pretende realizar; sua significação e relevância”. Para os autores as relevâncias são de quatro tipos: pessoal, acadêmica, profissional e social. Pessoalmente é importante, pois meu percurso musical, desde o seu início, foi ligado à prática e ao estudo do frevo, além de, atualmente, ser professor em duas escolas de música; desejar que o frevo possa estar presente tanto nas aulas de Educação Musical, como nas matrizes curriculares de tais instituições de forma sistemática, não esporadicamente. Academicamente é relevante, contribui para a ampliação do campo de pesquisa sobre o frevo, a música popular brasileira na perspectiva discursiva, pois entendemos que essa pesquisa tem contribuições acadêmico-científicas, ético-políticas e estéticas. Profissionalmente é importante, pois pretendo, assim que concluir o mestrado, ingressar no doutorado e continuar no desenvolvimento de outras pesquisas que abordem frevo, escuta e Análise do Discurso. Socialmente é relevante, ao buscar compreender o modo como o Conservatório Pernambucano de Música oferece formação relacionada ao ensino de frevo aos estudantes dos cursos técnicos profissionalizantes.

Diante disso, trazemos a seguinte questão de pesquisa: **Qual o funcionamento dos discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem do Conservatório Pernambucano de Música?**

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo geral:

Analisar os discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem do Conservatório Pernambucano de Música.

⁷ Ressaltamos que esta é somente uma das dimensões do currículo, a prescritiva. Não sendo, portanto, o principal significado do termo. Na atualidade, esta concepção já foi bem ampliada, inclusive por estas autoras (Lopes e Macedo, 2011) que discutem/abordam as questões curriculares numa perspectiva política bem mais ampliada.

1.3.2 Objetivos específicos:

- a) Identificar nos discursos dos estudantes como eles entendem o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem no Conservatório Pernambucano de Música;
- b) Analisar como se dá a presença do ensino de frevo, em documentos normativos e institucionais;
- c) Compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo;
- d) Elaborar um produto educacional no formato de um livro digital, incluindo uma sequência didática baseada em frevos do compositor Capiba, de modo que favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral.

1.4 Relação do pesquisador com o tema

Minha vivência com o frevo resume-se a duas fases. A primeira fase vai de meados de 1988 a 2002, e a segunda vai de 2003 até os dias atuais.

O envolvimento com esse gênero musical iniciou-se em 1990, quando comecei meus estudos de Música na Banda 1º de novembro de Timbaúba-PE (cidade do interior de Pernambuco, situada na Zona da Mata Norte). Após algum tempo de estudo de clarineta, pude também tocar saxofone tenor nas orquestras itinerantes de frevo, durante o carnaval timbaubense. Na época eu tinha quinze anos. Mesmo morando em Timbaúba, consegui ingressar no Conservatório Pernambucano de Música, onde estudei por quatro anos e me formei no curso técnico em contrabaixo elétrico.

Ao cursar a licenciatura em Música na UFPE (2006–2010), tive a oportunidade de estudar Estética Musical, o que me motivou a criar em 2014 a disciplina Estética do frevo no Conservatório Pernambucano de Música. Nessa disciplina, abordamos aspectos históricos do frevo, estilo de compor e arranjar dos maestros do frevo, as diferentes influências do frevo (do período germinal ocorridos no final do século XIX até os dias atuais), indústria fonográfica, além, obviamente, dos aspectos estruturais do frevo (melodia, harmonia, ritmo, forma, instrumentação, entre outros).

Também atuei como arranjador em concursos de músicas carnavalescas promovidos tanto pela Prefeitura do Recife (de 2007 a 2019), e no Concurso Nordeste do Frevo (2021 e 2022) realizado pela Fundação Joaquim Nabuco. Devido à visibilidade desses concursos/festivais, comecei a escrever arranjos para outros grupos musicais, tais como a SpokFrevo Orquestra (CDs *Ninho de vespa* e *Frevo sanfonado*) e a Orquestra Arruando.

Em 2007, no contexto dos concursos de músicas carnavalescas, promovidos pela Prefeitura do Recife, pude observar que os frevos de rua, inscritos nesses concursos, traziam, de forma muito nítida, a influência da SpokFrevo Orquestra.

Sobre a SpokFrevo Orquestra, Teles (2015, p.17) assinala que essa orquestra “tem dado um tratamento diferente ao frevo” e que o Maestro Spok, em seus arranjos [e composições], “abriu espaço para os improvisos de todos os instrumentos, por naipes, ou solos [...]”. Mas a improvisação não é nada novo na música, muito menos no frevo. Vale a pena mencionar os antológicos solos do saxofonista Felinho⁸ no frevo “Vassourinhas”, de Matias da Rocha e Joana Batista, gravado com a orquestra do Maestro Nelson Ferreira.

Teles (2012, p. 344), ao relatar as mudanças na cena musical pernambucana na primeira década do século XXI — declara que “o frevo, que até então não tinha vez, passou a ser mais executado, e renovado, com o sangue novo da SpokFrevo Orquestra, da Orquestra Popular da Bomba do Hemetério, [...] e da Orquestra Popular do Recife [...]”⁹. Com a inauguração do Paço do Frevo em 2014, inúmeras ações artísticas e educativas relacionadas ao frevo tiveram início, além das apresentações musicais de grupos de câmara de diferentes formações instrumentais.

A motivação para pesquisar sobre o frevo, especificamente em relação aos seus aspectos musicais e ao processo de ensino-aprendizagem, surgiu de inquietações durante minha prática docente em uma instituição pública de ensino de Música, o Conservatório Pernambucano de Música. Nessa instituição, atuo como professor efetivo desde 2013, quando comecei a perceber alguns estudantes tocando frevo pelos corredores da escola. Como, de fato, acontece ainda hoje.

No Conservatório Pernambucano de Música, dentre os componentes curriculares que fazem parte do currículo dos Cursos Técnicos, lecionei os seguintes: Composição musical, Arranjo, Harmonia Popular, Análise musical, Estética da Música Popular Brasileira e Estética do frevo. Atualmente leciono principalmente contrabaixo elétrico.

Por fim, durante meus estudos no Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT), o interesse pelo processo de ensino-aprendizagem do frevo foi ampliado incluindo o estudo dos discursos dos estudantes ao realizarem a prática de escuta do frevo nesse processo e suas interfaces com o mundo do trabalho musical.

1.5 Organização do documento

⁸ Félix Lins de Albuquerque (1895–1980).

⁹ A Orquestra Popular da Bomba do Hemetério é dirigida pelo Maestro Forró [Francisco Amâncio da Silva] e a Orquestra Popular do Recife, tem como dirigente o Maestro Formiga [Ademir Souza Araújo].

A pesquisa está estruturada da seguinte forma: a seção 2, é constituída dos referenciais teóricos, apresenta um recorte histórico sobre o frevo abordando o entrudo, o carnaval enquanto espaço de luta de classes e a origem da palavra frevo. Aborda também a respeito das categorias centrais no nosso trabalho relativas à Educação Profissional e Tecnológica, formação humana e integral, Análise do Discurso e escuta.

A seção 3 traz uma revisão de literatura, na qual realizamos uma busca, em inúmeros repositórios, por pesquisas relacionadas à Música, desenvolvidas no âmbito da EPT. Buscamos também por trabalhos relacionados à categoria escuta e por fim, localizamos pesquisas que buscaram investigar a respeito do frevo.

Um detalhamento sobre a constituição do *corpus* e do percurso metodológico, apontando o processo de transcrição das aulas gravadas, análise e interpretação dos dados e a caracterização dos sujeitos foi abordado na seção 4.

Na seção 5, analisamos e discutimos a respeito de documentos curriculares do CPM, visando descobrir em que medida constam abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos referidos arquivos.

Na seção 6, descrevemos as aulas da sequência didática, constituída de quatro aulas, utilizada na pesquisa-ação realizada na turma de prática de frevo do CPM.

Os fatos discursivos obtidos a partir dos dizeres dos estudantes da turma de prática de frevo nas aulas da sequência didática, ora detalhada no capítulo anterior, constituem a seção 7.

O produto educacional desenvolvido nessa pesquisa, nesse caso um livro digital (incluindo uma sequência didática), é detalhado na seção 8, no qual detalhamos a caracterização, o processo de elaboração, aplicação e avaliação.

Por fim, na seção 9, tecemos algumas considerações finais a respeito da pesquisa.

2 NOS PASSOS DOS REFERENCIAIS TEÓRICOS

Nesta seção, fazemos um breve recorte histórico sobre o frevo; abordamos a Educação Profissional e Tecnológica, expondo como ela se insere na LDB, Ministério da Educação e o ProfEPT; exploramos alguns conceitos de Formação Humana e Integral e trabalho como princípio educativo; apresentamos os conceitos do quadro teórico da Análise do Discurso materialista que serão utilizados na análise dos dados e algumas definições se subsidiarão as práticas de escuta de frevo.

2.1 Recorte histórico sobre o frevo

O texto a seguir apresenta um breve apanhado histórico sobre o carnaval no Brasil, inicialmente nos moldes do entrudo; descreve o frevo e sua relação com a divisão de classes, consubstanciada em burguesia e proletariado; relata como o fato de o frevo ser considerado Patrimônio Imaterial do Brasil (2007), tornar-se Patrimônio Imaterial da Humanidade (2012) e ganhar um centro cultural de referência como a criação do museu Paço do Frevo (2014), mobilizou a comunidade carnavalesca pernambucana na ampliação de sua prática e sua divulgação. Acreditamos que esses acontecimentos refletiram nos âmbitos culturais e educacionais.

Além desse apanhado histórico, entendido como condições de produção dos discursos, iremos tratar a respeito da escolha do nosso tema de pesquisa — o frevo e sua escuta, no âmbito do Conservatório Pernambucano de Música. Discutiremos também sobre o nosso problema de pesquisa, que, por sua vez, está relacionado com as práticas educativas — referentes ao ensino de frevo — desenvolvidas no Conservatório Pernambucano de Música.

2.1.1 Entrudo, Carnaval e luta de classes

De acordo com Sottani, Viscardi e Silva (2013, p. 2-3), as primeiras manifestações carnavalescas em terras brasileiras foram trazidas por imigrantes portugueses vindos dos Açores, de Cabo Verde e da Ilha da Madeira, os registros datam de 1723, tendo sido denominadas como Entrudo. Os autores informam que “no Brasil, o entrudo pode ser caracterizado como uma brincadeira em que as pessoas lançavam água umas nas outras e que comumente era acompanhada por um ‘banho’ de farinha ou outro material que pudesse gerar um verdadeiro ‘mela mela’”.

O frevo, como música e como dança (passo), tem suas primeiras manifestações no final do Século XIX e início do século XX. Como música, se manifestou através das bandas de músicas militares que tocavam dobrados desfilando pelas ruas do Recife Antigo e Bairro

da Boa Vista. E como dança, teve seus primeiros passos inspirados na capoeira praticada pelos escravos recém-libertos. É difícil precisar quem veio primeiro, a música ou a dança. Até porque os capoeiristas saíam à frente das bandas de música, mencionadas anteriormente, praticando a capoeira enquanto as bandas tocavam dobrados¹⁰. Durante o carnaval, a burguesia se divertia nos espaços luxuosos dos teatros, seus participantes ouviam música estrangeira vinda da Europa, todos vestidos com trajes de gala. De acordo com Araújo (1996, p. 298), no final do século XIX, o carnaval era, nesses moldes, “espelhado em Veneza, Paris e Nice — mostrava sinais evidentes de fracasso”. Com esse declínio do carnaval nos teatros, a festa na rua ganhou força gradualmente. Araújo (1996, p. 361), ao referir-se sobre o período de surgimento do frevo, no início do século XX, destaca que

O frevo estava na rua, valente, furioso, violento e vitorioso. Emergia da massa popular, tendo por esteio os clubes pedestres e suas **orquestras**¹¹. A eles, juntavam-se os indivíduos desgarrados, atomizados, sem laços que os definissem socialmente e lhes dessem um lugar estabelecido no mundo da ordem: trabalhadores braçais, jornaleiros, biscateiros, empregados domésticos e, também capoeiras, vadios, desordeiros, prostitutas, capangas e moleques de rua. (grifo nosso)

O proletariado e outras pessoas oriundas das classes sociais mais baixas foram essenciais na constituição do carnaval de rua no início do século XX. A divisão de classes também se dá no âmbito do carnaval.

Nessa direção, Sottani, Viscardi e Silva (2013, p. 3-11) apontam que “a diferenciação social no festejo [se referindo ao Entrudo] é percebida principalmente quando avaliada sob a ótica da distinção entre o espaço privado e o espaço público”, sendo o espaço privado, as casas das pessoas, e o público, a rua. Ainda segundo os autores, o local que representava a elite, lugar de alta hierarquização, era o espaço privado; já o espaço público era ocupado pelo povo e considerado “o cenário principal da disputa pelo controle do Carnaval”. Os autores destacam que “esse processo marcava claramente a disputa do controle da festa por duas classes sociais distintas, a elite e o povo.” Para Eni Orlandi (2004, p. 11), analista de discurso que tem pesquisado, entre outros temas, a relação entre cidade e sentido,

No território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do outro. Em suas inúmeras e variadas dimensões: material, cultural,

¹⁰ De acordo com Alves da Silva, Pinto e Souza (2018, p. 72–73), “o dobrado já está presente no Brasil na segunda metade do século XIX”. Ainda segundo os autores, Régis Duprat afirma que o dobrado recebeu este nome devido ao passo acelerado da infantaria. Escrito, geralmente, em três seções em esquema de rondó: ||:A:||:B:||:A:||:C:||A||, é executado em andamento rápido e ritmo binário, compasso 2/4 ou 6/8, com menor frequência. Ainda segundo Duprat, o dobrado remete ao *pasodoble* ou marcha redobrada dos espanhóis; que corresponderia historicamente ao *pas-redoublé* dos franceses e ao *passodoppio* dos italianos.

¹¹ A autora se refere às orquestras de frevo, e não às orquestras sinfônicas.

econômica, histórica, etc. O corpo social e o corpo urbano formam um só.

Conclui-se assim que o embate entre o entrudo e o Carnaval “oficial”, ditado pela burguesia, era naquela época, e ainda é, na verdade, uma luta travada entre as classes sociais pelo direito à cidade. A repressão às manifestações populares nas ruas centrais do Recife era uma afirmação de que a estrutura da festa é, antes de tudo, um reflexo das hierarquias de classe que moldavam aquele território.

2.1.2 Olha o Frevo!

A palavra frevo vem de ferver (Oliveira, 1985). Como a linguagem é dinâmica, o povo falava “frever”, referindo-se ao calor do carnaval e a música. Ainda segundo Oliveira (1985, p. 12), em 1909, “o dito do ano era ‘Olha o frevo!’, conforme se lê no mesmo jornal [se referindo ao Jornal Pequeno] de 22 de fevereiro [de 1907]”. Vila Nova (2023, p. 81), assim descreve esse signifiante e as suas condições de produção estritas de existência:

a palavra Frevo designa inicialmente o ajuntamento popular, a efervescência, o fervor, o calor fervente da multidão, formada sobretudo pelas camadas menos favorecidas ou excluídas da sociedade, num Brasil recém-saído da escravidão, ocupando as ruas e protagonizando a festa.

Em 2007, comemorou-se o centenário do frevo (Amorim, 2008). Algumas conquistas foram importantes para o frevo no pós-centenário. Entre elas, podemos mencionar que, nesse ano, o frevo torna-se Patrimônio imaterial do Brasil, concedido pelo IPHAN (Lélis, 2011); Já em 2012, recebe o título de Patrimônio imaterial da humanidade, concedido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO); em 2014, é criado o museu Paço do Frevo, em Recife, Pernambuco (Santos; Mendes, 2019)

Essas três conquistas incentivaram, na comunidade frevística, a prática do frevo, seja de Música ou de Dança, em outros períodos do ano, além do Carnaval e em outros espaços como escolas e museus. Isso pode ter colaborado para o fortalecimento da cadeia produtiva e das práticas educativas no âmbito do frevo.

2.2 Educação Profissional e Tecnológica

A educação profissional e tecnológica (EPT) é uma modalidade educacional prevista na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) com a finalidade precípua de preparar para o exercício de profissões, contribuindo para que o cidadão possa se inserir e atuar no mundo do trabalho e na vida em sociedade¹². Saviani (2007, p. 152) aponta que

¹² Disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/educacao-profissional-e-tecnologica-ept#:~:text=A%20educa%C3%A7%C3%A3o%20profissional%20e%20tecnol%C3%B3gica,e%20na%20vida%20em%20sociedade>. Acesso em: 20 jun. 2024

“trabalho e educação são atividades especificamente humanas. Isso significa que, rigorosamente falando, apenas o ser humano trabalha e educa”.

Esta pesquisa se dá no âmbito do programa de pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT), que por sua vez, é um mestrado profissional em Educação Profissional e Tecnológica. Ocorre na modalidade presencial ofertado em rede nacional. A Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica (RFEPCT) é constituída pelos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia (IF), Centros Federais de Educação Tecnológica (CEFET), a Universidade Federal Tecnológica do Paraná (UTFPR) e o Colégio Pedro II.

O ProfEPT pertence à área de Ensino da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação (MEC). O programa é coordenado nacionalmente pelo Instituto Federal do Espírito Santo (IFES) (IFES, 2018).

Os estudantes que ingressam no ProfEPT realizam pesquisas de modo a integrar os saberes inerentes ao mundo do trabalho e ao conhecimento sistematizado, além de desenvolver produtos educacionais (PEs), que consistem no

[...] resultado de um processo criativo gerado a partir de uma atividade de pesquisa, com vistas a responder a uma pergunta ou a um problema ou, ainda, a uma necessidade concreta associados ao campo de prática profissional, podendo ser um artefato real ou virtual, ou ainda, um processo. Pode ser produzido de modo individual (discente ou docente) ou coletivo. A apresentação de descrição e de especificações técnicas contribui para que o produto ou processo possa ser compartilhável ou registrado. (Brasil, 2019, p. 16)

O ProfEPT objetiva proporcionar formação em educação profissional e tecnológica, visando tanto a produção de conhecimentos como o desenvolvimento de produtos. (IFES, 2018).

Embora a Educação Profissional e Tecnológica (EPT) forneça os subsídios técnicos necessários para a inserção no mundo do trabalho, sua plenitude só é alcançada quando dissociada da mera instrução utilitarista. Para compreender essa complexidade, é preciso avançar para a concepção de uma formação humana integral, na qual o trabalho deixa de ser apenas uma ocupação laboral a serviço do capitalismo, e assume seu papel como princípio educativo fundamental para a emancipação do ser humano.

2.3 Formação humana integral e trabalho como princípio educativo

Com relação às temáticas relacionadas à EPT, como referencial teórico, utilizamos categorias clássicas com a de *formação humana integral* a partir de Ramos (2014) e de *trabalho como princípio educativo* na compreensão de Kuenzer (1989). A escolha dessas

autoras se justificou pelo fato de defenderem uma formação humana integral — baseada principalmente no trabalho como princípio educativo a partir da integração das dimensões do Trabalho, da Ciência, da Cultura e da Tecnologia; de uma educação concebida a partir do conceito marxiano de omnilateralidade, que pode contribuir para a superação de uma formação unilateral que atende somente aos interesses do capitalismo.

Nesse sentido, com relação ao ensino de frevo, no âmbito do CPM, os estudantes cursam as disciplinas práticas, a exemplo da Prática de Frevo, que visa somente a execução. E os aspectos sócio-históricos relacionados às obras executadas? Esses são conteúdos abordados nas aulas da disciplina eletiva denominada Estética do Frevo, na qual os estudantes têm a oportunidade de conhecer a respeito dos aspectos sócio-históricos do frevo, sobre os compositores e compositoras, além da escuta de inúmeras composições. Entendemos que os aspectos sócio-históricos devam constituir ambas as disciplinas e que possam contribuir para uma formação integral, omnilateral, crítica-reflexiva dos estudantes. Isso, não apenas em um processo de ensino-aprendizagem que discuta uma forma linear desses aspectos sócio-históricos, mas que mobilizem o caráter da historicidade que constitui o aprendizado do frevo hoje.

Freire (2022, p. 113) acreditava que “a desconsideração total pela formação integral do ser humano e a sua redução a puro treino fortalecem a maneira autoritária de falar de cima para baixo”. Ramos (2014, p. 11) defende que o conceito de formação humana integral, apontada por Freire, “sugere superar o ser humano dividido historicamente pela divisão social do trabalho entre a ação de executar e a ação de pensar, dirigir ou planejar”.

A divisão social do trabalho não ocorreu de maneira imediata, mas sim como o resultado de um processo sócio-histórico contínuo. Engels (1876, p. 10) já esclareceu que, na primitiva propriedade comunal, o horizonte do homem era limitado às coisas mais imediatas e implicava certo excedente de terras livres que “oferecia determinada margem para neutralizar os possíveis resultados adversos dessa economia primitiva”. Todas as formas de produção tiveram como consequência uma divisão da população em classes distintas, e com isso um antagonismo entre classes dominantes e classes oprimidas. Os interesses das classes dominantes foram cada vez mais em direção da produção, e limitava-se a manter a existência, de modo miserável, dos oprimidos.

Saviani (2007) compreende que “essa divisão dos homens em classes irá provocar uma divisão também na educação” (p. 155). Mais adiante, o autor aponta que

a escola, desde suas origens, foi posta do lado do trabalho intelectual; constituiu-se num instrumento para a preparação dos futuros dirigentes que se exercitavam não apenas nas funções da guerra (liderança militar), mas também nas funções de mando

(liderança política), por meio do domínio da arte da palavra e do conhecimento dos fenômenos naturais e das regras de convivência social. (Saviani, 2007, pp. 157–158)

A categoria trabalho vem sendo pensada e discutida há muito tempo. Trabalho já foi honra, já foi desonra. Já esteve associado a uma visão pejorativa e já teve momentos de valorização. O trabalho apareceu como punição, como algo negativo na maior parte das filosofias antigas e medievais. O ócio era visto como algo bom, como a evidência de uma classe que detinha escravos para trabalhar para si. No Renascimento e com a Reforma Protestante, existiu a valorização do trabalho, retratado como algo bom e como um dever moral (Della Fonte, 2018). Hoje, o trabalho é visto como algo que está totalmente atrelado à identidade do sujeito, sendo associado a um valor moral e ao mérito. Essas observações são importantes por demonstrarem que a concepção de trabalho passou por transformações históricas, podendo ser sinônimo tanto de algo negativo, quanto de positivo.

O trabalho está na base da vida humana. Engels (1991) retrata que o trabalho é a primeira condição fundamental de toda a vida humana. Ele produz as condições materiais de vida do homem. Diferente dos animais que têm em sua constituição um aparato genético para desenvolver aquilo que são no tempo correto e se relacionam com o ambiente a partir de suas determinações biológico-hereditárias, o humano não nasce humano, ele torna-se humano e nunca esgota as possibilidades de humanizar-se (Della Fonte, 2018). O mesmo autor defende que é por meio do trabalho que o homem constrói toda a riqueza que existe. A natureza fornece a matéria-prima para que ele possa convertê-la em riqueza. Além disso, o trabalho “é a condição básica e fundamental de toda a vida humana”. Podemos afirmar que “o trabalho criou o próprio homem” (Engels, 1876).

Tendo em vista que muitos dos estudantes do CPM já estão inseridos no mundo do trabalho, mobilizamos o conceito de trabalho como princípio educativo, trazido por Kuenzer (1989, p. 21), no qual a autora, fundamentada em pesquisas realizadas anteriormente, entende “ser a apropriação do saber articulada ao mundo do trabalho essencial para o trabalhador”. Na perspectiva teórica de Gramsci, o trabalho como princípio educativo está relacionado à retomada do ideal de escola humanista, no qual cada indivíduo desenvolve a capacidade de saber pensar e dirigir-se na vida. Ele defendia uma escola unitária, pensando a noção de trabalho em Marx, a formação de dirigentes e a construção da hegemonia (Dore, 2014, p. 297).

2.4 Análise do Discurso

Em nossa pesquisa, utilizamos o dispositivo teórico-metodológico da Análise do

Discurso materialista a partir de Eni Orlandi (1987, 1999, 2006) e Michel Pêcheux (2009 [1975], 2010 [1969], 2015 [1969]). Trataremos da origem da Análise do Discurso (AD), também chamada de francesa, pecheutiana e materialista, e do seu dispositivo teórico-analítico que mobilizamos em nossa pesquisa, destacamos os seguintes conceitos: discurso, sujeito, condições de produção, interdiscurso, paráfrase e polissemia, formação imaginária, formação discursiva e ideologia.

A AD surgiu na França no final da década de 1960, seu principal representante foi o filósofo Michel Pêcheux (1938–1983). Pêcheux entendia que na AD os sentidos que constituem o discurso não eram nada óbvios ou evidentes, de modo a ponderar que a linguagem é opaca, não transparente. Nesse sentido, Carvalho (2010, p. 5), aponta que “a noção de língua para a AD é fundamental e o que caracteriza sua especificidade, é justamente o fato dela não ser transparente; assim não se admite que uma determinada palavra tenha seu sentido óbvio, isto é, não há um sentido único”. Também nessa direção, Santos e Silva (2014, p. 15) esclarecem que a

AD inaugura novas formas de ler o discurso, renegando completamente da ideia de que o texto é uma mensagem (algo transparente, claro), que um emissor (indivíduo consciente e dono do seu dizer), transmite a um receptor (indivíduo passivo no ato da comunicação), cujo sentido será descoberto com a decodificação da estrutura linguística.

Em outras palavras, é por meio da análise da materialidade discursiva que o analista interpretará os inúmeros sentidos que estão funcionando no discurso.

Como aponta Orlandi (1999, p. 19), “[...] a Análise de Discurso se constitui no espaço de questões criadas pela relação entre três domínios disciplinares que são, ao mesmo tempo, uma ruptura com o século XIX: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. [...]”. Além da própria Linguística, como mencionamos antes, Pêcheux estabelece conexões teóricas com o Marxismo (materialismo-histórico e estudos sobre Ideologia desenvolvidos pelo marxista Althusser) e a Psicanálise (por meio das influências de Freud e Lacan).

Apesar de a Análise do Discurso ser herdeira dessas três regiões de conhecimento, Orlandi (1999, p.20) ressalta que essa relação não é servil, pois

trabalha uma noção — a de discurso — que não se reduz ao objeto da Linguística, nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a Psicanálise. Interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele.

No Brasil, a AD começou a ser explorada na década de 1970 e consolidada na década de 1980, quando começou o processo de abertura política (Fernandes, 2022). Apesar de a

disciplinarização da AD ter ocorrido com Eni Orlandi, vale ressaltar que há um momento de mobilização teórica anterior com Carlos Henrique Escobar (1974), e as pesquisas de Maria Emília A. T. Lima (1990) sob a orientação de Pêcheux.

Sobre a etimologia da palavra discurso, Orlandi (1999, p.15) destaca que “tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento”. Nesse sentido, o discurso é a “palavra em movimento, prática de linguagem”. Por meio do estudo do discurso “observa-se o homem falando, [...] procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”.

A autora traz uma definição que se tornou bastante recorrente nos trabalhos que abordam a AD, a de que discurso é “efeito de sentidos entre locutores” (1999, p. 21). Pêcheux (2010, p. 81), por sua vez, trazia a definição “efeitos de sentidos entre A e B”.

Como aponta Campos e Alquatti (2020, p. 281), a partir de uma re-teorização do materialismo histórico, da psicanálise e da linguística, Michel Pêcheux propôs uma noção de sujeito. E ainda segundo os autores, “nesse aporte teórico, o sujeito é o sujeito do inconsciente, estruturado na língua e, assim, interpelado pela ideologia através das práticas discursivas”. Sobre a constituição do sujeito, na AD, Fernandes (2007, p.11) afirma que se dá “por meio da inter-relação da língua com a história” e acrescenta que “por esse motivo recorreremos à AD e tomamos o discurso como objeto para investigação”.

Por uma questão conceitual, na AD usamos o termo *sujeito* ao invés de *indivíduo*, pois de acordo com Fernandes (2022), sujeito remete ao coletivo, a um lugar social. Durante o processo de análise, é importante que o analista atente para o fato de que o discurso é algo construído socialmente, por uma coletividade, e nunca individualmente.

Além de inúmeros aspectos presentes no quadro teórico da AD, no momento da análise do *corpus*, o analista precisa considerar, também, o contexto no qual se dá esse discurso, e as devidas condições de produção no qual ele se dá. De acordo com Orlandi (1999), as condições de produção “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” (p. 29). A autora menciona que “levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer”, e recomenda ao analista de discurso que “para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção”, é preciso relacionar a linguagem à sua exterioridade (p. 16).

Para Orlandi (1999, p. 29) as condições de produção podem ser em sentido estrito e amplo. Em sentido estrito, temos as circunstâncias da enunciação, é o contexto imediato. E em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.

Em outras palavras, tanto as condições de produção estrita quanto a ampla constituem os dizeres dos estudantes e as práticas dos sujeitos. Nesta mesma direção, Indursky (2011, p. 329), aponta que “[...] a exterioridade, constitutiva do discurso, nele desempenha um papel substantivo na produção dos sentidos”.

Ainda sobre essa questão da língua e a da história, Oliveira e Radde (2020, p. 50) destacam que a língua e a história, considerados fundamentos do processo discursivo, têm seus vínculos fortalecidos pelas condições de produção, “trazendo às circunstâncias da enunciação (contexto imediato), a historicidade dos sentidos”.

Ao se posicionar, o sujeito acredita/tem a ilusão de que o que ele fala é algo inédito e que o outro compreende da forma que ele compreende. O sujeito precisa se esquecer para se colocar na condição de sujeito do discurso. Nesse processo de constituição dos sujeitos e dos sentidos, Pêcheux apontou a existência de dois esquecimentos, nomeados por ele, respectivamente, como esquecimento n.º 1 e esquecimento n.º 2. Conforme Dela-Silva *et al.* (2022, p. 110),

O esquecimento n.º 1 é da instância do inconsciente e resulta do modo como os sujeitos são afetados pela ideologia. Por esse esquecimento, o sujeito tem a ilusão de ser a origem do que diz, quando, na realidade, retoma sentidos preexistentes. Já o esquecimento n.º 2 é da ordem da enunciação. Por ele, o sujeito seleciona no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em uma relação de paráfrase que indica que o dizer sempre podia ser outro. Esse esquecimento faz o sujeito acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal forma que o sujeito pensa que o que diz só pode ser dito com aquelas palavras e não outras.

No entanto, o que é dito pelo sujeito já foi dito em algum tempo e lugar. Nisto há uma relação do intradiscurso (fio discursivo, o delinear do dizer) com o que denominamos de interdiscurso (já-dito). Costa e Guimarães (2020, p. 161) compreendem que o interdiscurso é

o conjunto das formações discursivas e se inscreve no nível da constituição do discurso, na medida em que trabalha com a re-significação do sujeito sobre o que já foi dito, o repetível, determinando os deslocamentos promovidos pelo sujeito nas fronteiras de uma formação discursiva.

Ainda sobre o interdiscurso, Orlandi (1999, p. 31) o define como “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente, ou seja, é o que chamamos memória discursiva [memória constituída em relação ao discurso]”, em outras palavras, “é o saber discursivo que possibilita todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra”.

A formulação e circulação de um discurso podem apontar tanto para a permanência do que foi dito ou para o novo. Estamos falando sobre a Paráfrase e a Polissemia. Sobre esse movimento dialético Orlandi (1999, p. 35) esclarece que

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações ações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. [...] é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, e o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam.

Posto isso, podemos dizer que a paráfrase está relacionada ao já-dito, ou seja, a memória discursiva, enquanto a polissemia é uma abertura (no sentido de possibilidade) do novo, da re-significação dos sentidos.

Durante o processo discursivo, o sujeito pode se colocar, de forma imaginária, no lugar do interlocutor de modo a antecipar o efeito desejado por seus dizeres. Segundo Orlandi (1999, p. 39)

[...] todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se [mecanismo da antecipação] assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte.

É importante ressaltar que “as formações imaginárias, [...] não dizem respeito a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções” (Leandro-Ferreira, 2001, p. 16).

Quanto à Formação Discursiva. Conforme Orlandi (1999, p. 43), ela é definida “como aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — determina o que pode e deve ser dito”. Seguindo essa lógica, Fernandes (2007, p. 20), acrescenta que “uma dada formação discursiva apresenta elementos vindos de outras formações discursivas que, por vezes, contradizem, refutam-na”.

Pêcheux, em seu livro *Semântica e discurso* (1975), afirma que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”. Como consequência disso, é necessário considerar também que, “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (Orlandi, 1999, p.17).

Com relação aos dispositivos da interpretação adotados no processo de análise, segundo Orlandi (2006, p. 26), durante o processo de observação do funcionamento discursivo, o analista do discurso é orientado pelo dispositivo teórico da Análise de Discurso, que por sua vez, determinará o dispositivo analítico que será mobilizado. Como afirma a autora, “o dispositivo teórico vai determinar o dispositivo analítico. Ele orienta o analista em como observar o funcionamento discursivo”, por sua vez, ela os denomina como dispositivo

teórico de interpretação e dispositivo analítico de interpretação.

Na busca por clarificar tais dispositivos, Orlandi (2006, p. 26) aponta que enquanto o dispositivo teórico de interpretação “é constituído pelas noções e conceitos que constituem os princípios da análise de discurso: a noção de discurso como efeito de sentidos, a noção de formação discursiva, a de formação ideológica, o interdiscurso, etc.”, o dispositivo analítico de interpretação resulta da construção feita pelo analista a partir dos objetivos, da questão da pesquisa, do campo teórico em que ele se inscreve — seja o da Educação, do Ensino, da Linguística, da Antropologia —, da natureza e do tipo do material a ser analisado. Dessa forma, o dispositivo analítico de interpretação “é o dispositivo que cada analista constrói em cada análise específica”.

É importante também abordarmos sobre a noção de sequência discursiva (SD), que por sua vez integra o dispositivo analítico da AD. Conforme Mariani (1998, p. 53) as sequências discursivas são “sequências linguísticas nucleares, cujas realizações representam, no fio do discurso (ou intradiscurso), o retorno da memória (a repetibilidade que sustenta o interdiscurso)”.

Indursky (2019, p. 101), ao abordar sobre a união entre leitura, escrita e ensino, à luz da Análise do Discurso, traz a seguinte reflexão

[...] se um texto é tecido de discurso e se o discurso é da ordem do social, como levar o aluno a mobilizar esse discurso? Como fazê-lo mobilizar sua história de leituras? História essa praticamente inexistente, dada a sua pequenez e, neste caso, como ajudá-lo a construí-la? Ou, ainda, como levá-lo a lidar com saberes discursivos que estão no interdiscurso (que, a um só tempo, reúne tudo o que já foi dito, constituindo uma memória do dizer, tal como Orlandi propõe, mas que não remete a uma "obra" dotada de materialidade física, passível de ser consultada)?

Diante do exposto por Indursky, podemos fazer um gesto comparativo entre as ideias da autora e nossa proposta de pensar uma abordagem discursiva para o ensino do frevo que leve em conta a sua escuta. Se a escuta de frevo é tecida de discurso e se o discurso é da ordem do social, como levaremos os alunos a compreenderem os discursos que constituem as suas práticas e os conhecimentos que são construídos na sala de aula? Como fazê-los mobilizar suas histórias pessoais de escutas de frevo e compreender os discursos que as constituem?

Podemos começar apontando que, enquanto a autora aborda a escrita à luz da Análise do Discurso, buscaremos fazer esse mesmo gesto a partir da escuta e do dizer sobre o frevo. Para isso, mais adiante, descreveremos as atividades nas quais os estudantes escutaram fonogramas de três versões diferentes, de uma mesma composição de Capiba, gravadas em épocas diferentes. Cada uma dessas versões pode produzir efeitos de sentido diversos, por

serem interpretações diferentes produzidas em condições de produção distintas e compreendidas em tempo, espaço e posições discursivas outras. Orlandi (1999, p. 23), ao distinguir interpretação e compreensão, aponta que:

Compreender é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, **música**, etc.) produz sentidos. É saber como as interpretações funcionam. Quando se interpreta já se está preso em um sentido. A compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem. (grifo nosso)

Observe que a autora considera a música como sendo um objeto simbólico e como o sentido de compreensão está interligada com o processo de escutar.

Assim, na aula os estudantes tiveram espaço para se posicionarem frente a essas diferentes versões e se identificando ideologicamente, a partir de todo percurso de escuta de frevo — experiências prévias — que eles trazem consigo, possibilitando a mobilização das discursividades. Propomos que a aula não tenha um ponto final, e sim “um efeito de início”, “um efeito de continuação” e “um efeito de fechamento”, pois a aula continuou produzindo sentidos, isso porque os estudantes continuaram pensando sobre o que foi abordado, bem como abertos a outras interpretações.

2.5 Escuta

Adotamos a categoria de escuta, denominando-a de escuta discursiva, num movimento teórico-analítico de imbricação das perspectivas de Machado (2007; 2012) e de Pêcheux (2015).

A escuta no processo de ensino-aprendizagem musical pode ser utilizada a partir de diversas abordagens teóricas, metodológicas e didáticas. Partindo de um percurso teórico que foi construído e estabelecido para a constituição de uma educação sonora (tendo por necessidade a ampliação da consciência sonora de uma sociedade, relativo a sua independência, quanto à escolha de sons que possam participar da constituição das suas paisagens), o educador musical, grande compositor, escritor, e também ambientalista canadense Murray Schafer (2009, p. 13), definiu a escuta da seguinte forma:

A escuta se dá em um processo contínuo, queiramos ou não, mas o fato de termos ouvidos não garante sua competência. De fato, muitos professores me contaram que detectam crescente deficiência nas habilidades auditivas de seus alunos. Isto é sério; nada é tão básico quanto a educação dos sentidos e, entre eles, a escuta é um dos mais importantes.

Podemos destacar outro influente autor que trata sobre a escuta no processo de ensino-aprendizagem, o educador musical britânico Keith Swanwick (2003). Ao conceber uma teoria de ensino aprendizagem musical denominada CLASP (*Composition, Literature,*

Audition, Skill, Performance and acquisition), Swanwick (2003) tinha o objetivo que ela se desse em um processo metafórico da música, correlacionando audição/apreciação/escuta a outras atividades. O autor propunha que esse processo se estabelecesse em níveis acumulativos. Para ele, no momento que os estudantes escutassem notas, de uma forma que elas tivessem um sentido de escutas de melodias, soariam como formas expressivas. Essas formas expressivas, escutadas como tais, poderiam assumir relações novas, como se possuísem vida própria, fundindo-se com as experiências prévias dos estudantes.

Além disso, parte do ensino-aprendizagem da música se faz a partir da escuta, da apreciação musical, do ouvir, para reproduzir, para exercitar da melhor forma, para fazer determinadas correções, do ouvir para comparar, para compreender, para analisar. Este processo pode ser realizado por meio de audições de fonograma. Segundo Alves da Silva (2018, p. 27),

o estudo das gravações históricas tem recebido um impulso novo no Brasil. Recentemente, surgiram trabalhos de pesquisa sobre o universo fonográfico, por parte de áreas diferentes do conhecimento, o que contribuiu efetivamente para agregar novos valores e revisar antigos conceitos.

No decorrer de nossa pesquisa, fizemos a imbricação de dois conceitos de escuta. O primeiro foi mobilizado por Machado (2007; 2012). Ela criou uma metodologia de pesquisa e aprendizado a partir da escuta de fonogramas e análise do comportamento vocal, já que sua atuação se dá na área de canto popular. Em nossa pesquisa, abordamos frevos cantados, os quais são o frevo de bloco e o frevo canção. A autora assinala que:

A partir dessa necessidade e da observação de meus próprios alunos, além da busca de conhecimento sobre a história da voz na música popular brasileira, dei início a uma investigação das abordagens vocais no canto popular brasileiro urbano, fazendo um mapeamento das realizações vocais e dos referenciais estéticos presentes nos diversos momentos dessa canção, valendo-me da **escuta** de fonogramas originais. (Machado, 2007, p. 6, grifo nosso)

Outro conceito de escuta que abordamos na presente pesquisa é a escuta social pecheutiana. Herbert [pseudônimo de Pêcheux] (2011 [1966], p. 23), defendia uma “escuta social”, “uma escuta necessária ao cenário político de hoje, problematizadora dos espaços logicamente estabelecidos”. Ao pensar no nosso objeto de pesquisa por esse conceito/dispositivo, estamos tratando de um processo de escuta que considera a contradição, a historicidade, a materialidade histórico-social do que é escutado e das posições tomadas pelo sujeito que escuta. Buscamos imbricar, de certa forma, um gesto teórico-analítico, construído durante a pesquisa, aliando a escuta de fonogramas (ou seja, a escuta acústica) a essa escuta social proposta por Pêcheux. Trouxemos a questão do Materialismo-histórico e

contexto sócio-histórico, buscando pelos sentidos que cada um constrói a partir da escuta de frevos.

Optamos pela utilização do termo escuta por compreendê-lo como mais abrangente do que outras denominações correntes no campo da educação musical. Não se trata apenas de escutar a música ou o que os trabalhos a respeito dessa temática, mas de escutar os sujeitos — suas histórias, seus discursos e os sentidos que mobilizam ao se relacionarem com o fenômeno sonoro.

Partimos do entendimento de que a escuta é historicamente construída e atravessada pelas experiências de vida do sujeito. Nesse sentido, ela não se reduz a uma habilidade técnica ou a um exercício de atenção direcionado aos elementos formais da obra musical, ao contrário, é constituída pelas vivências, memórias e contextos sociais que atravessam o sujeito que escuta. Essa perspectiva aproxima-se, por exemplo, das contribuições de Murray Schafer, ao deslocar a escuta do lugar estritamente musical e reconhecer sua dimensão ecológica e formadora do ser humano.

A escolha pelo termo escuta também se justifica em contraposição à noção de apreciação musical. Parte da literatura associa a apreciação à contemplação estética, enquanto outros autores a entendem como uma prática de escuta atenta e ativa voltada à identificação e análise dos elementos constitutivos da linguagem musical. Há ainda abordagens que situam a escuta como uma ferramenta dentro da própria apreciação musical. Embora reconheçamos a relevância dessas perspectivas, nosso interesse desloca-se para uma compreensão mais ampla, que considere o sujeito como um sujeito discursivo, constituído histórica e socialmente.

Assim, adotamos a noção de escuta discursiva, entendida como um processo que envolve todos os sentidos mobilizados no ato de escutar, articulando presente e passado, memória e experiência, música e contexto. Nosso foco recai, portanto, sobre tudo aquilo que constitui o sujeito que escuta e sobre os modos como essa constituição atravessa sua relação com o fenômeno sonoro. Em outras palavras, buscamos uma escuta discursiva na sala de aula, indo além da apreciação musical.

2.5.1 Frevo e escuta

A escuta é muito importante na vida do homem. Por meio dela, o homem primitivo já percebia as ameaças quando elas se aproximavam dele, fosse ele algum animal selvagem, ou mesmo uma avalanche em curso. No entanto, no homem que produz a cultura na sua relação com a natureza, a escuta vai além dos sentidos de sobrevivência e de proteção.

Os cinco sentidos se desenvolveram bastante no decorrer do tempo e foram sendo

significados, compreendidos e teorizados de diversas formas. Engels (1876) acreditava que o desenvolvimento dos sentidos tem uma relação direta e estreita com o trabalho. Para ele, o trabalho e a palavra foram beneficiados diretamente pelo desenvolvimento do cérebro, dos órgãos dos sentidos, do aumento gradual da clareza de consciência, da capacidade de abstração e do discernimento gradativo. Desse modo, a sociedade surge como reflexo do aparecimento do homem acabado. Ainda de acordo com Engels (1876, p. 4)

da mesma maneira que o desenvolvimento gradual da linguagem está necessariamente acompanhado do correspondente aperfeiçoamento do órgão do ouvido, assim também o desenvolvimento geral do cérebro está ligado ao aperfeiçoamento de todos os órgãos dos sentidos.

Dessa forma, observa-se que o aperfeiçoamento do ouvido se deu gradualmente juntamente com a linguagem, e isso refletiu no desenvolvimento do cérebro, o que impactou positivamente no trabalho do homem.

O conjunto dos órgãos dos sentidos funcionam harmoniosamente, de modo que a falta de qualquer um deles faz com que os demais encontrem maneiras de compensar a deficiência. Um exemplo disso ocorre com as pessoas cegas, pois elas desenvolvem surpreendentemente a capacidade auditiva. A esse respeito, Reily (2008, p. 250) aponta que, “do ponto de vista médico, as evidências dos estudos neurológicos sugerem que a plasticidade cerebral leva a uma reorganização de funções mentais superiores de modo a valorizar a linguagem, a memória e a musicalidade como modalidades para constituição de sentidos”. Isso se confirma quando encontramos pessoas cegas que se tornam excelentes músicos, o que, de certo modo, é bastante comum.

No campo da Música, mais especificamente na Educação Musical, há uma disciplina denominada de percepção musical e, por sua vez, segundo Quadros Junior et al (2023), além de habilidades inerentes ao fazer musical, tem a capacidade de desenvolver a audição dos estudantes. Mas, qual seria afinal a diferença entre ouvir e escutar? Buscaremos elucidar essas e outras questões no decorrer do texto a seguir.

Quando buscamos no dicionário¹³ pelo significado das palavras ouvir, encontramos os seguintes resultados e inúmeros sentidos:

Perceber algo (som, sequência sonora, palavra) através do sentido da audição; dar atenção ou ouvido a; atender, **escutar**; levar em consideração; considerar; obedecer aos conselhos de alguém; possuir o sentido da audição; Tomar o depoimento de; inquirir, interrogar; receber advertência, censura ou reprovação; responder favoravelmente a um pedido ou solicitação. (grifo nosso)

Por outro lado, ao realizarmos a busca pela palavra escutar, no mesmo dicionário,

¹³ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ouvir>. Acesso em: 30 mar. 2024.

obtivemos o seguinte:

Conseguir **ouvir** e identificar ou reconhecer os sons; ouvir prestando atenção; prestar atenção ou dar atenção a; tentar, envidar esforços para **ouvir** com clareza; atender aos conselhos de; respeitar, seguir; aplicar o ouvido para perceber ou **ouvir** (algo) de maneira furtiva, às ocultas; espionar; Medicina: Auscultar uma parte do organismo, geralmente com o uso de aparelho; não levar em conta; desconsiderar ou ignorar opiniões e conselhos dos demais; dar atenção apenas a si mesmo, às próprias ideias, opiniões ou à própria consciência. (grifos nossos)

Como pudemos perceber, ao buscarmos pela palavra ouvir, encontramos também, dentre os resultados, escutar e vice-versa. Isso demonstra que, no senso comum, as palavras ouvir e escutar podem funcionar com o mesmo significado. No entanto, Friesen e Baptaglin (2022, p. 3) acreditam haver uma diferença, apontando que ouvir “está relacionado a uma ação desinteressada/desatenta, enquanto escutar [...] implica atenção aos materiais sonoros”. Diante disso, na presente pesquisa, adotamos o conceito de escuta, ao invés de ouvir, pois acreditamos que somente por meio de uma escuta atenta e interessada é possível captar os sentidos presentes nas obras abordadas.

Vale ressaltar que o ato de ouvir também constitui a escuta, não se restringindo à modalidade atenta e ativa mobilizada nas aulas. Compreendemos que os sons que permeiam os diversos ambientes pelos quais transitamos exercem influência contínua, participando da constituição do sujeito por meio da experiência auditiva. Da mesma forma, as memórias relacionadas a essas experiências sonoras integram esse processo. Ao recordar momentos em que assistia às manifestações culturais do carnaval, quando parava para escutar o frevo na rua ou o ouvia enquanto caminhava, o sujeito reativa vivências que se inscrevem em sua trajetória. Tais experiências sonoras, vividas e memoradas, compõem sua memória e participam da constituição de seu modo de escutar e de se perceber no mundo.

A escuta é um fator imprescindível para os músicos que participam das orquestras de frevo¹⁴, por permitir que eles percebam se estão executando corretamente a divisão rítmica e a articulação. Com relação às articulações, percebemos que raramente são anotadas nas partituras pelos arranjadores e compositores. Mas quando escutamos as orquestras tocando frevo nas ruas, percebemos que os músicos estão, na maioria das vezes, tocando com uma articulação bastante semelhante. Acreditamos que isso ocorra devido aos ensaios. É no ensaio que ocorre essa construção por meio da escuta. Ainda com relação a esse aspecto, Goes (2023, pp. 4-5) aponta que:

No âmbito de algumas bandas de música e orquestras de frevo tradicionais no estado de Pernambuco, também é possível evidenciar alguns aspectos do ensino coletivo, onde os alunos são estimulados a tocar em grupo. No transcurso desse processo, os

¹⁴ Normalmente constituídas por trompetes, trombones, saxofones, tuba e percussão (pandeiro, caixa e surdo).

estudantes têm a oportunidade de observar o próprio professor tocando, assim como outros alunos mais experientes. Dessa forma, todos são inseridos em uma perspectiva de aprendizagem baseada na escuta, na imitação, no desenvolvimento do senso crítico e na prática coletiva, tornando o processo de construção do conhecimento musical mais dinâmico [...].

Em arranjos de frevo mais “modernos”, o músico consegue, por meio da escuta, saber se está seguindo a forma da música durante a improvisação e até mesmo acompanhando a progressão harmônica do momento. Por meio da escuta de fonogramas de gravações de frevo, podemos perceber sonoridades distintas, resultantes de diferentes épocas. Assim, defendemos uma escuta de frevo que vá além das questões musicais, e sim, sob uma perspectiva sócio-histórica, e que valorize a escuta e os discursos dos estudantes.

Diante disso, fica a questão: Quais as contribuições da prática de escuta de frevo no processo de ensino-aprendizagem desse gênero musical, no âmbito da educação musical na educação profissional?

O frevo é um gênero de altíssima complexidade técnica e rítmica. No contexto da EPT, onde o objetivo é formar músicos prontos para o mundo do trabalho e para uma execução musical de excelência, a prática da escuta ativa deixa de ser recreativa e se torna uma ferramenta pedagógica fundamental.

Existem determinados aspectos musicais do frevo, tais como as síncopes e o suingue no momento de executar o gênero, que muitas vezes não estão totalmente transcritos na partitura. Por meio da escuta atenta, possibilita-se identificar aspectos da agógica que são bastante sutis e que caracterizam essa música. Por meio da escuta, os estudantes tornam-se capazes de distinguir as diferenças entre o frevo de rua, o frevo de bloco e o frevo-canção.

Para conhecer os principais compositores do panteão do frevo e, desse modo, formar um repertório e um arcabouço de inúmeras referências estéticas. Escutar mestres do frevo, tais como Levino Ferreira, Nelson Ferreira ou Spok, permite que os estudantes entendam o desenvolvimento da execução, arranjo, orquestração e o desenvolvimento das inúmeras formações musicais, das bandas de música até às orquestras de frevo atuais e grupos de câmara.

É possível também, por meio da escuta, perceber o modo como os diferentes naipes da orquestra de frevo, e seus ricos timbres, dialogam entre si. Por exemplo, como os metais dialogam com as madeiras, ou como os sopros dialogam com a percussão e os demais instrumentos da base.

Através da prática da escuta, os estudantes de nível profissional conseguem decompor a música em tempo real, possibilitando que identifiquem introduções explosivas, pontes,

solos e as convenções rítmicas, tais como os breques. Para os estudantes de arranjo e composição, a escuta é uma das principais estratégias de ensino — aliada à prática de leitura de partitura enquanto se escuta e análise musical para entender como distribuir as notas dos acordes para as vozes dos trompetes, trombones e saxofones de forma equilibrada e eficiente.

Por fim, tendo como pressuposto que a Música é uma linguagem, e que por meio dos elementos musicais os compositores e músicos realizam um discurso¹⁵, por meio da escuta de frevo, é possível identificar o já-dito presente em diversas obras. Esse já-dito é trazido, muitas vezes, inconscientemente, até mesmo de outras tradições diferentes do frevo. Esse aspecto dialoga diretamente com a memória discursiva e o interdiscurso, os quais são conceitos do campo da Análise do Discurso, apresentados anteriormente.

2.5.2 Transformações estéticas do frevo e escuta

O frevo é uma manifestação cultural pernambucana com mais de cem anos (comemorou-se o centenário em 2007), e no decorrer de sua história, ocorreram, assim como nos demais gêneros da MPB, inúmeras transformações relacionadas aos diferentes aspectos musicais (melodia, harmonia, ritmo e timbre).

O frevo vem se perpetuando durante todos esses anos graças ao carnaval, tendo em vista que esse é o período do ano em que mais se executa esse gênero musical. Além da *performance* dos músicos tocando frevo nas orquestras, nos trios elétricos e outros ambientes, a gravação do frevo foi sem dúvida um fator de suma importância para a sua difusão. O frevo se espalhou, também graças a outros fatores, como aponta Teles (2015, p. 169), quando afirma que “por conta das movimentações dos mestres de banda de música, e de músicos em geral, o frevo foi se disseminando [...]”.

Inicialmente, o frevo foi gravado fora de Pernambuco. A primeira gravação se deu na Casa Edison, no Rio de Janeiro. O primeiro frevo gravado foi a música *Borboleta não é ave* (de autoria de Nelson Ferreira e J. Borges Diniz), composta para o Bloco Concórdia, gravado em 1922 pela Casa Edison, no Rio de Janeiro (Teles, 2015, p.74), o qual começa com o refrão a seguir:

¹⁵ Salientamos que aqui, no âmbito da Música, o significante “discurso” não se refere aos efeitos de sentido, como nos traz Pêcheux. Na tentativa de definir o conceito de “discurso musical” Teixeira (2016, p. 236–237) compreende que “Como conceito, o discurso musical deve ser aplicável em todos os repertórios musicais, desde o canto gregoriano à música contemporânea de vanguarda, incluindo a música de tribos indígenas, por exemplo”. [...]. Desse modo, o autor conclui que “o discurso musical é o ato comunicativo mediado por ações musicais em tempo delimitado”, esclarecendo que “*ato comunicativo*, refere-se ao fato de que esse ato sempre acontece para outrem [...], com *mediada*, refere-se à necessidade do discurso musical de ser atualizado [...], com *ações musicais*, contempla-se todas as partes ou ações da dinâmica musical (a composição musical, a *performance* e a relação com o ambiente onde a peça será executada [...]) e por *tempo delimitado*, é claro, afirma-se a limitação do discurso entre um início e um fim, bem como a qualidade temporal da sua sucessão de eventos”.

Borboleta não é ave
 Borboleta ave é
 Borboleta só é ave
 na cabeça de mulher
 [...]

Durante muitos anos, o frevo foi gravado fora de Pernambuco e desagradava normalmente os pernambucanos que o ouviam, pois diziam que as gravações nada se pareciam com os frevos que eles ouviam tocando nas ruas. Como reforça Silva (2000, p. 180),

Mas, apesar do elevado número de discos produzidos pela RCA, Odeon e outras gravadoras, aos ouvidos dos pernambucanos soava falso e não combinava com a vibração dos frevos que se estava acostumado a ouvir nas ruas e salões.

Ainda nessa direção o autor acrescenta que

Para suprir tal lacuna, particularmente no andamento¹⁶, no desempenho dos metais e na percussão, mais para marchinha carioca do que para frevo pernambucano, foi enviado ao Rio de Janeiro o competente maestro Zuzinha (José Lourenço da Silva, 1889-1952), regente da Polícia Militar de Pernambuco, com a missão de ensaiar as orquestras responsáveis pelas gravações das músicas vencedoras do concurso promovido anualmente pela Federação Carnavalesca Pernambucana. (Silva, 2000, p. 181)

É perceptível, pelas informações apresentadas por Silva (2000), que os pernambucanos não se reconheciam na música que escutavam, pois ela era interpretada por músicos de outro lugar, no caso, pelos cariocas. Eram apontados alguns aspectos técnicos relacionados ao andamento, metais (trompetes, trombones, tubas) e percussão (caixa, surdo e pandeiro) que justificavam essa não-identificação por parte dos ouvintes pernambucanos. Veja que as palhetas (saxofones) não são mencionadas. A insatisfação, chegava ao ponto de comparar o frevo com outro gênero musical, a marchinha carioca.

Em 1954, com a fundação da Gravadora Rozenblit — situada na Estrada dos Remédios n.º 855, no bairro de Afogados, em Recife — os pernambucanos puderam enfim ouvir o frevo que eles conheciam tão bem, e com um detalhe: as gravações foram realizadas por músicos pernambucanos. Como aponta Silva (2000, p. 249), “sob o selo Mocambo, foram surgindo, em discos 78 rotações por minuto, os mais importantes sucessos do nosso carnaval e da nossa música regional, chegando aquela fábrica a estabelecer escritórios no Rio de Janeiro [...], São Paulo [...], e Porto Alegre [...]”, além disso, o compositor Nelson Ferreira (1902–1976) foi convidado para trabalhar como diretor musical da gravadora.

O tempo passou e Recife foi atingida por inúmeras “chuvas” que inundaram a cidade, ironicamente conhecida como “A Veneza brasileira”. Teles (2015, p. 224) menciona que “[...] claramente da Estrada dos Remédios amargava as sequelas da cheia de 1966, que

¹⁶ Andamento é a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical. (Med, 1996, p. 187).

inundou suas instalações, localizadas numa das áreas mais vulneráveis da cidade”. No entanto, as cheias não eram os únicos problemas que corroboram para que a Gravadora Rozenblit fechasse as portas. Ainda segundo Teles (2015, p. 224), “[...] a Rozenblit não ia bem das pernas e não acompanhava as mudanças do cenário nacional e internacional”. A Rozenblit fechou as portas em meados dos anos 1980 devido a uma série de fatores, entre eles as dívidas acumuladas por conta de inúmeras inundações que atingiram o Recife e consequentemente a gravadora.

Com o declínio da Rozenblit tivemos a fundação da gravadora Somax, em 1983. De lá para cá muitos outros estúdios foram criados em Pernambuco, tais como o Estúdio Carranca e o Fábrica Estúdios, e o frevo continua a ser gravado todos os anos.

Diante do que foi exposto, percebemos que estamos diante de mais de cem anos de frevos gravados, em épocas e contextos diversos, e que esse rico patrimônio sonoro pode ser amplamente utilizado em sala de aula por meio de atividades de escuta. A esse respeito, Machado (2007, p. 22) defende que “a escuta de fonogramas é bastante elucidativa nesse caso, tornando possível perceber, a partir dela, as diferenças entre as realizações não só no que se refere à questão vocal, mas à realização musical de maneira ampla”.

Por meio da escuta de diferentes fonogramas é possível perceber inúmeras sonoridades. Essas são resultantes de fatores tais como:

- a) tecnologias usadas nas gravações (captação do som, mixagem e masterização);
- b) instrumentos usados pelos músicos (por exemplo, a utilização de instrumentos elétricos, tais como os baixos, guitarras e teclados, a partir de meados dos anos 1980, são bem diferentes dos instrumentos acústicos usados anteriormente, como o contrabaixo [conhecido popularmente como baixo acústico], violão e do piano);

Diferentes concepções de composições e arranjos no universo do frevo (por exemplo, quando escutamos o álbum *Meio século de frevo de rua*, lançado pela Gravadora Rozenblit em 1975, com frevos de rua do compositor Nelson Ferreira e depois escutamos o CD 1 do álbum duplo *É de perder o sapato*, lançado em 2007, pelo selo Biscoito Fino, em decorrência das comemorações do centenário do frevo¹⁷. Sobre a ocasião do lançamento deste álbum, Teles (2015, p. 288) relata que

Em 9 de fevereiro de 2007, ele [se referindo a Antônio Nóbrega] comandou um arrastão do frevo, acompanhado por artistas, músicos e foliões até a Praça do Marco

¹⁷ Podemos obter mais informações sobre o álbum “É de perder o sapato” acessando o site Discos do Brasil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/100-anos-de-frevo-e-de-perder-o-sapato-cd-01>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Zero. Ali o frevo não parou até a madrugada, culminando com o show do qual participaram cantores, cantoras e grupos que gravaram para o álbum 100 anos do frevo: É de perder o sapato [...].

Por meio da escuta, podemos perceber que esses dois discos têm sonoridades bem distintas. Tais sonoridades resultam de diferentes épocas. No primeiro, temos uma orquestra de frevo “moderna” tocando somente frevos do compositor Nelson Ferreira. No segundo, o disco é formado por frevos “clássicos” do repertório frevístico, com arranjos dos maestros Spok, Edson Rodrigues, Duda e Clóvis Pereira.

A escuta também é relevante para os cantores e cantoras, isso porque, eles e elas, por meio da imitação, realizam releituras de frevos cantados (frevo-canção e frevo de bloco), e desse modo, contribuem para a conservação ou mudança dos padrões estéticos vigentes em cada época. Nessa direção, Machado (2012, p. 21) aponta que “a consolidação de uma tradição no modo de cantar foi sendo transmitida de geração a geração pela prática da escuta e, até certo ponto, da imitação”.

Essa experiência de escutar frevos de épocas diferentes e atentar para diferentes aspectos musicais, até mesmo extramusicais, é muito importante para uma formação humana integral. Esse tipo de experiência poderá oferecer subsídios para o desenvolvimento da criatividade, da percepção musical, da interpretação, além promover a reflexão acerca das condições de produção nas quais ocorreram as gravações.

2.5.3 O passo do frevo e a escuta

A dança do frevo é denominada como passo. Segundo Santos e Mendes (2019, p. 53), “tornou-se recorrente a ideia de que o passo, como se costuma chamar a dança do frevo, surgiu da prática de capoeiragem à frente das bandas de música em desfile pelas ruas do Recife”. A esse respeito, Oliveira (1985, p. 82–83) aponta que havia uma forte atração dos capoeiras pela música, sobretudo a que advinha das bandas de música. Conforme o autor,

Eram, principalmente, as bandas militares que vinham à rua, para os desfiles da corporação, retretas¹⁸, novenas de igreja, procissões, corridas de cavalos no Derby, no Hipódromo, no Lucas, embarques e desembarques de figurões, na Lingueta, mudanças de guarda. Não havia festa sem banda de música. E não havia banda de música sem capoeira.

A respeito do passo, Oliveira (1985) menciona que “o passo, passo no sentido puramente recifense [...], é o conjunto de passos que caracterizam o bailado solista executado,

¹⁸ Conforme Holanda Filho (2010, p. 70), “as célebres retretas, que são concertos ao ar livre, eram o elemento de difusão das composições musicais e seus autores, desempenhando o papel de agente da comunicação social e artística, papel este que mais tarde veio a ser exercido pelo disco, rádio e televisão”.

nas ruas carnavalescas do Recife, sob o estridor metálico de uma orquestra de frevo” (p. 61). Em relação à reação dos passistas ao escutar uma orquestra de frevo tocando, o autor descreve que “cada um deles [reage] diferentemente ao excitante sonoro”, acrescentando que, se a fanfarra (atualmente denominada como orquestra de frevo) está próxima, “produz-se uma saturação acústica, semelhante à dos zabumbas cujo martelar leva ao transe, nos cultos afro-brasileiros”, e se está longe, escuta-se principalmente o som “rasgado” dos metais (trompetes, trombones e tubas) em detrimento do som dos saxofones. Para o autor, ao escutar a orquestra, mesmo que de muito longe, “o limiar da sensação auditiva é atingido, desencadeando a resposta pronta. A multidão que espera é tocada como um músculo de perna de rã alcançado por uma agulha eletrizada”.

Assim, os passistas, pessoas que praticam o passo, ao dançar o frevo, expressam tanto por meio de movimentos já sistematizados quanto por outros que são improvisados. Essa conexão entre a dança e a música se dá mediante a escuta atenta das composições, sejam elas consagradas ou inéditas.

2.5.4 Os elementos da Música e o frevo

A melodia no frevo de rua fica a cargo dos metais (trompetes e trombones) e das palhetas (saxofones). No frevo-canção, quem apresenta a melodia é o cantor ou a cantora. E, no frevo de bloco, tradicionalmente, a melodia fica a cargo de um coral feminino, normalmente formado por vozes contraltos.

A harmonia do frevo de rua e no frevo-canção, até meados dos anos de 1980, ficava sob a responsabilidade dos instrumentos de sopro: metais e palhetas. A tuba fornecia os baixos dos acordes. Com o passar do tempo, a seção rítmica começou a empregar alguns instrumentos tais como guitarra, teclado e piano. Desse modo, os arranjadores puderam dar uma maior liberdade aos sopros. No âmbito do frevo de bloco, a harmonia fica sob a responsabilidade dos instrumentos de corda dedilhada que compõem a orquestra de pau e corda¹⁹. Os instrumentos usados para esse fim são os seguintes: cavaquinho, banjo, bandolim, violão e violão de sete cordas. Em apresentações em palcos e em gravações, instrumentos tais como baixo acústico ou elétrico, guitarra, e teclado, também podem ser utilizados.

O ritmo é sem dúvida um dos elementos mais característicos no frevo. Ele está presente juntamente com a melodia, caracterizando o aspecto rítmico-melódico. Nesse ponto é importante ressaltar as diversas influências que o frevo recebeu, e recebe, tais como, em sua

¹⁹ Nome dado à orquestra que acompanha os blocos líricos.

fase embrionária, o dobrado, o maxixe²⁰ e a polca²¹, e posteriormente, o rock²², o jazz²³, entre outras. Os instrumentos de percussão utilizados no frevo — caixa, surdo, pandeiro e bateria — também são imprescindíveis para a caracterização do frevo enquanto gênero musical.

Poderíamos abordar inúmeros elementos — tais como timbre²⁴, forma²⁵, contraponto, entre outros — que também constituem o frevo, no entanto, estaríamos fugindo do escopo deste trabalho.

²⁰ O maxixe surge primeiramente como dança em 1870. Gênero composto em compasso binário e andamento rápido. Uma característica fundamental é o uso da síncope [...]. A grande importância dos baixos, [...] é uma importante característica a ser lembrada. Alves da Silva, Pinto e Souza (2018, p. 81–82).

²¹ A polca teve, provavelmente, origem como uma dança rústica da Boêmia, chegando a Praga, em 1837, onde se transformou em dança de salão. Quanto à forma, a polca era construída em três partes, com oito compassos cada, além de uma breve introdução e coda. Entretanto, sua forma local foi fixada sem introdução ou coda, mantendo a estrutura ternária e o compasso binário simples, em andamento *allegretto*, com ritmo à base de colcheias e semicolcheias e breves pausas regulares no fim do compasso. Alves da Silva, Pinto e Souza (2018, p. 84–85)

²² Conforme o Dicionário Grove de Música (1994, p. 791), rock “[...] refere-se a um estilo musical que surgiu em meados dos anos 60 [1960]”. O que inclui o rock and roll “que prevaleceu no final dos anos 50 [1950] e início dos anos 60 [1960]. Os dois estilos têm semelhanças: ambos usam o canto e instrumentos elétricos amplificados.”. Vale ressaltar que esse estilo musical “[...] tem forte impulso rítmico, visando a estimular os ouvintes à dança, e apelo principalmente para o público jovem”.

²³ Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 471), jazz é uma música criada principalmente por negros norte-americanos, no início do século XX, através de um amálgama de elementos oriundos das tradições europeias, americana e africana.

²⁴ Timbre é a indicação da voz ou instrumento que deve executar a música. A alternância e a combinação de timbres diferentes resulta em instrumentação. (Med, 1996, p. 12).

²⁵ Conforme o Dicionário Grove de Música (1994, p. 337), forma é a estrutura ou princípio organizador da música. Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torná-la coerente ao ouvinte [...].

3. REVISÃO DE LITERATURA

Durante a revisão de literatura, inicialmente, buscamos os seguintes descritores: música no ProfEPT; escuta; frevo; ensino de frevo; ensino de música popular.

A revisão de literatura deu-se em vários momentos. Procuramos no Observatório ProfEPT²⁶ por pesquisas realizadas sobre Música no âmbito deste Mestrado em rede, utilizando o filtro de intervalo entre os anos 2019 e 2025, e encontramos 23 dissertações. Salientamos que não localizamos nenhum trabalho anterior ao ano de 2019 no repositório em questão, o que justifica o ano de 2019 como início do período pesquisado.

Parte dos trabalhos expostos se utilizam da música como elemento norteador, sendo esta usada como meio para ensinar alguma disciplina ou área. Nesse grupo, situamos os trabalhos de Correia (2019), Dantas (2020), Proença (2020), Rodrigues (2021), Almeida (2021), Martins (2021), Lacerda (2022), Herpich (2023), Rocha (2023), Tomazelli (2024), Lara Amaral (2024), Fávero (2024), Silva Júnior (2024), Corrêa (2024) e Souza (2025). Correia (2019) analisou documentos oficiais que orientam o ensino de Sociologia na Educação Básica, tendo, como objeto de análise, o uso da música em sala de aula. Dantas (2020) aplicou e analisou uma proposta de ensino de História que apresenta a canção popular como objeto de estudo e como documento histórico sob o tema do Regime Militar. Proença (2020), em seu trabalho, discutiu a eficácia da música enquanto ferramenta didática no ensino da Língua Inglesa e a sua utilização na Educação Profissional e Tecnológica (EPT) no intuito de proporcionar o desenvolvimento do pensamento crítico. Rodrigues (2021) buscou interpretar como os estudantes dos cursos do ensino médio integrado percebem o processo de naturalização da violência contra mulheres evidenciado nas letras das músicas selecionadas para as festas ocorridas no ano de 2019 por outros estudantes do mesmo *campus* no qual se deu a pesquisa.

Por sua vez, Almeida (2021) investigou em que medida uma sequência didática interativa pode contribuir para a aprendizagem da língua inglesa de estudantes da EPT. Martins (2021), em sua pesquisa, desenvolveu uma ferramenta para a elaboração e desenvolvimento das atividades de ensino-aprendizagem de matemática, relativa a conteúdos do Ensino Médio, buscando trabalhar conteúdos da matemática a partir do uso da música. Lacerda (2022), por meio de sua pesquisa, apresentou uma proposta didática para as aulas de Língua Inglesa no âmbito de um curso de formação de marinheiros, propondo a abordagem teórica das metodologias ativas, utilizando a estratégia de sala de aula invertida, e a música

²⁶ Disponível em: <https://obsprofepm.midi.upt.ifm.edu.br/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

como recurso didático-pedagógico.

Herpich (2023) analisou a compreensão dos estudantes que participaram de sua pesquisa a respeito de questões relacionadas aos direitos autorais para a utilização de composições musicais nos meios digitais. Rocha (2023) verificou a prática do canto coral como ferramenta auxiliar no processo de aprendizagem das lendas e músicas regionais de Roraima. Tomazelli (2024) investigou em seu trabalho o uso de letras de música em inglês como instrumento pedagógico na formação crítica de alunos do ensino médio integrado nas aulas de inglês. Lara Amaral (2024) buscou democratizar o acesso à produção musical independente, promovendo a formação omnilateral dos estudantes por meio do ensino e aprendizagem utilizando ferramentas acessíveis, como a plataforma *BandLab*.

Ademais, Fávero (2024) buscou compreender de que forma a aprendizagem da agógica e da dinâmica musical influencia no desenvolvimento da performance dos alunos de teatro do IFSC — Campus Joinville. Silva Júnior (2024), por meio de seu trabalho, analisou o ensino de Língua Portuguesa no ensino médio integrado a partir da aplicação de sequências didáticas com a inserção de letras de música. Corrêa (2024) analisou a contribuição do ritmo para a formação integral no Curso Técnico em Teatro do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) *Campus* Joinville a partir da percepção docente. Por fim, Souza (2025), em sua pesquisa, discutiu a eficácia da música enquanto ferramenta didática na estratégia no ensino da Língua Inglesa e a sua utilização na EPT no intuito de proporcionar o desenvolvimento do pensamento crítico e reflexivo dos discentes e das quatro habilidades comunicativas da aprendizagem: ouvir, falar, ler e escrever.

Contamos também com pesquisas nas quais a música é usada como fim em si: Nóbrega (2019), Oliveira (2019), Schiavi (2021), Mota (2022), Lucena (2022), Gomes (2022), Toledo (2024) e Rocha (2024). Nóbrega (2019) investigou a implementação de um material didático para ensino de flauta transversal, no âmbito do Curso Técnico Subsequente em Instrumento Musical em um Instituto Federal. Oliveira (2019), por sua vez, buscou, por meio de sua pesquisa, perceber e constatar a pertinência da música, enquanto linguagem artística, no processo educacional no contexto do ensino médio integrado. Schiavi (2021) investigou quais os parâmetros teóricos metodológicos para o desenvolvimento de um portfólio de vivências musicais centrada no protagonismo e necessidades dos atores da pesquisa, nesse caso os alunos do ensino médio integrado de um Instituto Federal. Na pesquisa de Mota (2022) discutiu-se o papel do ensino de música como meio para proporcionar uma educação estética na EPT.

Quanto aos demais, consideramos que Lucena (2022) analisou a inclusão pedagógica

de pessoas surdas em aulas de música, a partir das experiências desenvolvidas em uma instituição de educação não formal, tomando como parâmetro a mediação semiótica. Gomes (2022) analisou, por meio de sua pesquisa, o ensino de música em um Instituto Federal, segundo as diretrizes da EPT, fazendo uma correlação com as bases teóricas que norteiam suas práticas. Toledo (2024) investigou a viabilidade do ensino da trompa como curso técnico em instituições públicas no contexto da EPT, focando na gratuidade e na qualidade do ensino. Por fim, Rocha (2024) buscou analisar o Curso Técnico em Canto, no Conservatório Estadual de Música “Prof. Theodolindo José Soares”, buscando conhecer o perfil dos profissionais que atuam no curso técnico do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC), contemplando a formação acadêmica dos mesmos, como também a visão que possuem sobre mundo do trabalho e do mercado de trabalho.

Na pesquisa dos trabalhos no Observatório não encontramos produções que tratavam do nosso objeto de pesquisa, ou seja, o ensino do frevo.

Ao buscarmos pelo descritor “escuta”, no Catálogo de teses e dissertações da Capes, obtivemos 4.432 resultados. Diante da quantidade de resultados, acrescentamos os seguintes descritores: “música”, “artes”, “processos de criação musical”, “musicologia”, “música: teoria, criação e prática” e “processos criativos”. Desse modo, os resultados caíram para 67, no intervalo entre os anos 2007 e 2023. Escolhemos o ano de 2007 como período inicial da busca, pois nesse ano comemorou-se o centenário do Frevo, e 2023, como o ano no qual iniciamos o mestrado.

Para uma melhor análise, dividimos as publicações em oito categorias conforme suas respectivas áreas de concentração: 1. Musicologia (11 trabalhos); 2. Música (24 trabalhos); 3. Processos de Criação Musical (16 trabalhos); 4. Música: Teoria, Criação e Prática (08 trabalhos); 5. Processos Criativos (05 trabalhos); 6. Sonologia (01 trabalho); 7. Teoria e Análise Musical (01 trabalho); 8. Cognição e Educação Musical (01 trabalho). Encontramos 36 dissertações de mestrado e 31 teses de doutorado, um resultado relativamente equilibrado. Com o intuito de delimitar melhor o material, buscamos por trabalhos que constasse o descritor “escuta” no título. Obtivemos 20 pesquisas. 01 indiretamente por meio do nome do compositor Pierre Schaeffer, por ser esse um importante estudioso do conceito de “escuta”.

Dentre esses trabalhos pesquisados, temos dois que se aproximam do objeto da nossa pesquisa. O primeiro aborda a escuta atenta e intencional e o segundo utiliza-se de um gênero musical brasileiro, no caso o choro, e se dá em um conservatório.

Na dissertação *Música e fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer*, Zangheri

(2013) propõe uma revisão radical do *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer²⁷ (1910–1995). Nessa obra, Schaeffer “investiga o som tal como ele é escutado, ou seja, o som como fenômeno”. Daí sua relação com os teóricos do campo da Fenomenologia, Merleau-Pont e Husserl. Dentre os inúmeros assuntos abordados em sua pesquisa, Zangheri descreve a “Teoria das quatro escutas”, proposta por Schaeffer, e demonstra em que sentido ela pode ser entendida como uma análise intencional da escuta. Também apresenta os dois principais resultados da análise intencional da escuta, os quais são: “em primeiro lugar, a correlação entre a escuta do físico e do músico; em segundo lugar, o reconhecimento de que o objeto sonoro representa uma síntese de um dualismo estrutural” (2013, p. 7). Por se tratar de uma pesquisa de cunho bibliográfico, essa pesquisa se distingue da nossa, no entanto, se assemelha por abordar a escuta.

Já na dissertação *Apreciando o choro: relações dialógicas e escuta ativa no ensino do conservatório de Tatuí*, realizada na área de concentração de Música, Souza (2023) examina o papel da apreciação musical no ensino do Choro e fomenta a discussão teórica em torno do assunto apresentando a análise de dados coletados no Curso de Choro do Conservatório Dramático e Musical Carlos de Campos de Tatuí (CDMCC).

De acordo com Souza (2023, p. 7), os estudantes são orientados a apreciar, com regularidade, gravações de obras consideradas relevantes do repertório de choro, e também a participar de Rodas de Choro. Os resultados desta investigação sugerem a importância da escuta e apreciação no mesmo nível de outras dimensões do conhecimento musical, frequentemente contempladas em instituições de ensino, tais como a teoria e a prática. A presente pesquisa diferencia-se da nossa pela metodologia, que por sua vez, consistiu em observação, entrevistas (com os professores do referido curso) e aplicação de questionários (com alunos e ex-alunos). Outra diferença, consiste no referencial teórico adotado para a análise dos dados, pois, o autor descreve os princípios conceituais do Círculo de Bakhtin. Segundo Souza (2023, p. 7), “apropriando-se da noção de dialogia e da discussão sobre as relações dialógicas entre enunciados, a dissertação analisa e problematiza como são empregados os procedimentos de escuta (de forma ‘ativa’ ou não) no ensino do Choro”. Diante disso, percebemos que o trabalho supracitado apresenta, em certa medida, algumas semelhanças com nossa proposta de pesquisa por abordar as categorias escuta, música popular

²⁷ Pierre Schaeffer (1910–1995) foi um importante compositor francês e inventor da Música Concreta. Em seu livro *Traité des objets musicaux* (1966), o capítulo VI é denominado como “As quatro escutas”. Reyner (2011, p. 95–101) apresenta as mencionadas quatro “escutas” (escutar, ouvir, entender e compreender) e afirma que em “cada um dos verbos utilizados por Schaeffer ilustra uma tendência auditiva. Eles não se sequenciam temporalmente, tampouco subsistem completamente independentes, desarticulados (Reyner, 2011, p. 95).”

e conservatório.

Ainda na BDTD, localizamos a pesquisa de Silva (2025), que em sua tese investigou os caminhos entre a tradição musical e a contemporaneidade, propondo alternativas práticas de ensino e performance da clarineta no Brasil, com foco em estratégias decoloniais. Com relação às práticas de ensino, a autora adota como referencial teórico as ideias de Paulo Freire²⁸ e de Queiroz (2020). Em seu estudo, a autora propõe uma proposta pedagógica norteadas por práticas musicais criativas de composição, exploração, improvisação e escuta. Com relação à relevância da escuta nas aulas de música, Silva (2025, p. 45) aponta que:

[...] no ensino tradicional de instrumento musical há uma supervalorização da partitura musical, sendo a escuta ativa uma atividade secundária. Contudo, percebe-se a necessidade em redefinir esta forma como os conteúdos musicais estão sendo trabalhados, na busca por um aprendizado musical consistente, criativo e que dialogue com as necessidades da atualidade.

Vale ressaltar que a categoria escuta terá um papel central em nossa pesquisa e é muito usada em vários contextos. Frequentemente aparece em atividades de apreciação musical, muitas vezes como sinônimo de ouvir atentamente. Friesen e Baptaglin (2022, p. 3-4) mostram que “é importante apresentar a diferença entre os verbos ‘ouvir’ e ‘escutar’”, pois segundo os autores, ouvir “está relacionado a uma ação desinteressada/desatenta, enquanto” escutar “implica atenção aos materiais sonoros.”

Constatamos que a categoria “escuta” é bastante ampla e investigada com vários propósitos. Além disso, encontramos inúmeras denominações e enfoques para esse objeto de estudo. Nos resumos dos trabalhos selecionados, localizamos as seguintes variações de escuta: escuta ecológica, escuta sensível, escuta da escuta, escuta móvel privada, escuta privada, escuta do logos, escuta musical, escuta reduzida, escuta musicista, escuta das ruas, tipologia da escuta, dupla escuta, escuta ativa e musicalidade da escuta.

Ainda sobre escuta, durante a pesquisa nos debruçamos em publicações de eventos como os anais da *International Association for the Study of Popular Music*²⁹ (IASPM-PM) para mobilizarmos a diversidade de trabalhos sobre essa categoria. Segundo as informações que obtivemos no site, a IASPM-AL³⁰

é a seção latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música

²⁸ Presente nas obras de Paulo Freire: *Pedagogia da Autonomia* e *Pedagogia do oprimido*.

²⁹ Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

³⁰ Entre os dias 24 e 27 de setembro de 2024, foi realizado em Recife o XVI congresso da rama latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL). Na ocasião, eu e meu orientador, o Professor Dr. José Reginaldo Gomes de Santana, apresentamos o trabalho intitulado “Ensino-aprendizagem do frevo: discurso, estética, práticas e processo de escuta” (pp. 510-517), no Simpósio X — Som, escuta e oralidades situadas: a dimensão sonora das práticas culturais. Os anais do referido congresso podem ser baixados no link: https://drive.google.com/file/d/1U2CM_VKnaCaujEfi9op3NqrJLThzzfXd/view.

Popular (IASPM). É um espaço multidisciplinar de convergência em torno da reflexão sobre músicas populares latino-americanas e caribenhas em suas dimensões estéticas, usos e períodos históricos³¹.

No trabalho de busca relacionada à categoria frevo, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), delimitamos o período para pesquisas realizadas entre 2010 e 2023³². Obtivemos 66 resultados. No repositório da UFBA. Tivemos 396 resultados, nos quais somente 04 são relacionados aos aspectos musicais do frevo. Também realizamos uma busca no repositório do IFPE. Utilizamos o descritor frevo e obtivemos 56 resultados. Dentre eles, encontramos 2 trabalhos de conclusão de curso de graduação em música (TCC) que abordam aspectos musicais ou pedagógicos. Por fim, realizamos, também, uma busca na *Atena* — Repositório digital da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O objetivo de tal busca foi localizar pesquisas realizadas em uma universidade situada na “terra do frevo”. Encontramos 36 dissertações³³, entretanto, somente 03 dentre essas resultam de pesquisas desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da UFPE, criado em 2016.

No processo de revisão de literatura sobre o frevo, resgatamos uma pesquisa de Santos (2023) cujo título é *Frevo: The State of the Art in Music*. O trabalho em questão propõe apresentar o estado atual da arte da música frevo. Conforme a autora (2023, p. 176), “as pesquisas sobre música frevo concentram-se principalmente no campo da Etnomusicologia e em aspectos técnicos, como análise técnica e interpretativa”. Dentre as pesquisas apontadas pela autora, duas nos interessam, por discutirem sobre o ensino de frevo.

A primeira a qual abordaremos é *O ensino do frevo nos cursos de saxofone das escolas especializadas em música do Recife*, de Braga e Nóbrega (2014). O objetivo geral da pesquisa foi a análise do ensino de música em duas instituições especializadas na cidade do Recife-PE: o Conservatório Pernambucano de Música (CPM) e a Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM), onde se investigou a utilização do gênero musical frevo no ensino do saxofone. Por meio de sua pesquisa, no âmbito da especialização, os autores apontam “a necessidade da elaboração de um material didático para a abordagem do frevo, inexistente até os dias de hoje [2014], e estimular a reflexão de um senso crítico deste tema nas salas de aula das escolas de música” (2014, p. 3).

A segunda pesquisa, intitulada “*E que soem os clarins*”: uma proposta para o ensino

³¹ Disponível em: <https://iaspmal.com/index.php/quienes-somos/?lang=pt>. Acesso em: 27 abr. 2024.

³² Esse período foi se delineando, em certa medida, após a localização de inúmeros trabalhos relacionados ao frevo no artigo de autoria de Santos (2023), cujo título é *Frevo: The State of the Art in Music*.

³³ Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/30212>. Acesso em: 17 abr. 2024.

de trompete a partir da prática de frevo de rua, de Melo (2018), o autor tem como foco investigativo a reflexão em torno das práticas de ensino do trompete, a partir de um olhar sobre as aulas de frevo, desenvolvidas na classe de trompete do curso de extensão do IFPE — Campus Belo Jardim. O autor conclui evidenciando a importância da inserção da música popular no processo de formação musical dos estudantes, além da necessidade de (re)pensar estratégias e metodologias de ensino de instrumento que compreendam as expectativas e realidades culturais dos estudantes.

Como pudemos constatar, Braga e Nóbrega (2014) e Melo (2018), por meio de suas pesquisas, detectam lacunas importantes nas instituições investigadas. O primeiro percebeu a necessidade de um material didático que tenha por base o frevo, para o ensino de saxofone e o segundo aponta para a importância do uso de frevos de rua do Maestro Nunes no ensino coletivo de trompete.

Além dos trabalhos mencionados anteriormente, destacamos, a seguir, as pesquisas de Albuquerque (2023) e a de Santana (2019), por se aproximarem do objeto da nossa pesquisa. Na tese da pesquisadora Albuquerque (2023), intitulada *Mexe com tudo: percepção musical no movimento do frevo*, a autora desenvolveu sua pesquisa de doutorado sobre o frevo tendo como campo de pesquisa o CPM — ou seja, no mesmo local onde nossa pesquisa foi realizada. O objetivo central foi o de desenvolver a percepção musical dos estudantes usando o frevo como o principal repertório de base. Para a realização das aulas foi criada uma disciplina intitulada “Percepção Musical e Movimento”. A pesquisa contou com 12 participantes com idades entre 16 e 29 anos, todos eles alunos matriculados nos cursos técnicos do CPM. O caminho metodológico seguido pela autora foi a pesquisa-ação educacional. Albuquerque (2023), por meio de sua pesquisa, constatou que

novas formas de atuação focalizadas na vivência e nas interações musicais, sociais, afetivas, científicas, históricas e culturais experienciadas na ação do corpo em movimento, com base em um repertório de cultura local como o frevo, favorecem a percepção musical dos estudantes de música ao nível técnico. (Albuquerque, 2023, p. 9)

Como pudemos perceber, a pesquisa de Albuquerque (2023) possui algumas semelhanças com a pesquisa que desenvolvemos, tais como: campo de pesquisa, o frevo como repertório e a metodologia da pesquisa-ação. No entanto, constatamos que o objeto de estudo é a percepção musical por meio de atividades que se utilizam de movimentos corporais, enquanto, na nossa, propomos atividades de escuta de frevos sob uma perspectiva discursiva alinhada com a teoria da Análise do Discurso pecheutiana. A pesquisa da autora se deu no nível de doutorado, ou seja, houve mais tempo para a realização da pesquisa-ação.

Na outra pesquisa cujo título é *Escuta, Nelson: representação e memória da cidade do Recife nas letras de frevo do maestro Nelson Ferreira*, Santana (2019) analisa, a partir das letras de frevo do maestro pernambucano Nelson Ferreira, a relevância da informação musical para a reconstituição da memória da cidade do Recife. A pesquisa problematiza a escassez de estudos no campo da ciência da informação que estabelecem relações entre informação musical e memória, destacando a relevância dos registros fonográficos e traçando um referencial teórico a respeito de documento, música e memória coletiva nos espaços urbanos. Segundo a autora,

após a realização da escuta de todas as faixas das coletâneas [as músicas fazem parte dos dois LPs de Nelson Ferreira: *O que eu fiz e você gostou...* (1959) e *O que faltou e você pediu...* (1968)], foi realizado o processo de transcrição dos áudios e, posteriormente, seleção das microestruturas em unidades de registro e de contexto. (Santana, 2019, p. 48–49)

A pesquisa em questão foi de caráter exploratório e documental. Essa pesquisa se assemelha, em certa medida, com a nossa, por abordar o gênero musical frevo e também a categoria escuta. No entanto, a atividade de escuta é realizada pela pesquisadora, diferentemente da nossa, que se dará mediante uma pesquisa-ação, no campo da EPT. Temos mais uma diferença, pois, a pesquisadora analisa somente frevos que possuem letra (frevo-canção e frevo de bloco). Desse modo, o subgênero³⁴ frevo de rua foi consequentemente excluído³⁵.

Silva Júnior (2018), em sua pesquisa intitulada *Entre o cânone e o moderno: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira*, busca entender a trajetória do compositor pernambucano Levino Ferreira e como o título de “Rei do frevo” foi a ele concedido. Silva Júnior vale-se da escuta para analisar elementos musicais presentes em frevos do compositor Levino Ferreira. A pesquisa do autor se aproxima da nossa por abordar o frevo, e também a escuta.

Sales (2018), no trabalho intitulado *Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960–1990)*, busca refletir

³⁴ Na década de 1930, convencionou-se que o frevo seria dividido em três subgêneros: frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco.

³⁵ Esse tipo de exclusão pode ser porque o programa de pós-graduação não seja da área de música e/ou porque os pesquisadores não dominam a linguagem musical do frevo de rua. Isso ocorre na dissertação *Panorama de folião: cultura e persuasão no discurso do frevo-de-bloco* (2006) e na tese *O Frevo no discurso literomusical brasileiro: Ethos discursivo e posicionamento* (2012). Ambas as pesquisas de Vila Nova foram desenvolvidas no mestrado em Linguística da UFPE. Na primeira pesquisa, no âmbito do mestrado, Vila Nova (2006) analisa as estratégias linguístico-discursivas desenvolvidas em letras de canções do frevo de bloco, a partir da hipótese de que se trata de um gênero caracterizado pelo discurso persuasivo e elaborado com base na linguagem da propaganda. Na segunda, no âmbito do doutorado, Vila Nova (2012) enfoca o discurso literomusical brasileiro, com o objetivo central de descrever e analisar a organização linguístico-discursiva do gênero frevo-canção, em obras produzidas desde a década de 1930 até a década de 1970.

“de que modo a escuta relacionada ao frevo pernambucano teria se modificado durante as décadas que apresentaram as primeiras interações do gênero com o instrumental elétrico no Recife” (Sales, 2018, p. 11). Por abordar o frevo e também a escuta, podemos dizer que essa pesquisa se assemelha com a nossa. O autor adota o termo “ouvido social” proposto pelo pesquisador Rodrigo Aparecido Vicente³⁶ (2014), no qual busca “impulsionar o leitor a uma prática de escuta específica, ligada a um período e local específicos [...]” (Sales, 2018, p. 12).

Ainda sobre o frevo, o pesquisador Cezar Neto (2023), em sua pesquisa intitulada *Nelson Ferreira e o frevo pernambucano: uma trajetória em dissonância*, analisa/investiga os dois lados de uma relação conflituosa na qual Nelson Ferreira, por um lado, foi considerado um homem de poder no mercado cultural, e por outro, o Nelson Ferreira compositor, que defendia o frevo com uma estética tradicional. Para atingir seus objetivos, Cezar Neto utiliza textos acadêmicos, entrevistas, depoimentos e análises musicais. A pesquisa do autor se aproxima da nossa por abordar o frevo, e também a escuta. Porém, o autor utiliza-se da escuta, tanto como recurso na apreciação de uma entrevista concedida por Nelson Ferreira, quanto para identificar aspectos musicais, na obra do maestro pernambucano.

Em nenhuma das três últimas pesquisas mencionadas (Sales, 2018; Silva Júnior, 2018; e Cezar Neto, 2023) o ensino de frevo é abordado como objeto de estudo, por serem da linha de Música, Cultura e Sociedade³⁷.

Outro trabalho que aborda o frevo, mesmo que indiretamente, é o TCC em um curso de licenciatura em Música, de Ribeiro Junior (2017), localizado no repositório da UFPB. A pesquisa foi realizada no CPM e o título é *O ensino do saxofone: uma análise no Conservatório Pernambucano de Música*. O objetivo principal foi o de analisar como os professores de saxofone desenvolvem sua prática pedagógica. Ao abordar sobre a história e a presença do saxofone na Música, em especial na brasileira, consequentemente, o pesquisador analisa o ensino do instrumento no âmbito do CPM, e no que se refere ao frevo, ressalta a importância de um domínio de alto nível por parte dos professores, e afirma que:

No Conservatório Pernambucano de Música, é considerável a demanda de alunos pelo estudo do saxofone, justamente pela sua difusão no âmbito da música popular — em especial na cidade do Recife, com a presença marcante do **frevo**, música que demanda um alto grau de conhecimento técnico do instrumento. (Ribeiro Junior, 2017, p.10, grifo nosso)

³⁶ VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em surdina: Sonoridade e Escuta nos anos 1950*. 2014. 248 f. Tese (Doutorado em Música) — Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

³⁷ A linha de pesquisa Música, Cultura e Sociedade tem como objeto o conjunto dos fenômenos musicais contemporâneos, nos seus aspectos estéticos, linguagem, produção e na sua interface com os fenômenos da cultura. Disponível em: <https://www.ufpe.br/ppgmusica>. Acesso em: 17 abr. 2024.

É perceptível, pelas informações trazidas, como o autor constata a procura dos alunos pelo curso de saxofone, que, por sua vez, buscam aperfeiçoamento técnico diante do crescimento da música popular, sobretudo do frevo, no âmbito do CPM.

Na nossa revisão de literatura localizamos no repositório da Unirio, a pesquisa intitulada *Muito além do Frevo, meu bem: diálogos estilísticos entre o Choro e o Frevo na música de Capiba*³⁸, de Guerra (2018). O autor analisa os choros, assim como elementos extramusicais do compositor Capiba, considerado um ícone do frevo, trazendo à pesquisa importantes contribuições na busca pela compreensão das relações dialógicas entre o choro e o frevo. A pesquisa em questão guarda certas semelhanças com a que pretendemos realizar por abordar o gênero musical frevo, e composições de Capiba. No entanto, nela, o autor aborda o repertório de choro do compositor, e a nossa, explora exclusivamente os frevos.

Ainda na revisão de literatura, buscamos por trabalhos a respeito do “ensino de música popular” no repositório da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD). Determinamos que o intervalo a ser investigado abrange o período de 2019 a 2023, o qual, por sua vez, refere-se aos últimos cinco anos que antecedem o início da atual pesquisa de mestrado. Encontramos cinco trabalhos, dentre os quais se destaca a pesquisa *Entre a prática e a roda de choro: uma abordagem sobre os processos de ensino do choro no Conservatório de MPB de Curitiba*, de Schettini (2019). O trabalho pretende compreender como acontece o ensino do choro, na prática de choro do Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba (fundado em 1993). Também procura demonstrar de que modo o ensino da música popular, em especial o do choro, vem ocorrendo na instituição. Essa pesquisa, foi caracterizada com um estudo de caso, de abordagem etnográfica, utilizando tanto a observação participante quanto entrevistas com alguns dos professores responsáveis pela atividade. Isso, para identificar como ocorre o ensino do choro dentro desse contexto, revelando como o ensino da música popular tem se formatado nesse ambiente institucional (Schettini, 2019).

O autor defende que a escuta de choro faça parte das práticas educativas desenvolvidas no âmbito do Conservatório de MPB de Curitiba. Ele ressalta que para o músico interpretar uma obra unicamente seguindo as indicações de uma partitura são insuficientes, tornando assim um trabalho árduo. Isso ocorre sobretudo para aqueles que passaram a vida toda desenvolvendo seu jeito de tocar a partir da **escuta atenta**, da observação, da prática coletiva e “imitando” o modo com que outros músicos tocam (p. 11, grifo nosso).

³⁸ Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12504?show=full>. Acesso em: 09 ago. 2024.

Conforme o autor,

os resultados desta pesquisa sugerem que o ensino do Choro na Prática [de Choro] e na Roda [de Choro] evidencia práticas e processos de aprendizado presentes na formação do músico popular em diferentes contextos extraescolares, deflagrando a relevância de se incorporar essas vivências ao ambiente institucional. (Schettini, 2019, p. 117)

Diante disso, concluímos que, essa foi uma das pesquisas que também se aproximou da nossa, por ter como campo de pesquisa um conservatório (assim como a de Albuquerque [2023]), além de buscar compreender o ensino de um gênero genuinamente brasileiro (nesse caso, o choro), assim como o frevo também é, realizado em uma disciplina de Prática de conjunto (nesse caso a Prática de Choro).

É perceptível pelas informações supracitadas que pesquisadores investigam o frevo sob diferentes perspectivas. No entanto, podemos observar que as pesquisas localizadas não têm como foco o ensino de frevo e sua escuta, sob uma perspectiva que considere os aspectos sócio-históricos-discursivos das composições e, ao mesmo tempo, a Análise do Discurso de linha francesa pecheutiana.

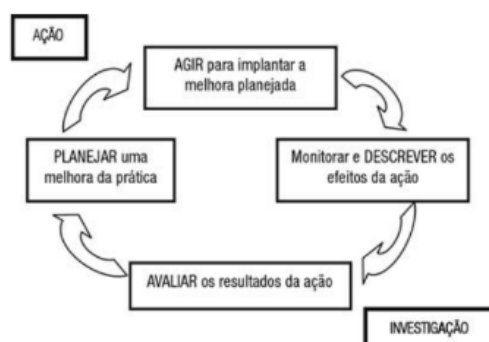
4 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS* E PERCURSO METODOLÓGICO

Esse estudo caracteriza-se como uma pesquisa aplicada de natureza qualitativa. Quanto aos seus objetivos, é exploratória e descritiva. Sobre os procedimentos técnicos, podemos dizer que se dividem em: a) revisão de literatura; b) análise documental; c) pesquisa-ação. Com a revisão de literatura buscamos aprofundar os estudos teóricos relacionados ao ensino de frevo no âmbito do Conservatório Pernambucano de Música, e fora dele. Quanto à composição do *corpus* da pesquisa documental, analisamos documentos do currículo, a exemplo de regimento substitutivo, projeto pedagógico e os programas dos cursos e das disciplinas. Foi solicitado à coordenação (ou gerência) pedagógica da instituição o acesso aos documentos institucionais. No campo da pesquisa-ação, esta ocorreu na turma de Prática de Frevo dos cursos técnicos do CPM, no primeiro semestre letivo de 2025.

Thiollent (2011, p. 7) aponta que a pesquisa-ação consiste, essencialmente, em aclarar problemas técnicos e sociais, temas cientificamente significativos, por meio de trabalho em grupo envolvendo “pesquisadores, membros da situação-problema, outros atores e parceiros interessados na resolução dos problemas levantados ou, pelo menos, no avanço a ser dado, para que sejam formuladas adequadas respostas sociais, educacionais, técnicas e/ou políticas”.

De acordo com Tripp (2005, p. 446), a pesquisa-ação é constituída por quatro fases. O autor denomina como ciclo básico da investigação-ação. Esse ciclo consiste em: a) planejar uma melhora da prática; b) agir pedagogicamente para implantar a melhora planejada; c) monitorar e descrever os efeitos da ação; d) avaliar os resultados da ação. De forma cíclica e sucessiva, o pesquisador planeja, age, descreve e avalia constantemente (figura 1).

Figura 1 - Quatro fases do ciclo básico da pesquisa-ação.



Fonte: Tripp (2005, p. 446).

No Quadro 1 é possível observar o plano de ação para a realização das 04 aulas realizadas na turma de prática de frevo — tendo por referência o ciclo proposto por Tripp

(2005):

Quadro 1 — Plano de ação para as aulas na turma de Prática de Frevo (2025.1).

Aula	Fase do ciclo	Ação
Aula 1	Planejar e agir	Conversa com os participantes. Aula diagnóstica. Objetivo: incentivar a fala dos participantes de modo a compreendermos suas respectivas posições discursivas. Coleta de dados. Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula.
Período entre a aula 1 e a aula 2: descrever os efeitos da ação e avaliar os resultados da ação a partir da coleta de dados da aula 1. Planejar a aula 2.		
Aula 2	Agir	Objetivo: Propor prática de escuta de frevo de rua. Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula.
Período entre a aula 2 e a aula 3: descrever os efeitos da ação e avaliar os resultados da ação a partir da coleta de dados da aula 2. Planejar a aula 3.		
Aula 3	Agir	Objetivo: Propor prática de escuta de frevo-canção
Período entre a aula 3 e a aula 4: descrever os efeitos da ação e avaliar os resultados da ação a partir da coleta de dados da aula 3. Planejar a aula 4. Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula.		
Aula 4	Agir	Objetivo: Propor prática de escuta de frevo de bloco
Período após as quatro aulas: descrever os efeitos da ação e avaliar os resultados da ação a partir da coleta de dados da aula 4. Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula.		

Fonte: O autor (2025).

Desse modo, a pesquisa-ação apresenta-se eficaz, pois nesse processo, “planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática” (Tripp, 2005, p. 446). No caso da nossa pesquisa, desenvolvemos atividades musicais com o intuito de melhorar tanto a prática de escuta dos participantes, quanto a prática educativa do professor.

Com relação aos objetivos dessa sequência didática, que por sua vez, resultaram de uma pesquisa-ação, como apontam Barros e Andrade (2022, p. 20) “por se tratar de uma estratégia investigativa que articula tanto as características de pesquisa como as de ação, os objetivos podem ser delineados nas duas categorias: objetivos de pesquisa e objetivos de ação”. Mais adiante, os autores destacam que além do objetivo geral, há os “objetivos específicos direcionados para a ação/intervenção pedagógica e outro voltado para a pesquisa/produção de conhecimento”.

Constituem-se como os objetivos específicos os relacionados à pesquisa-ação, que norteiam o processo de realização da pesquisa (são os objetivos de pesquisa), de cunho teórico, e aqueles direcionados à ação, ou seja, os objetivos de ação. Podemos resumir da seguinte maneira:

- **Objetivo geral** (de pesquisa): Analisar os discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo e sua escuta dentro e fora do âmbito do Conservatório Pernambucano de Música e suas condições de produção.
- **Objetivos específicos** (de pesquisa): Identificar nos discursos dos estudantes como eles entendem o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem no Conservatório Pernambucano de Música; analisar como se dá a presença do ensino de frevo, em documentos normativos e institucionais; compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo; elaborar um produto educacional no formato de sequência didática — baseado em frevos do compositor Capiba — de modo que favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral.
- **Objetivos específicos** (de ação): Realizar avaliação diagnóstica como referência para a proposta de intervenção; desenvolver continuamente uma prática de escuta de frevo com planejamento e reflexão; planejar situações educativo-musicais que estimulem os discursos dos estudantes; apresentar as características musicais e sócio-históricas dos três subgêneros do frevo e dos diferentes intérpretes da obra do compositor Capiba; Propor práticas de escuta que possibilitem que os estudantes identifiquem e reflitam sobre: os elementos musicais, qualidade da gravação e avanços tecnológicos, diferentes práticas interpretativa e influências musicais; monitorar e descrever os efeitos das ações implementadas; avaliar por meio de uma roda de conversa a intervenção desenvolvida.

Em relação ao campo da pesquisa, o cenário de estudo escolhido foi o Conservatório Pernambucano de Música, que está localizado no Bairro de Santo Amaro, na cidade de Recife, Região Metropolitana do Recife, e por sua vez, capital pernambucana. O Conservatório Pernambucano de Música foi fundado em 1930 e é uma das principais instituições de ensino de Música de Pernambuco. É mantido pela Secretaria de Educação de Pernambuco. A instituição promove o ensino de frevo, a exemplo do Encontro Pernambucano da Prática Instrumental do Frevo, que contou com quatro edições que ocorreram nos anos de 2013, 2016, 2017 e 2018, respectivamente. Nesse evento, eram contratados vários professores para dar aula dos instrumentos típicos do frevo.

Além dos encontros mencionados, também existem as disciplinas de Estética do Frevo e Prática de Frevo. A disciplina Prática de Frevo é constituída por estudantes de vários instrumentos e que, por sua vez, são do currículo popular do CPM. Geralmente, quem se

matricula na Prática de Frevo são os estudantes de instrumentos do currículo popular, são os seguintes: canto popular, saxofone, teclado, piano popular, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, violão popular, cavaquinho, bandolim, percussão popular e bateria. O foco da disciplina é a *performance* (execução musical) e a vivência de um repertório formado por composições dos três subgêneros do frevo (frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco). Normalmente, no final do semestre letivo, a turma participa das audições promovidas pelo Conservatório Pernambucano de Música.

A pesquisa contou com 05 participantes, apesar de 11 estudantes terem se matriculado na turma. Segundo nos foi informado pelo coordenador pedagógico dos cursos técnicos do Conservatório Pernambucano de Música, normalmente 15 estudantes se matriculam na turma, em média.

A pesquisa seguiu critérios de inclusão e exclusão. O critério de inclusão foi que os participantes estivessem matriculados na turma de Prática de frevo; já o critério de exclusão compreendeu os estudantes do Conservatório Pernambucano de Música que não estivessem cursando algum dos cursos técnicos como não participantes.

Em momento oportuno, após combinar previamente com o professor da disciplina, visitei a turma e apresentei a pesquisa e convidei os estudantes a participar. No encontro seguinte, tivemos uma aula diagnóstica, na qual, também, foi lido, explicado e assinado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) (Apêndice C), pois todos os participantes têm 18 anos de idade ou mais.

A respeito da aula diagnóstica, Libâneo (1994, p. 197), ao abordar a respeito da avaliação escolar, sugere que “no início, verificam-se as condições prévias dos alunos de modo a prepará-los para o estudo da matéria nova”. O autor segue apontando que “esta etapa inicial é de sondagem de conhecimentos e de experiências já disponíveis bem como de provimento dos pré-requisitos para a sequência da unidade didática”.

A coleta de dados se deu em 04 aulas ministradas para a turma de Prática de Frevo. Cada aula teve duração de 90 minutos. Esses momentos foram gravados e filmados de modo a constituir o *corpus* da pesquisa. Os áudios e vídeos foram armazenados em pendrive para garantir segurança e privacidade.

Nessas aulas, tencionamos desenvolver atividades musicais nas quais os participantes puderam escutar fonogramas com gravações de frevos do compositor Capiba gravadas em diferentes épocas.

As questões norteadoras das aulas trataram sobre os seguintes temas: contato (com o frevo), o que pensam (sobre o frevo) e hábitos de escuta (de frevo); conhecimentos

relacionados aos aspectos técnicos (do frevo); história do frevo; influências musicais; relação com o frevo dentro e fora da academia (nesse caso, o CPM); quais compositores de frevo que gostam de escutar; o que sabem a respeito do compositor Capiba.

Vale salientar que a coleta de dados com os participantes da pesquisa só se iniciou após a aprovação do Projeto de Pesquisa pelo Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo seres humanos (CEP) do Centro Universitário Frassinetti do Recife - UNIFAFIRE, cujo número do Parecer é 7.255.926 (ver Anexo B), ocorrida em 28 de novembro de 2024. Desse modo, o Cronograma de Execução foi devidamente cumprido em todas as suas atividades e etapas.

Visando respeitar o exercício de uma ação consciente e livre dos participantes da pesquisa, e diante da necessidade de garantir a relação ética entre o pesquisador e os mesmos, nos comprometemos em cumprir a Resolução n.º 510/2016, do Conselho Nacional de Saúde, que dispõe de normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais.

Em relação ao armazenamento dos dados coletados (áudios e vídeos), nesta pesquisa ficarão armazenados em um computador pessoal e em um pendrive, sob nossa responsabilidade, pelo período de no mínimo 5 anos, de modo a garantir a segurança das informações obtidas e consequentemente a privacidade dos participantes.

Para captação de som usamos um gravador digital da marca Sony, de modelo ICD-PX240, manuseado por mim e para a obtenção das imagens usamos: 01 celular da marca Samsung, e de modelo Galaxy A23, posicionado sob um tripé, e um tablet da marca Samsung Galaxy Tab S, ambos foram manuseados pela equipe de filmagem.

As aulas ocorreram na Sala 14 (sede) após serem devidamente agendadas e combinadas graças à colaboração do professor da disciplina.

4.1 Processo de transcrição das aulas gravadas

O processo de transcrição dos dados coletados seguiu os seguintes passos:

- a) Para a transcrição, usei inicialmente um site (extensão) do *Google* denominado *Google Colaboratory*®. Com esse recurso, fiz o *upload* do arquivo com a gravação da aula no formato MP3 (ou outro formato). Ao final do processo, fiz o *download* da transcrição, já com algumas pontuações no texto e com algumas falhas (lacunas e palavras erradas) as quais foram ajustadas posteriormente.
- b) Nessa etapa escutei as gravações dos áudios, atribuindo atentamente as falas a cada um dos participantes, inclusive as minhas. Fiz algumas correções na transcrição realizada pelo *Google Colaboratory*® na etapa anterior, mas ainda

sem realizar as pontuações efetivamente. Percebi que ainda havia algumas lacunas nas gravações que não puderam ser resolvidas somente por meio da escuta. Por esse motivo, resolvi recorrer às gravações de imagens obtidas com celular e, se necessário fosse, eu ainda dispunha dos vídeos gravados usando um *tablet*.

Uma vez que eu já contava com as transcrições, com as falas de cada participante, ainda estavam faltando as pontuações. Resolvi, então, fazer mais uma transcrição (a partir dos mesmos arquivos de áudio resultante das gravações das aulas), dessa vez usando o site *TurboScribe*®. Agora eu tinha em mãos duas transcrições. As transcrições realizadas no referido site inseriram pontuações nas falas que foram gravadas. Comparei o texto original com o que foi “pontuado” pelo *TurboScribe*® e verifiquei se a mesma não havia alterado o sentido das falas e concluí que os sentidos foram preservados. O resultado foi bastante satisfatório, pois essa ferramenta respeitou as regras da norma culta da Língua Portuguesa, tornando assim a leitura mais fluida.

Com o intuito de dirimir algumas dúvidas (pois tive dificuldade em identificar alguns dizeres) mesmo depois da etapa da transcrição parcialmente encerrada, criei um grupo no WhatsApp para facilitar o contato com os participantes, e desse modo pude resolver tais pendências.

4.2 Análise e interpretação dos dados

Nas aulas, estivemos atentos aos posicionamentos dos participantes sobre as suas relações com o frevo e sua escuta dentro e fora do âmbito do CPM e suas condições de produção. Nesses encontros, foram desenvolvidas atividades de escuta de frevo sob uma perspectiva sócio-histórica. Adotamos o dispositivo teórico-metodológico da Análise do Discurso materialista — a partir de Orlandi e Pêcheux — para a análise dos dizeres (fatos discursivos) recortados das aulas. Essas informações foram importantes para a elaboração do produto educacional.

Na análise dos fatos discursivos, refletimos acerca do funcionamento discursivo, tendo a dinâmica da aula como *corpus*. Inicialmente extraímos alguns recortes e marcamos (realizamos as marcas de análise) os dizeres dos estudantes obtidos no decorrer das quatro aulas ministradas. Para Indursky (2011, p. 335), “as análises incidem sobre marcas/pistas que o analista de discurso percebe na superfície linguística a ser analisada”.

Nesse processo analítico nos deparamos com um desafio bem peculiar: como

analisar fatos discursivos obtidos em uma condição de produção estrita na dinâmica de aula, diferentemente do funcionamento discursivo distinto que ocorre em uma entrevista individualizada?

Na aula existe um diálogo, uma interação, entre o professor e os estudantes, que exige uma abordagem de análise diferenciada e que impossibilita que adotemos exclusivamente uma abordagem tradicional. O que vemos são muitas vezes dizeres curtos produzidos pelos sujeitos decorrentes das interações sociais, tais como: “isso”, “eu acho que é isso, né?”, “sei”, “com certeza”, entre outros. Como analisar isso? É inviável analisar uma fala por vez, sendo pertinente analisar o conjunto das falas.

Nas falas individuais, há uma riqueza muito grande, pois o sujeito está falando sozinho, enquanto os demais estão em silêncio. Mesmo nesses momentos, o sujeito é, em certa medida, influenciado por quem falou antes dele e influenciador dos que falarão após. No entanto, em outros momentos, eles constroem os saberes coletivamente de grande riqueza por meio das discussões estimuladas pelo professor e entre si. Essa dinâmica da aula tem essa relação de várias posições discursivas ao mesmo tempo, e muitas vezes se retroalimentando. Ocorre uma circulação dos discursos, constituindo um imbricamento de ideias. Existem momentos de antecipação, concordâncias e discordâncias.

Diante disso, decidimos analisar em alguns momentos os dizeres individuais e, em outros, o conjunto das falas decorrentes dos diálogos estabelecidos.

4.3 Caracterização dos sujeitos

Na caracterização dos sujeitos da pesquisa, apresentaremos inicialmente informações relacionadas ao sexo, idade e ao curso técnico que está cursando no CPM. Além disso, abordaremos a respeito de quando se deu o primeiro contato dos sujeitos com o frevo, o que pensam sobre o frevo, se costumam escutar frevo, o que faziam antes de ingressar no CPM e suas influências musicais, são informações que também serão apresentadas. Usaremos a abreviatura SE, para sujeito-estudante, que irá de SE1 a SE5. Para as sequências discursivas, usaremos a abreviatura SD, que irá de SD1 a SD108.

O Sujeito E1 é do sexo masculino, tem 31 anos e é estudante do curso técnico em contrabaixo elétrico. Seu primeiro contato com o frevo se deu por meio de seu pai, que gostava de carnaval e colocava discos de frevo para tocar, e desse modo o sujeito E1 cresceu escutando frevo. Ele acha que tocar frevo é desafiador e já tem experiência tocando frevo profissionalmente. Gosta de escutar frevo, principalmente no período do carnaval. Sua profissão, antes de entrar para estudar no CPM, sua profissão não tem relação direta com a

música. Suas influências musicais são *jazz*, blues, música de matriz africana e gospel.

O Sujeito E2 é do sexo masculino, tem 28 anos e é estudante do curso técnico em guitarra elétrica. Seu primeiro contato com o frevo se deu quando ainda era criança e sua mãe levava-o para o Bairro do Recife Antigo, no período do Carnaval, e recorda quando ficava escutando os grupos tocando. Ele acredita que o frevo, junto do forró, são os movimentos culturais mais fortes, de Pernambuco e do Nordeste. Costuma escutar frevo dos três subgêneros e gosta quando ocorrem misturas do frevo com outros estilos musicais. Sua profissão, antes de entrar para estudar no CPM, era administrador. Suas influências musicais são rock progressivo e metal progressivo.

O Sujeito E3 é do sexo masculino, tem 42 anos e é estudante do curso técnico em guitarra elétrica. Seu primeiro contato com o frevo se deu quando morava em Santa Cruz do Capibaribe, cidade do interior de Pernambuco, quando escutava orquestras tocando nos jogos de futebol e nos comícios políticos. Fica impressionado com a força do frevo, não só cultural, mas também a força física, tanto dos músicos quanto dos passistas. Costuma escutar frevo mais na época do carnaval. Antes de entrar para estudar no CPM, fez cursos superiores não relacionados com a música. Toca guitarra desde os 15 anos. Suas influências musicais são o rock britânico e a MPB.

O Sujeito³⁹ E4 é do sexo feminino, tem 18 anos e é estudante do curso técnico em piano popular. Os poucos contatos com o frevo se deram quando ela ainda era criança, somente no período do carnaval. Admira a complexidade e a sonoridade do frevo. Costuma escutar frevo somente na época do carnaval. Estuda no CPM desde a iniciação musical e também estudou em uma escola particular de música do Recife. Suas influências musicais são Pop e Rock progressivo.

O Sujeito E5 é do sexo masculino, tem 28 anos e é estudante do curso técnico em guitarra elétrica. Seu primeiro contato com o frevo se deu quando era criança, ao ver os blocos passando na rua onde morava. Está começando a perceber que a cultura pernambucana tem raízes e história de uma dimensão maior do que é apresentada pelos meios de comunicação. Costuma escutar frevo mais na época do carnaval. Antes de estudar no CPM, estudou em uma escola particular de música em Recife e fazia cursos online. Suas influências musicais são o rock britânico, rock and roll e blues.

³⁹ Não faremos a flexão de gênero da palavra “sujeito”, pois esse é um termo muito específico da teoria da Análise do Discurso. No entanto, em todos os outros momentos do texto, flexionaremos os adjetivos, substantivos e pronomes para o feminino.

5 DOCUMENTOS CURRICULARES DO CPM

Esta seção apresenta uma descrição a partir de documentos curriculares dos cursos técnicos em Música oferecidos pelo CPM. Flick (2013, p. 125) destaca que “os documentos oficiais permitem conclusões sobre o que seus autores ou as instituições que eles representam fazem ou pretendem fazer, ou como eles avaliam”. No entanto, não basta somente descrever tais documentos. Nessa direção, Laville e Dionne (1999, p.167) apontam que “os documentos aportam informação diretamente: os dados estão lá, resta fazer sua triagem, criticá-los, isto é, julgar sua qualidade em função das necessidades da pesquisa”.

Passaremos a apresentar o regimento substitutivo, o projeto pedagógico, os programas dos cursos técnicos e das disciplinas.

Quando falamos de Regimento Substitutivo (ou Alteração Regimental) em uma escola pública, estamos falando da atualização das "leis internas" da instituição. Nesse caso, o documento analisado consta como sendo do ano de 2009. O Regimento Escolar é o documento que define tudo, desde as normas de convivência e horários até os critérios de avaliação e as funções de cada membro da comunidade escolar.

Nas Disposições preliminares constam as leis que regem a instituição:

Art. 1º O Conservatório Pernambucano de Música é uma Unidade Técnica, denominada como tal através do **Decreto No 27.430 [27.439], de 09 de dezembro de 2004**⁴⁰, publicado no Diário Oficial de 10 de dezembro de 2004, onde define a natureza jurídica e organização administrativa.

Art. 2º O Regimento Substitutivo do Conservatório Pernambucano de Música se redefine em consonância com a **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional — No 9.394/96**, bem como a **Lei da Ordem dos Músicos do Brasil — No 3.857 de 22 de dezembro de 1960**.

Art. 3º É missão do Conservatório Pernambucano de Música — CPM, conforme o **Decreto no 30.574 de 4 de julho de 2007**⁴¹, planejar, gerir e executar políticas públicas e respectivas atividades de ensino, pesquisa, promoção e difusão da música do Estado de Pernambuco; a valorização da cultura, excelência na formação de profissionais e sendo agente para o desenvolvimento social através da arte musical. (grifos nossos)

O Art. 8º aponta que “Os cursos oferecidos e aprovados neste Regimento são: I. Iniciação musical; II. Preparatório.”.

⁴⁰ PERNAMBUCO. Decreto n.o 27. 439, de 09 de dezembro de 2004. Aprova o Regimento Interno do Conservatório Pernambucano de Música — CPM e dá outras providências. Legislação Estadual: LEGISPE, 2004. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=6&numero=27439&complemento=0&ano=2004&tipo=&url=>. Acesso em: 22 jan. 2025.

⁴¹ DECRETO n.º 30.574, DE 04 DE JULHO DE 2007. Altera o Decreto n.º 30.362, de 17 de abril de 2007, que aprova o Regulamento da Secretaria de Educação, e dá outras providências. CPM, como unidade técnica. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/pe/decreto-n-30574-2007-pernambuco-altera-o-decreto-n-30362-de-17-de-abril-de-2007-que-aprova-o-regulamento-da-secretaria-de-educacao-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Somente no capítulo II (que trata da organização curricular), artigo 13, é mencionada a divisão curricular entre a música popular e erudita:

Art. 13 A organização curricular é composta por um grupo de disciplinas comuns e disciplinas diversificadas, em função do instrumento de escolha do aluno, se instrumento de orquestra e banda, instrumento que não se inclui em orquestra e banda, da formação em **música erudita ou música popular**, o mesmo acontecendo com o canto. (Regimento Substitutivo do CPM, 2009, grifos nossos)

Assim, como vimos, no documento analisado não há menção a nenhum gênero musical em especial, e sim, a respeito da divisão curricular entre a música erudita e a popular. No CPM os cursos são voltados tanto para a música popular quanto para a música erudita. Estamos nos referindo, aqui, a um currículo estruturalmente dividido. Essa divisão curricular reflete no itinerário formativo traçado para ser percorrido pelo estudante. Por exemplo, quem deseja estudar violão terá que optar entre os cursos de “violão popular” ou “violão erudito”. O mesmo ocorre com os cursos de piano, canto e percussão. Algumas particularidades do ensino-aprendizagem de alguns instrumentos se constituíram sócio-historicamente. Isso, em certa medida, corroborou para que, no contexto do CPM, o currículo fosse cindido em currículo popular ou currículo erudito. Por exemplo, os cursos de cavaquinho, bandolim, baixo elétrico, guitarra elétrica, teclado, entre outros, seguem o currículo popular, enquanto violino, violoncelo e instrumentos de sopros, tais como flauta, oboé, clarinete, entre outros, seguem o erudito. Chamamos a atenção especialmente para os cursos de flauta, clarinete, trompete e trombone, por exemplo, que embora estejam tão presentes na música popular e mesmo assim os estudantes têm uma formação que segue um currículo erudito.

Outro documento analisado foi o Projeto Pedagógico do CPM, o qual é um documento organizado em tópicos e apresenta uma série de informações relacionadas à estrutura e ao funcionamento da instituição, e que, em certa medida, se assemelha bastante ao regimento substitutivo anteriormente analisado. A seguir, é possível ter uma visão geral do documento:

- I — Identificação: missão, visão, tipo de **clientela**, objetivos da instituição e da localização;
- II — Planejamento curricular: programação cultural, interdisciplinaridade;
- III — Sistema de avaliação: avaliação do ensino e da aprendizagem, instrumentos avaliativos, avaliação institucional, autoavaliação (discente/docente);
- IV — Sistema de organização disciplinar — normas de convivência: voz e vez aos alunos, conquistas — compromissos e consequências;
- V — Calendário escolar: reuniões, atividades especiais e eventos, períodos letivos, recuperação;
- VI — Recursos humanos;
- VII — Recursos materiais;
- e VIII — Infraestrutura. (Projeto Pedagógico do CPM, 2014)

No item I do Projeto Pedagógico (PP) o termo "clientela" é usado para se referir aos

estudantes do CPM com o seguinte sentido:

Os jovens que ingressam nos Cursos Técnicos são oriundos da comunidade em geral; recebemos também alunos vindos de outras instituições de ensino musical do Estado de Pernambuco e Região Nordeste, músicos de bandas, que desejam aperfeiçoar os seus conhecimentos, além de outros, com conhecimento prévio ou estudo sistemático anterior e amantes da música e interessados em seguir a carreira de músicos. Em toda a sua trajetória o Conservatório Pernambucano de Música tem preparado grandes músicos, que têm se destacado profissionalmente em nível nacional e internacional, como instrumentistas, regentes, compositores, produtores culturais, etc. (Projeto Pedagógico do CPM, 2014, p. 2)

O termo “clientela” é usado normalmente por instituições privadas e comerciais, o que não é o caso do CPM, que é uma instituição pública de ensino, mantida pelo governo de Pernambuco. Ao buscarmos pela palavra frevo no Projeto Pedagógico do CPM, não tivemos nenhuma ocorrência, pois versa a respeito de questões mais gerais da instituição.

Além dos documentos anteriormente analisados, torna-se imprescindível analisar os programas dos cursos e das disciplinas.

Conforme informações institucionais obtidas no site do CPM, a instituição oferece Cursos Regulares, a saber: Iniciação Musical, Preparatório, Cursos Técnicos⁴² e Cursos Livres⁴³. Os cursos são organizados em áreas distintas, a saber:

- Canto: canto erudito e canto popular.
- Cordas dedilhadas: bandolim, cavaquinho, contrabaixo elétrico, guitarra, violão popular, violão erudito, violão de sete cordas e viola de dez cordas.
- Cordas friccionadas: contrabaixo acústico, violino, viola e violoncelo.
- Percussão: bateria, percussão erudita e percussão popular.
- Teclas: piano erudito, piano popular, cravo, acordeom e teclado.
- Sopros: clarinete, fagote, flauta doce, flauta transversa, oboé, saxofone, trombone, trompete e tuba⁴⁴.

O Projeto Pedagógico do CPM, especificamente na parte que aborda sobre o planejamento curricular, menciona que “o curso de Iniciação Musical, destinado a crianças a partir dos 7 anos [...] tem duração de 3 (três) a 8 (oito) semestres letivos, de acordo com a faixa etária de ingresso”. O documento aborda também a respeito do ingresso de jovens da faixa etária de 15 a 20 anos, apontando que “quando ingressam sem conhecimento musical

⁴² Atualmente são ofertados quatro cursos técnicos no CPM: 1. Instrumento musical; 2. Canto; 3. Regência; e 4. Composição e arranjo.

⁴³ Atualmente denominados como Cursos de Extensão.

⁴⁴ CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. Institucional. Disponível em: <http://www.conservatorio.pe.gov.br/institucional/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

prévio, integralizam os estudos de Iniciação Musical em três semestres, passando, em seguida para o Curso Preparatório”, e acrescenta que “este curso é ministrado em 4 (quatro) semestres [...]”. (Projeto Pedagógico do Conservatório Pernambucano de Música, 2014, p. 3).

Alguns estudantes ingressam na Iniciação Musical, passando pelo Preparatório e, posteriormente, seguem para um dos Cursos Técnicos, enquanto outros, no entanto, têm sua iniciação musical fora do CPM — normalmente em bandas de música, igrejas, aulas particulares, cursos online, autodidatadamente, entre outros. Nosso objetivo aqui é analisar se o frevo está presente ou ausente nesses programas. Isso nos ajudará a ter uma visão um pouco mais ampla sobre o ensino do frevo no CPM.

Ao observarmos atentamente o Programa de Curso de Instrumento dos Cursos Técnicos (2013, p. 1), na parte que se refere à identificação, constatamos que o documento menciona a Pedagogia das Competências, ao afirmar que:

O Conservatório Pernambucano de Música oferece o Curso Técnico em Instrumento Musical e Cursos de Formação Continuada na área de Música, nos gêneros erudito e popular, desenvolvendo **habilidades e competências**, de forma a possibilitar a inserção desses jovens no **mercado de trabalho** em música. (grifos nossos)

Sobre a Pedagogia das competências e sua relação com o mercado de trabalho — que considera o trabalhador como uma mercadoria em uma prateleira de supermercado ou uma peça de uma engrenagem substituída quando quebra, Saviani (2021, p. 437–438), em sua obra *História das ideias pedagógicas no Brasil*, aponta que:

O empenho em introduzir a “pedagogia das competências” nas escolas e nas empresas moveu-se pelo intento de ajustar o perfil dos indivíduos, como trabalhadores e como cidadãos, ao tipo de sociedade decorrente da reorganização do processo produtivo. Por isso nas empresas se busca substituir o conceito de qualificação pelo de competência e, nas escolas, procura-se passar do ensino centrado nas disciplinas de conhecimento para o ensino por competências referidas a situações determinadas. Em ambos os casos o objetivo é maximizar a eficiência, isto é, tornar os indivíduos mais produtivos tanto em sua inserção no processo de trabalho como em sua participação na vida da sociedade. E ser produtivo, nesse caso, não quer dizer simplesmente ser capaz de produzir mais em tempo menor. Significa, como assinala Marx, a valorização do capital, isto é, seu crescimento por incorporação de mais-valia.

A Pedagogia das Competências surgiu na década de 1990, tendo como um de seus principais representantes o suíço Phillipe Perrenoud (1944-). No Brasil, de acordo com Moura (2014, p. 45–46),

As políticas educacionais dos anos 1990 estabeleceram, em seu conjunto, a separação obrigatória entre o Ensino Médio [EM] e a Educação Profissional [EP], além de submeter o currículo à pedagogia das competências, intensificando o caráter instrumental da educação, especialmente no campo da EP, por meio das competências para a laborabilidade. (Moura, 2014, p.45–46)

Mais adiante, no item que aborda sobre a organização curricular dos cursos técnicos, o documento informa que:

O curso Técnico em Instrumento Musical oferecido pelo Conservatório Pernambucano de Música será ministrado na forma de Módulos. São três Módulos e cada Módulo com dois semestres, totalizando 3 (três) anos de curso. Com a conclusão do terceiro módulo e aprovação no Ensino Médio Regular, o aluno recebe a habilitação técnica de nível médio. A carga horária mínima total do Curso é de 972 horas, distribuídas ao longo dos três módulos. (Programa de curso de instrumento musical dos cursos técnicos, 2013, p. 4)

A seguir apresentaremos um quadro mostrando as abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos planos de curso dos Cursos Técnicos em Instrumento Musical.

Quadro 2 — Abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos dos cursos técnicos em Instrumento Musical.

Área	Instrumento/Canto		Como consta nos documentos
canto	canto popular		não consta
	canto erudito		não consta
cordas dedilhadas	cavaquinho/ bandolim		não consta
	contrabaixo elétrico	x	“ritmos ([...], frevo , [...])”
	guitarra		não consta
	violão popular		não consta
	violão erudito		não consta
	viola de 10 cordas	x	“ritmos nordestinos: frevo ”
cordas friccionadas	violino, viola, violoncelo e contrabaixo		não consta
percussão	bateria		não consta
	percussão popular	x	“ritmos trabalhados no período: [...], frevo , [...])”
	percussão erudita		não consta
sopros	clarineta, fagote, flauta doce, flauta transversal, oboé, trombone, trompete e tuba		não consta
	saxofone	x	“conhecimento e prática de

			compositores pernambucanos ([...] e frevo)”
teclas	cravo		não consta
	piano popular	x	“ritmos: [...], frevo e demais ritmos já estudados”.
	piano erudito		não consta
	teclado		não consta
	acordeon		não consta

Fonte: O autor (2025).

Após análise dos planos de curso dos demais cursos técnicos oferecidos pelo CPM, após buscarmos pela palavra *frevo*, chegamos aos seguintes resultados nos referidos documentos (documentos de 2014).

Quadro 3 — Abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos dos demais Cursos Técnicos do CPM.

Curso e ano do documento analisado		Como consta nos documentos
Curso técnico de canto		não consta
Curso de regência		não consta
Curso de composição e arranjo	x	no componente curricular Arranjo V (dedicado à escrita para big bands): “o frevo”

Fonte: O autor (2025).

Como podemos constatar após analisarmos as abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos nos programa dos cursos técnicos do CPM, chegamos às seguintes conclusões:

- O frevo **consta** nos programas de 06 cursos: contrabaixo elétrico, viola de 10 cordas, percussão popular, saxofone, piano popular e composição e arranjo;
- O frevo **não consta** dos programas de 25 cursos: cavaquinho, bandolim, guitarra, violão popular, violão erudito, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, bateria, percussão erudita, clarineta, fagote, flauta doce, flauta transversal, oboé, trombone, trompete, tuba, cravo, piano erudito, teclado, acordeon, canto, regência.

O frevo não consta na maior parte dos programas dos cursos técnicos do CPM. E como a instituição lida com as vivências dos candidatos, com relação ao frevo, no processo de seleção para ingresso nos cursos técnicos?

O ingresso nos cursos técnicos, ocorre mediante seleção e divulgada em edital, por isso, decidimos buscar pela palavra frevo no Edital (Conservatório Pernambucano de Música, 2024) para ingresso no segundo semestre letivo de 2024. Nosso objetivo foi verificar, em um documento mais atualizado, se o frevo é exigido como conteúdo obrigatório ou opcional no processo de seleção. Após a análise do referido documento, constatamos que o frevo aparece somente nos programas da prova prática de violão de 07 cordas e acordeom, como podemos observar a seguir:

Violão de 07 cordas: execução de uma peça de livre escolha (arranjo para violão de 7 cordas); execução de uma escala maior e uma escala menor harmônica; execução de um ritmo de choro, samba ou **frevo**.
Acordeom: Duas peças de livre escolha; leitura de cifras nos ritmos de: baião, xote, arrasta-pé, **frevo** e choro; uma leitura à primeira vista. (Edital Seletivo Técnico Presencial 2024.2)

Na prova para o violão de 07 cordas, o candidato pode escolher por executar um ritmo de choro, samba ou frevo; para acordeom, é obrigatório que o candidato leia cifras (progressão harmônica ou sequência de acordes) nos ritmos de baião, xote, arrasta-pé, frevo e choro.

Analisando de forma um pouco mais minuciosa o referido edital, localizamos os conteúdos exigidos no programa da seleção dos cursos técnicos de trompete e saxofone (Conservatório Pernambucano de Música, 2024, p. 7)

Trompete: Execução de peça de confronto: “Antares” (trompete em Si bemol) do autor Vander Cook; ▪ Execução de peça de livre escolha: Executar um estudo das lições de 05 a 10, Book 1, páginas 39 e 40, do método Edward / Hovey;
Saxofone: Execução de peça de Confronto: 1º Movimento (lento) do “Concertino para Saxofone”, de A. Ridout; ▪ Execução de estudo sorteado pela banca das lições de 23 a 30 do método H. Klosé (páginas 32 a 35); ▪ Execução de Escalas maiores e menores (naturais e harmônicas) até quatro alterações na armadura (uma oitava). (Edital Seletivo Técnico Presencial 2024.2)

Como pudemos observar, o conteúdo exigido na prova é exclusivo de autores estrangeiros, inclusive para saxofone, que é o que podemos chamar de currículo popular.

O frevo está mais ausente do que presente dos programas de curso do CPM, e na seleção para novos estudantes ele aparece somente como conteúdo das provas de dois instrumentos: violão de 07 cordas e acordeom. Diante de tal resultado, indagamos por que o frevo não é conteúdo, pelo menos opcional — já que nem todos os candidatos possuem experiência nesse gênero musical, no momento da seleção para ingresso nos cursos técnicos? Principalmente para instrumentos tais como trompete, trombone, saxofones, tuba e percussão,

dentre outros instrumentos que participam ativamente do carnaval. Acreditamos que, se isso acontecer, o referido processo seletivo estará valorizando a cultura musical trazida pelos candidatos, em detrimento de conteúdos muitas vezes bastante desconhecidos por alguns dos candidatos. Essa crítica dialoga com as ideias de Paulo Freire, que “defendia uma educação libertadora, onde o aluno não é visto como uma tábua rasa, mas sim um sujeito que traz consigo saberes e vivências”. Em consonância com esse pensamento, Malanchen defende que:

[...] é função da escola mediar a formação humana e o resultado da produção da cultura universal, por meio de um método educativo intencional, pelo qual o indivíduo é impelido a apreender as formas mais desenvolvidas do saber objetivo produzido historicamente pelo gênero humano. É importante, deste modo, que a instituição escolar não ignore o **conhecimento cotidiano**, mas que, por outro lado, não fique atrelada a ele, deve buscar, portanto, superá-lo. (2014, pp. 7-8)

O conhecimento cotidiano, mencionado pela autora, pode ser o frevo, que está presente na vida de inúmeros jovens, adultos e idosos, sobretudo das camadas populares, que dedicam suas vidas a essa música que tanto orgulha o povo pernambucano.

5.1 Discussão sobre os documentos institucionais do CPM

Dentre as inúmeras questões abordadas anteriormente, destacamos o problema da dualidade estrutural curricular entre o popular e o erudito, impactando também nas disciplinas práticas coletivas. Por exemplo, no currículo erudito é oferecida a disciplina Música de Câmara, e no currículo popular os estudantes cursam a disciplina de Prática de Conjunto.

No entanto, um fenômeno pode ser percebido na disciplina de Prática de Frevo, pois nela, alunos dos dois currículos se encontram. Esse é um movimento contra hegemônico em face a essa divisão curricular, o que podemos constatar nessas duas audições da turma de Prática de Frevo disponíveis no *YouTube*, da qual participam diversos instrumentos. Primeiro analisaremos a imagem relativa à audição da disciplina Prática de Frevo em uma audição de alunos no segundo semestre de 2018, ocorrida no auditório do CPM. Em parênteses apresentamos o número de músicos por instrumento. Para identificar quais instrumentos participam das apresentações, foi necessário analisar diretamente nos vídeos postados no *YouTube*.

Figura 2 - Audição da prática de frevo (semestre letivo 2018.2).



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TJWn5b4gbxQ>. Acesso em: 25 jan. 2025.

Como podemos observar, na figura temos instrumentos dos dois currículos:

- a) Erudito: piano (1), trombone (2), trompete (2), clarineta (1) e acordeon (1);
- b) Popular: saxofone (4), guitarra (3), violão (1), contrabaixo elétrico (1), bateria (1), surdo (1) e pandeiro (1).

Agora analisaremos a imagem relativa à audição da disciplina Prática de Frevo em uma audição de alunos no primeiro semestre de 2022, na quadra do CPM.

Figura 3 - Audição da prática de frevo (semestre letivo 2022.1).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VZgV2pxRP6U>. Acesso em: 25 jan. 2025.

Como podemos observar, na figura temos instrumentos dos dois currículos:

- a) Erudito: trombone (2) e trompete (2);
- b) Popular: saxofone (3), teclado (1), guitarra (1), contrabaixo elétrico (1), bateria (1) e pandeiro (1).

Essa interação entre os instrumentos dos dois currículos prova que os alunos do currículo erudito se interessam em executar frevo, sobretudo aqueles mais presentes nas

oportunidades de trabalho decorrentes do Carnaval. Na festa de Momo não há divisão entre instrumentos, todos participam.

Se por um lado os estudantes ensaiam para as apresentações, na Prática de Frevo, em quais momentos são trabalhados os aspectos técnicos inerentes a esse gênero musical? Talvez ocorra nas aulas práticas, individuais. Mas, isso, se acontecer, deve-se a iniciativas particulares de alguns professores. No entanto, se o frevo estivesse presente também no currículo erudito, esses aspectos técnicos-interpretativos em questão seriam ensinados para os estudantes, melhorando, conseqüentemente, o nível técnico de execução desse repertório.

Apesar dessa dualidade curricular existente entre a música erudita e a popular, o Maestro Ademir Araújo (1942-), no qual assina a apresentação do método *O trompete no frevo*, de RoqueNetto (2019, p. 10), aponta que “é gratificante ver que houve avanço em alguns sentidos no diálogo entre a música erudita e a popular. O frevo é vertente desse diálogo”. Mais adiante, o maestro relata a dificuldade que existia, no século passado, para o frevo ser aceito em ambientes acadêmicos, e afirma que “quando se falava em frevo, [...] era uma coisa terrível”. O tempo passou e o maestro reconhece que houve alguns avanços nesse sentido ao apontar que “hoje, existem orquestras universitárias”. E se refere ao CPM como parte dessa mudança, pois “tem realizado diversas oficinas de frevo” e conclui com uma frase carregada de sentidos, ao dizer que: “As resistências estão sendo derrubadas”.

A resistência apontada no dizer do Maestro Ademir Araújo está provavelmente relacionada a alguns professores de instrumentos, que possuem formação exclusivamente de música erudita, e que continuam a relutar em ensinar o frevo, por esse ser um gênero musical popular. A hipótese se confirma quando RoqueNetto, mencionado no parágrafo anterior, afirma que:

As escolas especializadas e as instituições musicais do nosso estado [Pernambuco] 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 [...] 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. (RoqueNetto, 2019, p. 21)

Com relação aos documentos curriculares do CPM, como constatamos, os programas de curso dos cursos técnicos do CPM analisados constam como sendo de 2013 e 2014 e que o frevo não foi incluído no currículo, principalmente, nos cursos eruditos. Diante disso, se faz necessária uma problematização: Como pode uma teoria [das competências] da década de 1990 continuar norteando os planos dos cursos técnicos do CPM? É necessária uma atualização urgente nesses documentos no sentido de refletir e lutar por uma formação

integral dos trabalhadores e não somente pelos interesses do “mercado” de trabalho no âmbito do capitalismo.

Defendemos um currículo único — sem a divisão popular/erudito — no qual os estudantes possam ter uma formação integral mediante um processo de ensino-aprendizagem significativo e o currículo tenha a participação democrática e ativa dos professores e estudantes. Ramos (2014, p. 25) também defende que o currículo deve ser concebido coletivamente, declarando que:

Almeja-se a construção coletiva do currículo a partir da problematização dos processos de produção em que os componentes curriculares se entrelaçam por dentro do currículo com o sentido de se fazer essa integração entre trabalho, ciência e cultura. Há a possibilidade de constituir componentes propriamente integradores, e demonstrados de formas criativas, que a realidade pode instigar e proporcionar novos conhecimentos aos alunos. (grifo nosso)

Para isso ocorrer, é necessário que a instituição de ensino escute os sujeitos de modo que eles possam ser protagonistas das mudanças. Nessa direção, Santiago (1998, p. 40) considera que o currículo

[...] apresenta-se como um processo de fala-escuta; como uma atividade de estudo e de pesquisa; como um processo avaliativo nas suas diferentes modalidades e funções. Enfim, ele se mostra como um processo de discussão, de tomada de decisão, como definição política e como prática curricular.

Santiago segue versando sobre a análise e o rumo das questões curriculares, defendendo que as mesmas poderão ser embasadas nas contribuições de [Paulo] Freire, “desde que se voltem para empreender uma educação voltada para a compreensão e intervenção na realidade, em função da construção de uma escola pública, democrática”.

No que diz respeito à importância dessa intervenção na realidade, por meio de uma reestruturação curricular, Araújo e Frigotto (2015, p. 67) defendem que:

[...] o fundamental é o compromisso com a formação ampla dos trabalhadores e a articulação dos processos de formação com o projeto ético-político de transformação social. [...] as formas de reorganização curricular devem ser experimentadas e avaliadas, levando em conta que não há uma única forma, tampouco uma forma mais correta que outra para a efetivação de um currículo integrado, mas que elas têm sempre algum impacto sobre a produção/reprodução da sociedade.

E o frevo, manifestação cultural genuinamente pernambucana, considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2012. Quais seriam os reais motivos para que ele esteja tão ausente do currículo do CPM? Nessa direção, continuaremos com nossa análise, na qual buscaremos compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo.

6 DESCRIÇÃO DAS AULAS DA SEQUÊNCIA DIDÁTICA

Nesta seção descreveremos como se deram as aulas de escuta de frevo realizadas na turma de prática de frevo do CPM, a partir de uma sequência didática elaborada especialmente para a presente pesquisa. Para Zabala (1998, p. 18), uma sequência didática é “um conjunto de atividades ordenadas, estruturadas e articuladas para a realização de certos objetivos educacionais, que têm um princípio e um fim conhecido tanto pelos professores como pelos alunos”.

No entanto, como estamos adotando uma abordagem discursiva de efeito de sentidos, apesar da estruturação concebida por Zabala (1998), estivemos abertos ao movimento dos sentidos e das posições discursivas que foram se estabelecendo no decorrer do processo de ensino-aprendizagem, não sendo, portanto, uma sequência didática rígida. Nesse processo de ensino-aprendizagem, o rumo da aula dependerá de inúmeros fatores, tais como dos discursos (e das posições dos estudantes), dos efeitos de sentidos que serão construídos ou que serão mobilizados.

A primeira aula teve caráter diagnóstico. Nas três aulas seguintes, houve momentos de exposição, com a leitura de textos da sequência didática, e de diálogos entre o professor e os estudantes. Essa estratégia de ensino adotada é denominada como aula expositiva dialogada. Para Anastasiou e Alves (2004), esse formato de aula representa uma evolução do método expositivo tradicional, incorporando princípios de aprendizagem ativa e interação. Essa abordagem se fundamenta em um rico arcabouço teórico, cujas bases remetem a pensadores como Paulo Freire, que criticava o modelo de “educação bancária”, e a teóricos que sistematizaram novas estratégias de ensino-aprendizagem.

Entendemos que, mesmo que a forma da aula tenha sido expositiva dialogada, adotamos uma abordagem discursiva, pois estávamos sempre atentos ao funcionamento discursivo diante das colocações dos alunos, ou seja, os efeitos de sentidos que os estudantes atribuem durante o processo de escuta de frevo.

Os diálogos se deram no decorrer das aulas, foram motivados pela escuta dos fonogramas e norteados por questões previamente elaboradas, que por sua vez, foram sendo abandonadas paulatinamente no decorrer do processo, dando lugar gradualmente à discursividade.

O repertório abordado na sequência didática foi constituído por frevos do compositor Lourenço da Fonseca Barbosa, conhecido como Capiba. O que justificou essa escolha se deu ao fato do compositor ser um dos principais compositores brasileiros, sobretudo relacionado

ao frevo. Além disso, em 2024 comemorou-se os 120 anos de nascimento do compositor. Capiba nasceu na cidade de Surubim-PE em 1904 e faleceu em Recife em 1997. Ficou famoso por compor frevos, sambas, choros, valsas, canções e maracatus.

No quadro 4, a seguir, é possível observar os conteúdos abordados em cada aula:

Quadro 4 — Conteúdos propostos para as aulas.

Aula	Conteúdo
Aula 1	Aula diagnóstica
Aula 2	Escuta de frevo de rua. Música: <i>Um pernambucano no Rio</i> Versão 1: Gravação de 1958. Intérprete: Guerra-Peixe e Orquestra RGE Link para escutar: https://youtu.be/pWSmEgFhRfo Versão 2: Gravação de 1984. Intérprete: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) Link para escutar: https://youtu.be/lg9zTOK7pOI Versão 3: Gravação de 2021. Intérprete: Quinteto da Paraíba Link para escutar: https://youtu.be/Va7nvqvplb0
Aula 3	Escuta de frevo-canção. Música: <i>De chapéu de sol aberto</i> Versão 1: Gravação de 1971. Intérprete: Orquestra e coro RCA Victor Link para escutar: https://youtu.be/bHbgeyB7l-s Versão 2: Gravação de 2007. Intérprete: Vanessa da Mata Link para escutar: https://www.youtube.com/watch?v=K2HwbFyKJe8 Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Banda Eddie Link para escutar: https://www.youtube.com/watch?v=AsBkdt_uR94
Aula 4	Escuta de frevo de bloco. Música: <i>Madeira de lei que cupim não rói</i> Versão 1: Gravação de 1963. Intérprete: Bloco Mocambinho na folia Link para escutar: https://youtu.be/SG5X0aTuaOY Versão 2: Gravação de 2000. Intérprete: Alceu Valença Link para escutar: https://youtu.be/TsqKBIIQS-8 Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Mônica Ferraz Link para escutar: https://youtu.be/l_gzz_NvFqs

Fonte: O autor (2025).

No dia 7 de outubro de 2024, entrei⁴⁵ em contato pelo WhatsApp com o professor da disciplina Prática de Frevo. Demonstrei minha vontade de conversar pessoalmente com ele para tratar a respeito de minha pesquisa de mestrado, no entanto, aproveitei e adiantei o assunto pelo referido aplicativo. Marcamos uma reunião para o dia seguinte (08/10/24) no

⁴⁵ Como um gesto de justificativa para o uso eventual da primeira pessoa do singular ao descrever as aulas da sequência didática, apontamos que Penna (2022, p. 35), defende que “Na área de educação musical, inclusive em programas de pós-graduação de referência, já é comumente aceito o uso da primeira pessoa, até mesmo da primeira pessoa do singular: eu. Inclusive, considero esta opção mais adequada para o texto resultante de uma pesquisa-ação, em que, em algum momento, o pesquisador precisará descrever suas opções, ações e reflexões pessoais na etapa de intervenção pedagógica.”

CPM, para tratarmos de alguns assuntos relacionados à pesquisa, tais como cronograma e Comitê de Ética.

Naquele momento, eu estava prestes a submeter meu projeto de pesquisa ao CEP/FAFIRE, o que aconteceu somente no dia 20 de outubro de 2024. O projeto passou cerca de um mês e meio sob análise, e no dia 28 de novembro de 2024 saiu o “Termo consubstanciado”, autorizando, desse modo, a realização da pesquisa. No entanto, naquele mesmo período, o CPM estava encerrando as atividades letivas relativas ao semestre de 2024.2, por isso, tive que aguardar para realizar a pesquisa somente em 2025.1, após o período de férias, que ocorre no mês de janeiro.

Após o período de férias, no dia 3 de fevereiro de 2025, resolvi retomar minha conversa com o professor da turma de prática de frevo, por meio do WhatsApp, para combinar os detalhes da pesquisa. Propus o seguinte cronograma, aprovado por ele:

- 11/02/2025: apresentação do projeto à turma de prática de frevo e assinatura do TCLE;
- 18/02/2025, 25/02/2025, 11/03/2025 e 18/03/2025: realização das aulas/coleta de dados.

Como não sabíamos a quantidade exata de estudantes matriculados e se havia alunos menores de idade, pois o professor ainda não havia recebido a caderneta, decidi não levar o TCLE para ser assinado no primeiro encontro com a turma. Mesmo diante de tantas incertezas, o professor autorizou para eu iniciar o cronograma que propus, e desse modo conheceríamos a turma juntos, pois para ele, esse também seria o primeiro encontro com os discentes matriculados na disciplina.

No dia 11 de fevereiro visitei a turma de Prática de Frevo. O encontro ocorreu na sala 14 da sede do CPM às 20h. Enquanto os estudantes não chegavam, conversei com o professor da disciplina sobre meu percurso no mestrado ProfEPT, ou seja, em que etapa estava minha pesquisa, situando-o no processo. Algum tempo depois, chegaram 02 alunos e continuamos no aguardo por outros, mas não chegou mais ninguém. Diante da escassez de alunos, o professor sugeriu que os dois que estavam presentes convidassem seus colegas do CPM para participar da turma. Esse é o segundo semestre da turma e a turma possui um grupo no WhatsApp com alunos do semestre passado (2024.2).

O professor apresentou-me aos dois alunos, falando sobre como seria minha participação nas aulas. Inicialmente, perguntei os nomes, instrumentos e idade dos alunos.

Falei sobre minha trajetória e interesse pelo frevo. Em seguida, solicitei que se apresentassem e como foi o processo de ingresso no curso técnico, apontando as principais dificuldades.

Com relação ao frevo, o primeiro estudante disse que se interessava muito pelo frevo e mencionou dois guitarristas que, para ele, são referências no instrumento. Conversamos um pouco sobre a guitarra no frevo e outros guitarristas que se destacaram na guitarra no frevo ou de um jeito mais amplo na guitarra nordestina.

O segundo guitarrista disse que não se interessava muito pelo frevo, porque a guitarra não é um instrumento original do frevo, como os trompetes, trombones, saxofones e percussão. Mesmo assim, ele gosta do som pesado das orquestras de frevo quando estão tocando nas ruas. Ele se matriculou na turma somente porque estava com um horário vago.

Em outro momento, falei sobre a pesquisa: IFPE (Campus Olinda), ProfEPT, cartas de anuência e comitê de ética. Li o TCLE para os estudantes e os convidei para participar. Eles prontamente aceitaram. Em seguida, pedi para que eles pudessem ler o TCLE também e tirar suas dúvidas.

Em suma, minha visita durou somente uma hora, das 20h às 21h, pois percebi havermos alcançado nosso objetivo. Encerramos nossa conversa e ficou combinado que no próximo encontro, que seria a 1ª aula, dia 18 de fevereiro de 2025, eles assinaram o TCLE.

6.1 Aula 1 da sequência didática: aula diagnóstica

A aula 1 da pesquisa-ação ocorreu dia 18 de fevereiro de 2025 na sala 14 do CPM. A aula ocorreu das 20:00 às 21:30. Na ocasião, estiveram presentes cinco estudantes da turma de prática de frevo. Inicialmente tratamos a respeito da pesquisa e, em seguida, convidamos os estudantes para participar. Como eles decidiram participar, então falamos também sobre como seria o cronograma, como se daria a captação de som e imagem, e apresentamos o TCLE para que eles assinassem.

Essa aula teve como objetivo principal, no âmbito da pesquisa-ação, planejar e agir. Conversamos com os participantes de modo a elaborar um diagnóstico sobre a relação deles com o frevo, com a escuta de frevo e sobre Capiba. Nosso objetivo foi o de incentivar a fala dos participantes de modo a compreendermos suas respectivas posições discursivas. Nessa aula, também houve captação de som e imagem de modo a constituir o *corpus* da pesquisa.

Os cinco estudantes que participaram são todos maiores de 18 anos e são dos cursos técnicos ofertados pelo CPM. Tivemos 03 estudantes de guitarra, 01 de piano popular e 01 de contrabaixo elétrico. Sentimos de imediato a ausência dos instrumentos tradicionais do frevo, tais como saxofone, trompete, trombone e percussão. Será que estudantes desses instrumentos

ainda compareceriam para as outras aulas dessa pesquisa? Muitos deles estariam tocando ou ensaiando por conta do Carnaval que se aproximava e, por essa razão, eles estavam ausentes? Ou será que eles não estão presentes por conta da divisão curricular entre o erudito e o popular no CPM? O professor da turma estava presente durante toda a aula. Tivemos somente a presença de uma estudante do sexo feminino, a estudante de piano popular.

Ao sentir que havíamos criado um ambiente acolhedor, iniciamos as gravações. Deixei-os bem à vontade para responder ou não às perguntas, e para minha surpresa, eles responderam todas. Após a quarta pergunta, fizemos uma pequena pausa para verificar se os equipamentos estavam captando tudo que estava sendo dito. Em seguida, continuamos com as gravações fazendo as perguntas norteadoras que constam na aula 1 da sequência didática para os estudantes. Quando todos responderam a todas as questões, perguntei se tinham alguma pergunta ou algo a mais para falar e encerramos o encontro.

Como essa foi uma aula diagnóstica, buscamos focar em obter as respostas dos estudantes para responder às 15 questões. Eles fizeram alguns questionamentos, sobre os quais descreveremos mais adiante. Contudo, esclarecemos que tais questionamentos poderiam ser tratados nas aulas seguintes de forma mais eficiente, pois constavam no planejamento da sequência didática. O objetivo desta aula foi o de descobrir os saberes que os estudantes traziam consigo sobre o frevo e qual a relação deles com esse gênero musical. O respeito do professor a esses saberes trazidos pelos educandos é apontado por Freire (2022, p. 31), e por isso, o autor defende que:

pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela — saberes socialmente construídos na prática comunitária — mas também, [...] discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos.

Nessa direção apontada por Freire, escutamos os estudantes buscando respeitar e conhecer os saberes levados por eles para a aula de prática de frevo. Essas são algumas das dúvidas dos estudantes que emergiram no decorrer desse processo: Qual a proposta de Spok com a *SpokFrevo Orquestra*? Que tipo de frevo é esse? A música que Alceu e Banda Pinguim tocam nos trios elétricos por aqui também é considerada frevo? É Axé, frevo, ou música pernambucana? E o frevo baiano da banda *Baiana System*? O Axé e os trios elétricos foram inspirados no frevo? O frevo, quando composto e apresentado na rua, deixa de ser do compositor e é do povo? Por que muitos alunos não conhecem a respeito do trabalho desenvolvido por seus professores, mesmo sendo esses de seu convívio cotidiano? Por que o frevo permanece na sazonalidade do Carnaval, diferentemente do Forró, que toca o ano

inteiro? Qual essa relação com a cadeia produtiva da música pernambucana? Algumas das principais questões levantadas pelos estudantes surgiram novamente ao longo das aulas e foram tratadas durante o decorrer dessas aulas.

Nas aulas seguintes, escutamos três versões gravadas em épocas diferentes e com diferentes intérpretes, arranjos e condições de produção distintas. Em cada uma delas, abordamos as características dos três subgêneros do frevo: frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco.

6.2 Aula 2 da sequência didática: escuta de frevo de rua

É chegada a semana pré-carnavalesca. Propusemos uma aula de prática de escuta de frevo de rua e, ao final do encontro, realizamos uma roda de conversa com os participantes para avaliação da aula. Nossa aula aconteceu na mesma sala 14 da sede do CPM, das 20h às 21:30. Estiveram presentes os mesmos participantes da primeira aula ocorrida no dia 18 de fevereiro.

Organizamos um semicírculo de modo que todos pudessem se ver, serem filmados e gravados. Percebemos que a aula decorreu tranquilamente e que os estudantes estavam mais relaxados do que na aula anterior. O processo de escuta e de reflexão ocorreu quase como um bate-papo, uma conversa.

Esse modo de conduzir a aula buscou ser constituído por um discurso pedagógico que considerasse a complexidade do processo de ensino-aprendizagem e a materialidade da produção de sentidos. Não é puramente um discurso lúdico, polêmico ou autoritário. Para Orlandi (1987, pp. 15–16), existem esses três tipos de discursos pedagógicos. Didaticamente, conforme a autora,

o discurso lúdico é aquele em que o seu objeto se mantém presente enquanto tal (isto é, enquanto objeto, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o non-sense). O discurso polêmico mantém a presença do seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar o seu referente, dando-lhe uma direção indicando perspectivas particularizantes pelas quais se olha e se diz, o que resulta na polissemia controlada (o exagero é a injúria). No discurso autoritário, o referente está “ausente”, oculto pelo dizer; não há realmente interlocutores, mas um agente exclusivo, o que resulta na polissemia contida (o exagero é a ordem no sentido em que se diz ‘isso é uma ordem’, em que o sujeito passa a instrumento de comando). Esse discurso recusa outra forma de ser que não a linguagem. (grifos originais)

A respeito desses três tipos de discursos pedagógicos, Cila e Costa (2015, p. 236) esclarecem que ao propor essa sistematização, Orlandi utilizou os critérios de reversibilidade e polissemia, no qual, “reversibilidade se refere à interação entre os interlocutores, isto é,

quanto maior esta interação e a troca de papéis entre locutor e receptor, maior a reversibilidade”. Com relação à polissemia, esta “baseia-se na multiplicidade de significados em torno do discurso atribuído por seus interlocutores”. Diante do exposto, apontamos que no decorrer das aulas também houve um “efeito de reversibilidade”, no qual os estudantes se sentem à vontade para falar, opinar, criticar e discordar dos outros alunos e do professor. Entendemos esses gestos como um “efeito de reversibilidade”, pois, como nos fala Orlandi (2023) e Pêcheux (2015), ninguém pode ocupar o lugar do outro.

Solicitamos somente que os estudantes não conversassem durante o processo de escuta atenta, para que não houvesse distração.

Nessa aula, os participantes escutaram três versões, gravadas em épocas diferentes, do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*, do compositor Capiba. Antes da escuta dos fonogramas, apresentamos uma breve biografia sobre o compositor para os estudantes conhecerem um pouco da história desse ícone da música pernambucana. Isso porque constatamos na aula diagnóstica que os estudantes conheciam pouco, ou quase nada, sobre a história do compositor. Chegamos a essa conclusão a partir dos dizeres deles, quando perguntamos se conheciam a respeito do compositor. A única informação que emergiu foi a respeito da casa de Capiba, herdada pela viúva Dona Zezita, e que o imóvel estaria prestes a ser utilizado pelo CPM para a realização de atividades culturais e, por isso, sob responsabilidade do Governo do Estado de Pernambuco⁴⁶.

Após a leitura de uma breve biografia de Capiba, na sequência didática, apresentamos as características do subgênero frevo de rua. Foram apresentadas questões técnicas, aspectos musicais e históricos. Em seguida, abordamos a história do frevo *Um pernambucano no Rio*, de Capiba, tratando das questões que motivaram o compositor a compor aquele frevo. A respeito da importância de conhecer aspectos da vida do compositor, Snyders (2008, p. 31) argumenta que isso “pode contribuir para que se aprecie mais uma obra”. E sobre a história propriamente dita, e a história da obra que será abordada na aula, o autor salienta que essas ações “podem ajudar os alunos no estudo de uma grande obra, auxiliando-os a perceber como ela exprime um aspecto essencial de uma dada época, de uma determinada classe social num determinado momento histórico, de seus problemas e aspirações”.

Na sequência, os estudantes escutaram os fonogramas e responderam algumas perguntas elaboradas previamente. Essas questões, feitas somente após a escuta da primeira

⁴⁶ A Casa Capiba foi entregue ao Conservatório Pernambucano de Música no dia 29 de outubro de 2025. Para saber mais a respeito da cerimônia de inauguração acesse: <https://portal.educacao.pe.gov.br/governo-de-pernambuco-inaugurou-casa-capiba-nesta-quarta-feira-29/>

versão, serviram para nortear o processo e também instigá-los a refletir a respeito dos aspectos musicais e sócio-históricos do frevo (Ver APÊNDICE E).

O dispositivo usado para tocar os fonogramas dos frevos, no formato mp3, foi um notebook da marca Positivo, modelo *Motion C 14*. Para que todos os participantes escutassem as músicas, foi necessário levar uma caixa de som Bluetooth da marca JBL, modelo *Party Box Encore Essential*, com potência de 100 watts. Essa caixa de som acompanha dois microfones que usamos somente nas duas últimas aulas.

A partir da escuta dos demais fonogramas, a aula foi conduzida discursivamente de modo que os estudantes fossem livres para falar sobre aspectos que julgassem relevantes, mas, sem perder de vista, em certa medida, algumas questões trazidas anteriormente. Dissemos que eles podiam ficar à vontade para responder às questões, e que respondessem somente se quisessem.

Após a escuta de cada fonograma, apresentamos dados históricos sobre os intérpretes envolvidos nas gravações. Decidimos apresentar essas informações somente após a escuta, de modo a evitar que tais dados influenciassem nas respostas dadas por eles. Os estudantes também puderam apreciar a arte presente nas capas dos LPs/CDs/singles e também fotos dos artistas e grupos que participaram das gravações.

Percebemos, após a escuta dos fonogramas, que seria interessante se eles pudessem acessar os fonogramas, podendo escutá-los também em casa. Assim, poderiam escutar com calma, quantas vezes quisessem, usar fones de ouvidos — de modo a perceber detalhes que não é possível perceber escutando somente uma vez a partir de uma caixa de som, ou seja, uma escuta acústica.

Após a escuta das três versões, os alunos foram convidados a avaliar a aula. Assim, organizamos uma roda de conversa para uma breve discussão sobre os diferentes sentidos elencados por eles em suas interpretações no processo de escuta. Além disso, apontaram os pontos positivos e negativos, e também puderam dar sugestões de modo a melhorar a ação educativa.

Por fim, como em 2025 o Carnaval foi comemorado no dia 04 de março, e aqui em Pernambuco começou antes disso⁴⁷, vimos nesse fato uma oportunidade de propor uma atividade na qual os estudantes deixassem os ouvidos abertos para o frevo. Que escutassem nas diversas condições de produção, e que trouxessem informações a respeito dos aspectos que julgassem relevantes. Após a Folia de Momo, na terceira aula (dia 11 de março), eles poderiam relatar suas experiências de escuta em diversos espaços. E assim concluímos a aula.

⁴⁷ Em 2025, o carnaval começou no dia 1 de março, com o Sábado de Zé Pereira.

Coincidentemente, ou não, ao sairmos da sala, escutamos um estudante de trompete tocando um frevo de rua em uma das cabines de estudo do CPM.

6.3 Aula 3 da sequência didática: escuta de frevo-canção

Passado o Carnaval, chegou o momento da nossa terceira aula de escuta de frevo. Antes da primeira aula, solicitamos à coordenação dos cursos técnicos do CPM uma lista dos alunos matriculados na turma de prática de frevo. Nela, constavam 11 alunos matriculados na disciplina. Esse número variou bastante desde nossa visita à turma, na qual convidamos os estudantes a participar da pesquisa (no dia 11 de fevereiro), na qual compareceram somente dois estudantes, até as duas primeiras aulas da pesquisa-ação. Tanto na primeira aula (18 de fevereiro), quanto na segunda (25 de fevereiro), estiveram presentes 05 estudantes, ou seja, praticamente a metade dos alunos matriculados. Supomos que a baixa adesão estivesse relacionada aos ensaios dos quais os músicos participam, de modo a se preparar para os trabalhos decorrentes do período carnavalesco. Passado o Carnaval, chegou o momento da nossa terceira aula e aguardávamos a presença de todos os estudantes matriculados. No entanto, compareceram somente 02 alunos, que por sua vez já haviam participado das duas aulas anteriores.

Mesmo diante da baixa adesão, resolvemos realizar a terceira aula, de modo a não atrasar nem o cronograma da pesquisa, nem as atividades docentes do professor titular da turma. Os estudantes acreditavam que as chuvas no decorrer do dia e algumas doenças sazonais, bastante comuns no período pós-carnaval, contribuíram para que os demais participantes estivessem ausentes.

Apesar do cenário pouco motivador, realizamos a aula de escuta de frevo-canção e, ao final do encontro, realizamos uma roda de conversa com os participantes para avaliação. Nossa aula aconteceu na mesma sala 14 da sede do CPM, das 20h às 21:30. Organizamos um semicírculo de modo que todos pudessem se ver e serem filmados e gravados. Dessa vez, usamos um microfone visando captar melhor as vozes e evitar sobreposições de falas. Os alunos gostaram da ideia e se mostraram bastante à vontade com a novidade. Lembrei aos estudantes que não falassem durante o processo de escuta atenta, para evitar distrações e perda de informações.

Na aula os participantes puderam conhecer as características do subgênero frevo-canção, apresentamos questões técnicas relacionadas aos aspectos musicais e também históricos. Eles escutaram três versões, gravadas em épocas diferentes, do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*, do compositor Capiba. Em seguida, abordei sobre a história dessa

composição, tratando das questões que motivaram o compositor a compor a música. Na sequência, os estudantes ouviram os fonogramas e responderam algumas perguntas elaboradas previamente. Essas questões, feitas somente após a escuta da primeira versão, serviram para nortear o processo e também instigá-los a refletir a respeito dos aspectos musicais e sócio-históricos do frevo. A partir da escuta da segunda versão, a aula foi conduzida discursivamente, estimulando os estudantes a se posicionarem e, desse modo, buscamos pelos efeitos de sentidos presentes em seus dizeres em relação ao que estavam escutando. Também apresentamos resumos biográficos dos intérpretes que participaram das diferentes gravações e informações relativas aos LPs e CDs utilizados.

6.4 Aula 4 da sequência didática: escuta de frevo de bloco

A última aula de escuta de frevo ocorreu no dia 18 de março, conforme o cronograma previsto. Diferentemente da aula anterior, ocorrida na semana pós-carnaval, tivemos a presença de todos os cinco participantes. Somente um dos participantes teve que se ausentar antes do término da aula. Nessa aula, abordamos o frevo de bloco, um dos subgêneros do frevo. Iniciamos explanando sobre o frevo de bloco, tanto com relação às características técnico-musicais, bem como seu aspecto histórico. Além disso, os estudantes puderam conhecer sobre a história da música *Madeira que cupim não rói*, de Capiba. Os estudantes ficaram muito surpresos em conhecer sobre o que motivou o compositor a compor esse frevo, que se tornou um clássico do repertório carnavalesco pernambucano, e que continua ganhando novas ressignificações no decorrer do tempo, em diferentes contextos sociais. Os estudantes escutaram três versões do frevo já citado anteriormente, gravadas em épocas diferentes por uma diversidade de intérpretes.

Destacamos que ao longo do processo de escolha tanto das obras quanto dos intérpretes, atentamos para a questão da presença feminina no frevo. O fato é que, desde os primórdios do frevo, as mulheres fazem parte da história deste gênero musical. Santos e Mendes (2019, p. 279–280) apontam que uma prova disso é a autoria do frevo *Vassourinhas* (registrado em 1912), cuja autoria é de Matias da Rocha e de Joana Batista. Outro exemplo se deu durante a criação dos blocos carnavalescos mistos (atualmente blocos líricos), em meados dos anos 1930, quando as mulheres integravam o coral feminino, acompanhadas por uma orquestra de pau e cordas, constituída por homens. No âmbito do mercado fonográfico, elas também gravaram frevos que fizeram sucesso, como Mirinha Silva, Teca Calazans, Eliana Pittman, Zélia Barboza e Mêves Gama, e atualmente Fátima Marinho, Rosana Simpson, Conceição Rocha, Fátima de Castro, Nena Queiroga, Elba Ramalho, Flaira Ferro, entre

outras. Elas fundam orquestras e desempenham a função de maestrina, como Carmen Pontes (Orquestra 100% Mulher), Lourdinha Nóbrega (Orquestra Só Mulheres), Milla Bigio (Orquestra Livre) e Luiza Lima (Orquestra Frevo Mulher). Isso demonstra que as mulheres estão cada vez mais presentes no mundo do frevo. Não por acaso, no mesmo momento em que estávamos escutando frevo com os estudantes da turma de prática de frevo, a Orquestra Frevo Mulher⁴⁸, formada por musicistas, estava se apresentando no auditório do CPM. No repertório da orquestra estavam presentes inúmeras obras clássicas do repertório de frevo de rua.

Após a escuta de cada versão do frevo, os estudantes puderam falar sobre diferentes aspectos relacionados à gravação que acabaram de escutar. Diferentemente das duas aulas anteriores, nas quais os estudantes respondiam às questões norteadoras, dessa vez resolvemos deixá-los com total liberdade para falar sobre quaisquer aspectos que quisessem. Nesse momento, pudemos perceber uma mudança de perspectiva em seus discursos, ao começarem, em certa medida, a transcender as questões estritamente musicais. Como dito anteriormente, nessa última aula decidimos não seguir o roteiro, ou seja, as questões norteadoras. Fomos abandonando gradualmente aquele roteiro e os estudantes gostaram. Logo no começo, avisamos que aquela aula seria diferente. Dissemos que eles poderiam falar o que achassem interessante, e eles gostaram dessa mudança.

Assim como nas aulas anteriores, após abordar sobre os aspectos sócio-históricos dos álbuns (ou singles) nos quais as composições foram gravadas — e também com relação aos intérpretes, os estudantes puderam apreciar a arte das capas do LP, CD e *single*.

Ao término do processo de escuta dos fonogramas, os estudantes participaram do momento de avaliação da aula, apontando os pontos positivos e negativos. Assim como nas aulas anteriores, ao final de cada encontro, fizemos uma roda de conversa para os estudantes poderem falar sobre o que gostaram, ou não gostaram, e puderam apontar pontos positivos e negativos. Alguns aspectos apontados por eles nos fizeram refletir, entre uma aula e outra, acerca de possíveis melhorias em nossa prática educativa. A respeito dessa reflexão sobre a prática docente, Freire (2022) aponta que “a prática docente crítica, implicante do pensar certo, envolve o movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (p. 39). Mais adiante, o educador defende que “na formação permanente dos professores, o

⁴⁸ A Orquestra Frevo Mulher, criada em 2024 pela atual gerente geral do CPM, Janete Florêncio, tem como maestrina Luiza Lima, trombonista e ex-aluna da instituição. A orquestra é constituída por musicistas estudantes do CPM e por profissionais convidados, com experiência na execução de frevo. Disponível em: <https://portal.educacao.pe.gov.br/conservatorio-pernambucano-de-musica-lanca-orquestra-de-frevo-formada-por-mulheres/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática” (p. 40).

Reforçamos que a reflexão é um dos elementos do ciclo que caracteriza a pesquisa-ação, nesse tipo de pesquisa, como aponta Penna

[...] o processo de intervenção pedagógica e da pesquisa tem um caráter flexível, decorrente da interação com os participantes, da reflexão constante sobre os procedimentos propostos — no ciclo constante de planejar, implementar, avaliar, reajustar, conforme seja necessário para continuar a ação, e daí por diante. (Penna, 2022, p. 37)

Após as quatro aulas, pudemos perceber que houve uma mudança na nossa prática educativa, pois sentimos que hoje a nossa prática de ensino de escuta de frevo já é diferente, está mais organizada. Já desenvolvíamos essa prática de escutar o frevo, nas aulas da disciplina Estética do Frevo, mas não era tão bem estruturada assim. Acreditamos que está qualitativamente melhor do que antes. A ação trazida pela pesquisa-ação teve uma mudança em nós também. Acreditamos que isso se deve a ensinar escuta de frevo discursivamente, em uma pesquisa-ação, isso porque está havendo uma ação educativa, está havendo uma reflexão sobre a ação e a busca pelos efeitos de sentidos.

Como parte da avaliação pessoal da nossa prática docente, refletimos e percebemos que as aulas foram “fechadas”, pois escolhemos o repertório a ser abordado. Uma abordagem “aberta” consistiria, por exemplo, em solicitar para os estudantes levarem para a aula um frevo escolhido por eles, aquele de que eles mais gostaram, para escutarmos nas atividades. Poderíamos, a partir daí, conduzir um processo mais discursivo.

Também como resultado dessa reflexão, aprendemos a escutar mais os alunos durante a aula. Ouvir mais o outro, para compreender mais. Freire (2022, p. 111) defende que saber escutar é uma exigência para o educador, e que, “somente quem escuta paciente e criticamente o outro, fala com ele. Mesmo que, em certas condições, precise de falar a ele”.

Por fim, não podemos deixar de mencionar a ausência dos estudantes que cursam aqueles instrumentos, amplamente usados no contexto do frevo, tais como trompete, trombone, clarineta, saxofone e percussão. Muitos desses instrumentos pertencem ao currículo erudito, e por esse motivo, não cursam a disciplina prática de conjunto, e sim, “música de câmara”. Os estudantes que participaram da presente pesquisa cursam guitarra elétrica (03 participantes), contrabaixo elétrico (01 participante) e piano popular (01 participante), todos do currículo denominado popular. Essas e outras questões relacionadas à organização curricular dos cursos ofertados pelo CPM, entre o popular e o erudito, foram discutidas na seção 5.

Uma vez que nossa pesquisa-ação chegou ao fim, o professor titular da disciplina assumiu a turma tendo a sua frente um grande desafio: escolher um repertório para apresentar na semana de audições de alunos do CPM, mesmo tendo em suas mãos uma formação tão singular, e nada tradicional no mundo do frevo: três guitarras elétricas, um contrabaixo elétrico e um piano.

7 ANÁLISE DOS FATOS DISCURSIVOS

Nesta seção analisaremos os fatos discursivos obtidos a partir de alguns recortes dos dizeres que constituem os discursos dos estudantes da turma de prática de frevo. Pois, como afirma Indursky (2011, p. 328), “a concepção de Discurso formulada por Pêcheux promove um deslocamento importante e singular que conduz da forma para os sentidos, mais precisamente, para os processos semânticos que se instauram entre sujeitos pelo viés do discurso”. Importante ressaltar que tais recortes dos dizeres resultaram da sequência didática mencionada na seção 6.

Nossas análises partem do pressuposto de que, para compreender o sujeito na posição de escuta, é necessário um olhar atento e ampliado sobre suas vivências e memórias relacionadas ao frevo e ao carnaval. Entendemos que tais experiências são determinantes na constituição do sujeito como um todo e, conseqüentemente, na forma como ele escuta.

O sujeito da escuta é atravessado por sua história de vida, por suas experiências na cidade ou no interior e pelos diferentes contextos em que o frevo se faz presente. Os lugares onde escuta, as práticas culturais de que participa e as memórias que constrói nesses espaços contribuem para a formação desse sujeito estudante. Assim, a escuta não se reduz a um ato isolado, mas se constitui no entrelaçamento de experiências sociais, culturais e afetivas.

Por esse motivo, as análises contemplam diversas dimensões da trajetória dos estudantes, e não apenas aspectos estritamente vinculados ao momento da escuta. Compreendemos que todas essas experiências integram e constituem o sujeito da escuta, pois não há escuta desvinculada do sujeito que a realiza.

7.1 Análise dos fatos discursivos da Aula 1 (aula diagnóstica)

Na aula 1, considerada uma aula diagnóstica, tivemos uma conversa inicial na qual buscamos caracterizar melhor os participantes da pesquisa; compreender sobre as suas práticas de escuta de frevo dentro e fora da academia (no nosso caso, o CPM); detectar os conhecimentos prévios dos participantes a respeito dos aspectos técnicos e históricos do frevo; e por fim, identificar quais as relações dos estudantes com o compositor Capiba e sua obra.

De modo a tornar mais lógica a análise dos fatos discursivos, organizamos as questões norteadoras em cinco eixos (Quadro 5).

Quadro 5 — Eixos com as questões norteadoras para a aula 1 (diagnóstica).

Eixos	Questões norteadoras
-------	----------------------

Eixo 1 - Caracterização dos estudantes	QUESTÃO 1 — Qual(is) instrumento(s) você toca? ⁴⁹ QUESTÃO 8 — O que fazia antes de estudar no CPM? QUESTÃO 9 – Quais são suas influências musicais?
Eixo 2 - Relação dos estudantes com o frevo	QUESTÃO 2 – Qual foi seu primeiro contato com o frevo? QUESTÃO 3 – O que você pensa sobre o frevo?
Eixo 3 - O que os estudantes conhecem sobre os aspectos técnicos do frevo	QUESTÃO 5 – Você sabe quais são os tipos de frevo que existem? Se sabe, quais são? QUESTÃO 6 – Você sabe quais são os instrumentos usados nos diferentes tipos de frevo?
Eixo 4 - A relação dos estudantes com o frevo nas condições de produção do CPM	QUESTÃO 10 — Com relação a sua prática no frevo. Como é fora e dentro do CPM? QUESTÃO 4 – Você costuma escutar frevo? QUESTÃO 11 – O frevo que você escuta na academia (ou seja, no CPM) é o mesmo que você escuta em outros espaços (em casa, na mídia, na rua, entre outros)?
Eixo 5 - O que os estudantes conhecem sobre os aspectos históricos do frevo	QUESTÃO 7 – Você já estudou sobre a história do frevo? QUESTÃO 12 – Quais são os músicos e compositores de frevo do passado que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta. QUESTÃO 13 – E da atualidade, quais são esses músicos e compositores que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.
Eixo 6 - A relação dos sujeitos com Capiba e sua obra	QUESTÃO 14 – Você já ouviu falar do compositor de frevo Capiba? Se sim, o que sabe a respeito dele? QUESTÃO 15 – Já escutou algum frevo dele? Se sim, qual?

Fonte: O autor (2025).

As sequências discursivas selecionadas do dizer de cada sujeito serão indicadas com a sigla SD e serão enumeradas. As sequências discursivas (SD) irão da SD1 à SD108 Após cada número de sequência, estará disposta a indicação à qual ela se refere. Após cada fato discursivo apresentado, seguirão as análises. Os sujeitos-estudantes serão indicados com a sigla SE e serão numerados de SE1 a SE5.

Eixo 1 - Caracterização dos estudantes

QUESTÃO 8 – O que você fazia antes de estudar no CPM?

Sequência Discursiva 1:

Eu, antes de estudar aqui [no Conservatório], **a minha profissão hoje, eu sou trabalhador da usinagem de metais e de compósitos. Aproveito dessa minha profissão para fazer algumas peças de instrumentos também**, quando alguns

⁴⁹ As respostas relacionadas à Questão 1 estão disponíveis na seção “Constituição do corpus e percurso metodológico”, especificamente no tópico referente à “Caracterização dos sujeitos”.

amigos quebram os instrumentos. [Eles perguntam] “tem como tu confeccionares essa peça⁵⁰?” (Sujeito Estudante 1).

O sujeito SE1 se apresenta com um discurso de pertencimento à classe trabalhadora que desempenha atividades profissionais de natureza prática e usa as habilidades desenvolvidas na sua profissão, além de construir peças de instrumentos musicais. Em seu dizer, o SE1 não traz a profissão de músico em primeiro lugar. Sua resposta não é óbvia. Por que o pertencimento às profissões de ferramenteiro, torneiro mecânico e fresador? Será que, no ambiente dele, essas profissões são mais valorizadas do que a de músico? Muitas pessoas, paralelamente à profissão de músico, desempenham outras atividades de modo a complementar a renda familiar. De acordo com Salazar (2015, p. 50), “existem três estágios na carreira do músico: o estágio amador, o estágio semiprofissional e o estágio profissional”. Mais adiante, o autor detalha cada um desses estágios:

o músico amador exerce outra atividade econômica para se sustentar financeiramente [...]; além da música, o músico semiprofissional precisa de outra atividade remunerada para complementar suas receitas [...]; neste estágio, o músico profissional vive da música e a música é a sua fonte de renda exclusiva [...].

Pode ser que o SE1 esteja situado no segundo estágio apontado por Salazar. O não-dito é que o SE1 não trouxe em seu dizer, que sua profissão é de músico, apesar de atuar profissionalmente como tal.

Sequência Discursiva 2:

Relacionado à música, antes de entrar no conservatório, especificamente, eu **estudava na escola particular X de Música, que é outra escola aqui de Recife**. Passei um ano lá. E quando entrei no conservatório, eu saí de lá. Antes, eu só **estudava sozinho. Fazia cursos online, essas coisas assim**. (Sujeito Estudante 5)

Em seu dizer, o SE5 relata que estudou em uma escola particular de música. Iniciou seus estudos como autodidata e fez cursos de música na modalidade EAD. Segundo Pereira (2020, p. 1), a aprendizagem de Música à distância não é nada recente, “ocorre desde o ensino por correspondência, posteriormente por meio de rádios, TV, satélites e computadores, programas instrucionais, videoaulas e *play-alongs*”, ainda conforme o autor,

com acesso à internet [*E-learning*] por computador e plataformas móveis [*M-learning*], modifica-se a forma de aprendizagem de Música, pois, além de o aprendiz poder interagir e dialogar via redes sociais, músicos e professores que antes precisavam de uma editora como requisito obrigatório passam agora a ter a possibilidade de criar seus próprios materiais.

Essas possibilidades de se preparar demonstram algo que é bastante recorrente entre as pessoas que desejam ingressar no CPM. Em seu dizer, o SE5 afirma que recorreu a vários tipos de ensino de música para se capacitar e, desse modo, ingressar no curso técnico do

⁵⁰ Nesse contexto, a palavra “peça” se refere a alguma parte de algum instrumento musical.

CPM, deixando assim de ser autodidata. Talvez não estivesse aprendendo o quanto gostaria. Aqui, o não-dito foi porque ele saiu de uma instituição particular (mencionada, aqui, como X) para o curso técnico do CPM. Um dos efeitos de sentido produzido está relacionado à representatividade e à tradição da instituição no ensino da música no estado, há quase um século. Ademais, os cursos técnicos abrem portas para a profissionalização, são reconhecidos pelo MEC e também são ofertados gratuitamente. Outros não-ditos, dentre os inúmeros efeitos de sentidos que constituem seu dizer, estão o de ingressar no CPM de modo a carregar o nome de “ser estudante de conservatório” e a busca por um estudo sistemático e intenso na música que se contrapõe à marca, dentre outras, *essas coisas*.

Sequência Discursiva 3:

Antes de entrar aqui, eu era **músico prático**. Eu **só treinava de forma prática em casa** e, de certa forma, **autodidata**. **Só que sou formado na área administrativa** e eu trabalhei na empresa Y, trabalhei em uma empresa chamada Z. Aí depois, na Pandemia, que fiquei desempregado, aí eu disse, não, **agora só vou fazer música mesmo**. (Sujeito Estudante 2)

O SE2, em seu dizer, afirma que foi autodidata⁵¹. Ele marca em sua fala que, antes de ingressar no CPM, era um músico prático, ou seja, priorizava a prática em detrimento da teoria musical. Mesmo possuindo formação superior, não vivia somente de sua atividade profissional como músico. Emerge no dizer do SE2 as consequências da Pandemia de Coronavirus Disease 2019 (COVID-19)⁵² que, além de provocar milhares de mortes, fez com que muitas empresas decretassem falência, ocasionando um quadro de desemprego sem precedentes. No entanto, naquele contexto, houve uma valorização das artes como elemento que salvou vidas. Muitos músicos que trabalhavam de forma autônoma ficaram desempregados e recorreram às apresentações em lives, que eram transmitidas ao vivo pelas redes sociais. Segundo Ferreira, Et al (2022, p. 402),

As lives musicais não são um fenômeno da pandemia; pelo contrário, é uma prática que existe desde 2008, quando o Youtube começou a transmitir suas sessões ao vivo, intensificando-se a partir de 2011 (...). Com a pandemia, esta prática foi reconfigurada e se popularizou, principalmente no Brasil, nos meses de fevereiro a abril, sob a *#fiqueemcasa*, visando levar o lazer para dentro da casa do espectador e arrecadar doações para indivíduos em situação de vulnerabilidade.

Ao dizer que é formado na área administrativa, o SE2 marca uma posição do sujeito que possui uma formação acadêmica distinta da música, mas pode ter outro sentido, o de que ele gosta mesmo é de ser músico, o que aconteceu de fato no período da pandemia de

⁵¹ Conforme o Dicionário Michaelis On-line, autodidata é a pessoa que “se instrui por si mesma, sem professores”.

⁵² Uma síndrome respiratória aguda grave infecciosa causada por coronavírus, a COVID-19 foi caracterizada como pandemia pela Organização Mundial de Saúde em 11 de março de 2020, e o fim da emergência de saúde pública internacional foi decretado no dia 5 de maio de 2023. No Brasil, o primeiro caso ocorreu no dia 20 de fevereiro.

COVID-19. Esse dizer, também, pode ter o sentido de legitimar, na maioria das vezes, em primeiro lugar, uma profissão historicamente mais valorizada (tais como medicina, engenharia, direito, administração, entre outras) em detrimento de outra, nesse caso a música. Percebemos uma disputa entre o sujeito-administrador e o sujeito-músico, constituindo o funcionamento discursivo do dizer dele.

Sequência Discursiva 4:

Entrei **aqui quando eu tinha oito anos**. Aí fiz a Iniciação, depois fiz o Preparatório. E aí, para entrar no Técnico, eu não tinha idade ainda, que tinha que estar no Ensino Médio. Também **não estava abrindo vaga para Piano Popular**, que era meu instrumento. Aí passei uns dois, três anos fora. **Fiquei fazendo aula de música em outra escola particular**. E aí, ano passado, eu voltei, fiz a prova do Técnico e voltei para cá. (Sujeito Estudante 4)

O SE4 é um caso interessante de uma estudante de música que percorreu todos os níveis de ensino de música oferecido pelo CPM, ou seja, começou na Iniciação Musical, concluiu o Preparatório e chegou no Curso Técnico. Os cursos de instrumentos do currículo popular são muito procurados, de modo que frequentemente, quando sai o edital, não são oferecidas vagas para alguns deles. Embora o SE4 estivesse estudando em escola particular de música, ela manteve seu olhar para o CPM, planejando se tornar estudante de lá um dia. Isso ocorre, pois, para ingressar em um dos cursos técnicos do CPM, o candidato precisa estar cursando concomitantemente o Ensino Médio ou ter concluído (subsequente). Essa posição do SE4 traz a questão das diferentes trajetórias dos estudantes do CPM. O não-dito, em seu dizer, é o de alguém que começou seus estudos no CPM e quer ir até o último nível ofertado pela instituição, marcando uma posição do efeito de permanência e pertencimento.

Essa posição também aponta para o oposto, ou seja, os casos de evasão escolar no CPM, e que por sua vez carecem de estudos. Estevam (2012, p. 661) em seu estudo a respeito da evasão em dois conservatórios de Minas Gerais, aponta que talvez uma explicação para a evasão, não só nos Conservatórios mineiros, seja porque eles nem sempre acompanham as transformações globais apontadas por Souza (1997) tais como “o surgimento de novos paradigmas perceptivos e novas questões para a educação musical”. Por outro lado, há aqueles casos de egressos do CPM que seguem para os cursos de licenciatura em Música e ao concluírem retornam como professores concursados da escola. Esses demonstram persistência, foco e consequentemente a alcançarem estabilidade financeira no serviço público.

Sequência Discursiva 5:

Tenho duas graduações (na área de ciências jurídicas e de gestão de negócios). **Toco guitarra desde os 15 anos como autodidata**. Fiz dois períodos do **Curso**

Livre no Conservatório. E **agora estudo formalmente** Música pelo técnico. (Sujeito estudante 3)

Como pudemos perceber, o SE3 é o participante com uma formação acadêmica mais sólida que a dos demais participantes. Antes de ter cursado algumas graduações, já tocava guitarra desde os 15 anos, ou seja, na adolescência, como muitos jovens dessa idade. Assim como os SE5 e SE2, o SE3 começou autodidata, sendo essa a opção escolhida, na maioria das vezes, pelas pessoas antes de ingressar em algum curso de ensino formal de Música. Estudou dois períodos (semestres letivos) no Curso Livre (atualmente Curso de Extensão). Nesse curso ofertado pelo CPM, os estudantes estudam somente o instrumento, ou seja, em outras palavras, somente a prática. Interessante que o estudante se refere ao curso técnico como um período de estudos formais, em contraposição com a época na qual ele foi aluno do curso de extensão. A partir do discurso do SE3, é possível perceber que ele é um estudante que busca por uma formação humana integral, não se contentando, desse modo, somente com o aspecto prático do conhecimento.

QUESTÃO 9 – Quais são suas influências musicais?

Sequência Discursiva 6:

Muita influência britânica, rock britânico, blues também, tanto britânico quanto americano. Essas são as minhas principais, né? **Mas também** escuto **coisas mais brasileiras, tipo samba, pagode.** Tenho mais **influência em casa**, mas **não enveredei para tocar**, de fato, porque eu gostei foi mais dessas coisas mais britânicas, americanas, rock and roll. (Sujeito Estudante 5)

Percebemos que o SE5 é muito influenciado principalmente pelo rock e pelo blues, tanto da cultura britânica quanto da norte-americana. No entanto, ele diz que escuta músicas brasileiras devido à influência da família. Apontamos para a influência familiar no desenvolvimento do gosto musical dos jovens. A respeito desse aspecto, do gosto musical, Torres (2008), em sua pesquisa, buscou “refletir a respeito das narrativas de si sobre as memórias musicais de um grupo de vinte professoras do ensino fundamental [...] (p. 237)”. A autora fixou seu olhar na formação da identidade musical das participantes, expondo que a constituição desta identidade é como “algo que vai se constituindo por muitas escutas e influências, que muda em determinados aspectos, que deixa alguns sons pelo caminho e seleciona outros, escolhendo o que gosta ou o que não gosta para ouvir ou cantar (p. 238)”. Em seu dizer, o SE5 relata que mesmo tendo essa influência da música brasileira, não toca esse tipo de música, reafirmando sua predileção pelo repertório britânico e norte-americano. Seu dizer se filia ao discurso de resistência em tocar a música do seu próprio país, marcando assim, a presença da ideologia, que se consubstancia por meio da música. Como ressalta Indursky (2011, p. 328), “o discurso é uma materialidade através da qual a ideologia pode ser

apreendida”. Nesse caso, percebemos as culturas musicais de dois países (Grã-Bretanha e Estados Unidos da América) predominando no gosto musical desse sujeito guitarrista. Mesmo diante disso, percebemos uma mudança considerável nesse comportamento do SE5: ele está matriculado na prática de frevo. Um gênero genuinamente brasileiro.

Sequência Discursiva 7:

Gosto muito do **jazz**, **blues**, gosto também de **música de matriz africana**, chama muito a minha atenção, principalmente de alguns **baixistas africanos**. Música americana, também, seja ela **gospel**, ou não. (Sujeito Estudante 1)

O SE1, assim como o SE5, se identifica com influências musicais estrangeiras. Ele se refere a músicos que também são baixistas, assim como ele. Em suma, o estudante é influenciado pela música negra, pois todos os gêneros musicais mencionados possuem suas raízes musicais no continente africano. A respeito do conceito de “música negra”, Morais (2022, pp. 19–20) aponta que:

[...] a compreensão estadunidense de uma “música preta” ou “música negra” remonta a três matrizes musicais formuladas e difundidas pelas comunidades negras escravizadas no país: as canções de trabalho (*worksongs*), cantigas entoadas coletivamente durante a atividade laboral; as canções religiosas (*spirituals*), uma forma de executar canções de louvor em igrejas cristãs para pessoas negras; e os lamentos individuais (*blues*), canções que privilegiavam a temática de desamores e as mazelas sociais cotidianas. Os diversos gêneros musicais registrados no documento fonograma no decorrer dos séculos XX e XXI por artistas negros estadunidenses comumente são definidos como tributários, herdeiros ou, ao menos, influenciados por uma dessas matrizes; principalmente o Blues que, talvez por ser a forma de expressão individual entre as três matrizes citadas, estimulou maior diversidade temática na criação artística. (grifo do autor)

Ao mencionar os baixistas africanos, o SE1 está evidenciando haver um apagamento histórico daqueles músicos que, por sua vez, não são valorizados tanto quanto os baixistas norte-americanos. O não-dito se dá quando o SE1 não menciona a música brasileira e os baixistas importantes que se destacaram e continuam se destacando no instrumento.

Sequência Discursiva 8

Eu sempre ouvi muito rock progressivo. **Pink Floyd**, **King Crimson**, **Yes**, e aí fui para o mais pesado, fui para o metal progressivo, que é atualmente o que eu mais ouço, **rock progressivo** e **metal progressivo**. Sempre atravessa a minha vida. (Sujeito Estudante 2)

No discurso do SE2 ele afirma que também gosta de rock, assim como SE5, no entanto, esse prefere as bandas de rock progressivo e atualmente ouve mais o metal progressivo. A respeito do rock progressivo mencionado pelo SE2, Moraes (2018, p. 1) esclarece que:

foi um desdobramento musical do Rock que se consolidou por volta de 1968, principalmente no mercado musical da Inglaterra. Suas origens envolvem não somente desenvolvimentos tecnológicos e musicais, mas também socioculturais, abrangendo o movimento da contracultura que acontecia naquela época.

Percebemos também nos dizeres do SE2 que ele é um sujeito constituído ideologicamente pela cultura estrangeira por meio da música.

Sequência Discursiva 9:

Acho que a minha também (ele se refere à fala do SE2). É, acho que o início [foi] mesmo assim. Eu, tendo **15 anos que comecei a gostar de música**, foi mais o **rock britânico**, também. No caminho, eu vim descobrindo mais, estudando como autodidata, mesmo em casa, **os guitarristas brasileiros**. Que aí **me chamaram a atenção também, para a música popular brasileira**, mesmo, convencional. Teve **uma fase da minha vida** muito indie, né? E eu passei a gostar do MPB, tipo Paulinho Moska. Esse pessoal assim, essa geração. Mas assim, **eu amo de paixão** Novos Baianos, Mutantes e Secos e Molhados. Gosto muito. Muito, muito. Mas gosto de música brasileira. E Rita Lee. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 começou a gostar de música aos 15 anos, ou seja, na adolescência. Começou gostando das bandas de rock britânicas e começou posteriormente a se interessar e estudar autodidatadamente os guitarristas brasileiros. Ao estudar os guitarristas brasileiros, o SE3 também pôde perceber a MPB, ou seja, sua própria cultura. Ao dizer que teve uma fase indie⁵³ na vida dele, percebemos que o gosto musical e as influências podem ser dinâmicas. Quando diz que “ama de paixão” os grupos musicais Novos Baianos, Mutantes e Secos e Molhados, estamos falando de bandas que marcaram o período denominado como o Movimento Tropicália. Ocorrido entre 1967 e 1969, esse movimento se destacou por misturar elementos brasileiros tradicionais com influências estrangeiras num gesto antropofágico.

Sequência Discursiva 10:

Fui muito influenciada pelo meu pai, que gosta muito de música. Então, quando eu era pequena, o que eu escutava era basicamente o que ele escutava. Eu sempre escutei muito MPB, música internacional, anos 80, 90 também. **Gosto muito de rock** também. **Pop** também, escuto muito **rock Progressivo**. Enfim, **depende muito do momento**. (Sujeito Estudante 4)

Quando o SE4 diz que teve muita influência paterna, estamos trazendo novamente uma questão afetiva relacionada à influência da família no hábito de escuta musical, no gosto musical dos filhos. Em seu dizer, o SE4 recorda que teve aquela época em que, o que o pai escutava, ela escutava também. Para Torres (2008, p. 238), isso constitui “uma identidade musical lembrada e narrada, entremeada com as memórias, os fatos, os locais, as pessoas e os sentimentos”. Percebemos que, nesse processo, de desenvolvimento do gosto musical, ela foi se constituindo mais independente e começou a gostar de outros estilos musicais. Percebemos a influência da música estrangeira no gosto musical do SE4 quando diz que gosta de diferentes correntes do rock. O SE4, em seu dizer, não descarta a possibilidade de escutar outros estilos musicais, mesmo que seja ocasionalmente. A música acompanha homens e

⁵³ Indie é uma corrente musical que prioriza as produções independentes das bandas de rock alternativo.

mulheres cotidianamente, em seus diferentes momentos, estados de humor, contextos e finalidades.

Eixo 2 - Relação dos estudantes com o frevo

QUESTÃO 2 – Qual foi seu primeiro contato com o frevo?

Sequência Discursiva 11:

Ouvindo. É porque **minha mãe me levava para o Recife Antigo, para o Carnaval**. Todo dia de tarde, minha mãe me levava para lá. A gente passeava e ouvia. Sempre que tinha algum lugar tocando, a gente parava e ficava ouvindo. **Eu sempre achei muito massa**. E aí, **tocando, foi quando entrei aqui no Conservatório, entrei na prática de frevo. Já é a minha segunda vez aqui**⁵⁴, né? Cursei pela segunda vez porque gostei muito, mesmo. Queria participar de novo com um pouco mais de experiência. (Sujeito Estudante 2)

Em seu dizer, o SE2 entende que seu contato com o frevo se deu de duas maneiras: primeiro na posição de ouvinte e espectador, com uma relação muito forte com a memória; e depois, na posição de músico. Mesmo mencionando suas memórias afetivas ocorridas na tenra idade, na época que ia para o Recife Antigo, em seu dizer, ele não diz que essa experiência foi importante para sua formação profissional, consistindo, desse modo, no não-dito de seu discurso. Na marca “eu sempre achei muito massa”, tem o efeito de sentido de continuidade, de um sujeito que gostava e continua gostando de escutar frevo, de bom grado, ou seja, uma permanência do gosto musical.

Isso, de certa forma, constitui o sujeito-músico que ele é. Percebemos na fala do SE2 a importância da família no desenvolvimento do gosto musical, na valorização da cultura pernambucana e do Carnaval. Na posição de ouvinte expectador, ele diz que sua mãe sempre levava ele para passear, à tarde, ver toda a beleza do Carnaval do Recife Antigo⁵⁵, que preserva todas essas riquezas culturais até hoje. Essa vivência constitui essa posição, antes de ouvinte e de espectador, toda essa memória, todo esse afeto que se tem com a mãe, vai constituir esse sujeito de hoje. Quando ele diz que começou a tocar frevo somente quando se matriculou na prática de frevo do CPM, percebemos a importância desta disciplina para os estudantes terem uma iniciação nesse gênero musical.

Sequência Discursiva 12:

Tive contato com o frevo através do meu pai. Desde pequeno, ele sempre gostou

⁵⁴ Os estudantes dos cursos técnicos do CPM precisam cursar, obrigatoriamente, quatro semestres da disciplina prática de conjunto, podendo escolher o tipo de prática de conjunto que mais lhe desperta interesse, como, por exemplo, prática de frevo, prática de choro, prática de forró, prática de banda, entre outras. (Programa de curso de instrumento dos cursos técnicos, 2013)

⁵⁵ Recife Antigo é um bairro da cidade do Recife-PE, e localiza-se no centro da cidade e, juntamente com os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista, integra o sítio histórico do Recife. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/2_rota_patrimonio_bairro_do_recifepe.pdf. Acesso em: 03 jul. 2025.

de Carnaval. E tinha disco de **vinil em casa. Ele colocava aquele disco lá**, e aí, **eu cresci escutando**, né? Só que eu não imaginava que ia ser músico. O que aconteceu? **Foi o frevo que me ajudou a ter o meu instrumento.** Foi através do Carnaval, tocando frevo, que eu adquiri meu primeiro contrabaixo. Foi um professor do conservatório do [Centro de Educação Musical de Olinda] CEMO, que disse assim: “Tem condição de comprar seu contrabaixo? Vai tocar no carnaval, tocar frevo, que tu vai conseguir fazer uma grana massa e adquirir seu instrumento”. Porque eu não tinha [meu instrumento]. Eu só estudava com o contrabaixo do conservatório. Só pegava no instrumento quando eu ia para o conservatório. (Sujeito Estudante 1)

Ao compararmos a SD11 com essa SD12, percebemos uma diferença do escutar relatado pelos dois sujeitos. O SE2 tem uma relação de escutar frevo com a mãe, na rua — enquanto espaço físico no qual desfilam todas as agremiações do movimento da cultura popular que se mantém viva, pulsante e forte no Carnaval de Pernambuco. É o acontecimento da festa popular, que ocorre anualmente, durante o ciclo⁵⁶ carnavalesco. Por outro lado, nesse escutar, o SE1 marca uma relação com o espaço físico de sua casa, escutando disco de vinil — se referindo aos LPs, com o pai. Na marca “ele colocava aquele disco lá”, ele se refere ao seu pai que gostava de carnaval e colocava o LP de frevo para tocar e ficavam escutando, com um efeito de sentido de ritual. Essa relação de escutar o vinil tem toda uma ritualística que consiste em colocar o LP para tocar na vitrola enquanto é possível apreciar a arte da capa e da contracapa. A capa carrega toda uma história de arte gráfica criada por ilustradores, fotógrafos e *designers* que vão desde fotos do artista, paisagens, desenhos, entre outras possibilidades. Na contracapa podemos encontrar informações diversas, tais como os nomes das músicas e dos compositores, dos músicos e demais profissionais que participaram da gravação, e às vezes encontramos textos, escritos pelo artista ou por convidados, que versam a respeito do conceito do disco. Com as mudanças na indústria fonográfica mundial, que mudou consideravelmente os modos de escuta, entre plataformas de *streaming* e pen drives com músicas, esse ritual perdeu força para a maioria das pessoas, mas, sempre vão existir outras que continuam com essa tradição de uma escuta ritualizada. Nessa direção, um estudo recente de Mourão e Leite (2023, p. 1) busca compreender os rituais envolvidos com o consumo de vinil, analisando esse fenômeno que permanece atualmente, apesar do surgimento de diversas outras mídias. Os autores consideram que:

[...] o consumo de discos de vinil é caracterizado por diversos processos de ritualização, tal como na conservação e manutenção, que mais do que um simples cuidado com os artefatos, passam a ser parte integrante da experiência de consumo. Há também o consumo associado a atividades acessórias, que se confundem com a experiência de consumo do vinil em si. Por fim, há que se analisar a liturgia envolvendo o processo de se escutar um disco de vinil, com suas particularidades e procedimentos. (Mourão; Leite, 2023, p. 1)

⁵⁶ Em Pernambuco, as festas populares são organizadas em três ciclos, a saber: ciclo carnavalesco (nos meses de fevereiro ou março, durante o Carnaval), ciclo junino (no mês de junho, ao comemorar o Santo Antônio, São João e São Pedro) e ciclo natalino (mês de dezembro, durante o Natal e Réveillon).

Em contraponto com o exposto pelos autores, é perceptível que os LPs começaram a cair em desuso nos anos 1980, com a popularização da fita cassete e do CD, para Ferreira (2021) “com o advento do CD, criado na década de 1980 e popularizado no Brasil na primeira metade da década de 1990, o LP parecia coisa do passado. Uma peça do museu do disco”. Percebemos também, no dizer do SE1, que o professor dele, diante do fato do estudante não possuir um instrumento para estudar, aconselhou que o estudante trabalhasse no Carnaval, como músico, de modo a adquirir seu contrabaixo elétrico. Partimos do princípio de que o trabalho possui um papel relevante na constituição do homem e contribui para a criação de condições materiais para viver, mediante o uso de sua força de trabalho. Nessa direção, Vivan (2008, p. 4859) reforça que:

Para se manter vivo o ser humano necessita produzir seus meios de vida, que são modificados historicamente pelas ações dos próprios homens, em relação com a natureza, com os outros homens e consigo mesmo. Esta produção de meios de vida, que se consolidam em bens materiais e imateriais, se dá com base no trabalho humano que é, portanto, a condição da existência humana [...].

Dessa forma, Amboni (2019, p. 246) conclui que “o trabalho, portanto, é sujeito constitutivo do homem e, por meio dele, assegura a reprodução da natureza humana, via sociedade”. A marca “foi o frevo que me ajudou a ter o meu instrumento”, tem um efeito de sentido que reforça a relação afetiva do SE1 com o frevo. Esse dizer do SE1 também evidencia a necessidade de políticas públicas que não somente assegurem o acesso das pessoas às instituições de ensino musical, mas que também viabilizem a aquisição de instrumentos musicais para estudo.

Sequência Discursiva 13:

O meu contato foi mais quando era criança também. Na rua onde eu morava, sempre passava o bloco. Sempre tive esse contato com o frevo. Como músico, foi também aqui no conservatório. Inclusive, nesse semestre, estou pegando um frevo que é bem desafiador. (Sujeito Estudante 5)

O contato do SE5 com o Carnaval também se deu na infância. Na posição de espectador, ele relata que na rua onde ele morava passava o bloco. Esse dizer aponta para a festa do Carnaval pernambucano, que começou na rua, e ainda hoje encontra nesse lugar seu espaço de maior significação, situado no “coração” do meio urbano recifense.

As ruas, as praças e os bairros das cidades do Recife e de Olinda serviram aos intensos percursos do frevo. Seguindo pelas ruas estreitas ou pelas ladeiras históricas, as pessoas e os grupos se avolumavam. [...] Um espaço urbano pleno de vida e de história, carregado de memória, símbolos e significados para aqueles que o frequentavam. (IPHAN, 2016, p. 27)

A marca “foi mais”, em seu dizer, tem o efeito de sentido de que esse contato com o frevo e com o Carnaval se deu de forma mais intensa em sua infância. Por outro lado, na

posição de músico, seu primeiro contato, tocando frevo, se deu no CPM. Ao relatar que está estudando um frevo na guitarra, destaca o aspecto desafiador do gênero musical. O frevo que o SE5 está estudando e considera desafiador é o frevo de rua *Nino, o pernambquinho*, do Maestro Duda. Maestro Duda é o nome artístico do compositor, instrumentista e arranjador José Ursicino da Silva, nascido em Goiana-PE em 1935. De acordo com Spok (2019), “em 2010, foi reconhecido como Patrimônio Vivo de Pernambuco e continua sua trajetória de composição e regência, influenciado e formando gerações de músicos brasileiros (p.53). Ainda conforme o autor, o frevo *Nino, o pernambquinho* é uma composição de 1972, “uma homenagem a seu filho Nino”. Título dado por influência de uma novela que passava na época, chamada ‘Nino, o italianinho’” (p. 52). Com relação ao aspecto desafiador do frevo, algumas características musicais contribuem para que esse gênero musical seja considerado difícil de tocar ou cantar. Dentre estas podemos mencionar o andamento rápido, síncopes, contratempos e a presença predominante de colcheias e semicolcheias. Como reforçam Santos e Mendes (2019, p. 274), “sabemos que, em nosso contexto musical, a notação em partitura confere alguma legitimidade. O que está na partitura costuma ser reverenciado e a execução, mormente quando constatada uma eventual dificuldade, é encarada como um desafio”.

Sequência discursiva 14:

Eu nunca tive muito contato [com o frevo] não. **Só quando eu era pequena**, no Carnaval, escutando bloco, mais na época do Carnaval mesmo. E tocando, **nunca tive a oportunidade ainda não. É só agora nessa disciplina** (Sujeito Estudante 4).

O SE4, em seu dizer, estão marcadas duas posições: uma de espectadora, na qual teve pouco contato com o frevo, restringindo isso à sua infância quando escutava os blocos. O que não está dito no dizer é o motivo pelo qual ela não escuta frevo em outras épocas do ano. Essa escuta do bloco acontecia quando o bloco passava na sua rua? Pode ser que sim, pois durante o carnaval pernambucano as ruas se enchem de sons de percussões, instrumentos e vozes que se espalham por todos os lados. A respeito dessa peculiaridade do som, o pesquisador canadense Murray Schafer denominou de *soundscape*, ou paisagem sonora. Acerca disto, Rocha (2013, p. 2) busca refletir a respeito do uso do áudio no filme brasileiro *O som ao redor*, do cineasta Kleber Mendonça Filho, esclarece que Schafer — em seu trabalho *A afinação do mundo* (Schafer, 2001) -, tenta identificar “os diversos ambientes sonoros que envolvem a vida cotidiana”. Dessa forma, “a paisagem sonora representaria o elemento tradutor do meio ambiente por uma ou mais sonoridades, normalmente ligadas a um lugar, como um bairro, uma cidade ou um microambiente”. A película *O som ao redor* acontece na região de Setúbal, no bairro de Boa Viagem, em Recife (PE). No decorrer do filme, podemos

perceber a riqueza de sons que invadem as casas e apartamentos da rua. São sons de bola, latidos e uivos de cão, bombas de São João, carroças de vender CDs piratas tocando com o volume alto, gritos dos moradores, sons de automóveis e motos passando, entre outros, que contribuem para a constituição da paisagem sonora em questão. Rocha (2013, p. 14) conclui que “os ruídos que produzimos podem revelar efetivamente quem somos, talvez aqueles sons que ouvimos podem sugerir onde e como vivemos”. A outra posição é a de uma estudante que só está tendo oportunidade de tocar frevo agora. Talvez essa vontade de tocar frevo no piano seja motivada por suas memórias afetivas da época de menina, de modo que somente agora ele pôde se matricular na disciplina de prática de frevo. Não podemos deixar de destacar que até a década de 1960, anteriormente ao movimento feminista, as mulheres se limitavam a cuidar do lar, criar e educar os filhos e ser uma esposa excepcionalmente dedicada ao marido. Nessa direção, ao abordar a opressão e apagamento ocorrido contra as mulheres no contexto onde o carnaval se confunde com a vida cotidiana, Lélis (2022, p. 90) aponta que elas enfrentavam “conjunturas sociais, onde o patriarcalismo, vindo dos engenhos, e o conservadorismo, como arranjos do poder, definiam seus papéis, não só nos espaços públicos, mas no ambiente familiar e domésticos”.

Sequência Discursiva 15:

Minha lembrança, assim mais afetiva com o frevo, eu acho, como cresci no interior, **lá tinha uma fanfarra da cidade** lá, né? Lá sempre tinha um pequeno grupo da fanfarra que tocava frevo. Os sopros. E sempre tinha **nos jogos de futebol, nos carnavais da cidade. Meus tios e meu pai bebendo, escutando frevo. Na política** também, no interior, saiam. Tem **uma música bem de rua**, mesmo, do interior. Com manifestações culturais. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 se apresenta com um discurso de um estudante que cresceu no interior de Pernambuco (na cidade de Santa Cruz do Capibaribe), e por sua vez, relata inúmeras memórias afetivas relacionadas com o frevo. Sua posição é de espectador, que presenciava vários eventos nos quais o frevo fazia parte da paisagem sonora. Na marca “lá tinha uma fanfarra da cidade”, provavelmente ele está se referindo a um grupo de músicos oriundos dessas bandas de músicas, pois em quase todas as cidades de Pernambuco há uma banda de música, também conhecidas como filarmônicas. Em seus dizeres, o SE3 relata vários momentos e contextos, nos quais ele escutava frevo: nos estádios de futebol, durante o Carnaval, no ambiente familiar e durante os comícios comuns na época das campanhas eleitorais. Esse dizer nos convida a refletir a respeito do frevo ser tocado durante o ano todo. Circulam, principalmente entre os especialistas no assunto, discursos que buscam explicar os motivos pelos quais o frevo não toca durante outras épocas do ano.

O etnomusicólogo Climério de Oliveira, ao ser entrevistado por Leão (2025, p. 47), a

respeito desse assunto, acredita que isso se deve, em parte, às temáticas exploradas nas canções pelos compositores de frevos, assim como ocorre na música sertaneja, na MPB, no pop mundial, entre outras. Oliveira acredita que “se o frevo quiser ser uma música que toque o ano inteiro, é provável que ele consiga narrar (com sons e letras) temas da vida diária decorrentes no ano inteiro — amor, festa e sexo no topo”. Ao dizer que o frevo é uma música de rua, o SE3 aponta para o território no qual essa manifestação cultural surgiu. São os efeitos de sentido constituídos mutuamente no corpo do sujeito e no corpo da cidade (Orlandi, 2004). Escuta, sonoridades, festejos, eventos, celebração, todos imbricados nos discursos sobre o frevo, rua, cidade e sujeito.

QUESTÃO 3 – O que vocês pensam sobre o frevo?

Sequência Discursiva 16:

Para mim, **eu acho desafiador**. Até para questões de **leitura à primeira vista**, de tudo, estudar o frevo. Depende do frevo. *Nino, o Pernambuquinho*⁵⁷, é **muito rápido. Já estou imaginando, apreensivo**. Porque **tocar o frevo, para mim, não é fácil**. Já estou em Carnaval, mas **não me acostumo**. Toda vez que vou tocar, **a cada ano, é como se fosse a primeira vez**. (Sujeito Estudante 1)

Na formação imaginária que o SE1 faz do frevo, ele se coloca em uma posição de um estudante que, apesar de sua experiência tocando esse gênero musical, ainda não se sente confortável o bastante no momento da interpretação. O dizer de SE1 se filia a um discurso bastante comum entre os músicos, que afirmam que o frevo — sobretudo o frevo de rua e o frevo-canção — é de difícil execução. Em outras palavras, uma música desafiadora. Seu dizer aponta tanto para alguns aspectos técnicos (especificamente a leitura à primeira vista e o andamento), quanto para o estado emocional no momento da execução. J. R. G. Santana (2019), ao analisar as formações imaginárias de estudantes sobre o domínio de uma técnica, traz algumas indagações sobre o canto que podem ser pensadas nas condições de produção de um processo de aprendizagem de execução de frevos com instrumentos.

Será mesmo que é a técnica que causa esse peso? Quem ordena o ter que aplicar essa técnica? A instituição? O professor? A imagem que o aluno faz desse processo? O não entendimento da técnica como um processo em que seu "domínio" se dá aos poucos? A percepção de que outros alunos já possuem, ou não, esse domínio? Uma antecipação de uma posição de palco, de apresentação, de avaliação? Uma transposição didática não realizada? Um corte epistemológico não efetuado? Uma construção anterior de um modo de cantar que resiste ao conhecimento técnico vocal que a academia apresenta? (Santana, 2019, p. 80)

A professora de piano Dayse Mendes, ao investigar quais as habilidades e estratégias de *performance* foram adotadas por alguns pianistas de modo a gerir a ansiedade durante apresentação pública, conclui que o músico deve selecionar músicas que lhe proporcione

⁵⁷ *Nino, o Pernambuquinho* é um frevo de rua de autoria do Maestro Duda.

prazer e tocar e estabelecer metas a serem alcançadas no decorrer do processo de estudo, e por fim reforça que “o músico deve estar consciente de que ansiedade na dose certa é benéfica, pois ela é a preparação do corpo para um desafio que está por vir” (Mendes, 2017, p. 165).

Diante do exposto pela autora, levantamos a seguinte questão: será que o SE1 se sentiria mais tranquilo se tocasse frevo frequentemente? Acreditamos que, no contexto do frevo, um estudo prévio e cotidiano das partituras, aliado ao aumento gradual do andamento, poderia reduzir o nível de *estresse* diante do frevo.

Sequência Discursiva 17:

Acho que **o frevo, junto do forró, são os movimentos culturais mais fortes**, né? De Pernambuco e do Nordeste, pelo menos, eu enxergo dessa forma. E **o frevo foi o ritmo que encontrei para trazer o meu estilo de tocar guitarra na música brasileira**. Porque sou acostumado a tocar rock, coisas de fora. Achei **no frevo uma forma de encaixar um jeito que eu já tocava**. E que estou vendo, recentemente, que funciona. (Sujeito Estudante 2)

No dizer do SE2 estão marcadas duas posições-sujeitos. A primeira é a de um sujeito que possui uma formação imaginária em relação ao frevo e ao forró, na qual compreende que ambos são os movimentos culturais mais fortes de Pernambuco e do Nordeste. Esse discurso se filia a um discurso sobre a valorização da nossa cultura regional, e, em certa medida, carregada de certo grau de ufanismo. Se, por um lado, o forró tem força em todo o Nordeste, **com** o frevo não acontece o mesmo. Isso deve-se à sazonalidade do frevo, por estar associado principalmente ao Carnaval. Sua outra posição é a de um estudante de guitarra que busca por um estilo próprio de tocar música brasileira, mesmo estando acostumado com o rock. Esse discurso se filia ao de outros guitarristas que encontraram no frevo um mediador para desenvolver sua identidade musical. Em sua fala, tem um efeito de sentido de permanência no caminho trilhado por outros guitarristas, dentre os quais podemos mencionar: Dodô e Osmar, Heraldo do Monte, Paulo Rafael, Luciano Magno, Fred Andrade, Liêve Ferreira, entre outros⁵⁸.

Sequência Discursiva 18:

⁵⁸ Dodô e Osmar foram músicos baianos responsáveis pela invenção do trio elétrico e pela difusão do frevo na Bahia, gênero que passou a ser denominado frevo baiano. Além disso, desenvolveram um instrumento inicialmente chamado de *pau elétrico*, posteriormente denominado guitarra baiana. Heraldo do Monte, nascido em Recife (PE), é multi-instrumentista e compositor de frevos e de outros gêneros da música popular brasileira. Destaca-se por sua contribuição ao desenvolvimento de uma linguagem brasileira para a guitarra. Luciano Magno, guitarrista e compositor baiano, sobressai-se pela técnica refinada e pela composição de diversos frevos de rua executados na guitarra, tendo sido premiado em concursos de música carnavalesca. Fred Andrade atuou como professor de guitarra e violão no Conservatório Pernambucano de Música. Gravou diversos álbuns de música instrumental pernambucana, nos quais incorporou influências do rock e de compositores impressionistas franceses, como Claude Debussy e Maurice Ravel. Também compôs numerosos frevos para guitarra. Liêve Ferreira é um guitarrista recifense que se destaca pela execução e composição de frevos e de outros gêneros musicais nordestinos. Integra o grupo Frevo Novo, liderado pelo baterista Augusto Silva.

Recentemente, estou começando a valorizar mais a nossa cultura. Não só em questão de música, mas em relação a histórias e lugares. E também [com relação ao frevo e ao forró] não deixa muito a desejar em termos de complexidade. **Não é porque é do Nordeste, que é simples.** Estou começando a perceber que a nossa cultura tem muito mais raízes e história do que a gente vê na televisão e também a ter mais introspecção com a nossa cultura. O frevo é uma coisa muito forte que estou encontrando. (Sujeito Estudante 5)

Em sua fala, o SE5 ocupa uma posição de um sujeito que somente recentemente está começando a valorizar os aspectos musicais, lugares e histórias da nossa cultura. Pode ser que esses saberes estejam sendo adquiridos no curso técnico do CPM do qual é estudante. Esse seu dizer, em relação à força do forró e do frevo, parafraseia o discurso do SE2. No entanto, chama a atenção para o aspecto da complexidade presente na nossa música nordestina. Que complexidade seria essa apontada por ele? Percebemos um não-dito em seu discurso. Pode ser que esse silêncio tenha um efeito de sentido em relação à complexidade musical como sinônimo de melhor e de maior qualidade. A marca “não é porque é do Nordeste, que é simples” é carregada de efeitos de sentidos relacionados aos frequentes ataques xenofóbicos contra a cultura nordestina. Um episódio lamentável de xenofobia ocorreu recentemente quando o coordenador de medicina da universidade, Antônio Dantas, afirmou que o Quociente de Inteligência (QI) dos baianos era baixo após alunos da Universidade Federal da Bahia (UFBA) tirarem nota baixa no Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes (ENADE). Ele foi além e disse: “o berimbau é o tipo de instrumento do indivíduo que tem poucos neurônios”⁵⁹.

Sequência Discursiva 19:

Tive mais exposição, em termos culturais nossos, ao forró do que ao frevo, né? O frevo, não necessariamente, para mim, é a porta de entrada, ou principal, da cultura popular. Até porque, não existe o principal. Tenho mais causa para falar sobre o forró. Porém, **uma coisa que me impressiona muito no frevo é a força.** Não só cultural dele, mas força física, também. É uma coisa muito forte, de **estar na rua.** Muita gente, é calor, é pancada. [nesse momento o SD3 cantarola um frevo de rua imitando uma orquestra itinerante tocando com força]. Tipo, tem aquela coisa física. Não só dos dançarinos, que são atletas, mas **os músicos que se prestam a tocar na rua, o frevo, são os atletas também.** De fôlego, de condição física. Essa necessidade física fica muito transparente na música, na força. É tanto que você vê, os frevos-canções, mas **o frevo de rua, como o nome já diz, traz a vitalidade física,** transposta da própria música, da própria expressão. Isso sempre me impressionou no frevo. Antes de eu gostar de frevo. (Sujeito Estudante 3)

Em seu dizer, o SE3 se apresenta com um discurso de pertencimento a duas manifestações culturais pernambucanas: o forró e o frevo. No entanto, informa que teve uma experiência mais intensa com a primeira do que com a segunda. Ressalta ainda que o frevo

⁵⁹ Disponível em:

<https://educacao.uol.com.br/noticias/2008/04/30/berimbau-e-instrumento-de-quem-tem-poucos-neuronios-diz-coordenador-de-medicina-da-ufba.htm>. Acesso em: 15 mai. 2026.

tem uma força muito grande, tanto cultural quanto na atividade dos passistas e dos músicos. Ao destacar que apesar da existência do frevo-canção, o frevo de rua é mais forte, seu dizer se filia ao discurso relacionado à força do frevo de rua, que por sua vez, já havia sido destacado por Oliveira (1985, p. 37, grifos nossos), ao comparar o frevo de rua com a marchinha carioca. O autor defende que, “a marchinha carioca é assexuada, [enquanto] o frevo é *viril*”. [...] “Ele (se referindo ao frevo) não convida: *arrasta*”. [...] “... o frevo, que não se canta, denuncia sua violência, seu desenfreno, sua *disposição*, até nos títulos com que se batiza [...]”. Oliveira não usa a palavra “força” explicitamente, no entanto, nas entrelinhas ela está presente, quando ele recorre aos termos “viril”, “arrasta” e “disposição”. Essa valorização do frevo de rua em detrimento do frevo-canção, que outrora foi apontada pelo autor, remete à memória discursiva. Na AD é o que chamamos interdiscurso e sua relação com o já-dito.

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, **o já-dito** que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. (Orlandi, 1999, p. 30)

Sequência Discursiva 20:

Nunca tive muito contato, mas admiro essa complexidade. Você escutando, você percebe. E também, **sonoramente, me agrada**, o pouco que eu já escutei. E também a questão de que já falaram aqui, né? Assim, cultural. Da força. (Sujeito Estudante 4)

Nessa formação imaginária, o SE4 se coloca na posição de quem, apesar de não ter tido muito contato com o frevo, quando escuta, se satisfaz. Zagonel (2008) propõe sete passos para a apreciação musical ser mais eficaz, a saber: “1. Ouvir e sentir; 2. Ouvir e imaginar a cena sugerida; 3. Identificar os temas; 4. Observar os instrumentos e respectivos timbres; 5. Identificar as cenas ou as partes; 6. Perceber a forma, a estrutura e, 7. Elaborar um esquema escrito” (p. 23). Ouvir e sentir consiste no primeiro passo sugerido pela autora, visando “facilitar a apreciação [musical] e torná-la mais eficaz”. Conforme a autora, “a primeira audição de uma peça pode ser feita de maneira totalmente livre, buscando apenas o prazer em ouvir”, ela sugere que ao escutar a música, a pessoa deixe aflorar as sensações, explorando as lembranças trazidas pela música, idealizando um mundo que ela possa sugerir, “é se permitir sentir o que a música transmite, chorar ou sorrir” (p. 17).

Eixo 3 - O que os estudantes conhecem sobre os aspectos técnicos do frevo

QUESTÃO 5 – Vocês sabem quais são os tipos de frevo que existem? Se sabem, quais são?

Sequência Discursiva 21:

- Conheço alguns, mas **eu não sei exatamente distinguir. Sei que existe o frevo de rua, o frevo-canção.** Sei que existe outro, mas eu não me recordo agora. E também talvez não saberia ter uma certa ideia do que cada um faz. Quais são as diferenças? Sei que o tal, o tal, o tal (Sujeito Estudante 5).
- **O terceiro seria o frevo de bloco, né?** (Sujeito Estudante 2)
- **Acredito que os blocos líricos, eu acho, devem fazer parte do frevo também** (Sujeito Estudante 1).
- É, o de bloco, o de rua e o canção. Para mim, são as principais. **Existem subdivisões, neles também?** (Sujeito Estudante 3)
- **Eu já tinha ouvido vagamente** sobre esses que eles falaram. De rua, bloco e canção. (Sujeito Estudante 4)

Observamos, a partir dos dizeres do SE5, que ele sabe que existem somente dois subgêneros do frevo. No entanto, reconhece que não saberia diferenciá-los. Observe que no diálogo, o SE2 menciona o terceiro subgênero que faltava, o frevo de bloco. Em seguida, o SE1 cita os blocos líricos. Estas agremiações possuem em seu repertório, exclusivamente, frevos de bloco. Perceba que na fala do SE2 ele traz uma informação que complementa a fala do SE5, mas, ao mesmo tempo, ele demonstra incerteza quando usa a marca “né?”. A mesma insegurança constitui o dizer do SE1, materializada discursivamente na marca “eu acho”. O SE3 pergunta se há subdivisões nos subgêneros do frevo. O SE4 encerra o diálogo, dizendo que já tinha ouvido falar, vagamente, a respeito dos tipos de frevo. Percebemos que os estudantes apresentam muitas dúvidas a respeito dos tipos de frevo que existem. Isso aponta para uma lacuna existente no currículo dos cursos técnicos ofertados pelo CPM. Nas aulas que se seguiram, na sequência didática, abordamos a respeito de cada um dos subgêneros do frevo.

QUESTÃO 6 – Vocês sabem quais são os instrumentos usados nos diferentes tipos de frevo?

Sequência Discursiva 22:

- **O frevo-canção, eu vejo que tem um cavaquinho,** que em outros a gente não vê, né? **O canção, pelo menos, vejo um violão de sete cordas, dez cordas,** que se for tocar o frevo de rua, a gente não encontra. (Sujeito Estudante 1)
- **Tem um pouco da influência do choro, né?** (Sujeito Estudante 2)
- Isso! (Sujeito Estudante 1)
- São instrumentos do choro que eles trazem para o frevo. Aí, no frevo de rua, a gente tem instrumentos de sopro. **Tem o sax, tem o trombone, o trompete, tem a tuba.** No frevo-canção, a gente **vai ter guitarra, vai ter violão, vai ter bateria, vai ter baixo,** vai ter vários. Acho que todos os instrumentos se encaixam de alguma forma no frevo. Vai depender do estilo. (Sujeito Estudante 2)
- **Alguns precisam de uma projeção maior, tipo de rua, justamente, instrumentos de projeção maior, de mais força, né?** Que num precisa de amplificação, que nem um violão de 7 cordas, ele vai sumir. Não é? (Sujeito Estudante 3)
- Não sei diferenciar os instrumentos de cada tipo. Mas imagino que instrumentos de sopro, de percussão, violão — concordo com o que eles falaram — **acho que talvez todos os instrumentos consigam se encaixar de certa forma.** (Sujeito Estudante 4)

O SE1 menciona o cavaquinho e violões de sete e dez cordas como instrumentos comuns no frevo-canção, no entanto, eles são usados no frevo de bloco. A fala do SE1 fez com que o SE2 visse uma relação entre os instrumentos mencionados com outro gênero musical brasileiro: o choro. Ele tem razão, esses instrumentos são comuns tanto no choro quanto no frevo de bloco. O SE2 continua mencionando os instrumentos que pertencem ao frevo de rua, no entanto, o não dito foram os instrumentos de percussão. Ele segue listando os instrumentos do frevo-canção, dizendo que, nesse subgênero, tem guitarra, violão, bateria e baixo. O SE3 vê outro aspecto relacionado aos instrumentos musicais, o relacionado com a projeção sonora. Ele aponta que no contexto da rua, é necessário usar os instrumentos que apresentam uma maior projeção sonora. Vale ressaltar que, mesmo na rua, alguns instrumentos de som mais suave — tais como a flauta e a clarineta — também são usados, sendo estes, comuns nas orquestras de pau e cordas, que acompanham os blocos líricos. Por fim, o SE4 parafraseia uma fala do SE2 ao dizer que talvez todos os instrumentos consigam se encaixar de certa forma no frevo. Percebemos que os estudantes sabem alguns dos instrumentos musicais comuns no frevo, mas demonstram incertezas ao relacioná-los aos três subgêneros (frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco).

Eixo 4 - A relação dos estudantes com o frevo nas condições de produção do CPM

QUESTÃO 10 — Com relação a sua prática no frevo. Como é fora e dentro do CPM?

Sequência Discursiva 23:

Fora [do CPM], eu acho que a questão do entrosamento é melhor. Porque nesse período de carnaval, são muitos lugares para tocar e pessoas diferentes. Consigo tocar em cinco bandas diferentes, com pessoas diferentes. Às vezes a gente encontra as mesmas pessoas e o entrosamento é diferente. Mas também é **um aprendizado muito grande**. Porque na questão de leitura, na questão de dinâmica, de presença de palco e tudo, acho que ajuda bastante. E aqui [No CPM] também, **só acrescenta ainda isso**. A gente **poder compartilhar para outras pessoas que nunca tiveram essa vivência de frevo**. Acho que na aula **vai agregar muito** isso. (Sujeito Estudante 1)

O SE1, com esse discurso, ocupa duas posições distintas nas quais compara dois contextos: o profissional e o educacional. A primeira é uma posição sujeito que já possui mais experiência profissional tocando frevo, afirmando que no período do Carnaval ele toca em vários lugares e com muitas pessoas. Esse dizer se filia ao discurso de que o músico que toca com muitas bandas e/ou artistas durante o carnaval, que lida com inúmeros repertórios, diversos gêneros musicais e que consegue cumprir uma exaustiva agenda de ensaios, shows e viagens, é mais valorizado e requisitado no mercado da música. A outra posição é a de um sujeito estudante matriculado na prática de frevo que supõe que, fora do CPM, o aspecto do

entrosamento é melhor e que essa vivência proporciona um aprendizado enorme, no entanto, as aulas práticas no conservatório corroboram bastante com seu aperfeiçoamento técnico. Ele acredita que poder compartilhar sua experiência com os outros estudantes vai agregar muito, sobretudo com relação às pessoas que não possuem nenhuma vivência no frevo.

Sequência Discursiva 24:

Eu só tenho um carnaval tocando frevo como músico, que foi o carnaval do ano passado. Só que eu já toquei nesse contexto de ser um formato não convencional de frevo. Na época era uma banda de manguebeat. A gente tinha alguns sopros para fazer linhas melódicas. Também eram divididas com a minha guitarra. A minha experiência **é uma experiência comum de quem já toca com banda**. Eu não senti uma coisa tão diferente, talvez porque não seja o formato que a gente chama de tradicional, de frevo. E na Psicofrevo a gente também toca de um jeito completamente diferente. É um formato de banda de rock. A gente busca os frevos mais clássicos. [Por] mais que sejam os mais clássicos, é um formato diferente, é uma sonoridade diferente. Até a forma de se expressar é diferente. (Sujeito Estudante 2)

O SE2, em seu dizer, ocupa a posição de quem tocou somente no Carnaval do ano passado. Esse discurso se filia ao de quem tem uma experiência no frevo que pode ser comparada à de alguém que já toca em banda. Provavelmente ele se refere a uma banda usada na música pop, a saber: voz, baixo, guitarra, teclado, bateria, percussão e sopros (normalmente trompetes, trombones e saxofones). Em seu dizer, o SE2 menciona, ainda, que a referida banda era de Manguebeat⁶⁰. Ainda segundo o SE2, essas bandas são muito comuns no Carnaval, principalmente para tocar em palcos e trios elétricos. Mesmo que sejam maneiras diferentes de construção do conhecimento, esses momentos produzem sentidos de imbricação que irão se tornar produtivos no fazer musical do estudante e no sentido de “compartilhamento” com outros estudantes, menos experientes, apontados pelo dizer de SE1. Inicialmente, os SE5, SE3 e SE4 optaram por não responder à pergunta relacionada com suas práticas com o frevo, dentro e fora do âmbito do CPM. Até aquele momento, tínhamos o seguinte cenário: dois participantes tiveram uma vivência com o frevo, tanto fora quanto dentro, e três não tinham vivência fora. Vivência, no sentido de tocar frevo profissionalmente. Resolvemos reformular a questão. Perguntamos se havia algum tipo de relação/vivência deles com o frevo, somente no âmbito do CPM, e o SE5 decidiu falar.

Sequência Discursiva 25:

— Sim. **Estou vivendo agora**, na verdade. **Estou aprendendo música com o meu**

⁶⁰ Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, no início da década de 1990, emergiu em Recife-PE, um movimento cultural associado, principalmente, à atuação das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, que recebeu o nome de Manguebeat. No entanto, é inapropriado restringir a expressão somente a um gênero musical, pois, desde sua fundação, a capital de Pernambuco tornou-se conhecida mundialmente por sua diversidade de estilos que se tornaram uma marca característica de sua cena cultural. Os protagonistas do manguebeat são contra a denominação deste como um movimento, preferindo, assim, adotar as expressões “cena” e “cooperativa cultural” ao se referirem aos episódios ocorridos durante o período.

professor. E a gente está vendo tanto a parte melódica quanto as levadas do frevo. A gente está começando. (Sujeito Estudante 5)

— Comigo, **a primeira vivência foi no semestre passado**, nessa disciplina da Prática de Frevo 1. **Antes disso, eu não tinha nenhuma vivência.** (Sujeito Estudante 3)

— **Eu não tenho nenhuma vivência.** Só agora. Vou fazer essa disciplina de Prática de Frevo. Vai ser a primeira vez. (Sujeito Estudante 4)

O SE5 está começando agora a estudar frevo com seu professor de guitarra do CPM. Os SE3 e SE4 relataram que suas experiências se deram somente na disciplina de prática de frevo. Essa é a segunda vez que o SE3 cursa a disciplina, enquanto para o SE4, esse é o primeiro. O SE3 e o SE4 não haviam tido nenhuma vivência tocando frevo antes de se matricularem na disciplina de prática de frevo. Importante destacar que os SE2, SE3 e SE5 são estudantes de guitarra, mas somente o SE5 relatou que está estudando frevo com seu professor do CPM. Como vimos na análise documental, o frevo não consta no programa do curso de guitarra. O ensino desse instrumento está inserido no currículo popular, e o frevo também é música popular. Por que o frevo está ausente no programa do curso técnico de guitarra, pelo menos formalmente?

QUESTÃO 4 – Você costuma escutar frevo?

Sequência Discursiva 26:

Sim. Gosto muito de escutar Spok. Vez ou outra coloco na *playlist* e escuto. **Ainda mais nesse período agora, que tem que escutar**, não só ele, como diversos outros autores, compositores de frevo (Sujeito Estudante 1).

Em sua fala, o SE1 ocupa uma posição de quem costuma escutar frevo. Desse modo, ele revelou um pouco de seu gosto musical ao dizer que gosta muito de escutar Spok⁶¹. O artista mencionado por ele se destaca por seu virtuosismo no saxofone e por seu trabalho desenvolvido à frente da SpokFrevo Orquestra. Por esses e outros motivos, influencia muitos músicos apreciadores do frevo, sendo considerado, portanto, uma referência nesse gênero musical. Constatamos, no dizer do SE1, que ele mencionou primeiro o nome de um artista atual (ligado à modernidade) e somente depois acrescentou os outros compositores (ligados à tradição). Esse discurso tem um efeito de sentido de valorizar o moderno em detrimento da tradição. Para Bezerra (2022, 170), intensos debates — no sentido de modernização do frevo ou preservação — ganharam força sobretudo nesses dez anos após a concessão do título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, em 2012. Conforme o autor, “a livre modificação das convenções de um gênero não tem como consequência necessária o esquecimento da tradição. Pelo contrário, a tradição pode ser redimida exatamente ao ser atualizada por artífices contemporâneos”. Com relação ao interesse da juventude pelas obras

⁶¹ Inaldo Cavalcante de Albuquerque (1970-)

frevísticas tradicionais, o autor conclui que “citações do passado, quando recuperadas de modo a dar significado a nossas identidades de hoje, servem como estímulo para que as gerações mais jovens o revisitem com maior interesse”. Por fim, o SE1 apontou que, para dar conta das demandas das bandas nas quais ele toca nesse período carnavalesco, a necessidade de escutar frevo aumenta. Isso ocorre devido aos inúmeros repertórios aos quais os músicos têm que dominar. Esse dizer aponta para a escuta sendo mencionada como parte do processo de aprendizagem do frevo.

Sequência Discursiva 27:

Ouçó frevo-canção, ouço frevo de bloco, ouço frevo de rua. E eu **ouço também no contexto de estudo**. Aí descobri recentemente a **Orquestra Quebramar**, e eu de fato me tornei um fã. Gosto muito **da mistura com outros ritmos**. Gosto da mistura com jazz, com alujá. Gosto de como as coisas funcionam assim. E inclusive **ouço tentando misturar com outros estilos também**. (Sujeito Estudante 2)

O SE2, com esse discurso, ocupa uma posição de sujeito que escuta frevo, não somente para deleite, mas para estudar esse gênero musical. Ao dizer que gosta de misturar o frevo com outros ritmos, se filia a uma corrente existente entre os frevistas que defendem que esse gênero musical continue se modernizando, em contraponto com os defensores mais ferrenhos da tradição. A respeito dessa temática, Bezerra (2022, p. 170) aponta que essa discussão não se dá somente no contexto do frevo, para o autor:

tradição e inovação figuram entre os temas mais corriqueiros nos debates sobre música popular. Muitas vezes, geram discussões acaloradas entre grupos de músicos e apreciadores mais ortodoxos, defensores de uma suposta autenticidade musical, e outros mais afeitos a novidades. O frevo não escapa à regra.

Ao mencionar que gosta dessa mistura decorrente do frevo com outros estilos musicais, o SE2 cita a Orquestra Quebramar como banda que escuta com o intuito de aprender como fazer as, já referidas, fusões. No que tange à Orquestra Quebramar, ela foi criada e liderada por mim em 2014, visando principalmente experimentar a fusão do frevo com minimalismo, modalismo, jazz modal, apresentando forte influência do compositor pernambucano Moacir Santos. Gravou um CD contendo músicas autorais, nos quais constam gêneros musicais tais como frevo, ijexá e maracatu. O trabalho foi gravado em julho de 2016 no Estúdio Carranca (situado no Recife), com produção executiva de Laura Proto, masterizado em Nova York por Don Grossinger e a capa do CD teve a arte assinada pela artista baiana Nila Carneiro⁶².

⁶² Músicos que participam do CD da Orquestra Quebramar: Marcos FM (baixo), Roque Netto (trompete), Adilson Bandeira (Sax tenor), Mauricio César (escaleta), Kelsen Gomes (piano), Ebel Perrelli (bateria) e George Rocha (percussão). O CD completo pode ser escutado no link: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mnRsasz5WQmPW1rkbA5CZXnZsxnLrflDy&si=TTzpY-FQ7q7qv31s.

Sequência Discursiva 28:

Não costumo escutar muito, isoladamente, frevo. **Escuto mais nessa época** do Carnaval. **Estou começando a escutar agora, que estou começando a tocar**. Acho que é aí que começo mais a me interessar por coisas novas. Começo a tocar e a pensar em outras referências. (Sujeito Estudante 5)

Nesse dizer, o SE5 marca duas posições. Na primeira, a do sujeito que não costuma escutar frevo frequentemente, intensificando um pouco essa escuta somente sazonalmente nesse período do carnaval. Por meio da marca “estou começando a escutar agora”, em seu dizer, ele assume que o fato de estar estudando frevo com seu professor de guitarra — como dito na Sequência Discursiva 25 — serve de estímulo para escutar frevo com mais frequência. Isso indica que o repertório vivenciado nas aulas práticas de instrumento, nos cursos técnicos do CPM, pode estimular a escuta dos gêneros musicais abordados. Esse é mais um argumento para o frevo fazer parte, como conteúdo obrigatório, do currículo do CPM.

Sequência Discursiva 29:

Eu não escuto. Só nessa época do Carnaval, mesmo. Mas nem assim eu paro para escutar. As pessoas vão ao redor, por causa do Carnaval (Sujeito Estudante 4).

No dizer do SE4, apresenta-se a posição que nega a escuta de frevo de maneira intencional, e se essa escuta ocorre, é exclusivamente durante o período do carnaval, uma vez que as pessoas ao seu redor estão ouvindo mais frevo nesse contexto festivo. O dizer do SE4 se filia a um discurso no qual considera que o frevo, enquanto música, é para escutar somente no Carnaval, ou seja, um gênero musical sazonal. Esse relato do SE4, dialoga também com a frase “os ouvidos não possuem pálpebras”, do notável poeta e autor brasileiro Décio Piagnatari (1927–2012), e que por sua vez coaduna com o pensamento do educador canadense Murray Schafer, que aponta que:

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (Schafer, 1991, p. 67)

Diante disso, levantamos a seguinte questão: será que, mesmo em uma escuta sazonal de frevo, e tendo os ouvidos desprovidos de pálpebras, é possível aprender algo? Bonfim (2015, p. 6), pode corroborar conosco na busca por uma resposta para essa pergunta ao argumentar que “se o ouvido não tem pálpebras, significa também que pode ser interpelado, surpreendido com vozes, sons, saberes, com uma trilha sonora, enfim, que desarranje o rumo dos dias, que desconcerte certezas”. Esse sentido de o ouvido não ter pálpebras e esse seu desarranjar desconcertante de certezas é análogo ao sentido da imbricação entre o escutar e ouvir nesta nossa abordagem discursiva, nas condições de produção em que há esse

funcionamento no movimento da história. O autor aponta a escuta do rádio como um potencial mediador para aquisição de novos saberes, acrescentando que temos no rádio a presença da música, “música não (apenas) como entretenimento, convite ao baile, ao devaneio. Mas (também) como vetor de ideias, de leituras de mundo, de modos de estar no mundo. Música como produção de conhecimento”. Diante disso, reforçamos nossa defesa de que é possível aprender muito a respeito do frevo por meio da escuta, mesmo em uma escuta sazonal, desde que se dê de forma intencional e atenta.

Sequência Discursiva 30:

Eu particularmente não pego escolhendo o frevo para escutar em casa, no carro, **mas gosto muito**. Como falei, dessas **músicas explosivas**. O nosso batuque, tanto o batuque baiano, quanto o frevo também, eu acho que **fonograficamente ele não capta o que é uma exibição**, o que você vê. É o batuque que você vê no Recife Antigo que parece até um trovão. **Nem um disco, nem nada vai conseguir capturar** aquilo. Acho que o frevo tem um pouco disso também. Ele é tão forte, é tanto que, por mais belo que seja um registro fonográfico, **eu prefiro ainda ver a execução ou ouvir a execução, do que o disco**. É realmente, como uma parte aqui disse, eu escuto mais nesse período do ano, porque a gente é “alagado”, “bombardeado” pelo frevo. Ainda bem! (Sujeito Estudante 3)

Em seu dizer, o SE3, marca duas posições distintas. Na primeira, aparece a posição que nega a escuta de frevo intencionalmente, seja no som do automóvel ou no de casa, mesmo afirmando, contraditoriamente, que gosta muito. Na outra posição, desta vez a de espectador, afirma que prefere escutar o frevo ao vivo, pois, em seu dizer, “músicas explosivas” não podem ser captadas fonograficamente. O termo “fonograficamente” está relacionado à indústria fonográfica, que, por sua vez, produz discos para comercialização. A respeito do advento da indústria fonográfica no Brasil e sua relação com os gêneros musicais urbanos, Zan (1996, p. 1) aponta que:

Grande parte do material inicialmente disponível para as gravações eram gêneros ou estilos musicais urbanos e folclóricos já existentes na sociedade brasileira. Ao serem incorporadas por esse ramo da indústria cultural, tais manifestações converteram-se num novo produto. É esse tipo de música popular, produzido por meios industriais, divulgado e veiculado pelos meios de comunicação de massa [...].

O dizer do SE3 se filia ainda com o discurso dos espectadores que preferem assistir apresentações ao vivo em ambientes abertos, no contexto de eventos de rua. As marcas “nosso batuque” — se refere, provavelmente, aos maracatus nação, e “batuque baiano”, remetem aos grupos de percussão urbanos baianos, a exemplo da banda percussiva de samba-reggae Olodum.

QUESTÃO 11 — O frevo que você escuta na academia (ou seja, no CPM) é o mesmo que você escuta em outros espaços (em casa, na mídia, na rua, entre outros)?

Sequência Discursiva 31:

Sim. Tem. Acho que é porque é uma característica. **Aqui a gente tem o frevo mais conservador.** O frevo do Capiba é o frevo **mais “raiz”**. Lá fora, como eu disse, tem mais Alceu Valença, **mais experimentações**. Como ele está fazendo, está trazendo para a gente, como eu disse, essas outras bandas, que vêm para cá, Pinguim, Marrom Brasileiro, e tudo mais, **eu acho que é muito mais dinâmico, lá fora, do que aqui,** mas **é também do contexto do ensino.** Que traz **essa questão mais da “raiz” do frevo, mais conservadora, menos contemporânea.** (Sujeito Estudante 3)

Quando perguntamos se existia alguma diferença do jeito de escutar lá fora e no CPM, o SE3 disse que sim, e apontou quais seriam elas. Segundo ele, no CPM, o frevo é mais conservador e mais “raiz”. Apontou o frevo de Capiba como um exemplo desse frevo. Segue apontando que, fora do CPM, há mais espaço para experimentações, trazendo como exemplo o frevo de Alceu Valença. E continua com sua comparação, dizendo que fora do CPM é tudo mais dinâmico, justificando que essa falta de dinâmica é porque o CPM é um contexto de ensino, e isso pressupõe que os conteúdos relacionados ao frevo devam ser raiz, mais conservador, e menos contemporâneo. Concordamos ser relevante que a escola ensine os conhecimentos “raiz” (ou clássico). Talvez essa falta de dinâmica, na opinião do estudante, seja pela ausência de práticas de frevo mais conectadas com o que se faz atualmente, fora do CPM. Será que o programa da disciplina prática de frevo proporciona essa vivência mais contemporânea, de repertório, de *performance*, ou será que é um ensino mais conservador? Se for considerado conservador, como o conservatório poderia proporcionar um ensino de frevo mais sincronizado com a contemporaneidade?

Sequência Discursiva 32:

Aqui a gente estuda o frevo entre aspas, “puro”. Porque **lá fora, geralmente, a gente toca ele misturado com outros estilos**, com outras referências. **Aqui a gente tenta fazer o mais clássico possível**, até para aprender. Por exemplo, quando você vai aprender, você busca na “raiz”, você busca, o que seja mais fácil de ensinar. E aí, **quando você vai para fora, você usa aquela referência.** Do “primordial”, entre aspas, do estilo, para tocar o que tem de novidade. E aí, **lá fora, o que a gente ouve é essa novidade, é essa mistura.** É Alceu, é Spok, é Lenine, é muito mais isso que aparece para a gente do que a gente ouvir um frevo de rua. Lógico, que a gente chega em Olinda e ouve frevo de rua, frevo de rua, frevo de rua. Mas a maior parte é frevo canção, é frevo de bloco. (Sujeito Estudante 2)

O SE2 acredita que, no CPM, o ensino é voltado para o frevo “puro”, e fora, o que se toca já é o resultado de misturas com outros estilos. E concorda com o SE3 quando diz que no CPM os estudantes tocam o frevo do jeito mais “clássico”. Ele acredita que esse conhecimento primordial, essa referência, seja relevante, dizendo que quando o músico toca fora do CPM, ele usa esse conhecimento que aprendeu como sendo um referencial. Trazendo a questão da escuta novamente para o debate, ele finaliza seu raciocínio, apontando que, fora do CPM, o que eles escutam é a, já referida, novidade, que seria o resultado de inúmeras misturas musicais.

Sequência Discursiva 33:

Sim, eu concordo. Acho que aqui **a gente aprende uma “parada” um pouco realmente didática.** É a referência primordial do frevo, para **depois escutar coisas que já foram reinventadas, mescladas e influenciadas.** Estou aprendendo o frevo *Nino, o Pernambuquinho*, mas também, para ver um pouco mais da levada do frevo. Estou vendo tanto o *Voltei Recife*, [quanto] o *Hino da Ceroula*. **Costumo escutar. Escutei aqui no Conservatório,** mas também, no contexto mais popular, do frevo de rua. (Sujeito Estudante 5)

O SE5 acredita que a aprendizagem do frevo no CPM se dá de forma didática, abordando os conhecimentos essenciais, para depois escutar frevos reelaborados. Mais uma vez, ele relata sobre suas aulas de guitarra, nas quais está aprendendo músicas do repertório do frevo. Adiante, ele relata que costuma escutar frevo, e que também já escutou frevo no contexto do CPM. Provavelmente, nesse dizer, ele está se referindo a um momento de escuta de frevo durante as aulas de guitarra.

Os SE1 e SE4 optaram por não responder essa pergunta.

Eixo 5 - O que os estudantes conhecem sobre os aspectos históricos do frevo**QUESTÃO 7 – Você já estudou sobre a história do frevo?**

Sequência Discursiva 34:

Estou fazendo a licenciatura na UFPE. E no primeiro período **a gente teve que fazer um projeto de pesquisa** já para aprender como tudo funciona. E aí, **a minha pesquisa foi em torno do frevo, como se toca na guitarra.** E aí tive que estudar um pouco da história, as referências de capoeira, as bandas marciais. Atualmente, eu ainda estou pesquisando, porque formei uma banda de alunos de frevo na UFPE, que se chama Psicofrevo. A gente já tocou aqui [se referindo ao CPM]. A gente não tem nenhum sopro, toca frevo com formação de rock. Tem duas guitarras, uma voz, um baixo e uma bateria. Continuo pesquisando para ver como encaixar as músicas, principalmente os mais clássicos, nessa formação, que é, de certa forma, agressiva para muita gente. (Sujeito Estudante 2)

Somente o SE2 estudou a respeito da história do frevo, por ser estudante do curso de Licenciatura em Música da UFPE. O estudo se deu diante da necessidade de elaborar um projeto de pesquisa, e para fundamentar seu objeto de pesquisa, teve que estudar a respeito da história do frevo. Os demais participantes responderam “não” para essa pergunta. Ou seja, mesmo na condição de estudantes dos cursos técnicos do CPM, esses quatro estudantes nunca estudaram a respeito da história do frevo. Esse resultado é preocupante. Será que nenhuma disciplina do currículo do CPM aborda esse aspecto do frevo? Talvez esses estudantes não tenham conhecimento da disciplina eletiva Estética do Frevo, criada por nós em 2014, e que, por motivos de falta de apoio e divulgação institucional esteve sempre com muita instabilidade, com relação às suas atividades. Fica aqui nossa crítica para o CPM valorizar mais as disciplinas eletivas, e assim contribuir ainda mais com a formação dos estudantes dos cursos técnicos. E por que não abrir essas eletivas também para o curso Preparatório? Desse

modo, após concluírem o Preparatório, os alunos que optarem seguir para os cursos técnicos já levariam consigo alguns saberes a respeito da história do frevo.

QUESTÃO 12 — Quais são os músicos e compositores de frevo do passado que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.

Sequência Discursiva 35:

Tenho **versões atualizadas de músicas clássicas**. Por exemplo, se não me engano, a Orquestra Frevo do Mundo. **Ouçó essas coisas mais atualizadas**. Eu não tenho como dizer compositores específicos (Sujeito Estudante 2).

Aqui, no dizer do SE2, aparece a posição de quem escuta somente versões mais atualizadas do repertório clássico do frevo. Em sua fala, ele menciona a Orquestra Frevo do Mundo, como exemplo de uma dessas iniciativas que visam fazer releituras de obras consagradas. A referida orquestra consiste em um projeto de iniciativa do baterista Pupillo⁶³ e Marcelo Soares que buscam “ampliar fronteiras temporais e espaciais do frevo e propõe a dessacralização do gênero”. Participam do projeto os artistas Caetano Veloso, Céu, Siba, Otto, Duda Beat, Arnaldo Antunes, Tulipa Ruiz, Almério e Henrique Albino, entre outros. De acordo com informações obtidas no site do Estelita Selo, “o primeiro volume do projeto junta vozes de Pernambuco, Bahia e São Paulo em abordagem pop de repertório⁶⁴ que extrapola o período carnavalesco”⁶⁵. Esse discurso do SE2 se filia ao discurso de que o frevo precisa ser tocado durante o ano todo. Não importando, no entanto, que os envolvidos nesse processo tenham que criar novas roupagens cada vez mais extravagantes para antigas composições ligadas à tradição, sob o pretexto da divulgação e atualização do gênero, sobretudo entre os jovens.

Sequência Discursiva 36:

O reconhecimento do compositor. A gente conhece [vários] frevos, mas não consegue ligar o nome à pessoa. Mas, como ele fala [se referindo à fala anterior do SE2], versões, adaptações, intérpretes. Às vezes, quando sai na mídia: “faleceu fulano, com 80 anos, gravou 500 frevos”. Você conhece três. Acho que falta muito, na questão do MPB, a figura de ligar a música ao compositor. **A gente conhece “ene” obras que se tornam do povo, deixam de ser do compositor.** E a gente não sabe quem é o compositor, porque ainda não é mais dele, é do povo. “Ah, eu conheço essa música na versão de Alceu!”, “na versão de Lenine”, “na versão de...”, mas o compositor mesmo, ninguém sabe. É “João não sei quem”. (Sujeito Estudante 3)

⁶³ Ex-integrante da banda Nação Zumbi, grupo este que acompanhava o cantor/compositor e um dos idealizadores do movimento Manguebeat, Chico Science.

⁶⁴ Repertório do CD Frevo do Mundo e os respectivos compositores: *A filha da Chiquita Bacana* (Caetano Veloso), *Linda flor da madrugada* (Capiba), *Bloco do prazer* (Moraes Moreira e Fausto Nilo), *Ciranda de maluco* (Otto e Dengue), *Frevo mulher* (Zê Ramalho), *Ela é tarja preta* (Arnaldo Antunes, Betão Aguiar, Felipe Cordeiro, Luê e Manoel Cordeiro), *Vida boa* (Fabio Trummer), *Último dia* (Levino Ferreira).

⁶⁵ Orquestra Frevo do Mundo. Disponível em: <https://www.seloestelita.com/orquestra-frevo-do-mundo>. Acesso em: 16 jul. 2025.

O dizer do SE3 revisita uma discussão a respeito de os intérpretes serem mais conhecidos que os compositores. No passado, as emissoras de rádio, antes de colocar uma música no ar, diziam o nome da música, o nome do compositor e, por último, o nome do intérprete. Atualmente, ao consultarmos sites de letras de música, e de *streaming*⁶⁶, na maioria das vezes, não localizamos o nome do compositor. O problema é que, frequentemente, omite-se o nome dos compositores propositalmente, para atender aos interesses do capitalismo, consistindo em um mecanismo de silenciamento. Excepcionalmente, temos aqueles casos, nos quais, os intérpretes também são os autores, tendo sido chamados por Faour (2022, n.p.) como “cantautores da MPB”⁶⁷. O autor aponta que eles invadiram as paradas de sucesso entre os anos de 1978 e 1990. Em sua fala, o SE3, assinala que conhece inúmeras obras que deixam de ser do compositor e, ao fazerem sucesso, se tornam do povo. O fato apontado por ele remete aos casos de músicas que entram em domínio público, que permite o uso livre de obras artísticas, científicas, literárias, culturais, folclóricas e cinematográficas. No Brasil, após 70 anos após a morte do autor, a obra entra em domínio público.

Sequência Discursiva 37:

Acho que o mais atual, que todo mundo conhece, e que gosto das músicas, é **Capiba**. Porque, eu acho que **todo mundo já ouviu falar de Capiba, né?** (Sujeito Estudante 1).

O SE1 mencionou Capiba como sendo o compositor de frevo, do passado, que ele gosta de escutar. Conclui sua fala, mesmo com dúvidas, presente na marca “né?”, acreditando que todo mundo já ouviu falar a respeito de Capiba. Será mesmo, que todo mundo conhece, ou já ouviu falar sobre Capiba?

Sequência Discursiva 38:

Tive uma experiência recente, até, com esse lance de saber uma música, mas não saber quem é o compositor. E aí, sabe, na hora, até, o Luciano Magno estava fazendo um show no sábado. Ele estava fazendo uma homenagem à **Moraes Moreira**, o show inteiro. Ele cantou uma música, a única música que eu sabia do *set* dele, que era *Casa Amarela*. Tive realmente essa experiência. Ele estava homenageando, e eu não tinha noção de quem era. E eu sabia algumas músicas que foram regravadas. **Reconheci essa música porque a Banda Eddie, no último álbum deles, foi a releitura de frevos, e essa música estava incluída. Eu só conhecia Casa Amarela.** E aí, eu só conhecia por conta dessa versão. (Sujeito Estudante 5)

⁶⁶ O Brasil chegou ao início dos anos 2020 vendo a consolidação de uma grande mudança no modo de produzir, divulgar e consumir música. Para começar, trocando drasticamente o suporte físico pelo consumo digital. O mercado fonográfico, que até meados da década anterior estava em crise, se reaqueceu, se equilibrando entre tecnologias de serviços *streaming* interativo de áudio, como Spotify, Deezer e Apple, que decolaram em 2017, remunerados principalmente por subscrições pagas, mas também por publicidade (Faour, 2022, p. 513).

⁶⁷ Como os cantores-compositores Chico Buarque, Caetano Veloso, Ivan Lins, João Bosco, Gilberto Gil, Erasmo Carlos e Djavan. (Observação: Estas informações estão disponíveis nas páginas coloridas e centrais do livro em questão).

O SE5 mencionou o cantor e compositor Moraes Moreira (1947–2020), como sendo um compositor de frevo do passado. Ele relata que presenciou uma homenagem ao cantor baiano ocorrida durante um show do guitarrista Luciano Magno. Naquela ocasião, ele conhecia somente uma música do compositor. Ele acrescenta que só foi possível reconhecer a composição graças a uma releitura gravada no álbum *Carnaval Chanson* pela Banda Eddie, em 2023. O sujeito SE5, com esse discurso, ocupa uma posição de fã da referida banda, que aprecia escutar o álbum gravado por seus ídolos. O jornalista e baterista Daniel Setti, considera que *álbum*, é um conceito atemporal, e acrescenta que “a experiência da audição disso que convencionamos chamar de álbum, ou seja, uma coleção de canções pensadas para se escutar como um todo e em determinada ordem, é comparável à de se ler um livro ou ver um filme”. Ele declara ainda que o interesse em saber o que aconteceu nos bastidores por trás da produção, quem tocou, o que a cada gravação e a memorização da sequência de faixas, consiste em um “hábito que envolve uma série de ritos saborosos” (Setti, 2023, p. 14).

QUESTÃO 13 – E da atualidade, quais são esses músicos e compositores que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.

Sequência Discursiva 39:

- Aí é complicado, né? **Mal conhece as antigas, quanto mais as recentes.**
(Sujeito Estudante 3)
- Tem uma galera aí que está correndo para o frevo, aparece mais nessa época. Que é o **Romero Ferro** e o **Martins**. Tem uma galera que só aparece mais nessa época.
(Sujeito Estudante 1)

O sujeito SE3, com esse discurso, ocupa uma posição na qual argumenta que a falta de conhecimento de compositores do passado dificulta que ele saiba da existência dos atuais. Esse dizer se filia ao discurso que valoriza a história, e que lacunas relacionadas a esses saberes impossibilitam a compreensão da atualidade. Por outro lado, e assumindo uma posição distinta do SE3, temos o SE1, que cita os compositores Romero Ferro e Martins, que vêm se destacando no contexto do frevo, sobretudo, no período do Carnaval. Romero Ferro (1991-), é um cantor e compositor nascido em Garanhuns–PE. Em 2024, lançou o álbum *Frevália*, dedicado exclusivamente ao frevo, para ser escutado o ano inteiro. Conforme Ferreira (2024)⁶⁸, embora tenha sido lançado no formato de álbum, em 2024, o conceito é anterior, tendo surgido em 2016 “com a intenção de ser um movimento cultural que vai além da música, embora gravite em torno do gênero musical mais fervido do Carnaval de Pernambuco, abordando o frevo com olhar pop contemporâneo”. Com relação a Martins,

⁶⁸ FERREIRA, Mauro. **Romero Ferro completa álbum ‘Frevália’ com faixas com Fafá de Belém, Lia de Itamaracá, Maestro Spok e Bixarte.** *GI*, Rio de Janeiro, 30 maio 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2024/05/30/romero-ferro-completa-album-frevalia-com-faixas-com-fafa-de-belem-lia-de-itamaraca-maestro-spok-e-bixarte.ghml>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Diniz⁶⁹ (2023) aponta que o cantor e compositor nasceu em Recife em 1990⁷⁰. Embora tenha nascido na capital pernambucana, sua maior fonte de inspiração está nos mestres rabequeiros da Zona da Mata de Pernambuco. Já teve suas composições gravadas por Ney Matogrosso, Margareth Menezes, Simone, Daniela Mercury, entre outros. Embora seu nome esteja mais relacionado, a princípio, aos gêneros musicais do rock e do forró, o cantor mantém uma agenda de apresentações durante o carnaval.

Mesmo apontando dois artistas envolvidos ativamente com o frevo, quando perguntamos ao SE1 se ele gostava de escutar a música deles, ele respondeu:

Sequência Discursiva 40:

- Não. Não sou louco com isso, mas **não sou de escutar. Não pago para escutar.** Tem uma banda que também compõe alguns frevos, a **Silibrina**. Tem um frevo conhecido deles, *Frevo Maligno*, que **bombou** atualmente em **todo o mundo**. (Sujeito Estudante 1)
- Tanto Frevo Maligno, quanto Ninho de Vespa têm a similaridade da melodia, está no baixo. Acho muito massa. Agora, o que percebo é que os compositores atuais não são conhecidos por serem de frevo. Eles são compositores que eventualmente fazem frevo. (Sujeito Estudante 2)

Ao responder à nossa pergunta, o SE1 ocupa uma posição de apreciador/consumidor de música. Esse dizer se filia ao discurso dos sujeitos que sabem quais os artistas que estão se destacando no nicho do frevo, mas que, ao mesmo tempo, não param para escutá-los nem pagam para consumir suas músicas. No entanto, o SE1 citou a Banda Silibrina como um dos grupos da atualidade que compõem frevo e que fez sucesso mundialmente. Conforme informações obtidas no site da Banda Silibrina⁷¹, esse é um grupo de música instrumental, que possui em seu repertório composições que manifestam “a brasilidade que faz parte das referências dos músicos que compõem a banda”. A banda aponta o jazz, o pop e ritmos da cultura popular — tais como frevo, maracatu e baião —, como sendo suas principais influências. Por outro lado, o SE2 vê alguma similaridade entre a Banda Silibrina e o frevo *Ninho de Vespa*. Em ambas, recorrentemente a melodia é executada pelo baixo, sendo este o mesmo instrumento tocado pelo SE1. O SE2 segue apontando um aspecto relevante, ao dizer que, os compositores atuais, não são conhecidos por serem de frevo. Esse interesse dos compositores por compor eventualmente frevo não é nada novo, é um processo sócio-histórico. Podemos mencionar alguns compositores tais como Guerra-Peixe (*Suíte n.º 2*, o V movimento é um frevo), Caetano Veloso (*Chuva, suor e cerveja* e *Atrás do trio elétrico*),

⁶⁹ DINIZ, A. **Revelação da música, Martins revela como mestres rabequeiros moldaram suas canções.** *CartaCapital*, São Paulo, 25 fevereiro 2023. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/augusto-diniz/revelacao-da-musica-martins-conta-como-mestres-rabequeiros-moldaram-suas-cancoes/#google_vignette. Acesso em: 16 jul. 2025.

⁷⁰ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/martins/>. Acesso em: 16 jul. 2025.

⁷¹ Informações disponíveis em: <https://www.silibrina.band/a-banda>. Acesso em: 17 jun. 2025.

Marlos Nobre (*Frevo n.º 2*, para piano), Sivuca (*Frevo sanfonado e Folião ausente*), só para citar alguns nomes, que além de compor gêneros musicais diversos — MPB, música erudita, forró, valsas —, compunham frevo com muito louvor. O frevo foi, e ainda é, difundido (poderia ser mais), por meio de inúmeros mecanismos de divulgação, tais como o rádio, TV, discos e mais recentemente, as mídias digitais e redes sociais.

Sequência Discursiva 41:

Tem um compositor que admiro muito. Como ele disse [se referindo à fala anterior do SE1], não é um compositor de “tal coisa” que você consegue encaixá-lo num canto. Mas acho que ele se pega na proposta carnavalesca. Ele [ainda se referindo ao SE1] falou de Martins. O Martins não é do frevo, mas ele é carnavalesco, é da festa. **Gosto muito do Siba. Porque ele tem uma proposta que mistura uma coisa tão contemporânea e tão clássica do que a música popular num ambiente só, que você não distingue.** Eu até falei, ele não usa baixo na banda, ele usa uma tuba. A tuba já tem aquele choque visual. **Você numa banda, com baterista, guitarra e uma tuba.** Aí já chega o primeiro choque. Na execução, você vê o quanto aquilo se torna fantástico. Como ele disse, **é muito difícil um compositor contemporâneo ficar na “caixinha do frevo”.** (Sujeito Estudante 3)

Dos compositores atuais, o SE3 gosta de escutar o trabalho do compositor Siba. Sérgio Veloso (1969-), cujo nome artístico é Siba, é recifense e foi um dos criadores do grupo Mestre Ambrósio. Atuando como rabequeiro, violeiro, cantador, arranjador e compositor, busca, por meio de seu trabalho, “revelar ao mundo as diversas formas musicais do povo nordestino” (Câmara, 2010, p. 303). Em seu dizer, o SE3, justifica sua escolha por gostar do modo como Siba mistura o contemporâneo, o clássico e a música popular. O estudante também se atrai pelo apelo visual da banda de Siba, que conta com uma formação bem peculiar: voz (guitarra), tuba e bateria. Conclui sua fala dizendo ser muito difícil um compositor contemporâneo compor somente frevo. Na cadeia produtiva da música pernambucana, frequentemente, vemos artistas que possuem trabalhos distintos, um para o ciclo carnavalesco, no qual tocam frevo, e outro para o ciclo junino, tocando forró.

Sequência Discursiva 42:

Por ser guitarrista, e gostar de música instrumental, eu ouço muito **Luciano Magno**. Então, acho que eu já expliquei que a referência maior de guitarra no frevo que tenho é ele. Aí ouço porque de fato gosto e eu ouço para estudar (Sujeito Estudante 2).

Por ser estudante de guitarra, o SE2 escuta muito o músico Luciano Magno, para deleite e para estudo. Luciano Magno vem se destacando com seu trabalho como guitarrista de frevo, tendo inclusive elaborado o método *Guitarra no Frevo*. Na introdução do livro, o autor esclarece que, “o objetivo principal deste método é dar ao estudante um caminho melódico a trilhar e um contato mais forte com o frevo, através das suas melodias típicas, do seu sotaque, dos seus acentos, etc.” (Magno, 2013, p. 6). O guitarrista gravou ao lado de

grandes artistas tais como Carlos Fernando, Alceu Valença e André Rio, tendo conquistado inúmeros prêmios nos festivais de música carnavalesca do Recife.

Sequência Discursiva 43:

Acho que para mim a [maior] referência desde criança que tive na guitarra pernambucana, foi Paulo Rafael (Sujeito Estudante 3).

Diferentemente da posição ocupada pelo SE2, que tem como referência o guitarrista Luciano Magno, o SE3, menciona o músico Paulo Rafael como sendo sua principal referência no instrumento em Pernambuco. Esse dizer se filia ao discurso que valoriza a importância do estudante de música ter referências consagradas no instrumento ao qual se dedica. Essa influência muitas vezes antecede o estudo do instrumento, seguindo por toda a vida do sujeito. A marca “a maior referência desde criança”, pode ter esse efeito de sentido. Paulo Rafael (1955–2021) atuou como guitarrista de Alceu Valença, e ficou famoso por seus solos em vários frevos gravados nos discos do cantor. Do mesmo modo que o SE3 foi influenciado por Paulo Rafael, o ícone da guitarra Jimi Hendrix foi, e continua sendo, um divisor de águas no instrumento. De acordo com Teles (2000, p. 146):

O festival de Woodstock, o filme, foi uma espécie de chamamento ao desbunde. Nele, pela primeira vez, o jovem brasileiro via, mesmo nas telas, a figura carismática de Jimi Hendrix, ícone cuja influência em toda uma geração, apesar de tantos livros e filmes, ainda é subestimada.

Mais adiante o autor aponta que “Woodstock⁷² e Hendrix também influenciaram Paulo Rafael”, dentre outros músicos que se renderam ao psicodelismo musical em Pernambuco. Na fala do SE3, podemos perceber a influência da ideologia, sobretudo relacionada à contracultura do rock estadunidense e seus efeitos de sentido, interpelando sujeitos ao redor do mundo por meio do cinema (filme do Festival Woodstock) e da música (Jimi Hendrix e o rock). Na AD, “podemos dizer que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são ditas” (Dela-Silva *et al.*, 2022, p. 66).

Eixo 6 - A relação dos estudantes com Capiba e sua obra

QUESTÃO 14 – Você já ouviu falar do compositor de frevo Capiba? Se sim, o que sabe a respeito dele?

Sequência Discursiva 44:

⁷² Durante o Festival de Woodstock, ocorrido em 1969, aproximadamente 400.000 mil pessoas congregaram-se em uma propriedade rural situada em Bethel, no estado de Nova York, para desfrutar de três dias dedicados à música e à festividade. O documentário dirigido por Michael Wadleigh retrata o festival, abrangendo desde os preparativos do evento (montagem dos palcos) até a limpeza final. Na película, é possível assistir imagens emblemáticas de artistas tais como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, The Who, entre outros muitos. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/woodstock-3-dias-de-paz-amor-e-musica/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

- Sobre a história dele, eu não conheço. (Sujeito Estudante 1)
- O Conservatório tem uma casa, não sei onde é. No Espinheiro⁷³, né? Que agora está com o conservatório [CPM], né? Não sei se é um museu, se lá tem sala de aula. (Sujeito Estudante 3)
- Acho que o plano é para ter sala de aula sim. (Sujeito Estudante 5)
- E hoje é o quê lá? (Sujeito Estudante 3)
- Eu não faço ideia. Acho que estão fazendo, ainda estão preparando para ser sala de aula, mas, antes disso, eu não sei. (Sujeito Estudante 5)
- Sei que o Governo [de Pernambuco] reformou, fez tudo e entregou ao conservatório [CPM]. Qual é o destino da casa do Capiba? (Sujeito Estudante 3)
- Muito pouco. (Sujeito Estudante 2)

A partir dos dizeres da sequência discursiva acima, constatamos que os estudantes não conhecem a respeito da história da vida de Capiba. No entanto, eles sabem que o CPM tem uma casa. Estão se referindo à casa onde morou o compositor Capiba, situada no bairro do Espinheiro, em Recife. Em solenidade ocorrida no dia 25 de outubro de 2024, o Governo do Estado de Pernambuco anunciou que a casa de Capiba seria, a partir daquela data, administrada pelo CPM. Em matéria publicada no Portal da Educação, localizamos a seguinte informação:

[...] o imóvel será oficialmente incorporado ao patrimônio do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Desapropriada desde 2017, a casa será administrada pela mais tradicional instituição de ensino musical do estado, vinculada à Secretaria de Educação e Esportes. (Hardman, 2024)

Nas falas dos estudantes percebemos outras dúvidas relacionadas à casa de Capiba, tais como: onde está situada, qual será sua finalidade, a quem pertence, se tem salas de aula, o que estão fazendo na casa atualmente, entre outras. Percebemos que, embora eles saibam que Capiba foi um compositor famoso, sobretudo tendo sua obra relacionada estreitamente ao frevo, pouco ou nada sabem a respeito da história dele. Essa discussão a respeito da casa de Capiba faz parte da história mais recente do compositor. E o passado dele, e as histórias de suas composições e suas inspirações? Esses e outros saberes integraram as demais aulas da sequência didática.

QUESTÃO 15 – Já escutou algum frevo dele? Se sim, qual?

Sequência Discursiva 45:

- **Com certeza.** (Sujeito Estudante 2)
- **Com certeza.** (Sujeito Estudante 5)
- É, qual? (Professor)
- Essa é a pergunta. (Sujeito Estudante 5)
- Como eu disse, a música se torna do povo. (Sujeito Estudante 3)
- **Pelo nome**, professor [balança a cabeça, reforçando que não saberia]. (Sujeito Estudante 1)
- Mas que tem a impressão que já escutou, né? (Professor) [Sujeito Estudante 1 balança a cabeça concordando que sim]
- Mas não sabe qual. (Professor)
- **Se o senhor colocar aí, a gente diz: “já escutei!”** (Sujeito Estudante 2)

⁷³ Espinheiro é um bairro nobre no Recife.

- Já escutei. Será que vai interferir em alguma coisa **se eu começar a escutar Capiba agora** e a gente voltar na próxima semana? (Sujeito Estudante 5)
- Se você começar a escutar? Com certeza, sua cabeça vai ficar melhor. E **a gente vai ter uma aula mais produtiva na próxima semana.** (Professor)

Percebemos nas falas dos estudantes que eles já escutaram frevos de Capiba, mas não sabem dizer o nome de nenhum, mesmo tendo a impressão de já ter escutado alguns. Eles sugerem que, se colocássemos um dos frevos de Capiba para tocar, eles diriam que já escutaram. Perguntam se começassem a escutar Capiba no dia em que ocorreu a aula, se isso interferiria no processo da pesquisa. Confirmamos que, se eles começarem a escutar frevos de Capiba naquele dia, nossa próxima aula será mais produtiva, pois acreditamos que o trabalho de escuta é importante na direção de uma formação humana integral. Mas não é uma escuta recreativa de frevo, não somente para se divertir, defendemos uma escuta integrada aos aspectos sócio-históricos e, ao mesmo tempo, conectada aos sujeitos envolvidos no discurso sonoro e nas suas condições de produção. Percebemos que, inicialmente, a partir dos dizeres dos cinco estudantes, cada um deles se relaciona de diferentes maneiras com o frevo. Diante disso, acreditamos que outras pessoas da sociedade apresentam essas mesmas posições, mantendo também, em certa medida, algum contato com o frevo, mas, com diferentes nuances.

7.2 Análise dos fatos discursivos da Aula 2

Na aula 2, abordamos a respeito do compositor Capiba, focando no subgênero frevo de rua, e escutamos três versões da música *Um pernambucano no Rio*, gravadas em épocas diferentes. A seguir apresentamos o quadro 6, com o conteúdo dessa aula, bem como algumas informações relacionadas às diferentes versões de *Um pernambucano no Rio*, de Capiba.

Quadro 6 — Conteúdos propostos para a aula 2.

Aula	Conteúdos
Aula 2	Escuta de frevo de rua. Música: <i>Um pernambucano no Rio</i> Versão 1: Gravação de 1958. Intérprete: Guerra-Peixe e Orquestra RGE Versão 2: Gravação de 1984. Intérprete: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) Versão 3: Gravação de 2021. Intérprete: Quinteto da Paraíba

Fonte: O autor (2025).

Assim como na aula 1, para tornar mais lógica a análise dos fatos discursivos, inicialmente organizamos as questões norteadoras em cinco eixos, os quais foram sendo substituídos por tópicos (Quadro 7).

Quadro 7 — Eixos com as questões norteadoras para a aula 2.

Eixos	Questões norteadoras
Eixo 1 - Aspectos musicais	QUESTÃO 1 – Considerando que os três elementos que constituem a Música são melodia, harmonia e ritmo. O que chamou a atenção nessa primeira escuta com relação a esses aspectos mencionados? QUESTÃO 2 – Com relação à instrumentação, ou seja, os instrumentos usados na composição, quais você percebeu?
Eixo 2 - Qualidade da gravação e tecnologia	QUESTÃO 4 – O que achou da qualidade da gravação? QUESTÃO 5 - Como soam as gravações antigas para você? Soam diferentes ou iguais às atuais? QUESTÃO 6 – Por que as gravações antigas estão soando diferentes das atuais?
Eixo 3 - Práticas interpretativas	QUESTÃO 7 – O que você percebe por meio da escuta nas interpretações?
Eixo 4 - Influências musicais	QUESTÃO 8 – Percebe alguma influência de outra tradição musical. Se sim, responda quais seriam essas influências? Elas seriam positivas ou negativas? Seria melhor mais influência ou menos influência?
Eixo 5 - Outros aspectos relevantes	QUESTÃO 3 – Algum outro aspecto chamou sua atenção? QUESTÃO 9 – Algo mais que você escutou que gostaria de comentar?

Fonte: O autor (2025).

7.2.1 Versão com Guerra-Peixe e Orquestra RGE (1958)

Como não dispomos da lista dos instrumentos usados na gravação, foi necessário escutar o fonograma repetidamente de modo a perceber a instrumentação utilizada. A partir desse processo de escuta atenta, percebemos nitidamente os instrumentos de sopro típicos de uma *big band*⁷⁴ (naipes de metais [trompetes e trombones] e saxofones). Na seção rítmica, escutamos contrabaixo acústico, cavaquinho, e talvez violão. Na percussão, escutamos facilmente o pandeiro e, com um pouco mais de esforço, um surdo. Talvez um ou mais instrumentos, dentre os mencionados a seguir, possam também integrar a referida gravação: afoxés, ganzá, chocalho (de escola de samba) e reco-reco.

Em nossa análise, buscaremos responder, dentro do possível, algumas dúvidas e questões levantadas pelos estudantes no decorrer das aulas, as quais não puderam ser respondidas naquele momento. Por meio destas ações, visamos contribuir com a construção do conhecimento e, desse modo, desfazer alguns possíveis equívocos.

⁷⁴ *Big band* é uma “orquestra de jazz, geralmente entre 14 e 20 músicos. A orquestra padrão de Benny Goodman era composta de 14 músicos, a de Duke Ellington, de 15, a de Count Basie chegou a 18 (Hobsbawm, 2016, p. 365)”.

Eixo 1 - Aspectos musicais

QUESTÃO 1 – Considerando que os três elementos que constituem a Música são melodia, harmonia e ritmo. O que chamou a atenção nessa primeira escuta com relação a esses aspectos mencionados?

Sequência Discursiva 46:

— Do **ritmo**. Notei muito o uso de **pandeiro**. É uma coisa de chocalhos, que **acho que no frevo, hoje em dia, é bem menos usual**, né? Não sei se é uma qualidade da gravação, se teria uma caixa. Pandeiro é uma coisa mais de chorinho, né? (Sujeito Estudante 3)

— Na verdade, **ainda hoje, se insere o pandeiro, ainda é usado**. Só que nessa gravação, ele se sobressai. Ele é bem visível. Uma orquestra já é bem difícil mesmo se ouvir hoje em dia. O pandeiro está sobressaindo mais do que os outros instrumentos. (Sujeito Estudante 1)

Analisando o diálogo estabelecido entre os SE3 e SE1, observamos que o primeiro destaca o elemento do ritmo na gravação, se referindo ao pandeiro, e depois a caixa. Diz que o pandeiro é bem menos usado no frevo. O SE1 discordou dessa afirmação feita pelo SE3. De fato, o SE1 está com razão, pois o pandeiro ainda é muito usado no frevo, e não somente no choro. No entanto, não percebemos a presença de uma caixa mencionada pelo SE3.

Sequência Discursiva 47:

— **Senti a AABB** [se referindo à forma da música]. Quando volta para os dois últimos “As” [se referindo ao AA da forma], **a frase de início deu a impressão de que ia modular, mas não modulou**. Foi um leve início diferente e depois voltou para o padrão que estava fazendo logo no início. (Sujeito Estudante 2)

— **Percebi que aumenta dois tons**. O primeiro compasso, **eu acho que ele começa anacrústico**. (Sujeito Estudante 1)

No diálogo estabelecido entre os SE2 e SE1 emergiram questões relacionadas à forma musical, à modulação⁷⁵ e início rítmico⁷⁶. O SE2, ao escutar a gravação, focou na estrutura musical, percebendo a forma AABB. O aspecto da forma está relacionado à organização estrutural da composição. Normalmente, atribuindo letras para cada parte (ou seção) da música. Ex: ABA, AABB, AABA, etc. Conforme aponta Copland (2013, p. 89), “para quase todas as pessoas, é mais fácil distinguir melodias e ritmos, ou mesmo harmonias, do que a base estrutural de uma peça musical de fôlego”. O autor defende a ideia de que “uma das condições principais de uma audição [ou escuta] mais consciente é a observação do plano que fundamenta e consolida uma obra de vulto”. O SE2 disse também que não houve modulação.

⁷⁵ Conforme Med (1996, p. 162), “modulação ou tonulação é a passagem de um para outro tom. A palavra modulação vem do latim e significa ‘ajustar’”.

⁷⁶ O início do ritmo pode ter uma das três formas: ritmo tético: o ritmo começa no primeiro tempo do compasso; ritmo anacrústico: as notas iniciais precedem o início do compasso; e, ritmo acéfalo: o início do primeiro compasso é ocupado por uma pausa [...] (Med, 1996, pp. 147, 149).

O SE1 está certo quando afirma que houve modulação e traz outra questão, desta vez relacionada ao início rítmico. Com relação à modulação, a música começa na tonalidade de Dó maior (tonalidade original), modula para Ré bemol maior e volta para Dó maior (tom inicial). Nesse aspecto, o SE1 se equivoca, pois, nesse processo modulatório, sobe somente uma segunda menor e não dois tons. Nessa gravação, Guerra-Peixe refez a orquestração de modo a cumprir algumas exigências do disco, além de mudar de tonalidade no decorrer da execução. Com relação ao início rítmico, é acéfalo, e não anacrústico, como afirmado pelo SE1.

QUESTÃO 2 – Com relação à instrumentação, ou seja, os instrumentos usados na composição, quais você percebeu?

Sequência Discursiva 48:

- **O pandeiro, bombo, o surdo.** Percebi logo do ritmo. (Sujeito Estudante 3)
- **O trompete.** (Sujeito Estudante 1)
- **A tuba.** (Sujeito Estudante 2)
- **Eu não escutei a tuba não.** (Sujeito Estudante 1)
- Não tenho certeza, mas escutei **uma flauta fazendo alguns floreios.** (Sujeito Estudante 5)
- **Os metais tem uma pegada mais big band. Bem clássico.** (Sujeito Estudante 3)]

No diálogo estabelecido entre os estudantes a respeito da instrumentação, ou seja, os instrumentos usados na gravação, o SE3 cita vários de percussão. Dentre os mencionados, acreditamos que somente o bombo não faz parte da gravação. O SE1 cita o trompete. Com certeza tem esse instrumento na gravação, possivelmente um naipe, com três ou quatro instrumentos. O SE2 menciona uma tuba, e logo o SE1 discorda afirmando que não havia escutado uma tuba. Realmente, escutando mais atentamente, percebemos não haver uma tuba, e sim um contrabaixo acústico, que era muito usado em gravações dos anos de 1950 (a gravação a qual estamos nos referindo é de 1958). O SE5, que até então não havia interagido com os demais, afirma, com dúvida, que escutou uma flauta. Ao escutar atentamente, não percebemos a uma flauta nessa gravação. Talvez, ao escutar o primeiro trompete, que normalmente toca notas agudas, ele teve a impressão de ter escutado uma flauta, que muitas vezes toca na mesma região do referido trompete. O SE3, por meio da escuta, percebe a influência das *big bands* norte-americanas na gravação. A Era de Ouro das *big bands* durou dos anos 1920 a 1940, no entanto, seu legado dura até hoje. Constatamos, nesse dizer do SE3, como os sujeitos são constituídos pela ideologia, nesse caso, especificamente a ideologia estadunidense, agindo tendo a música (o *jazz*) como instrumento.

Eixo 2 - Qualidade da gravação e tecnologia

QUESTÃO 4 – O que achou da qualidade da gravação?

Sequência Discursiva 49:

- **Para a época, eu acho que está bem audível.** (Sujeito Estudante 1)
- Isso está grave, né? Não dá para saber se tem tuba, chocalho, ou pandeiro. O pandeiro ficou bem **audível**. Aí tem **aquela captação dos médios, dos graves de antigamente**, era diferente. **A tecnologia.** (Sujeito Estudante 3)
- Digitalidade. (Sujeito Estudante 1)
- É. (Sujeito Estudante 3)
- Eu não sei se na parte B foi proposital. Mas nas dinâmicas percebi que uma parte da melodia estava claramente mais alta do que a outra. Não sei se foi proposital. Pode ter sido alguma questão relacionada à gravação. (Sujeito Estudante 2)
- Talvez **o posicionamento dos instrumentos**. Na **hora da captação**. (Sujeito Estudante 5)
- Dinâmica, né? (Sujeito Estudante 1)
- Pode ter sido. (Sujeito Estudante 2)

Percebemos no diálogo dos estudantes algumas questões relacionadas à qualidade da gravação, nesse caso, ocorrida em 1958. As marcas “para a época” e “antigamente”, presentes nos dizeres dos estudantes, apontam para as gravações realizadas no Brasil no passado, ou seja, é a historicidade presente nos discursos. Em outro momento, eles apontam o aspecto da tecnologia e como o posicionamento dos instrumentos no momento da captação pode interferir no resultado.

QUESTÃO 5 - Como soam as gravações antigas para você? Soam diferentes ou iguais às atuais?

Sequência Discursiva 50:

- **Bem diferentes.** (Sujeito Estudante 5)
- **Bem diferente.** (Sujeito Estudante 1)
- Primeiro pela compressão, que tudo hoje em dia parece que é **a compressão levada ao limite**. Quando você vê uma música dessa, você vê que os instrumentistas dominam a **dinâmica** do instrumental, da música em si. Hoje em dia, não. (Sujeito Estudante 2)

Os estudantes percebem como as gravações antigas soam diferentes das atuais, e apontam para o modo como os técnicos de gravação atuais usam compressão. Gibson (2018, p. 335) esclarece que os compressores são dispositivos utilizados em estúdios de gravação “para evitar picos muito altos e distorções ou saturações”. Ainda, segundo o autor, os compressores são usados quando um som está muito alto, pois “seu principal propósito é abaixar o volume”. Para o SE2, os profissionais que trabalham em estúdios de gravação usam a compressão exageradamente, impactando no resultado interpretativo, sobretudo, em relação ao aspecto da dinâmica realizada na *performance* musical dos intérpretes.

QUESTÃO 6 – Por que as gravações antigas estão soando diferentes das atuais?

Sequência Discursiva 51:

- Acho que pela **mixagem, masterização**. Hoje em dia, tem. Acho que naquela

- época, acho que não tem. Era um negócio muito “grosso”. (Sujeito Estudante 1)
 — Rudimentar. Pela **tecnologia**, com certeza. (Sujeito Estudante 5)
 — Isso é dos anos 50 [1950], né, professor? Até **os equipamentos** eram outros. (Sujeito Estudante 2)
 — A **captação** era bem diferente. (Sujeito Estudante 3)
 — A gente não sabe **o ambiente** em que foi gravado. Interfere. (Sujeito Estudante 2)
 — O ambiente também. (Sujeito Estudante 5)
 — Interfere. Essas coisas. (Sujeito Estudante 2)

Mais uma vez a tecnologia aparece nos dizeres dos estudantes, eles discutem como as gravações de antigamente soavam diferentes das atuais. Além disso, eles apontam que aspectos mais específicos, que fazem parte do processo de gravação, tais como mixagem, masterização, equipamentos, captação e o ambiente, são fatores que também necessitam ser considerados.

Eixo 3 - Práticas interpretativas

QUESTÃO 7 – O que você percebe por meio da escuta nas interpretações?

Sequência Discursiva 52:

É um retrato mais do momento, mesmo. Essa “pegada” que a gente está trazendo para o **frevo atual**. Esses metais, eles, como eu disse, remetem mais a uma **big band**, ainda. Tipo, o som, não sei se de arranjo, ou de formação, mais clássica. [Nesse momento, o SE3 cantarola simulando uma *big band*]. Não sei dizer, a impressão que passa é isso. Que ainda tem, ainda tem muito resquício ainda dessa, que **você disse que o Capiba fazia coisas de jazz**, né? (Sujeito Estudante 3)

O SE3 afirma, em seu dizer, que o aspecto da interpretação é como um “retrato” do momento. Ele usa a expressão “essa pegada”, provavelmente se referindo à sonoridade dos metais, que remetem às *big bands* norte-americanas. Ele ressalta que percebe essa sonoridade na gravação antiga (1958) e também no frevo atual. O aluno relacionou o que foi aprendido no início desta aula, a respeito de Capiba e sua relação com as *big bands* do Recife — entre elas as orquestras Jazz Band Acadêmica e Bando Acadêmico do Recife —, com a gravação que estava escutando, interpretada pela Orquestra RGE, sob a regência do Maestro Guerra-Peixe.

Eixo 4 - Influências musicais

QUESTÃO 8 – Percebe alguma influência de outra tradição musical. Se sim, responda quais seriam essas influências? Elas seriam positivas ou negativas? Seria melhor mais influência ou menos influência?

Sequência Discursiva 53:

— Sim, com certeza. Acho que todo o ritmo é influenciado por alguma coisa aí. E eu acho que quanto **mais adicionar, melhor**. Então, acho que vão ser positivas. (Sujeito Estudante 5)

- E sem falar que **a época é a mesma do jazz, do frevo**. Acho que todos tiveram acesso àquela época ali, tiveram como base um pouco do *jazz*. (Sujeito Estudante 1)
- **Tudo vem de algum lugar**. Você vê elementos, meio samba, meio de chorinho, meio de *jazz*. Só que acho que nessa época ainda não estava tão amalgamado como está hoje. Você ainda pegava os três e conseguia, na sua cabeça, separar. **Hoje o frevo está mais autêntico**. (Sujeito Estudante 3)
- Só que é até difícil falar de um frevo autêntico. [Todos riem] (Sujeito Estudante 2)
- É! Autêntico, a “cara” do frevo, você distancia mais do outro, que é uma “cara” mais homogênea. Acho que errei. (Sujeito Estudante 3)
- O frevo raiz, no caso, né? (Sujeito Estudante 1)
- É [concordando com SE1]. Está mais homogêneo do que uma linguagem de frevo, do que antigamente. Fui infeliz assim, do que um frevo [autêntico] [Risos]. (Sujeito Estudante 2)

Sobre a presença, ou não, de influências na gravação escutada pelos estudantes, o SE5 acredita que, quanto mais adicionar influências, melhor. O SE1 trouxe para o debate a questão sobre a influência do jazz, sendo esta, recorrente nos dizeres dos estudantes. Para ele, tanto o frevo quanto o jazz são da mesma época. Com razão, pois ambos surgiram no final do século XIX. O SE3 começa sua fala afirmando que tudo vem de algum lugar, no sentido de que toda manifestação musical é resultante de um processo sócio-histórico. Esse pensamento coaduna totalmente com o que defendemos. Ao afirmar que hoje o frevo está mais autêntico, ele pode estar diante da ilusão que faz com que as pessoas acreditem que o frevo foi sempre assim, com a estética que conhecemos hoje, autêntica, raiz. No entanto, o frevo surgiu de uma fusão de vários gêneros musicais, tais como o dobrado, do maxixe e da polca, e mesmo na atualidade, continua recebendo influências diversas.

Eixo 5 - Outros aspectos relevantes

QUESTÃO 3 – Algum outro aspecto chamou sua atenção?

Sequência Discursiva 54:

- O que eles falaram sobre o pandeiro, talvez seja porque eu não entendo tanto conhecimento, mas **eu não achei que era um pandeiro**. Eu não sei o nome do instrumento. (Sujeito Estudante 5)
- **Algum [instrumento] de chocalho**, né? (Sujeito Estudante 3)
- É uma coisa que... [faz um gesto como se estivesse tocando um mineiro, ou ganzá] (Sujeito Estudante 5)
- **O pessoal usa mais no samba**, sabe? Realmente, de chocalho, mais do que um **pandeiro**, sei lá. Acho que essa é a impressão. (Sujeito Estudante 5)

Nesse momento, os estudantes retomam o aspecto explorado nas questões 1 e 2, na qual eles puderam falar sobre os aspectos musicais e a instrumentação. Percebemos que um instrumento de percussão, que soa em primeiro plano na gravação, marcou os dizeres dos SE5 e SE3. Eles ficaram em dúvida sobre qual seria esse o instrumento de percussão, se é um pandeiro, ou outro, constituído de chocalhos. A sonoridade do instrumento em questão lembrou o samba, e realmente percebemos, após escutar o fonograma, que a levada da

percussão remete mais a esse gênero do que ao frevo.

QUESTÃO 9 – Algo mais que você escutou que gostaria de comentar?

Sequência Discursiva 55:

Talvez essa influência do jazz tenha sido a inspiração para Spok. Porque Spok eleva essa mistura do frevo com o *jazz* à máxima potência (Sujeito Estudante 2).

Em seu dizer, o SE2 supõe que a inspiração que serviu para o Maestro Spok criar a SpokFrevo Orquestra tenha sido a influência do jazz, percebida por alguns estudantes na primeira versão que escutaram. E ele tem razão, pois Spok revela em uma entrevista⁷⁷ ao passista e pesquisador Otávio Bastos quais foram suas principais influências e motivações para a criação da SpokFrevo Orquestra. Vale a pena trazer um trecho da referida entrevista:

Eu vou te responder do surgimento da orquestra. Existem esses solos de Felinho, que eu ouvia. Existe uma música chamada *Ninho de Vespa*, de Dori Caymmi com letra de Paulo César Pinheiro. E existe a Banda Mantiqueira, uma banda lá de São Paulo, absurda assim, que quando eu vi os caras tocando samba, choro. Daquela forma, eu nunca tinha visto. Eu já tinha visto Severino Araújo [líder da Orquestra Tabajara], que é maravilhoso, pernambucano, né? Mas a Mantiqueira ainda abria mais liberdade, nos arranjos para os músicos improvisarem. Quando eu vi aquilo, que eu lembrei de *Ninho de Vespa* — que é um frevo de Dori Caymmi que tinha improvisação, de um saxofonista inclusive, quando eu lembrei de Felinho... Eu disse, “não, vamos fazer uma orquestra de frevo, aonde a gente vai tocar no palco, para as pessoas ouvirem e assistirem, e vamos ver se isso vai dar certo. Vamos pegar os clássicos do frevo, vamos fazer novos arranjos com aberturas para improvisação, vamos tocar de paletó e gravata — homenageando os mestres [do frevo], que eu tinha visto uma foto de Nelson Ferreira com um paletó e gravata. Então, a gente botar paletó e gravata, vai tocar sentado, não vai ter bailarino, [...] [naquele momento da criação da SpokFrevo Orquestra] queríamos que o frevo fosse o ator principal [...]”.

Dessa forma, observa-se que o Maestro Spok foi influenciado por vários fatores: a música *Ninho de vespa* (Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro), Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara, a Banda Mantiqueira e as improvisações do saxofonista Felinho. O não-dito no discurso do Maestro Spok é que, em certa medida, todos os artistas e bandas apresentam influência do *jazz*. Os grupos mencionados são brasileiros e possuem forte influências do *jazz*. Tal influência pode ser constatada na formação instrumental (de *big band*), muitos solos improvisados, e arranjos com abordagens e técnicas adotadas pelos arranjadores norte-americanos. Tais influências podem ser constatadas ao assistirmos/escutarmos vídeos desses artistas no *YouTube*.

7.2.2 Versão com a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (1984)

⁷⁷ BASTOS, O. **As três principais influências do Maestro Spok**. Disponível em: <https://youtu.be/MJucq4CPSZs>. Acesso em: 17 jun. 2025.

Diferentemente da versão anterior, dessa vez sabemos quais os instrumentos integram a gravação, pois tivemos acesso às partituras do arranjo original⁷⁸ — elaborado por Ivanildo Maciel. A instrumentação do arranjo é constituída pelos seguintes instrumentos: bandolins I e II, violas (10 cordas) I, II e III, violão, cavaquinho, baixo elétrico e percussão (caixa, surdo e pandeiro).

Não seguimos as questões norteadoras novamente, e assim, os estudantes começaram a ficar mais livres para responder, e desse modo pudemos adotar uma abordagem mais discursiva. Mesmo assim, percebemos que os estudantes continuaram, mesmo que implicitamente, seguindo alguns aspectos explorados anteriormente, quando escutamos a primeira versão dessa obra.

Instrumentação

Sequência Discursiva 56:

- **Formação de choro.** (Sujeito Estudante 5)
- **Os instrumentos** são completamente outros. É a impressão. (Sujeito Estudante 1)
- **Instrumentos de corda**, violão, cavaco, bandolim. (Sujeito Estudante 2)
- Acho que é com a exceção do **pandeiro**, né? Que continua, tá? (Sujeito Estudante 5)
- Continua também. (Sujeito Estudante 1)
- Também **notei uma diferença assim do som**, né? Isso que ele falou, cavaco, bandolim. (Sujeito Estudante 4)
- O pandeiro, ele está mais com “cara” de pandeiro. (Sujeito Estudante 2)
- Ah, isso. Percebi. (Sujeito Estudante 5)
- **Acredito que deva ter, eu acho, uma viola de 10 cordas.** (Sujeito Estudante 1)

Após a escuta, o SE5 percebeu de imediato a diferença em relação à formação instrumental. E assim, eles começam a debater e citar instrumentos típicos do choro (violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro). Como esclarece Sève (2021, p. 43),

o choro surgiu por volta de 1870 [no Rio de Janeiro] como designação de uma forma brasileira de se tocar danças originárias da Europa, nos conta o pesquisador José Ramos Tinhorão. Mas o emprego do termo choro para nomear um gênero musical só ocorreu a partir dos anos 1910, em substituição, sobretudo, ao que antes se chamava de polca. Eles vão além e surpreendem ao perceber a viola de 10 cordas, mesmo ficando em dúvida.

Sequência Discursiva 57:

- É, acho que **tem uma coisa mais grave**. Diferente de um cavaquinho, de um bandolim. (Sujeito Estudante 5)
- Exato. (Sujeito Estudante 1)
- Ia ficar aí, **será que isso é um baixo mesmo?** (Sujeito Estudante 5)
- Acho que não. E se for um **violão de sete?** (Sujeito Estudante 2)
- Acho que é possível, né? (Sujeito Estudante 5)
- **Mas tem um grave a mais.** Tem um grave a mais que eu não consigo identificar se é uma **tuba**. (Sujeito Estudante 2)
- A tuba, eu acho que não entraria não. Acho que é um baixo mesmo. (Sujeito

⁷⁸ As partituras do arranjo original estão disponíveis, para consulta, no acervo da Biblioteca Henrique Gregori, no CPM.

Estudante 1)

— Um baixo, né? Acho que **a tuba ia roubar muito**. (Sujeito Estudante 5)

— Porque **é um negócio muito longe de ter um contrabaixo no choro**, né? Em uma formação de choro, certo? **Está tocando frevo, só que a formação é uma formação de choro**. (Sujeito Estudante 1)

O SE5 percebeu a presença de um instrumento grave na gravação. Isso foi o suficiente para que os demais estudantes começassem a cogitar se o que acabaram de ouvir foi um violão de sete cordas, um baixo ou uma tuba. Argumentam que a tuba se destacaria excessivamente, talvez por conta de sua projeção sonora. Sobre a possibilidade de ser um baixo, o SE1 disse que a possibilidade de usar um contrabaixo no choro é remota. No entanto, ao escutarmos a gravação com fone de ouvido, percebemos a presença de baixo elétrico. Sobre as possíveis influências, eu perguntei para o SE1 se estávamos diante de uma influência do choro.

Sequência Discursiva 58:

“Isso, eu acredito que sim” (Sujeito Estudante 1).

Mais adiante, o SE1 resume bem o que acabou de escutar, apontando que foi um frevo, mas, executado com uma formação instrumental de choro. Esse tipo de situação nos faz questionar, em que medida os timbres, que se tornam inerentes por meio de um processo histórico, a um gênero musical, podem ser considerados uma influência musical? Em outras palavras, o fato de tocar frevo usando instrumentos musicais típicos do choro é suficiente para afirmar que nessa interpretação há uma influência deste último?

Qualidade da gravação

Sequência Discursiva 59:

— E eu **achei também as linhas melódicas mais evidentes**. (Sujeito Estudante 2)

— Isso acontece devido à **melhoria da gravação**. A questão do tempo. A mixagem, a masterização. Isso ajuda bastante. **A gente consegue escutar melhor a melodia**. (Sujeito Estudante 1)

— Cada parte. (Sujeito Estudante 2)

— É, exato. Cada instrumento. (Sujeito Estudante 1)

Finalizando esse diálogo, o SE2 aponta que consegue perceber melhor as linhas melódicas. Com razão, pois, essa é uma gravação de 1984, como realçou o SE1, temos uma gravação de melhor qualidade. Vale ressaltar, ainda, que, devido a essa melhoria na qualidade, é possível escutar melhor cada instrumento, principalmente aqueles que estão encarregados de executar a linha melódica principal.

7.2.3 Versão com o Quinteto da Paraíba (2021)

Assim como na segunda versão, aqui também sabemos quais os instrumentos integram a gravação, isso porque o grupo segue um modelo clássico, consolidado historicamente no âmbito da música de câmara erudita: o quinteto de cordas. Os instrumentos que constituem essa formação instrumental são os seguintes: violinos (I e II), viola, violoncelo e contrabaixo. Por meio da escuta, foi possível perceber que foi usada uma pandeiriola em substituição ao tradicional pandeiro.

Após a escuta, os alunos ficaram mais livres para falar e perguntar a respeito da versão que escutamos, a aula continuou com uma abordagem mais discursiva. Os estudantes dialogaram a respeito da instrumentação, aspectos interpretativos, técnicas de execução adotadas para executar os instrumentos, qualidade da gravação e a infinitude da música.

Instrumentação

Sequência Discursiva 60:

- A **formação da música é clássica**, né? Violino, baixo acústico, violoncelo. (Sujeito Estudante 2)
- **Pandeiriola**. (Sujeito Estudante 1)
- É. Acho que o único [instrumento] presente de **percussão, né?** (Sujeito Estudante 5)
- No caso, são **dois violinos, dois cellos e um baixo?** (Sujeito Estudante 2)

Após a escuta da gravação, o SE2 associa rapidamente os instrumentos do arranjo com a música clássica e aponta rapidamente os instrumentos de cordas friccionadas da família dos violinos, a saber: violino, violoncelo (*cello*) e contrabaixo. O SE1 percebeu a presença de uma pandeiriola, usada em substituição ao pandeiro. O SE5, mesmo com dúvida (marca “né?”), indica que esse é o único instrumento de percussão que participa da gravação. Mais adiante, o SE2 arrisca um palpite relativo à quantidade de cada instrumento. O não-dito nesse diálogo foi com relação à presença da viola (de arco), que também integra a família do violino. A viola é, talvez, o membro da família do violino que, sobretudo entre os leigos, mais passa despercebido. Frequentemente é confundida com o violino, provavelmente porque é tocado na mesma posição que ele. Algo similar ocorre com o contrabaixo, o qual é frequentemente chamado, erroneamente, de *cello*, mesmo sendo executado em uma posição diferente.

Interpretação

Sequência Discursiva 61:

- **Dinâmica**. (Sujeito Estudante 1)
- Exatamente. (Sujeito Estudante 5)
- Muita dinâmica. (Sujeito Estudante 1)
- Mas até na dinâmica, **quando tem uma dinâmica mais baixa assim, acho que é mais difícil de fazer** isso, né? (Sujeito Estudante 5)

Nessa sequência discursiva, os SE1 e SE5 estabelecem um diálogo a respeito da interpretação musical. Eles se referem ao aspecto da dinâmica musical. A dinâmica são “graus de intensidade ou volume de som requeridos para a execução de uma peça. [...] indica gradações que vão do fortíssimo ao pianíssimo” (Dicionário de Música Zahar, 1985, p. 103). O dizer do SE5 aponta para a dificuldade de tocar o que ele chamou de “dinâmica mais baixa”. Isso quer dizer, em termos musicais, a dinâmica “piano”, indicando que o trecho deve ser executado suavemente. Ele tem razão em acreditar que tocar “piano” é mais difícil. Isso porque tendemos a executar o trecho mais lento do que é indicado, dado ao fato da musculatura dos músicos ficar mais relaxada.

Técnica de execução

Sequência Discursiva 62:

- **Escutei mais**, [mostra com a mão o movimento da mão do baixista ao usar a técnica do *pizzicato*], **o baixista**, né? (Sujeito Estudante 5)
- Era, eu acho que era a parte da corda friccionada do baixo. (Sujeito Estudante 1)
- Do **violoncelo**? (Sujeito Estudante 5)
- Do **baixo acústico**. (Sujeito Estudante 1)
- Ah, do baixo acústico. (Sujeito Estudante 5)
- Teve o *pizzicato*, mas também teve... (Sujeito Estudante 1)
- Ah, sim, sim, [faz o gesto de tocar o baixo com arco]. Com o **arco**. (Sujeito Estudante)
- Com o arco. (Sujeito Estudante 1)
- Ah! Com o arco, eu escutei. (Sujeito Estudante 5)
- É, justamente essa “zoada” aqui, eu acho que era a parte da... (Sujeito Estudante 1)
- Deve ter sido. (Sujeito Estudante 2)
- [O SE1 completa a frase] ... da página.

Inicialmente ocorre um diálogo entre os SE5 e SE1 relacionado, o qual seria o instrumento que o SE5 afirma ter escutado mais nitidamente. Seria o contrabaixo ou o violoncelo? E qual seria a técnica usada, arco ou *pizzicato*? Eles chegam a um consenso de que o instrumento em questão é o contrabaixo, executado com a técnica do *pizzicato*. Conforme o Dicionário de Música Zahar (1985, p. 294), *pizzicato* (ou *pizz.*), é um termo italiano que pode ser traduzido como “beliscado”. “É usado como instrução para dedilhar as cordas de um instrumento de arco”. Em meio ao debate, o SE2 acredita que escutou pequenas interferências na música. Seria o som de “virada de página” ou o som do arco usado para tocar o contrabaixo? Podem ter sido ambos. Esse som ao qual ele se refere é comum, quando o músico vira a página da partitura. É comum ouvirmos esse tipo de som em gravações ao vivo, assim como sons de palmas, tosses e burburinhos. Em situações como essa, comuns no contexto de aulas coletivas, percebemos como os saberes são construídos na coletividade e colaborativamente. O SE5 é estudante de guitarra e o SE1, de baixo elétrico. Percebemos que

o SE5 apresentava muitas dúvidas relacionadas ao universo do contrabaixo, mas essa é a especialidade do SE1. E nesse contexto de interação e troca de experiências é que se dá a aprendizagem.

Qualidade da gravação

Sequência Discursiva 63:

- Caramba, diferença na gravação? Eu não sei, que **ouço muito pouco**. Ou essa formação da música clássica? (Sujeito Estudante 2)
- Dava. Estava tudo **bem nítido**. Ainda mais as **dinâmicas** também. (Sujeito Estudante 5)
- **De que ano essa gravação foi?** [2021] (Sujeito Estudante 1)
- **Essa gravação foi feita ao vivo ou em estúdio?** (Sujeito Estudante 2)

O SE2, em seu dizer, afirma que escuta pouco música clássica. Para o SE5 deu para escutar com nitidez os detalhes da interpretação, inclusive as dinâmicas realizadas pelo quinteto. Ao perguntar a respeito do ano da gravação, nesse caso 2021, o SE1, em seu dizer, está dando espaço para o não-dito, pois a qualidade da gravação depende da tecnologia de cada época. O SE2 pergunta se a gravação foi realizada “ao vivo”, ou em estúdio. Por fim, perguntamos se deu para escutar bem os detalhes, todos concordaram, fazendo um movimento de afirmação com a cabeça.

Outros aspectos

Sequência Discursiva 64:

- Uma coisa que fico impressionado é a questão de que **essa música é atemporal**. Vê o ano em que ela foi composta! (Sujeito Estudante 1)
- É! (Sujeito Estudante 5)
- E até hoje, não só ela como diversas músicas. A gente fala de **Bach** e várias outras coisas. A gente vê que **a música é infinita**. (Sujeito Estudante 1)

Em seu dizer, o SE1 demonstra que ficou impressionado com o fato da música *Um pernambucano no Rio*, de Capiba, ter sido gravada em 1958, e ainda hoje os artistas demonstram interesse em gravá-la. Mais adiante, conclui apontando a infinitude da música. Em sua fala, ele coloca os compositores Bach e Capiba, “lado a lado”, no mesmo patamar. Essa posição vai na direção oposta ao discurso recorrente de que a música erudita é superior à popular. Conforme o Dicionário de Música Zahar (1985, p. 27), Johann Sebastian Bach (1685–1750) foi um “compositor e instrumentista alemão, [...], nasceu em Eisenach. Bach [...] foi conhecido principalmente como notável organista e cravista”. Algumas de suas obras, tais como *Jesus, alegria dos homens*, os *Concertos de Brandemburgo*, *O cravo bem temperado*, *Missa em si menor* e *Tocata e fuga em ré menor*, ainda hoje são tocadas ao redor do mundo,

no contexto da música erudita. Foi considerado um grande compositor do período do Barroco, figurando ao lado de nomes como Vivaldi (1678–1741), Albinoni (1671–1751) e Handel (1685–1759).

Avaliação da aula

Nesse momento, realizamos uma roda de conversa, na qual os estudantes puderam avaliar a aula. Eles apontaram os aspectos positivos e negativos.

Sequência Discursiva 65:

Achei muito massa mostrar a mesma música tocada com formações completamente diferentes. É massa ver que o frevo continua reconhecível, independente dos instrumentos. Virtualmente independente dos instrumentos que estão sendo usados. (Sujeito Estudante 2)

O SE2 gostou de escutar a mesma composição com diferentes formações instrumentais. Destacou, ainda, que, embora a música seja executada usando diferentes instrumentos, mesmo assim, continuava sendo possível reconhecê-la.

Sequência Discursiva 66:

Gostei porque acho que foi mais engajador, escutar a música e comentar sobre ela e o período histórico dela. Achei muito interessante, fiquei com mais vontade de engajar na conversa. Gostei bastante (Sujeito Estudante 5).

O SE5 disse que gostou da aula. Senti-se engajado em escutar a música e poder falar a respeito dela, sobretudo dos aspectos históricos relacionados à obra.

Sequência Discursiva 67:

Acho que a aula ajuda também a abrir mais a mente em relação a outros aspectos de música, de influência, de ritmo, de até formações. Tem a questão de cordas friccionadas, [cordas] dedilhadas e a questão de metais também. Acho que isso ajuda até as pessoas que não tinham acesso, hoje, a ter acesso à música, a buscar, procurar saber mais sobre o ritmo, **sobre a história. Acredito que não só eu, como outras pessoas vão sair daqui procurando saber mais a respeito tanto do compositor, quanto da história de cada grupo formado aí.** (Sujeito Estudante 1)

Abordar aspectos relacionados à influência, ao ritmo, às diferentes formações instrumentais e aos aspectos históricos, contribuiu, nas palavras do SE1, para “abrir mais a mente”. Em outras palavras, apresentar outras perspectivas de escuta do frevo, não somente focar a atenção no instrumento no qual os estudantes se especializam, como comumente acontece. Percebemos em sua fala uma transformação em seu pensamento, como consequência da ação educativa. Ele revela que tanto ele quanto os demais estudantes irão sair da aula interessados em conhecer mais a respeito, tanto do compositor quanto da história de cada grupo abordado.

Sequência Discursiva 68:

Gostei da forma da aula, que não foi só expondo as informações, a gente também pôde participar escutando. Acho que é importante isso. E também a segunda gravação [se referindo à gravação com a OCDPE]. Não estou tão acostumada a escutar frevo, mas o pouco que eu já escutei, acho que estou mais habituada. Mas **gostei muito da terceira [versão com o Quinteto da Paraíba] também. Achei diferente essa questão da dinâmica. Achei bem legal a formação mais clássica.** (Sujeito Estudante 4)

O SE4 assinala em seu discurso que a aula não foi somente expositiva, e que eles puderam participar também escutando. Essa escuta de frevo seria uma escuta participativa? A estudante demonstrou sua preferência entre duas das três versões apresentadas: a primeira versão, interpretada pela Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco — tendo predominantemente instrumentos de cordas dedilhadas; e, a segunda, executada pelo Quinteto da Paraíba (constituído por um quinteto de cordas friccionadas). Ela preferiu a segunda versão, ou seja, com o Quinteto da Paraíba, destacando as diferentes dinâmicas presentes na interpretação do grupo.

Em seguida, os estudantes puderam sugerir melhorias para as próximas aulas.

Sequência Discursiva 69:

Acho que **só de ouvir já foi um ponto extremamente positivo.** Não consigo pensar num ponto negativo em alguma coisa que me incomodou (Sujeito Estudante 2).

O SE2 conclui que o fato de poder escutar música, durante a aula, foi um ponto extremamente positivo. Será que nas aulas que o SE2 participa são proporcionados momentos de escuta? A escuta é imprescindível para a formação de um músico — seja ela por meio de um dispositivo eletrônico ou ao vivo. Essa prática deve ser uma constante, principalmente em uma instituição de ensino de música.

Sequência Discursiva 70:

O senhor poderia também interagir na questão de não só perguntar. Mas também quando a gente fizer uma pergunta ao senhor. Não sei se é a proposta. Às vezes sinto que o senhor quer falar, mas **se segura por conta do tempo.** Acho que o senhor quer interagir com a gente, mas **está se segurando por conta do tempo que tem.** (Sujeito Estudante 1)

Em sua avaliação, o SE1 sugere que poderia haver mais interação entre o professor e os estudantes, ao invés de somente fazer perguntas para eles. Argumentamos que adotamos essa estratégia visando não influenciar excessivamente nas respostas dadas pelos participantes. Ele apontou, em sua crítica, para o aspecto do tempo da aula. Ele tem razão. Foi bastante desafiador apresentar três versões de uma mesma música, abordar as questões sócio-históricas (relacionadas ao compositor e aos intérpretes), escutar os estudantes a respeito do que escutavam, mantendo uma abordagem discursiva.

Em suma, essa avaliação, na perspectiva dos estudantes, na qual eles tiveram voz e vez de opinar a respeito da aula, foi crucial para realizarmos uma autoavaliação sobre nossa prática pedagógica. Na perspectiva da pesquisa-ação, pudemos avaliar e, dali em diante, estávamos dispostos a interagir mais com os estudantes.

7.3 Análise dos fatos discursivos da Aula 3

Na aula 3 abordamos a respeito do subgênero frevo-canção e escutamos três versões da música *De chapéu de sol aberto*, gravadas em épocas diferentes.

A seguir segue o quadro 8, com o conteúdo proposto para a aula, bem como algumas informações relacionadas às diferentes versões dos frevos de Capiba.

Quadro 8 — Conteúdos propostos para a aula 3.

Aula	Conteúdos
Aula 3	Escuta de frevo-canção. Música: <i>De chapéu de sol aberto</i> Versão 1: Gravação de 1971. Intérprete: Orquestra e coro RCA Victor Versão 2: Gravação de 2007. Intérprete: Vanessa da Mata Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Banda Eddie

Fonte: O autor (2025).

Como nessa aula tivemos a presença de somente dois participantes, e para tornar mais lógica a análise dos fatos discursivos, voltamos a organizar as questões norteadoras em cinco eixos: Eixo 1 - Aspectos musicais; Eixo 2 - Qualidade da gravação e tecnologia; Eixo 3 - Práticas interpretativas; Eixo 4 - Influências musicais; e, Eixo 5 - Outros aspectos relevantes.

7.3.1 Versão com a Orquestra e coro RCA Victor (1971)

Como não dispomos da lista dos instrumentos usados na gravação, foi necessário escutar o fonograma repetidamente de modo a perceber a instrumentação utilizada. A partir desse processo de escuta atenta, percebemos nitidamente um coro misto (formado por vozes masculinas e femininas) e os instrumentos de sopro típicos de uma *big band* (naipes de metais [trompetes e trombones] e saxofones). Além dos instrumentos de sopro, percebemos também a presença de um flautim. Na seção rítmica, escutamos uma tuba desempenhando a função de baixo do arranjo. Por fim, na percussão, escutamos os seguintes instrumentos: caixa, prato (a dois), pandeiro e surdo.

Eixo 1 - Aspectos musicais

Sequência Discursiva 71:

Em relação à **melodia**, parece simular também um **arranjo de sopro**, por causa das variações que ela tem de **voz masculina**, **feminina** também. Aí dá esse efeito

bonito, né? E é **como se fosse um arranjo sobre metais**, só que cantados, por cima de outro arranjo de metais também. A gente vê a questão do grave fazendo toda **uma segunda linha na tuba junto com os outros sopros**. E a parte do coral também fazendo outra linha. Bem compassada e harmônica mesmo. Gostei mesmo. (Sujeito Estudante 3)

Em sua análise, o SE3 chama a atenção para a melodia. Na perspectiva dele, parece que o arranjador sobrepôs as vozes “por cima” dos metais. Em termos de arranjo, normalmente, as vozes desempenham o papel principal e os metais são encarregados de executar contracantos e ataques. Acertadamente, ele percebe uma segunda linha melódica na tuba, na qual ela dialoga com os outros sopros.

Sequência Discursiva 72:

Acho **que tem elementos semelhantes ao frevo de rua**. O texto que ele falou, eu concordo, que tem **as vozes meio que vão substituindo outros instrumentos que estavam no frevo de rua**. Mas a forma da música, acho que se mantém muito. Assim, a velocidade dela, **a melodia, ainda que seja cantada, mantém a velocidade de outras músicas de frevo de rua**. Acho que isso que me chamou a atenção. (Sujeito Estudante 5)

O SE5 chama a atenção para outro aspecto do arranjo, ele vê semelhanças entre os subgêneros frevo de rua e frevo-canção. Ele constata que, nesse caso, as vozes estão substituindo os instrumentos de sopro comuns no frevo de rua. O que ocorre é exatamente isso, no frevo de rua, a melodia é executada pelos sopros, e no frevo-canção, o protagonismo é das vozes. Ele também destaca o aspecto do andamento (a velocidade da música), ressaltando que a melodia, ainda que seja cantada, mantém a velocidade de outras músicas do repertório de frevo de rua. Usamos o metrônomo⁷⁹ visando descobrir o andamento em que essa música foi gravada. Percebemos haver uma oscilação de andamento (algo em torno de 125 BPM). Acreditamos que essa oscilação de andamento ocorra porque, talvez, não usaram um metrônomo durante a sessão de gravação. Atualmente, os frevos-canção são bem mais rápidos do que esse que escutamos neste fonograma. Isso pode ser constatado principalmente em apresentações ao vivo. Tomemos como exemplo a interpretação da música *Voltei, Recife* (Luiz Bandeira), por Alceu Valença, durante um show realizado no Marco Zero (Recife-PE). Identificamos, com o auxílio do metrônomo, o andamento de aproximadamente 160 BPM⁸⁰.

Sequência Discursiva 73:

Acho que **bateria**, instrumento de sopro, **saxofone**. O trio, eu acho que é **trombone, trompete e talvez um baixo**. Não prestei tanta atenção nisso (Sujeito Estudante 5).

⁷⁹ O Metrônomo é um aparelho que serve para determinar o andamento, marcando regularmente a duração dos tempos (Med, 1996, p. 187). O andamento é indicado na partitura usando o termo BPM (batidas por minuto), por exemplo, 150 BPM. Isso significa que, nesse caso, o metrônomo deve ser programado para produzir 150 batidas por minuto.

⁸⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vh2MSyRZ5_4. Acesso em: 21 abr. 2025.

Com relação à instrumentação, o SE5 acerta quase todos os instrumentos usados na gravação, se equivocando somente com relação ao baixo, pois na gravação escutamos uma tuba ao invés do referido instrumento de corda dedilhada.

Sequência Discursiva 74:

Pela **qualidade técnica da época**, a gente não tem como ouvir os instrumentos separados, definidos. **Não sei se essa gravação, com uma remasterização, ou uma digitalização, tem como refinar.** Mas, *a priori*, **o que a gente escuta são os [instrumentos] mais potentes, os médios. São as vozes e os metais.** Como tem muita informação, essas nuances, se tem um baixo, se não tem? Não sei a época da captação, como era, se tem um banjo, se não tem? Algo que vem à tona, realmente, são as vozes. Ou todos os instrumentos que têm uma projeção maior. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 aponta para a qualidade da gravação da época. Seu dizer aponta para a historicidade. Ele assinala que, hipoteticamente, se essa gravação fosse masterizada ou digitalizada, poderia ficar com uma qualidade mais refinada. Huber e Runstein (2010, pp. 54–55) esclarecem a respeito do processo de masterização, assinalando que:

depois de concluída, a mixagem final editada de um projeto pode ser enviada a um engenheiro de masterização para que possam ser feitos os ajustes finos na gravação geral em relação a: nível de balanço relativo entre as músicas dentro do projeto, nível dinâmico [...], equalização e nível geral.

Sobre o trabalho desempenhado pelo engenheiro, nesse processo de masterização, mais adiante os autores evidenciam que “[...] é função de um engenheiro de masterização qualificado atenuar quaisquer desequilíbrios espectrais e de nível dentro de um projeto e apresentar o produto final gravado da melhor maneira possível para a forma da mídia-alvo”. Como pudemos perceber, o processo de masterização pode contribuir para a melhoria da qualidade da gravação, e, assim como mencionou o SE3, talvez dê para perceber melhor os instrumentos que constam na gravação. Ele conclui sua fala complementando que os instrumentos que mais se destacam são os mais potentes, nesse caso, as vozes e os metais.

Eixo 2 - Qualidade da gravação e tecnologia

Sequência Discursiva 75:

Achei OK. Em alguns momentos escutei **alguns chiados**, mas pela época, talvez seja por isso. Eu não sei se, talvez, pelo que o SE3 falou. **A sensação de que está num lugar fechado.** Talvez sejam **os instrumentos todos captados ao mesmo tempo**, em vez de ser vários canais. (Sujeito Estudante 5)

O SE5 destaca os chiados da gravação, que, por sua vez, são comuns em gravações em discos de vinil, nesse caso, um LP (*Long Play*). Setti (2023, p. 19) aponta que o primeiro LP foi lançado em 21 de junho de 1948, pela Columbia Records. Era um disco de 12 polegadas em 33 + 1/3 rotações, com capacidade que permitia gravar 22min30 de áudio em cada lado.

Para o autor, naquele momento, “plantou-se a semente tecnológica de uma revolução cultural”. Em seu dizer, o SE5, acredita que provavelmente a gravação tenha ocorrido em um estúdio fechado, e com todos os músicos gravando juntos simultaneamente. Essa prática de gravação era comum na época. No entanto, ressaltamos que não temos como saber como se deu, de fato, o processo de gravação deste fonograma.

Sequência Discursiva 76:

Acho que [tanto] a qualidade da captação era diferente quanto a capacidade do tratamento. De refinar o que é o grave, o médio, o agudo, e separar. **Creio que nessa época tudo era gravado ao vivo.** Dentro de uma sala. Um instrumento vaza para o outro, e tudo mais. Era **uma coisa mais “na veia” mesmo.** Acho que **tem uma sensação maior de ao vivo.** Esse tipo de estilo de gravação das antigas. Creio eu, era na fita, válvula, poucos recursos, acho que nem um recurso digital, nessa gravação. E **os erros, eles sobressaltam para a qualidade do que é o *feeling* do momento da gravação.** Provavelmente é um *take*, como se fala, é um corte. (Sujeito Estudante 3)

Em sua fala, o SE3 explora a temática das gravações ao vivo, que eram muito comuns antigamente. Ele atribui um sentimento diferente e mais forte, resultante desse tipo de processo. Aborda a questão de qual era o entendimento com relação aos erros cometidos durante as sessões de gravações ao vivo. Esses, ao invés de diminuírem a qualidade da gravação, podiam, na verdade, realçar a emoção e a autenticidade daquele momento específico em que ela acontecia, em outras palavras, a perfeição técnica nem sempre se traduzia na melhor qualidade em termos de *feeling*⁸¹.

Eixo 3 - Práticas interpretativas

Sequência Discursiva 77:

Não. A qualidade [técnica], ela não soa igual. Hoje em dia, não se compara. Você, até num celularzinho, tem um sistema. Você pode equalizar o som, separar e escutar. Mais grave, não sei o quê, se seu fone fechar. Mas em relação a forma como era gravada, acho que antigamente alugavam um estúdio à hora (pagando por hora) e tudo tinha que ser ao vivo. Não tinha como gravar, trompete primeiro, depois gravar a base por cima. Aquela expressão “amarrar o cachorro com a linguça”, da precariedade, acho que surge um *feeling*. Mas você sente uma fidelidade orgânica, como se fosse realmente ver ao vivo. **Provavelmente esse pessoal, se hoje estivesse vivo [e] jovem, fazendo essa música, a gente ia sentir esse *feeling* que tem na gravação.** Não soou uma coisa *flat*. E os erros, nesse aspecto, eles se tornam uma qualidade. (Sujeito Estudante 3)

Em seu dizer, o SE3 acredita que esse estilo de gravação — com todos gravando juntos e, ao mesmo tempo, reflete positivamente no resultado, pois os músicos buscavam levar a energia de um show ao vivo para o disco.

⁸¹ Tradução de *feeling*: sentimento. Nesse contexto, seria o modo como o músico expressa seus sentimentos no momento da gravação.

Sequência Discursiva 78:

Sim, é isso que eu estava pensando. **Acho que esteticamente é muito positivo, assim como a qualidade da gravação, e os instrumentos sendo captados ao mesmo tempo.** Realmente dá aquela sensação de que geralmente você escuta esse tipo de música num ambiente muito improvisado, muito corrido, que é na rua, num bloco ou num trio. Acho que as músicas que a gente tem hoje são tecnicamente superiores. **Existem pessoas que dizem que, por esse jeito de se gravar, não com os equipamentos, mas gravar ao vivo, até músicas mais atuais, é o jeito certo.** E eu acho interessante isso de capturar esse momento, de cada *take* ter o seu sentimento do músico. Acho que isso tem muito valor esteticamente. (Sujeito Estudante 5)

O SE5 acredita haver um valor estético nesse modo de gravação, no qual todos gravam juntos e simultaneamente, e acrescenta haver pessoas que acreditam que essa concepção de gravação é a certa. Atualmente, no contexto das redes sociais, há uma valorização das gravações em shows ao vivo, principalmente por conta da popularização de vídeos, associado à facilidade de criação e compartilhamento desses conteúdos.

Eixo 4 - Influências musicais

Sequência Discursiva 79:

Não consigo perceber. Acho que **peguei, já a música assim.** Estou muito mais acostumado a escutar, não como ela foi influenciada. Não consegui pegar tantas influências (Sujeito Estudante 5).

O SE5 afirmou que não consegue perceber as influências musicais e que já encontrou a música assim. Acredito que o CPM deveria implementar no currículo do curso técnico a disciplina de apreciação musical, de modo a enriquecer a bagagem musical dos estudantes com músicas de diversas culturas. O que percebemos é que os estudantes ficam focados somente no repertório relacionado aos seus instrumentos, não que isso não seja importante, mas é preciso ampliar o gosto musical deles, e isso compete também à escola de música.

Sequência Discursiva 80:

Como esses frevos mais antigos, iniciais, que antes tocavam *jazz*. **Eu ainda noto uma influência [nos] arranjos meio *big bands*** [nesse momento, o estudante emite um som simulando os sopros de uma *big band* tocando com força]. Essa força, essa projeção de um conjunto de sopros. Como antigamente tudo era ao vivo e sem captação, era “na vera” mesmo. Depois entrou a eletrificação do baixo, da guitarra e a microfonação da bateria. A coisa igualou mais. Mas antes da gravação, eles se valiam da potência, da projeção e do ao vivo. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 percebe a influência das *big bands*, sobretudo no que diz respeito ao modo como os instrumentos de sopros são dispostos em naipes (com três a cinco instrumentos da mesma família). Essas formações são normalmente constituídas dos seguintes instrumentos: 03 ou 04 trompetes; 03 ou 04 trombones; 04 ou 05 saxofones (saxofones alto, saxofones tenor e saxofone barítono); e, a seção rítmica (piano, guitarra, baixo, bateria e percussão).

Eixo 5 - Outros aspectos relevantes

Sequência Discursiva 81:

Me chamou muita atenção, que dá uma **sensação de baile, de lugares fechados**, de festa fechada. **Como a canção tem uma letra — [como] um dos quesitos da canção é a letra—, ela tem uma mensagem mais direta.** Ela “fala” do que se trata. Tipo, *Vassourinhas*, você escuta o instrumental dela, mas não imagina se é uma **vassoura passando, se é uma pessoa se declarando, se é uma piada**, né? É apenas festa. Não se sabe se é uma mensagem de amor, tão direta quanto é na canção. (Sujeito Estudante 3)

Em seu dizer, o SE3, após a escuta dessa gravação, afirma que teve a sensação de estar em um baile, em um ambiente fechado. Muitos LPs de frevo eram gravados com essa intenção: para as pessoas colocá-los no toca-discos e brincar em suas casas ou nos clubes sociais. Desse modo, elas tinham a sensação de estarem escutando uma orquestra tocando ao vivo. Mais adiante, o SE3 expõe dois efeitos de sentido atribuídos ao modo como ele escuta frevo-canção e frevo de rua, e usa o frevo *Vassourinhas*⁸² para sustentar seu argumento. Provavelmente ele não sabe que esse frevo foi composto originalmente para ser o Hino do Clube Vassourinhas (fundado em 1889), logo, possui letra. Esse é um caso particular, é digno de pesquisa, de uma música que nasceu com letra e perdeu com o passar do tempo. Apresentamos a seguir a primeira versão da letra de *Vassourinhas*, que no decorrer da história ganhou inúmeras versões:

*Somos nós os Vassourinhas
Todos nós em borbotão
Vamos varrer a cidade
Ah, isto não! Ah, isto não!
Tu bem sabes o compromisso
Ah, isto não! Não pode ser
A mostrar nossas insígnias
E a cidade se varrer*

*Ah! Reparem meus senhores
O pai desse pessoal
Que nos faz sair à rua
Dando viva ao carnaval*

Sequência Discursiva 82:

Eu concordo, acho que **a forma da música é mais fácil de se perceber quando tem a letra**. Não sei se a letra é, de fato, o que determina que você consiga. Mas talvez por eu estar mais acostumado a escutar frevo-canção, acho que consigo acompanhar mais as trocas e acompanhar melodias. (Sujeito Estudante 5)

O SE5 concorda com o SE3 relatando que quando a música possui letra, ou seja, no formato de canção, é mais fácil de perceber. Na indústria fonográfica, o que predomina são as

⁸² Composição de Matias da Rocha e Joana Batista.

músicas em forma de canção, em detrimento das instrumentais. Essa é a hegemonia da canção.

7.3.2 Versão com Vanessa da Mata (2007)

Diferentemente dos fonogramas anteriores, nesse caso tivemos acesso à lista dos instrumentos que integraram a gravação⁸³, os quais são os seguintes: voz; naipes de sopros: saxofones, trompetes, trombones; seção rítmica: baixo, teclado e bateria. Ao escutar atentamente, não percebemos a presença do surdo e do pandeiro, instrumentos considerados comuns no frevo.

A partir da escuta dessa segunda versão, não seguimos as questões norteadoras, e desse modo, os estudantes começaram a ficar mais autônomos para debater a respeito da gravação que escutaram. Constatamos que, mesmo abandonando as questões norteadoras, eles continuaram abordando alguns aspectos apontados anteriormente.

Sequência Discursiva 83:

Em relação à qualidade técnica, **a gente já escuta o baixo, a caixa**. Escuta o arranjo do baixo. Deu para escutar todos os caminhos que ele faz. É uma versão mais contida. **Dá uma “cara” mais elegante**. Tem menos “cara” de estouro, de festa, de salão, de muita gente, de bebida. **Tem mais “cara” de teatro**, sentado ali admirando. É uma **versão mais de se admirar do que se dançar**, mas parece ser uma versão para gravação, **mais pensada, mais estudada**, mais elaborada. Tirando os excessos, **“vamos domar esse bicho aqui”**, que é o frevo. E nisso ele fica diferente de um “ao vivo”. O gravado fica menos “bicho solto”. Assim fica mais contido e mais perfeito. Essa é a [maior] diferença que percebi, em relação ao outro. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 admira a qualidade da gravação, ressaltando que, por conta disso, consegue escutar o baixo e a caixa. Destaca ainda que essa versão é elegante, e por isso é ideal para ser apreciada em um teatro. Percebemos, em seu dizer, que para ele, em formação imaginária, o frevo, quando tocado em apresentações ao vivo, pode ser comparado com um “bicho solto”. Conclui que a proposta de quem concebeu essa gravação que escutamos foi a de “domar o bicho”.

Sequência Discursiva 84:

Sim, eu concordo que **essa versão é bem mais elaborada**. Eu estava pensando em rebuscada, mas não, acho que ela é mais elaborada. Que **até segunda voz tem**, né, na gravação. E de fato, é uma versão mais intimista, mas realmente é outro arranjo, interessante. **Sem ter a explosão da rua**. Se está num ambiente controlado. Dá para escutar todos os instrumentos. Achei que ia ficar mais com piano, no violino, mas, depois, **vi todos os elementos que a gente reconhece como mais tradicionais do frevo-canção**. (Sujeito Estudante 5)

⁸³ Disponível em:

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/100-anos-de-frevo-e-de-perder-o-sapato-cd-02>. Acesso em: 21 abr. 2025.

O SE5 infere que essa versão é bem mais elaborada, destacando a presença de uma segunda voz. Realmente, a cantora Vanessa da Mata, nessa gravação, acrescenta, além da voz principal, alguns vocalizes, o que dá mais beleza à faixa. Assim como o SE3, o SE5 vê nessa gravação uma sonoridade distinta daquela que é escutada na rua. Ele conclui sua fala mostrando que foi possível perceber alguns elementos do frevo-canção, devido a algumas características técnico-musicais apresentadas no início dessa aula.

Sequência Discursiva 85:

Acho que a Vanessa, na obra dela, tem uma coisa, às vezes, meio lúdica, intencionalmente. Um duplo sentido, meio lúdico. Não para crianças, mas que combina com o frevo. Essa sensação de festa e essa gravação, **eu acho que não casou bem com o espírito dela**. Esse começo, da harmonização artificial que o teclado faz. Em contraponto, quando vêm os sopros, um pouco mais orgânicos — eu não sou um grande produtor, mas **aquele início ficaria mais bonito se fosse realmente um piano**. Normal mesmo. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 sugeriu que, embora um teclado tenha sido usado na gravação, um som de piano poderia ter combinado melhor com a sonoridade “orgânica” dos instrumentos de sopro, e com o estilo lúdico e característico da obra de Vanessa da Mata. Provavelmente, quando o SE3 escutou essa gravação, lembrou das *big bands* americanas, tão presentes em sua fala, pois nelas, quase sempre, é usado tradicionalmente o piano, ao invés de teclado. Hobsbawm (2016, p. 167) evidencia que “o piano no jazz orquestral pertence, como a bateria e o baixo, à seção rítmica, porém é forte demais para ficar confinado a ela”. A respeito da representatividade do piano para o gênero musical em questão, o autor aponta que “é também o instrumento solo genuíno do jazz, isto é, aquele cujas execuções podem ser desacompanhadas, embora se beneficie de acompanhamento rítmico”.

7.3.3 Versão com a Banda Eddie (2023)

Por meio da escuta atenta do fonograma e a partir de informações obtidas em uma conversa com o tecladista André Oliveira, integrante da Banda Eddie, chegamos à seguinte conclusão acerca dos instrumentos que integraram a gravação: vozes (uma voz masculina e duas femininas); naipe de sopros: saxofones, trompete e trombone; seção-rítmica: teclado, guitarra, baixo, bateria e percussão.

Sequência Discursiva 86:

Essa versão dessa música é a que eu mais escuto. **Sou muito fã da Banda Eddie**. Eles lançaram este álbum ano passado, se eu não me engano. **É uma pegada bem mais moderna**, porque eles fazem mais com os integrantes da banda. São versões muito boas desse álbum deles. Acho que é *Carnaval Chanson*. E é engraçado, porque a gente conhece essas músicas desde a infância, mas com esse álbum, consegui conhecer mais. Tanto **o nome das músicas quanto as letras certinhas**. **Tive a oportunidade de assistir, ano passado, no carnaval, eles tocando essas músicas**. Então, foi legal. Porque já **é uma linguagem que estou acostumado a**

escutar. Achei a versão deles, é bem legal, porque me aproxima mais do frevo.
(Sujeito Estudante 5)

Percebemos na fala do SE5 que ele gostou muito de escutar essa versão, tanto porque já conhecia, por ser fã, mas também por achar a banda com uma sonoridade moderna. Também argumentou que gostou por estar mais acostumado com a linguagem da banda. Ressaltou que, graças a esse álbum, pôde conhecer melhor os frevos que escutava desde sua infância, destacando a importância de ter acesso a informações tais como o nome das músicas e as letras corretas.

Ao perguntarmos sobre quais instrumentos ele percebeu ao escutar o fonograma, ele respondeu:

Sequência Discursiva 87:

Bateria, tem guitarra também, tem percussão, acredito que tenha, percussão, teclado, acho que faz alguns sintetizadores e tal. E também tem o sopro, também os sopros, na formação da banda Eddie (Sujeito Estudante 5).

Esse acertou todas as informações, por ser fã e também por assistir ao show desse álbum. Ao perguntarmos quais seriam as influências que ele percebeu, o SE5 respondeu:

Sequência Discursiva 88:

Acho que talvez um pouco da música eletrônica, um pouco de *beat*. Com certeza, acho que as influências da própria Banda Eddie. Porque **eles são uma banda de samba reggae**. Então, faz um ritmo bem diferente. **Ainda mantém um pouco da estética do frevo.** (Sujeito Estudante 5)

O SE5 percebe influências da música eletrônica no trabalho da banda Eddie, grupo pertencente ao movimento Manguebeat. Mesmo com as influências apontadas por SE5, ele percebe que a sonoridade do grupo ainda mantém um pouco da estética do frevo.

Avaliação da aula

Sequência Discursiva 89:

Acho que o assunto me interessou muito. **O frevo-canção é o tipo de frevo que eu mais escuto.** Acho que o lance de **trazer o microfone funcionou muito bem**, não só pela captação do áudio, mas acho que, de alguma forma, **eu me engajo mais**. Não sei se tivesse mais uma pessoa, ou mais de duas. **Não tenho nenhuma crítica. Nenhuma sugestão também.** (Sujeito Estudante 5)

Na avaliação da aula, o SE5 evidenciou que o subgênero frevo-canção é o que ele mais escuta, e destacou que gostou muito de usar o microfone durante a aula, e que isso fez com que ele se sentisse mais engajado. Finalizou sua avaliação afirmando que não tinha críticas nem sugestões.

7.4 Análise dos fatos discursivos da Aula 4

Na aula 4, abordamos a respeito do subgênero frevo de bloco e escutamos três versões da música *Madeira que cupim não rói*, gravadas em épocas diferentes. A seguir apresentamos um quadro 9, com o conteúdo dessa aula, bem como algumas informações relacionadas às diferentes versões dos frevos de Capiba.

Quadro 9 — Conteúdos propostos para a aula 4.

Aula	Conteúdos
Aula 4	Escuta de frevo de bloco. Música: <i>Madeira de lei que cupim não rói</i> Versão 1: Gravação de 1963. Intérprete: Bloco Mocambinho na folia Versão 2: Gravação de 2000. Intérprete: Alceu Valença Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Mônica Ferraz

Fonte: O autor (2025).

Diferentemente das aulas anteriores, nesta não recorremos às questões norteadoras. Os estudantes ficaram totalmente à vontade para perguntar a respeito do que escutaram.

7.4.1 Versão com o Bloco Mocambinho na folia (1963)

Por meio da escuta atenta do fonograma chegamos a uma lista, não conclusiva⁸⁴, acerca dos instrumentos que integraram a gravação utilizada, a saber: coro feminino; naipe de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo [tocando em *pizzicato*⁸⁵]); sopros: flauta, clarineta, bombardino (eufônio); seção-rítmica: cavaquinho, bandolim, violão, surdo, pandeiro e apito.

Nessa aula, deixei os estudantes bem livres para falar, sem as questões que nortearam o processo anteriormente. Diante da autonomia dada, os estudantes aproveitaram para tirar suas dúvidas.

Sequência Discursiva 90:

Eu queria saber **de onde veio esse início tão clássico dos frevos de bloco**. Que tem o apito e o acorde da tonalidade tocado repetidamente. Como que isso começou, e por quê? (Sujeito Estudante 2).

Percebemos que o SE2 tem uma dúvida em relação a um dado aspecto musical e, ao mesmo tempo, histórico acerca do frevo de bloco. Respondemos à pergunta dele mencionando a respeito da relevância da música *Evocação*, de Nelson Ferreira. Os blocos carnavalescos — atualmente denominados como blocos líricos — surgiram em meados dos anos de 1920, no entanto, com a gravação de *Evocação*, em 1957, pela primeira vez na história do frevo, um frevo de bloco pôde ter seu registro fonográfico. Diante disso, é

⁸⁴ A baixa qualidade da gravação impossibilitou que pudéssemos identificar todos os instrumentos, e por isso, é possível que outros possam ter participado além dos mencionados.

⁸⁵ O *pizzicato* é uma técnica que consiste em tocar as cordas do instrumento usando os dedos ao invés do arco. É um recurso bastante utilizado nos instrumentos de cordas friccionadas.

praticamente impossível saber quando, exatamente, o apito, o acorde e o surdo começaram a ser adotados nos inícios das músicas.

Sequência Discursiva 91:

Eu queria saber se tem algum outro frevo, ou se esse é o único de protesto, de crítica social, um frevo clássico? O frevo se exalta, né? Fala da festa, mas esse aí [se referindo ao frevo abordado na aula de hoje] não foi falando sobre uma festa, fala sobre um desconto, de uma injustiça. (Sujeito Estudante 3)

O SE3 perguntou se existe outra composição do repertório dos blocos líricos que abordem a temática, designada por ele como “de protesto”. Respondemos que inúmeras temáticas são inspiração para os compositores, tais como: saudade, dor, alegria, tristeza, o regresso do bloco à sua sede, melancolia, enaltecimento ao Carnaval, entre outros. Indicamos a dissertação de mestrado do pesquisador Vila Nova (2007)⁸⁶, intitulada *Panorama de folião*, publicada também como livro, por abordar a respeito desse subgênero do frevo.

Sequência Discursiva 92:

Tem frevo que até hoje não pode nem ser cantado. Pelo contexto de hoje em dia, é tudo uma questão de preconceito. Como tem uma música que fala [nesse momento o estudante canta] “esse ano no vestibular, eu vou raspar cabeça de mulher”. Vi uma entrevista que a turma queria censurar [essa música]. Várias temáticas que naquela época a turma não olhava tanto para esse lado. Como hoje em dia soa como preconceito ou discriminação, ou outras coisas. Mas talvez a proposta do autor naquela época não fosse nem denegrir. (Sujeito Estudante 1)

A fala do SE1 trouxe a questão do preconceito em letras de frevos do passado. A música a qual ele se refere, em seu dizer, se intitula como *Este ano no vestibular*, também conhecida como *Marcha do vestibular*. De acordo com Matos (2019), essa composição é de autoria dos compositores Aluap de Lacran e do cantor paraense Pinduca⁸⁷, que, por sua vez, gravou no final da década de 1970. Chamamos a atenção para um recorte da fala do SE1 que afirma que atualmente tudo é considerado preconceito. Será que preconceito existe somente atualmente? Com certeza não. Atualmente, as pessoas criam mecanismos que visam uma maior conscientização de modo a combater falas preconceituosas. Apesar destes esforços, frequentemente presenciamos esse tipo de crime, tanto presencialmente quanto nas redes sociais. Algumas vezes, em seus discursos, “inconscientemente”, as pessoas deixam escapar o preconceito, e outras vezes, falas preconceituosas são ditas deliberada e intencionalmente. A respeito do inconsciente, trazemos uma citação de Indursky (2008) que, a nosso ver, ilustra muito bem o modo como o inconsciente e a ideologia afetam a concepção de sujeito proposta por Michel Pêcheux:

⁸⁶ VILA NOVA, J. C. F. **Panorama de Folião** — o Carnaval de Pernambuco na voz dos blocos líricos. 1ª. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

⁸⁷ Aurino Quirino Gonçalves.

[...] o sujeito que o fundador da Teoria da Análise do Discurso [Michel Pêcheux] convoca é um sujeito que não está na origem do seu dizer, pois é duplamente afetado. Pessoalmente e socialmente. Na constituição de sua psiquê, este sujeito é dotado de inconsciente. E, em sua constituição social, ele é interpelado pela ideologia. É a partir deste laço entre inconsciente e ideologia que o sujeito da análise do discurso se constitui. (Indursky, 2008, p. 10–11)

Sequência Discursiva 93:

Eu queria fazer outra pergunta sobre a formação [instrumental]. Porque **achei o violino muito deslocado**. Ele é o único de cordas friccionadas na formação. Por que o violino está ali? **Quem foi que escolheu?** (Sujeito Estudante 2).

O SE2 fez uma pergunta relacionada à formação instrumental presente na gravação. Ele indagou a respeito da presença do violino, e quem optou por inserir o instrumento no arranjo. Respondemos que, possivelmente, quem escolheu foi o renomado compositor Nelson Ferreira (1902–1976), que na época (1963) era o diretor artístico da gravadora Rozenblit. Essa presença dos violinos em gravações de música popular tem um viés ideológico: o do enaltecimento da música erudita. Aragão (2001, p. 60), ao analisar a respeito da instrumentação da Orquestra Pan American, após a escuta, constata os seguintes instrumentos: trompete, um saxofone, um trombone, uma tuba e uma clarineta — ao lado do banjo e do piano. O autor constata, por meio de escuta, que também há dois violinos, e destaca que “a presença deles [dos violinos] remete, em última instância, à música europeia”.

Sequência Discursiva 94:

A primeira vez que escutei ela [se referindo à música *Madeira que cupim não rói*] era em um contexto em que eu não tinha tanto conhecimento da cultura. Eu escutava outros tipos de música, e o carnaval não era um foco da minha família. **Eu não fazia ideia de que ela era frevo, e pouco menos, sabia que existiam blocos**. Eu não fazia ideia do que eles estavam falando, quando [cantavam] “**nosso bloco é campeão**”. Eu ficava me perguntando: **O que é isso? Que desfile? O pessoal desfila? Mas que música é essa?** Então, eu sempre atribuía (associava) a músicas antigas. **Mais recentemente, fui descobrindo os frevos. E agora sei a história**, que é uma música de protesto. (Sujeito Estudante 5)

O SE5, recordou, por meio de suas memórias afetivas, que quando escutou a música *Madeira que cupim não rói* pela primeira vez, na época não sabia que essa composição era um frevo, muito menos que existiam os blocos líricos. Provavelmente, ele escutou essa música executada por outro intérprete, ou com arranjo elaborado para uma formação instrumental distinta das usadas por essas agremiações. Estamos nos referindo aos Blocos Carnavalescos Mistos (B.C.M.), para Real (1967), “os blocos constituem uma das tradições mais belas e poéticas do carnaval do Recife (p. 48)”. Mais adiante, a autora cita os instrumentos que constituíam as, já referidas, orquestras de pau e corda:

Os grandes blocos vêm com 15 a 20 [músicos] na orquestra de ‘pau e corda’, que pode ser composta assim: 8 violões, 3 banjos, 2 cavaquinhos, 2 pandeiros, 1 tarol, 1 surdo, 1 reco-reco, 1 clarinete e 1 flauta”, e acrescenta que “hoje em dia [1967],

estes instrumentos são reforçados por outros de metal, geralmente 1 pistão, 1 trombone, 2 saxofones e uma tuba. (Real, 1967, p. 52)

Continuando, o SE5, em seu dizer, relata que quando escutava o coral cantar “nosso bloco é de fato campeão!” — se referindo a um dos versos da música abordada na aula — ele não via nenhum sentido, e se indagava sobre tudo aquilo que estava presenciando.

7.4.2 Versão com Alceu Valença (2000)

Por meio da escuta atenta do fonograma, chegamos a uma lista, não conclusiva, acerca dos instrumentos que integraram a gravação: voz principal e coro feminino; sopro: clarineta; seção-rítmica: cavaquinho, bandolim, violão, caixa, surdo, pandeiro.

Sequência Discursiva 95:

- **As cordas são muito bonitas.** (Sujeito Estudante 3)
- **As cordas são muito bonitas. Né?** (Sujeito Estudante 5).

Os SE3 e SE5 acharam bonitos os arranjos elaborados para as cordas dedilhadas. De fato, as ideias elaboradas para as cordas chamaram a nossa atenção, com destaque para os contracantos executados pelo bandolim.

Sequência Discursiva 96:

Trazendo um pouco da reflexão que falei semana passada, sobre algumas músicas de frevo-canção que escutei, **elas têm um certo nível de ufanismo.** Elas têm um **clima de saudade**, um clima do tipo: **o frevo é bom!** Acho que, já essa versão, talvez mude um pouco o sentido dela. **Eu já não vejo ela como uma música de protesto**, ou como uma música de insatisfação, eu já vejo uma música mais de ufanismo. Até **pelos instrumentos e como ela é arranjada.** Já não acho que ele esteja falando mais sobre o bloco, acho que **ele está falando sobre o frevo e o carnaval do Recife**, de modo geral. Essa é a impressão que fico, quando escuto essa versão, em contraste com a outra. (Sujeito Estudante 5)

O SE5, por outro lado, chama a atenção para um certo ufanismo⁸⁸ que ele percebe em alguns frevos-canção. Ele acredita que o arranjo mudou de um sentido de injustiça, proposto pelo compositor, para o que ele denominou de um “clima de saudade”. Ele aponta que Alceu Valença interpreta essa música de um modo tranquilo, sem pressa. Essa percepção de que a interpretação mudou o sentido da composição é abordada por Machado (2012, pp. 53–54), ao esclarecer que:

De posse de todas as competências técnicas e sensíveis, o intérprete realiza a canção. O gesto interpretativo é a ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da composição. Desta forma, ele torna claro os elos de melodia e letra inscritos na composição, ou mesmo define novos elos que só se consolidam pela presença da voz.

⁸⁸ O Dicionário Michaelis On-line apresenta dois significados para a palavra *ufanismo*: 1 Exacerbado orgulho nacionalista [...] e 2 Orgulho exagerado de si mesmo ou de algo. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/D9AYO/ufanismo/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

Os arranjos elaborados para o bandolim corroboram para estabelecer uma atmosfera musical que remete ao fado⁸⁹ de Portugal. São os discursos musicais que circulam pela memória discursiva atravessada pela história.

Sequência Discursiva 97:

A música começa com poucos elementos, e [outros] elementos vão sendo adicionados, [até chegar] ao ponto em que tem a explosão de todos participando ao mesmo tempo. E a gente sente aquela energia aumentada. Eu sempre gostei muito disso. Quando vi a coisa percebendo, eu disse: “caramba, tá indo por esse caminho, vai ficar muito bom”. **E o bandolim tocando a melodia é um negócio muito bom!** (Sujeito Estudante 2)

O SE2, em seu dizer, também destaca o aspecto relacionado ao arranjo, mais especificamente para o planejamento, no qual o arranjador criou uma estratégia de desenvolvimento para apresentar suas ideias, descrevendo como isso se deu.

Sequência Discursiva 98:

A questão dessa versão **é como se ela fosse tocada para as pessoas apreciarem**, não só a instrumentação, mas com uma letra. Porque, **diferente de você está na rua**, aquela euforia, **ninguém presta atenção na questão crítica da música**. Sabe que, ao tocar, eu acho que [até] o público é diferenciado. **Um público mais seletivo**, que é apreciador, não só da instrumentação, mas também da letra, está sendo cantada ali. Vi agora no Carnaval, tem música que eu nunca ouvi, mas eu não paro para prestar atenção na letra. Mas estou ali naquele misto de euforia, de alegria, a gente vai pelo ritmo. Mas, eu acredito que a proposta aí é analisar também a letra da música. Quando você está em um ambiente como esse, procura **prestar atenção ao todo**. (Sujeito Estudante 1)

Após escutar essa versão, o SE1 entende que ela foi gravada para deleite do público e vai além, apontando que esse arranjo não é ideal para ser executado na euforia da rua. Ele ressalta que, naquele contexto, ninguém presta atenção na crítica proposta pela letra da música. Ele supõe que, diferentemente de um evento em um teatro, e para um público mais seletivo, as pessoas podem prestar mais atenção na totalidade da obra musical. Isso chama nossa atenção para a importância, tanto do arranjo quanto da interpretação, na constituição dos sentidos do sujeito que escuta, ressaltando que os sentidos sempre podem ser outros.

7.4.3 Versão com Mônica Ferraz (2023)

⁸⁹ O fado é um tipo de “canção popular portuguesa, melancólica e fatalista, usualmente com acompanhamento de guitarra” (Dicionário de Música Zahar, 1985, p. 120). A guitarra, aqui referida, não é a guitarra elétrica, e sim, o violão.

Conforme o arranjador dessa música, o tecladista Fábio Valois⁹⁰, esse arranjo foi elaborado utilizando *samplers*⁹¹, exceto o bandolim⁹², que por sua vez, foi gravado analogicamente. Segundo Valois, foram utilizados *samplers* dos seguintes instrumentos: voz; cordas friccionadas: violinos (I e II), viola, violoncelo; sopros: flautas (I e II), clarineta, saxofones (alto, tenor e barítono), trompetes (I e II), trombones (I e II), bombardino (eufônio); seção-rítmica: piano, cavaquinho, bandolim, violões (6 e 7 cordas), baixo elétrico, bateria, surdo e pandeiro.

Sequência Discursiva 99:

Na hora que ela canta “e traz com seu pessoal” [se referindo a um trecho da letra da música], o acorde que finaliza essa frase é **muito diferenciado**, que nas outras versões não tinha. Eu queria saber qual é esse acorde. Se é possível saber, esse acorde agora. É muito específico, é somente nesse momento que traz um “clima diferente” nessa frase. Quando ele vai finalizar, ele entra **dissonante** ali, e é interessante. Outra coisa que eu queria comentar é que **o sotaque dela não é nordestino**. (Sujeito Estudante 2)

O SE2 aponta o aspecto harmônico (relacionado à harmonia⁹³), que até então não havia emergido nos dizeres dos estudantes. Ele menciona o que chama de “um acorde muito diferenciado” no final da frase (da letra): “e traz com seu pessoal”. Ele se refere aos acordes como sendo dissonantes⁹⁴. Com razão, os acordes de Bm7M (si menor com sétima maior) e Bm7 (si menor com sétima menor) são dissonantes. Mais adiante, ele percebeu que a cantora não tem sotaque nordestino. Isso demonstra como pessoas de outras nacionalidades vêm se interessando pelo frevo pernambucano. Não podemos deixar de mencionar que esse interesse visa, além de intercâmbios culturais, estabelecer relações comerciais. Na época em que a cantora portuguesa⁹⁵ prestou esta homenagem à Capiba, em 2023, ela se apresentou em inúmeros shows durante o carnaval do Recife⁹⁶.

Sequência Discursiva 100:

Ela traz elementos das duas outras versões, tanto arranjo de cordas quanto a questão da orquestra com sopro. Mas não é pernambucana não [Todos riem] (Sujeito Estudante 5).

⁹⁰ Informação obtida por meio de uma conversa com Fábio Valois, o arranjador responsável pelo arranjo dessa música. Nossa conversa se deu via aplicativo WhatsApp, no dia 30 de abril de 2025.

⁹¹ De acordo com Andrade (2023, p. 17), uma das abordagens que se refere ao termo sampler “[...] se refere à utilização de ferramentas como reprodutor de sons de instrumentos, isto é, uma espécie de teclado que consegue reproduzir sons de vários instrumentos distintos [...]”.

⁹² Interpretado pelo bandolinista pernambucano Rafael Marques.

⁹³ Med (1996, p. 271) apresenta três conceitos para Harmonia: é a ciência que estuda os acordes e suas combinações; é o aspecto vertical da linguagem musical; e é a arte e ciência dos acordes e suas combinações.

⁹⁴ Conforme a teoria tradicional, os acordes consonantes criam a impressão de estabilidade, relaxamento e tranquilidade. [...]. Os acordes dissonantes criam a impressão de intranquilidade ou tensão (Med, 1996, p. 274).

⁹⁵ A cantora e compositora Mónica Ferraz (1980-) é portuguesa, nascida na cidade do Porto, em Portugal.

⁹⁶ Disponível em:

<https://realnews.com.br/portuguesa-monica-ferraz-se-apresenta-carnaval-de-pernambuco-2023/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

O SE5, vê semelhanças entre esse arranjo e as outras duas versões escutadas antes. Nesse sentido, ele concorda com o SE2. Com relação ao sotaque, ele percebe que a cantora não é pernambucana.

Sequência Discursiva 101:

Achei o arranjo bem mais complexo assim. A questão do contratempo. **Saquei que o contrabaixo fazia um lance meio que um contra** [contratempo]. Achei bem interessante esse arranjo (Sujeito Estudante 1).

O SE1, em seu dizer, chama a atenção para o arranjo, afirmando que esse é bem mais complexo que os anteriores. Ele aponta para os contratempos presentes no arranjo, sobretudo os executados pelo baixo. Nos primórdios da história do frevo, os baixos (linha melódica mais grave do acompanhamento) ficavam a cargo das tubas — que eram executadas pelos tubistas das bandas de música. Posteriormente, essa responsabilidade também foi dividida com o contrabaixo acústico (instrumento da família dos violinos). O baixo elétrico chegou mais tarde no frevo. Sales (2018, p. 57) esclarece que, no contexto da indústria fonográfica, “a orquestra de frevo do maestro Mário Mateus chegou de fato a gravar o primeiro registro encontrado desta interação, com um baixo elétrico em uma orquestra de frevo, mas apenas no ano de 1974, com a música *Eita Frevo Macho*, de Miro Oliveira”. Em relação aos contratempos apontados pelo SE1, Med (1996, p. 146) aponta que “são notas executadas em tempo fraco ou parte fraca de tempo, sendo os tempos fortes ou partes fortes dos tempos preenchidos por pausas”.

Sequência Discursiva 102:

Era uma voz feminina. Achei meio diferente, a música como um todo. Ela fazia um pouquinho da melodia cantarolando, e depois deixava os instrumentos continuarem. Reparei uma questão de se misturar a voz dela com alguns instrumentos, a questão do timbre, mas o sotaque, eu não reparei. Só quando eles falaram que percebi. Bem diferente. (Sujeito Estudante 4)

O SE4, em sua fala, chama atenção para o fato de essa versão ser interpretada por uma voz feminina. Esse foi um dos critérios estabelecidos por nós, o de que, dentre as versões que fossem apresentadas, constariam fonogramas cantados por cantoras, marcando assim a presença feminina no frevo. Acreditamos que, por esse motivo, a estudante demonstrou mais entusiasmo ao falar. Em seu dizer, a SE4 chama a atenção para o timbre da voz da intérprete. A esse respeito, Machado (2012, p. 51) aponta que:

No canto popular, o timbre marca a identificação do intérprete e produz, no ouvinte, a crença no discurso, caso se trate de um cantor de sua preferência, ou mesmo a descrença, se ele não nutrir admiração pelo intérprete. E talvez por isso mesmo seja comum que os cantores se apeguem aos seus timbres naturais e se arrisquem pouco na alteração de um padrão vocal já consagrado pelo público.

Ainda sobre o timbre, a SE4 revela que o arranjo chamou sua atenção, tendo percebido, inclusive, algo bem peculiar na introdução: a intérprete cantarolou um trecho da melodia e depois deixou os instrumentos continuarem, resultando desse processo uma mistura de timbres distintos, o da voz com outros instrumentos.

Avaliação da aula

Sequência Discursiva 103:

O primeiro ponto positivo é **ter entendido a letra da música, o contexto dela**. Acho interessante também como, pelo menos naquela época, não sei se hoje em dia as coisas acontecem dessa forma, mas **a composição era feita com motivos corriqueiros**. Era uma música porque “ah, eu acho que eu deveria ter ganhado”. Não é um motivo lógico. A gente reinterpreta a música. A gente dá uma profundidade maior. Mas, a meu ver, **não é um motivo tão profundo assim**. É só porque não aceita a derrota? Achei interessante em entender isso. (Sujeito Estudante 2)

O SE2 destacou dois pontos relevantes: primeiro — entender a letra da música e o seu contexto, e o segundo, no passado, os compositores se inspiraram em motivos corriqueiros do cotidiano. Para ele, a injustiça cometida contra o bloco Madeira do Rosarinho durante um dos concursos realizado pela Federação Carnavalesca de Pernambuco, em 1956, chegando ao ponto de solicitarem para Capiba compor um frevo de bloco para protestar a decisão dos juízes, não seria um motivo tão profundo assim.

Sequência Discursiva 104:

É engraçado que é um “motivo pequeno”, entre aspas, em relação ao que a gente vive hoje, mas **ela se transformou** [se referindo à música *Madeira que cupim não róí*]. É interessante como isso aconteceu. Também gostei muito de **conhecer a história dessa música e o contexto histórico dela**. Achei muito legal isso. (Sujeito Estudante 5)

Na aula, abordamos o modo como esse frevo de Capiba ganhou outras ressignificações com o passar do tempo, por exemplo, sendo usado recorrentemente em manifestações de oprimidos contra opressores. O SE5 acredita que a música se transformou e que gostou muito de conhecer a história dessa música e o contexto histórico no qual ela foi composta. Acreditamos que a música é a mesma, o que mudou foram os sentidos atribuídos a ela.

Sequência Discursiva 105:

O fato de o motivo não ser tão profundo **mostra a genialidade do compositor que faz com que a gente pegue essa música e readapte ela em outras ocasiões**. Ajuda, inclusive, a entender mais sobre Capiba (Sujeito Estudante 2).

O SE2 enxerga nessa possibilidade, o uso dessa música em diversas ocasiões, como um traço da genialidade de Capiba. Será que Capiba anteviu a potencialidade dessa música ao compor ou simplesmente atendeu a um pedido do Bloco Madeira do Rosarinho, sem, no

entanto, pensar em seu potencial sucesso? Acreditamos que o compositor explorou uma temática atemporal e, ao mesmo tempo, um sentimento humano: a injustiça. Por outro lado, a canção motiva as pessoas a se unirem, se fortalecerem, e assim podem ser tão resistentes quanto a madeira de lei, que nem o cupim rói⁹⁷.

Sequência Discursiva 106:

Uma coisa que achei interessante, não só nessa, mas nas outras [aulas] também, é que, a gente escutou mais de uma versão das músicas. Quando penso em frevo, vem mais como a primeira versão. Essas duas últimas, precisamente essa última, não sei se não tem todo aquele peso da primeira, do instrumento. Talvez [seja porque] na primeira [versão] foi [com] o coro, não foi muito solista. **Achei bem interessante essas outras versões. De meio que “abrir mais a minha cabeça”.** Nesse sentido, [de] que não é só aquilo que geralmente penso, que talvez eu esteja mais acostumada a escutar assim por aí. (Sujeito Estudante 4)

O SE4 achou interessante poder escutar versões distintas da mesma música, pois, quando ela pensa nessa composição, lhe vem à mente a primeira versão que foi apresentada. A versão a qual ela se refere é a gravação original, sendo esta amplamente difundida. Ela acredita que conhecer outras versões fez com que visse outras possibilidades interpretativas.

Sequência Discursiva 107:

Analisando, não só essa aula, mas como as outras — mesmo eu já [tenha] vivenciando o frevo desde pequeno através do meu pai e tocando também —, a aula querendo ou não, ela, durante esse mês de fevereiro e março, até **me ajudou a analisar também o contexto**, como o senhor tinha falado: “vão para o Carnaval, se vocês forem, e analisem os elementos, as músicas, as cidades que vocês forem, e vejam a questão de como vai ser a cultura diferente”. Toquei em Goiana⁹⁸ e em Aliança, e é outra “pegada”, outra cultura. Aqui, fui para Olinda também, analisei a questão do frevo de rua, mas estive lá em Goiana e teve maracatu, a gente querendo ou não, **a gente abre mais assim, a questão dos olhos e o contexto de tudo.** Hoje em dia posso dizer que, esse ano, como fui para o Carnaval, eu observei muito isso, a questão da banda, dos elementos que foram introduzidos, os instrumentos, e **a aula contribuiu bastante para o meu crescimento, mais ainda no frevo.** (Sujeito Estudante 1)

O SE1 acredita que nesse período em que ocorreu a pesquisa, entre fevereiro e março de 2025, ele começou a analisar, de modo a perceber, a importância do contexto no qual uma obra é produzida. Por fim, declarou que a aula contribuiu bastante para o crescimento dele, sobretudo no frevo.

Sequência Discursiva 108:

Acho que **nessa aula foi boa. A gente teve mais troca com o senhor do que as outras. Teve perguntas respondidas.** Acho que isso foi bem positivo. Fluiu também [a conversa], porque **a gente ficou um pouco mais livre. Foi legal também falar da harmonia**, foi a primeira vez que alguém percebeu, que falou

⁹⁷ São espécies de árvores, tais como pau-Brasil, mogno e jacarandá. São conhecidas pela sua resistência, dureza e densidade da madeira. Disponível em: <https://www.ibflorestas.org.br/conteudo/tipos-de-madeira>. Acesso em: 22 abr. 2025.

⁹⁸ As cidades de Goiana, Aliança e Olinda são localizadas em Pernambuco.

dela. Então, **dar essas “cutucadas” quando a gente não fala algum elemento.** Acho que isso acontece também pelo decorrer das aulas, e a gente vai ficando mais à vontade para falar mais coisas. (Sujeito Estudante 5)

O SE5 apontou que nessa aula houve mais interação entre professor e estudantes do que nas anteriores. Nessa aula, diferentemente das outras, abrimos mão das perguntas norteadoras, apesar de ainda existirem alguns resquícios delas nos dizeres dos alunos, mesmo que tenha sido implicitamente. A respeito desse aspecto, o SE5 disse que ficou um pouco mais livre e que, por isso, a conversa fluiu muito. Ele acredita que o professor deve estimular, dando umas “cutucadas”, para os estudantes participarem da aula.

8 O PRODUTO EDUCACIONAL

No mestrado do ProfEPT além da dissertação, comum nos mestrados acadêmicos, o mestrando deve produzir um produto educacional de modo a resolver o problema detectado no decorrer da pesquisa. Os produtos educacionais são apresentados como resultados das pesquisas desenvolvidas, possuem aplicabilidade imediata na área de ensino, sendo apensados ao Relatório de Pesquisa.

De acordo com Rizzatti *et al.* (2020, p. 2), “na modalidade Profissional, diferentemente da modalidade Acadêmica, os discentes precisam desenvolver um Produto/Processo Educacional (PE) que necessita ser aplicado em um contexto real, podendo ter diferentes formatos”. Conforme o documento divulgado em 2019 por meio do Documento de Área, a CAPES apresenta a definição de produto educacional como sendo

um processo ou produto educativo é aplicado em condições reais de sala de aula ou outros espaços de ensino, em formato artesanal ou em protótipo. Esse produto pode ser, por exemplo, uma sequência didática, um aplicativo computacional, um jogo, um vídeo, um conjunto de vídeo-aulas, um equipamento, uma exposição, entre outros. A dissertação/tese deve ser uma reflexão sobre a elaboração e aplicação do produto educacional respaldado no referencial teórico metodológico escolhido. (Brasil, 2019, p. 15)

Além de esse documento abordar sobre a relação dissertação/tese e o produto educacional, ele apresenta algumas sugestões de produtos educacionais. Na nossa pesquisa, o produto educacional foi fruto da nossa pesquisa-ação na turma de Prática de Frevo do CPM.

8.1 Caracterização

O desenvolvimento e uso do produto educacional estão direta e explicitamente associados ao último objetivo específico da pesquisa, que trata da elaboração de um produto educacional no formato de livro digital — baseado em frevos do compositor Capiba — de modo que favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral.

O produto educacional visa fornecer alguns subsídios históricos e estéticos para os músicos de frevo, contribuindo desse modo com uma formação humana integral. Partimos do pressuposto de que o frevo é uma manifestação artística relevante para a cultura brasileira. Ressaltamos ainda que, se na contemporaneidade existem artistas do frevo que se destacam em detrimento de outros, esses, por sua vez, não surgiram de modo a-histórica, mas sim como resultado de um processo sócio-histórico, a partir de uma releitura do passado e de muita luta e resistência. Neste sentido, acreditamos que uma escuta de frevo, sob uma abordagem

discursiva, da Análise do Discurso pecheutiana, vai na direção de uma formação humana integral, contribuindo para a constituição dos estudantes dos cursos técnicos de música, de modo a prepará-los para o mundo do trabalho, desenvolvendo uma visão crítica e buscando os efeitos de sentidos possíveis no processo de escuta de frevo. Se defendemos os sentidos “possíveis” é porque, conforme aponta Dela-Silva *et al.* (2022, p. 32), “para a Análise de Discurso, não há um sentido, mas efeitos de sentidos que se constituem na língua em relação indissociável do contexto sócio-histórico-ideológico”.

As bases conceituais do produto educacional consideram a Análise do Discurso proposta por Michel Pêcheux, “como disciplina que propõe um olhar teórico e procedimentos metodológicos para descrever e explicar a produção e circulação dos sentidos na sociedade. Ela se ocupa da determinação histórica dos processos de significação, ou seja, de como a linguagem significa na História” (Dela-Silva *et al.*, 2022, p. 8).

O produto educacional, proposto por nós, contém também uma sequência didática, que de acordo com Zabala (1998), consiste em uma articulação entre diversas atividades estruturadas, que se propõe a atingir objetivos educacionais pré-estabelecidos, possuindo início, meio e uma finalidade conhecida tanto pelos professores como pelos estudantes. Apesar dessa estrutura concebida pelo autor, não propomos uma sequência didática rígida. Por estarmos adotando uma abordagem discursiva de efeito de sentidos, propomos que o professor que decidir utilizá-la esteja aberto ao movimento dos sentidos, construídos e/ou mobilizados, e das posições discursivas que se estabelecerem durante o processo de ensino-aprendizagem.

O produto Educacional foi submetido a quatro professores dos cursos técnicos do CPM, durante o período de 08 a 16 de outubro de 2025. Apresentaremos a seguir os resultados obtidos na etapa de avaliação do Produto Educacional.

8.2 Elaboração do Produto Educacional

Como mencionamos anteriormente, nossa pesquisa desenvolveu um produto educacional no formato de livro digital, que inclui uma sequência didática. Tal produto é aberto, isso permite que outras pessoas possam alterar e replicar, por isso o formato escolhido é o de livro digital. O conteúdo foi o resultado das atividades de escuta de frevo desenvolvidas durante as aulas ministradas na turma de Prática de Frevo. Em outras palavras, esse produto emergiu como parte constituinte do processo decorrente da pesquisa *in loco* na sala de aula.

A sequência didática aborda três frevos de Capiba — um de cada subgênero do frevo (frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco) — gravados em épocas diferentes e por intérpretes distintos. Escolhemos Capiba, pois em 2024 (durante nossa pesquisa), foram celebrados os 120 anos de nascimento desse icônico compositor pernambucano, que se destacou sobretudo por sua produção no âmbito do frevo. No entanto, entendemos que, na utilização deste Produto Educacional, nada impede que outro compositor possa ser abordado. Pode-se manter a metodologia, de modo que se preserve a reflexão (a respeito do processo de escuta), valorize os aspectos musicais, sócio-históricos e estéticos que constituem a música.

O objetivo deste Produto Educacional é possibilitar, de forma discursiva, que os estudantes possam, por meio da escuta de três gravação de cada uma das obras (entre as quais a primeira gravação e outras duas realizadas posteriormente por artistas de renome, ou não), identificar elementos musicais relevantes da melodia (instrumento(s) que estão executando a melodia), harmonia (consonante ou dissonante), ritmo (acompanhamento e/ou na construção melódica), entre outros. Abordaremos sobre as características musicais dos três subgêneros do frevo (frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco), apontando quais semelhanças e diferenças entre eles.

Com o intuito de ir além das questões musicais, abordamos no Produto Educacional: informações biográficas sobre Capiba e os três frevos abordados; levantamos possíveis circunstâncias que motivaram o compositor; apresentamos informações tanto sobre os intérpretes quanto sobre os álbuns dos quais foram extraídos os fonogramas. Incluímos ainda, nos anexos, um breve histórico dos três subgêneros em questão, tendo como fonte os livros da trilogia *Arranjando Frevo*, de nossa autoria.

8.2.1 Uma abordagem discursiva

Na sequência didática, propomos o efeito de sentido de escutar hoje esses frevos de Capiba, e como os estudantes percebem essas diferenças entre as gravações realizadas em diferentes épocas e condições de produção. Problematicamos essa escuta contemporânea desse compositor, pois as composições foram compostas no passado, no entanto, serão escutadas agora, no presente. Que relações são constituídas pelos estudantes ao escutar esses frevos hoje?

8.2.2 A sequência didática

Como mencionamos anteriormente, a elaboração do PE foi constituída a partir de atividades de escuta de frevo desenvolvidas durante as aulas ministradas na turma de Prática

de Frevo. No entanto, assim como toda prática educativa necessita de planejamento, com o mencionado PE não foi diferente. Após a escolha do repertório (frevos de Capiba) e a tipologia do PE (livro digital), foi necessário realizar uma pesquisa em outras sequências didáticas desenvolvidas no âmbito do ProfEPT e que tivessem por referencial teórico Zabala.

A organização e busca pelos fonogramas que seriam usados nas aulas, bem como a criação dos QR codes, ocorreu em setembro de 2024. As músicas foram baixadas do YouTube e convertidas para o formato MP3, de modo que pudessem ser utilizadas com relativa facilidade, podendo ser reproduzidas tanto em um notebook quanto em um celular. Ressaltamos que gostaríamos de ter podido levar os fonogramas originais, mas não tivemos acesso, dada a dificuldade de encontrarmos as mídias (LPs e CDs) originais. Recomendamos que, sempre que for possível, o professor busque levar a gravação original para a sala de aula, pois no processo de conversão para MP3, inúmeras frequências se perdem, ocasionando perdas consideráveis de qualidade. No entanto, alguns dos fonogramas (álbuns e singles) foram lançados no YouTube, ou seja, já no formato digital.

A sequência didática inclui as tecnologias de *QR code* e os *links* das obras abordadas, possibilitando o acesso aos frevos abordados no Produto Educacional.

8.2.3. A seleção das obras e intérpretes

Escolhemos três composições que se destacam na produção de Capiba: 1) *Um pernambucano no Rio* (frevo de rua composto em 1958); 2) *De chapéu de sol aberto*, em parceria com Ferreira dos Santos (frevo-canção composto em 1971); e 3) *Madeira que cupim não rói* (frevo de bloco composto em 1963). Um dos critérios adotados para a seleção foi a constatação de que as obras em questão são tocadas todos os anos no período do Carnaval.

Um exemplo disso é a música *Madeira que cupim não rói*, executada também em outras épocas do ano. Devido ao caráter de protesto e resistência, presente em sua letra, vemos frequentemente esta sendo trilha sonora de passeatas, greves e protestos de categorias oprimidas da sociedade. Nessas ocasiões, os trabalhadores cantam em uníssono, e enfaticamente, o verso que diz “Nós somos madeira de lei que cupim não rói”. Ao escolher as três versões que seriam usadas nas aulas, inicialmente busquei pela primeira gravação da música, em seguida escolhi outras duas gravações posteriores que apresentassem intérpretes, instrumentações e arranjos diferentes. Isso contribuiu, em certa medida, para termos uma amostragem bem diversificada, como pode ser visto a seguir (Quadro 10):

Quadro 10 — Diversidade artística presente na amostragem selecionada para a pesquisa.

Aula	Conteúdos
Aula 1	Aula diagnóstica
Aula 2	Escuta de frevo de rua. Música: <i>Um pernambucano no Rio</i> Versão 1: Gravação de 1958. Intérprete: Guerra-Peixe e Orquestra RGE Versão 2: Gravação de 1984. Intérprete: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) Versão 3: Gravação de 2021. Intérprete: Quinteto da Paraíba
Aula 3	Escuta de frevo-canção. Música: <i>De chapéu de sol aberto</i> Versão 1: Gravação de 1971. Intérprete: Orquestra e coro RCA Victor Versão 2: Gravação de 2007. Intérprete: Vanessa da Mata Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Banda Eddie
Aula 4	Escuta de frevo de bloco. Música: <i>Madeira de lei que cupim não rói</i> Versão 1: Gravação de 1963. Intérprete: Bloco Mocambinho na folia Versão 2: Gravação de 2000. Intérprete: Alceu Valença Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Mônica Ferraz

Fonte: O autor (2025).

Uma vez definidos o formato da sequência didática e as composições que seriam abordadas, entre dezembro de 2024 e janeiro de 2024 iniciamos algumas buscas, na Internet e em livros, por dados biográficos relacionados ao compositor Capiba e aos intérpretes que participaram das gravações dos fonogramas utilizados.

Constatamos que as primeiras gravações das três composições abordadas foram interpretadas por grupos artísticos ligados às gravadoras (RGE, RCA Victor e Rozenblit respectivamente), como pode ser visto no quadro 11, a seguir:

Quadro 11 — Grupos responsáveis pelas gravações originais selecionadas

Música	Ano da gravação/Intérprete
<i>Um pernambucano no Rio</i>	Gravação de 1958. Intérprete: Guerra-Peixe e Orquestra RGE
<i>De chapéu de sol aberto</i>	Gravação de 1971. Intérprete: Orquestra e coro RCA Victor
<i>Madeira de lei que cupim não rói</i>	Gravação de 1963. Intérprete: Bloco Mocambinho na folia

Fonte: O autor (2025).

Grupos musicais também participaram como intérpretes, como a música *Um pernambucano no Rio*, que foi interpretada pela Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (gravação de 1984) e pelo Quinteto da Paraíba (gravação de 2021). O mesmo ocorreu com a música *De chapéu de sol aberto*, interpretada pela Banda Eddie (gravação de 2023). Nesse caso, houve as participações das cantoras Karina Buhr e Isaar.

Músicos que desenvolveram carreira solo também ocuparam seu espaço entre os intérpretes que contribuíram para este projeto educacional; foi o caso da canção *De chapéu de sol aberto*, interpretada pela cantora Vanessa da Mata (registro de 2007), e da música *Madeira de que cupim não rói*, que foi interpretada por Alceu Valença (registro de 2000) e Mônica Ferraz (registro de 2023).

Com relação às diferentes tecnologias, foi abarcado um período que vai da gravação em 78 rpm (1963) até a fase dos *singles* (2023). Ambas as datas correspondem a gravações da música *Madeira de lei que cupim não rói*.

8.3 Aplicação e avaliação do produto educacional

Após a realização das quatro aulas ministradas, concluímos a concepção do Livro Digital. O mesmo foi avaliado por quatro professores dos cursos técnicos do CPM. O convite para a avaliação do produto educacional foi feito pessoalmente. Nesse processo, eles avaliaram criticamente seu uso, de modo que suas relevantes contribuições foram apreciadas conforme os objetivos do projeto. Como aponta Leite (2018, p. 331):

É obrigatório [...] que o produto educacional seja validado, registrado, utilizado nos sistemas de educação e que seja de acesso livre em redes online fechadas ou abertas, nacionais ou internacionais, especialmente em repositórios.

De modo a viabilizar a avaliação do produto educacional, enviamos o produto educacional (livro digital) juntamente com as perguntas (via formulário do Google) para o *WhatsApp* pessoal dos professores avaliadores. Elaboramos o questionário avaliativo adotando como recurso tecnológico o Google Forms⁹⁹ (APÊNDICE E, p. 204). O questionário é constituído de 19 questões de múltipla escolha, sendo 5 reservadas para os dados pessoais dos professores entrevistados, 14 para a avaliação do Produto Educacional e uma área reservada para os participantes poderem sugerir melhorias. O questionário foi estruturado conforme a escala de Likert (1932), na qual constam cinco opções, sendo: 1. Concordo totalmente; 2. Concordo; 3. Nem concordo, nem discordo; 4. Discordo; 5. Discordo totalmente.

As questões avaliativas foram adaptadas de Botelho (2022), organizadas em **4 eixos**, a saber: **estética; organização dos capítulos; qualidade do conteúdo e aplicabilidade do produto educacional**.

⁹⁹ Google Forms: Disponível em: https://www.google.com/forms/about/?utm_source=gaboutpage&utm_medium=formslink&utm_campaign=gabout. Acesso em: 09 set. 2025.

Para o Eixo **Estética**, foram definidas as questões: 1. O livro apresenta um texto atrativo e de fácil compreensão. 2. O livro promove um diálogo entre o texto escrito e o visual. 3. O livro respeita a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras.

Para o eixo **Apresentação dos Capítulos**, foram definidas as questões: 4. A introdução explica o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõem. 5. Apresenta capítulos interligados e coerentes. 6. A divisão dos capítulos facilita a leitura do conteúdo apresentado.

Para o eixo **Qualidade do Conteúdo**, foram definidas as questões: 7. O texto escrito é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor. 8. Apresenta conceitos e argumentos claros. 9. Estrutura as ideias, facilitando o entendimento do assunto tratado. 10. Utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor. 11. Colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente. 12. Contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical.

Para o Eixo **Aplicabilidade do Produto Educacional**, foram definidas as questões: 13. Existe a possibilidade de você usar este material para aprimorar sua prática docente nas aulas de escuta de frevo. 14. Recomendo aos professores de música que atuam na Educação Profissional que realizem essa abordagem discursiva.

Por fim, uma questão aberta — Questão 15. Sugestões de melhoria do Produto educacional.

O Produto Educacional foi submetido aos professores dos cursos Técnicos em Música do CPM, durante o período de 08 a 16 de outubro de 2025.

8.3.1 Perfil dos Participantes

Como dito anteriormente, o questionário é constituído de 19 questões de múltipla escolha, sendo 5 reservadas para os dados pessoais dos professores entrevistados. Os dados em questão foram os seguintes: a. Qual o seu nome? b. Qual a sua idade? c. Qual sua formação? d. Qual(is) disciplina(s) leciona no CPM? e. Leciona em outra(s) instituição(ões) além do CPM?

A questão “a” não será apresentada aqui, de modo a manter o anonimato dos participantes. Nesse sentido, os participantes serão denominados como participante 1, participante 2, e assim por diante. O critério escolhido para classificação dos participantes como sendo 1, 2, 3 ou 4, foi a ordem de entrega do formulário Google devidamente respondido.

Na questão “b”, os participantes informaram suas idades, que variam entre 29 e 44 anos.

Com relação à formação, na questão “c”, os participantes possuem: Licenciatura e Especialização em Música; Licenciatura e Mestrado em Música; Licenciatura em Música e Ciências Sociais e especialização em Psicopedagogia; Licenciatura em Música e Mestrado em Musicologia.

A respeito de qual(is) disciplina(s) os participantes lecionam no CPM, abordada na questão “d”, as respostas foram as seguintes: regência, prática de conjunto, orquestração e instrumentação; teoria musical, solfejo, percepção musical e violão popular; estética do frevo, arranjo e história da música popular brasileira; violão popular.

Ao serem perguntados se os participantes lecionam em outra(s) instituição(ões) além do CPM, na questão “e”, eles responderam que lecionam em outras escolas especializadas no ensino de música da Região Metropolitana do Recife.

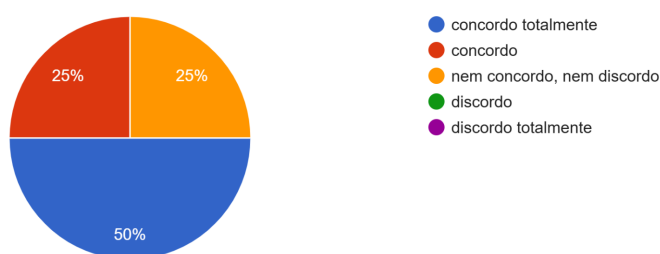
8.3.2 Avaliação do Eixo Estética

Esse eixo refere-se à aparência do material, considerando as relações de texto e imagem.

A questão 1 visou avaliar se o produto educacional possuía um texto esteticamente atrativo e se era de fácil compreensão. Os resultados demonstram que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, 25% concordaram e 25% optaram pela opção “nem concordo, nem discordo”, conforme a Figura 4:

Figura 4 — O Livro apresenta um texto atrativo e de fácil compreensão.

1. O Livro apresenta um texto atrativo e de fácil compreensão.
4 respostas



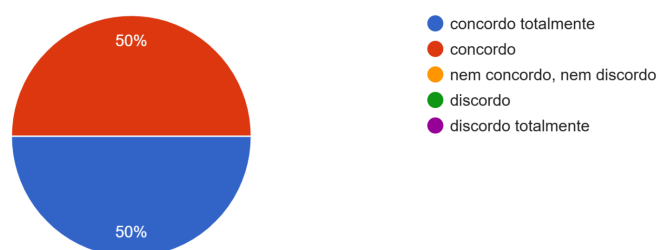
Fonte: O Autor (2025).

Considerando-se que as avaliações foram positivas, deduz-se que o livro digital, nesse aspecto, cumpriu seu propósito.

A questão 2 buscou avaliar se o Produto Educacional possui uma estrutura na qual promove um diálogo entre o texto escrito e o visual. Os resultados apontam que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, enquanto os outros 50% optaram pela opção “concordo”, conforme a Figura 5:

Figura 5 — O Livro promove um diálogo entre o texto escrito e o visual.

2. O Livro promove um diálogo entre o texto escrito e o visual.
4 respostas



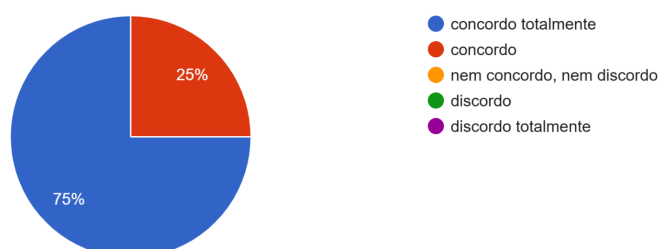
Fonte: O Autor (2025).

Constatamos, a partir das avaliações, que o livro digital apresentou uma organização visual de modo a possibilitar o diálogo entre o texto escrito e as imagens.

A questão 3 teve como premissa avaliar se o Produto Educacional respeita a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras. Os resultados apontam que 75% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, enquanto 25% concordaram, como pode ser visto na Figura 6:

Figura 6 — O Livro respeita a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras.

3. O Livro respeita a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras.
4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

Concluimos esse eixo, constatando, a partir das avaliações, que o livro digital buscou respeitar a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras.

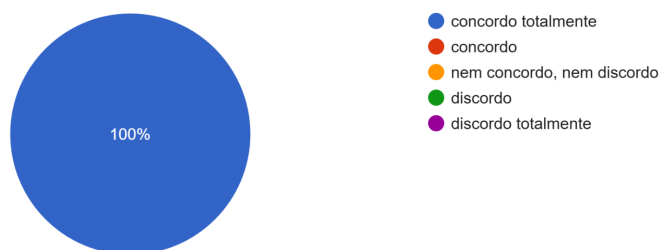
8.3.3 Avaliação do Eixo Organização dos Capítulos

Nesse eixo, espera-se que os docentes avaliem a ordem dos capítulos na condução da compreensão dos conteúdos apresentados.

Na questão 4, buscou-se avaliar se a introdução do livro digital explica o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõem. Os resultados demonstram que 100% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, conforme a Figura 7:

Figura 7 — A introdução explica o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõem.

4. A introdução explica o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõe.
4 respostas



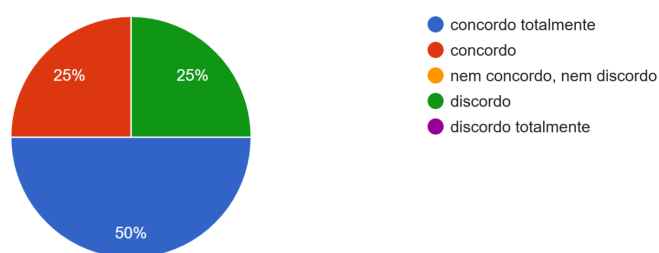
Fonte: O Autor (2025).

Constatamos, a partir das avaliações, que a introdução do livro digital conseguiu explicar o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõem, de modo satisfatório.

A questão 5 buscou avaliar se o Livro digital apresenta capítulos interligados e coerentes. Os resultados apontam que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, 25% concordaram, enquanto 25% discordaram com essa afirmação, conforme a Figura 8:

Figura 8 — Apresenta capítulos interligados e coerentes.

5. Apresenta capítulos interligados e coerentes.
4 respostas



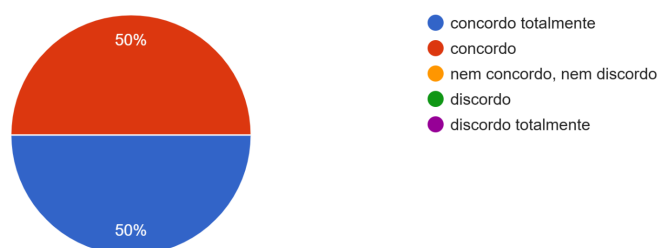
Fonte: O Autor (2025).

A partir das avaliações, constatamos que o livro digital apresentou os capítulos interligados coerentemente, no entanto, com ressalvas. Com relação à discordância de um dos avaliadores, com relação à questão 5, buscamos interligar os capítulos de modo a torná-los coerentes entre si.

A questão 6 buscou avaliar se o modo como os capítulos foram divididos facilita a leitura do conteúdo apresentado. Vimos que os resultados apontam que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, enquanto os outros 50% optaram pela opção “concordo”, conforme a Figura 9:

Figura 9 — A divisão dos capítulos facilita a leitura do conteúdo apresentado.

6. A divisão dos capítulos facilita a leitura do conteúdo apresentado.
4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

As avaliações apontam que a divisão dos capítulos do Produto Educacional facilita a leitura do conteúdo apresentado.

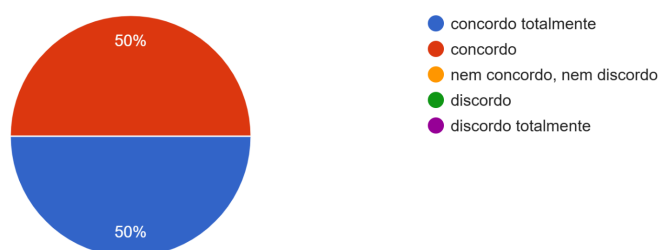
8.3.4 Avaliação do Eixo Qualidade do Conteúdo

Esse eixo pretende avaliar a qualidade do conteúdo do livro digital e como as ideias apresentadas refletem na condução da aprendizagem do leitor.

A questão 7 buscou avaliar se o texto escrito é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor. Os resultados apontam que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, enquanto os outros 50% optaram pela opção “concordo”, conforme a Figura 10:

Figura 10 — O texto escrito é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor.

7. O texto escrito é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor.
4 respostas



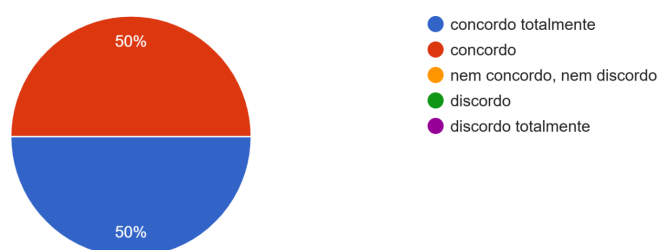
Fonte: O Autor (2025).

As avaliações apontam que o produto educacional é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor.

A questão 8 visa avaliar se o livro digital apresenta conceitos e argumentos claros. Os resultados apontam que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, enquanto os outros 50% optaram pela opção “concordo”, conforme a Figura 11:

Figura 11 — Apresenta conceitos e argumentos claros.

8. Apresenta conceitos e argumentos claros.
4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

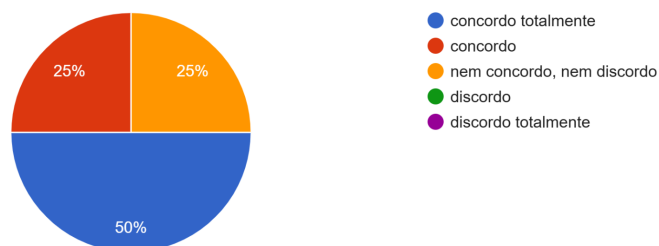
Conforme as avaliações, o livro digital apresenta conceitos e argumentos claros.

Na questão 9, os avaliadores buscaram identificar, em suas avaliações, se o livro digital estrutura as ideias de modo a facilitar o entendimento do assunto tratado. Os resultados apontam que 50% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, 25%

concordaram e 25% optaram pela opção “nem concordo, nem discordo”, conforme a Figura 12:

Figura 12 — Estrutura as ideias, facilitando o entendimento do assunto tratado.

9. Estrutura as ideias, facilitando o entendimento do assunto tratado.
4 respostas



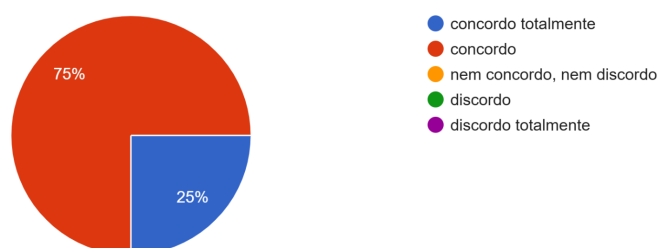
Fonte: O Autor (2025).

Conforme a avaliação, o livro digital apresenta as ideias estruturadas, facilitando, assim, a compreensão do assunto tratado.

A questão 10 busca avaliar se o produto educacional utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor. Os resultados apontam que 75% dos docentes concordam com essa afirmação e 25% optaram pela opção “concordo totalmente”, conforme a Figura 13:

Figura 13 — Utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor.

10. Utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor.
4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

Assim, vimos que o produto educacional utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor.

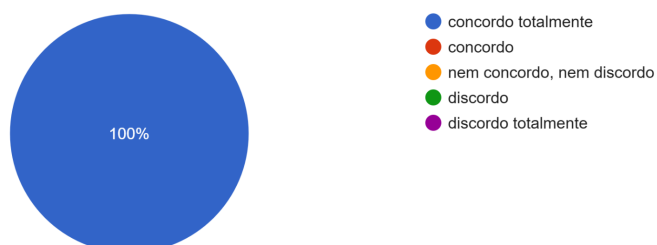
Na questão 11, o objetivo foi avaliar se o produto educacional colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente. Os resultados demonstram que 100% dos docentes

afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, conforme a Figura 14:

Figura 14 — Colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente.

11. Colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente.

4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

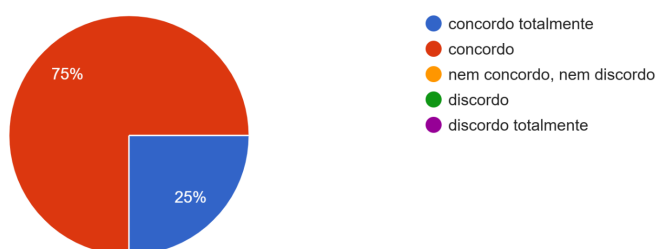
Vimos que, conforme os avaliadores, o produto educacional colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente.

Na questão 12, buscou-se avaliar se o livro digital contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical. Os resultados apontam que 75% dos docentes concordam com essa afirmação e 25% optaram pela opção “concordo totalmente”, conforme a Figura 15:

Figura 15 — Contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical.

12. Contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical.

4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

Assim, vimos que o produto educacional, segundo os avaliadores, contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical.

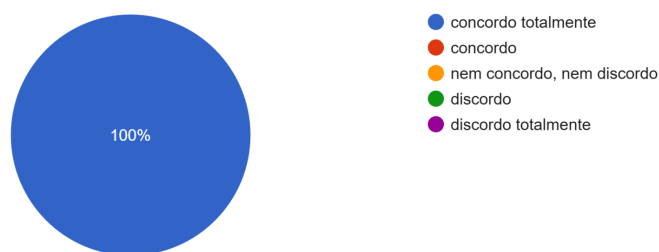
8.3.5 Avaliação do Eixo Aplicabilidade do Produto Educacional

O presente eixo refere-se à possibilidade do produto educacional ser utilizado na prática cotidiana dos professores.

A questão 13 buscou avaliar se existe a possibilidade de o professor usar este material no sentido de aprimorar sua prática docente nas aulas de escuta de frevo. Os resultados demonstram que 100% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, conforme a Figura 16:

Figura 16 — Existe a possibilidade de você usar este material para aprimorar sua prática docente nas aulas de escuta de frevo.

13. Existe a possibilidade de você usar este material para aprimorar sua prática docente nas aulas de escuta de frevo.
4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

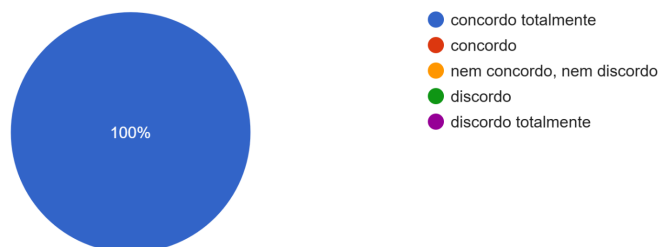
Vimos que, conforme os avaliadores, existe a possibilidade de o produto educacional ser usado no aprimoramento da prática docente nas aulas de escuta de frevo.

A questão 14 buscou avaliar se os avaliadores recomendam aos professores de música que atuam na Educação Profissional a abordagem discursiva adotada no produto educacional. Os resultados apontam que 100% dos docentes afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, conforme a Figura 17:

Figura 17 — Recomendo aos professores de música que atuam na Educação Profissional que realizem essa abordagem discursiva.

14. Recomendo aos professores de música que atuam na Educação Profissional que realizem essa abordagem discursiva.

4 respostas



Fonte: O Autor (2025).

Desse modo, vimos que os avaliadores recomendam aos professores de música que atuam na Educação Profissional que realizem essa abordagem discursiva de escuta de frevo.

Por conseguinte, a questão 15 teve como finalidade escutar as sugestões dos docentes avaliadores, visando à implementação de aprimoramentos e correções no produto educacional. Apresentamos a seguir as observações realizadas por cada um deles.

- *Participante 1:* Revisar algumas frases e parágrafos que, devido ao teor teórico, ficaram um tanto prolixos;
- *Participante 2:* Correções de informações. (quantidade de capítulos, conferir os links e *QR codes* dos vídeos do *YouTube*);
- *Participante 3:* O material está muito completo, muito fácil de usar, por mostrar os passos de cada etapa das aulas, também de fácil entendimento. Acredito que poderia ter algumas outras biografias de outros compositores que também foram cruciais para o frevo. Mas o livro ajudará muitos docentes e discentes, assim atingindo seu objetivo geral;
- *Participante 4:* Uma questão importante que poderia ser levantada durante as escutas é em relação às diferenças nas gravações realizadas dentro e fora de Recife. Seria importante salientar o tempo em que Guerra-Peixe morou em Recife e a sua influência nos processos composicionais de Capiba. Verificar os *links* para escuta das músicas. Alguns estão errados.

Após analisarmos as sugestões dadas pelos professores avaliadores acatamos as recomendações. Realizamos uma revisão textual, conferimos os links e QR codes do YouTube, de modo a facilitar o acesso às gravações contidas no produto educacional. Com relação às biografias de compositores de frevo, listamos algumas obras que apresentam os

principais autores e intérpretes desse gênero musical. Propomos que durante as atividades de escuta os alunos prestem atenção na qualidade das gravações realizadas dentro e fora de Recife. Destacamos também a presença de Guerra-Peixe em Pernambuco e sua possível influência na obra de Capiba.

9 ÚLTIMOS ACORDES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O frevo é um gênero musical pernambucano constituído historicamente enquanto música, dança e outros elementos culturais e imateriais. Surgiu nas ruas estreitas do Bairro da Boa Vista, Santo Antônio e São José, bairros situados em Recife, durante a Festa de Momo, no calor escaldante do verão pernambucano e ao som das bandas militares que desfilavam pelas ruas e acompanhadas pelos capoeiras.

O frevo música/dança se desenvolveu a partir da mistura com outros gêneros musicais em voga na época, tais como a polca, maxixe, quadrilha, entre outros. Se tornou produto no mercado fonográfico em 1922 com a gravação do frevo-canção *Borboleta não é ave* (Nelson Ferreira), gravado pela primeira vez na Casa Edison (gravadora situada no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, 107) e interpretado pelo cantor Baiano (1870–1944) e foi gravado por inúmeros intérpretes, músicos e maestros renomados de várias partes do Brasil e mais tarde pelo mundo.

O frevo completou cerca de cem anos em 2007, despertou o interesse de pesquisadores nacionais e internacionais e foi até mesmo considerado Patrimônio Cultural e Imaterial da Humanidade em 2012 pela Unesco.

Ao longo da nossa pesquisa, adquirimos um vasto conhecimento ao analisar os discursos dos estudantes sobre sua relação com o frevo. Nosso estudo focou na escuta musical dentro e fora do CPM, considerando suas condições de produção. Durante o processo, as inquietações que deram origem a este trabalho, a questão principal da dissertação e os seus objetivos foram sendo respondidas.

Inicialmente abordamos a respeito dos referenciais teóricos e apresentamos um recorte histórico sobre o frevo e sua relação com o Entrudo. Tal movimento nos ajudou a compreender como o carnaval, desde seus primórdios, é um espaço de luta de classes, e que isso se perpetua até a atualidade. Abordamos também a respeito das categorias centrais no nosso trabalho relativas à Educação Profissional e Tecnológica (EPT), que por sua vez é uma modalidade educacional prevista na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Visando prioritariamente a preparação para o exercício de profissões, a EPT contribui para a inserção e atuação do cidadão no mundo do trabalho e na vida em sociedade.

Neste contexto da EPT, tem-se como horizonte a superação do ser humano, cindido historicamente pela divisão social do trabalho, no qual alguns sujeitos são preparados para a ação de executar, e outros são capacitados para pensar, dirigir ou planejar. O sistema educacional é o espaço de reprodução desse pensamento. O reflexo desse tipo de formação é

um sujeito destituído de uma formação humana e integral, em outras palavras, uma formação omnilateral.

No ambiente educacional, no qual se desenvolvem atividades de ensino-aprendizagem de frevo, quase sempre, esse processo prioriza somente o aspecto prático, ou seja, o da execução. Essa abordagem resulta em um músico prático, muitas vezes que não conhece os processos sócio-histórico-estéticos do frevo. Ou seja, uma formação unilateral. Defendemos que o estudante imerso nesse processo de ensino-aprendizagem de frevo tenha direito a uma formação integral, nas quais ocorram ações voltadas ao aprimoramento da técnica instrumental/vocal, mas também dos processos extramusicais. Pois partimos do pressuposto de que o frevo é uma manifestação artística construída por meio de um processo sócio-histórico e mesmo os artistas que estão se destacando atualmente no cenário artístico dessa manifestação cultural têm como ponto de partida uma tradição de mais de um século de existência.

Nesse sentido, a Análise do Discurso pecheutiana fornece subsídios teóricos relevantes para as atividades de escuta de frevo. Isso porque nas aulas os estudantes têm espaço para se posicionarem frente às diferentes versões de frevos gravados, se identificando ideologicamente, a partir de todo percurso de escuta — experiências prévias — que eles trazem consigo, possibilitando a mobilização das discursividades.

Por meio da nossa pesquisa de literatura, encontramos inúmeras pesquisas cujo objeto de investigação é o frevo. São pesquisas de várias áreas do conhecimento: de Linguística, de Música, de Sociologia, de História, de Design, entre outras. No entanto, não localizamos pesquisas que abordasse o frevo sob uma perspectiva discursiva, e que, ao mesmo tempo, estimula o estudante — durante o processo de escuta — a ir além dos aspectos musicais — como normalmente ocorre —, de modo a refletir e buscar compreender sobre as condições de produção e os processos sócio-históricos presentes ali.

Documentos institucionais e normativos do CPM foram analisados e discutidos, visando descobrir em que medida o frevo está presente/ausente nos referidos arquivos. Isso nos ajudou a ter uma visão um pouco mais ampla sobre o ensino do frevo no CPM.

Inicialmente analisamos o Regimento Substitutivo (2009), no qual constam as leis que regem o CPM. Nele não localizamos a palavra frevo. Ao buscarmos pela palavra frevo no Projeto Pedagógico do CPM (2014), também não tivemos nenhuma ocorrência.

Nos programas de curso dos cursos técnicos, nosso campo de pesquisa, o frevo, está presente somente em 06 cursos e ausente em 25 cursos.

Diante disso, constatamos que a presença do frevo, enquanto conteúdo do currículo dos Cursos Técnicos, ainda é insuficiente. Ressaltamos, no entanto, que os documentos analisados carecem de atualizações e que mesmo não constando nos documentos normativos, ou seja, no currículo, ao passarmos pelas salas de aula do CPM escutamos o frevo sendo ensinado nas aulas individuais e coletivas, quase sempre por iniciativa de alguns docentes. Se faz necessário que o CPM passe por uma reformulação curricular nos seus cursos. Qual motivo pelo qual o frevo não consta no currículo, formalmente falando, sendo considerado conteúdo obrigatório, ao invés de opcional?

Analisamos também o edital¹⁰⁰ referente ao processo seletivo para cursos técnicos do CPM — semestre 2024.2, e constatamos que o frevo consta somente como conteúdo exigido na prova para os cursos de violão de sete cordas e acordeom.

Percebemos que parte do problema é devido à organização curricular do CPM em popular e erudito. Sugerimos um currículo no qual o frevo possa constar também, enquanto conteúdo, nos programas do currículo erudito. Um exemplo disso são os instrumentos: flauta transversal, clarineta, saxofone, trompete, trombone e tuba. Estes instrumentos são alguns que integram as orquestras das diferentes modalidades de frevo. Além disso, defendemos que o currículo deve incluir a participação democrática e ativa de docentes e alunos.

Atualmente existem doze grupos representativos¹⁰¹ no CPM. Dentre eles, destacamos a Orquestra Frevo Mulher CPM, criada em 2024 pela então diretora-geral Janete Florêncio e liderada pela trombonista e ex-aluna do CPM, Luiza Lima. É louvável a iniciativa, no entanto, precisamos de uma orquestra mista de frevo, na qual possam participar pessoas de uma diversidade de gêneros, e que também seja um grupo representativo. É imprescindível que o CPM conte com esses grupos de frevo, a fim de difundir esse gênero musical autenticamente pernambucano para além dos limites da instituição.

Em suma, no currículo prescrito, ou seja, no papel, deveriam constar as abordagens teórico-práticas sobre o frevo nos conteúdos programáticos, o que por sua vez, já acontece no currículo moldado pelos professores e pela gestão. Constatamos que o frevo permanece bastante vivo, seja pelas ofertas de disciplinas, execução de repertório e apresentações

¹⁰⁰ Edital do processo seletivo para cursos técnicos do Conservatório Pernambucano de Música — semestre 2024.2.

¹⁰¹ Allegretto, Banda Sinfônica do CPM, Blue Jeans, Combo CPM, Confluir, Coro de Câmara do CPM, Coro Infantil, Coro Juvenil, **Frevo Mulher CPM**, O Curió, Orquestra Acadêmica do CPM e Sexta Justa. “Os grupos representativos do Conservatório Pernambucano de Música são formados por alunos e professores, unindo aprendizado e excelência artística. Esses conjuntos desempenham um papel importante na representação do CPM em eventos e solenidades, levando ao público *performances* de alta qualidade e divulgando a riqueza da nossa tradição musical no Brasil e no mundo”. Disponível em: <https://www.conservatorio.pe.gov.br> e <https://www.conservatorio.pe.gov.br/grupos-representativos/>. Acesso em: 05 set. 2025.

artísticas de grupos representativos¹⁰².

Descrevemos as aulas da sequência didática, constituída de quatro aulas, utilizada na pesquisa-ação realizada na turma de prática de frevo do CPM. Descreveremos como se deram as aulas de escuta de frevo realizadas na turma de prática de frevo do CPM a partir de uma sequência didática elaborada especialmente para a presente pesquisa. Como adotamos uma abordagem discursiva de efeito de sentidos, apesar da estruturação concebida por Zabala, estivemos abertos ao movimento dos sentidos e das posições discursivas que foram se estabelecendo no decorrer do processo de ensino-aprendizagem, não sendo, portanto, uma sequência didática rígida. Nesse processo de ensino-aprendizagem, o rumo da aula dependeu de inúmeros fatores, tais como dos discursos (e das posições dos estudantes), dos efeitos de sentidos, que foram construídos ou que foram mobilizados.

Também detalhamos os fatos discursivos obtidos a partir dos dizeres dos estudantes da turma de prática de frevo nas aulas da sequência didática. No movimento por identificar nos discursos dos estudantes como eles entendem o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem no CPM, nos deparamos com inúmeras questões. Entre elas, foi com relação à prática que os estudantes possuíam tocando frevo, fora e dentro do CPM. Obtivemos alguns indicadores:

- Fora do CPM: melhor entrosamento, grande aprendizado, mais experimentações, mais dinamismo, novidade e mistura;
- Dentro do CPM: possibilidade de compartilhar saberes relacionados ao frevo (obtidos fora da academia), frevo mais conservador, frevo mais “raiz”, contexto de ensino, menos contemporâneo, frevo “puro”, o frevo mais “clássico possível”, a referência primordial de frevo, e por fim, frevo com uma abordagem mais didática.

Dos cinco participantes, somente dois tinham alguma experiência tocando frevo profissionalmente. Os demais tiveram a oportunidade de tocar frevo pela primeira vez no CPM, por meio da disciplina Prática de Frevo ou na aula prática de instrumento. No entanto, suas vivências com o frevo inicialmente são como espectadores, constituídas por diferentes intensidades emocionais por meio de memórias afetivas da mais tenra idade.

Constatamos também que a maioria dos estudantes não conhece a respeito da história do frevo, dos compositores do passado e muito menos em relação ao compositor Capiba.

¹⁰² Além das apresentações dos grupos representativos, o CPM possui uma agremiação carnavalesca denominada “Filhos da Pauta”, criada em 1998, formada pela comunidade escolar da instituição que se apresenta com uma orquestra constituída por músicos da escola e convidados, antecipando o tríduo momesco no pátio do Conservatório. O bloco teve como grande incentivador o professor de percussão popular Inaldo Gomes da Silva, conhecido por Passarinho, falecido em 2021.

Conhecem suas músicas, mas não associam as composições ao compositor. Parece que esse fenômeno não é exclusivo do frevo. Os apreciadores conhecem a obra, no entanto, desconhecem o compositor.

Ao buscarmos compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo, constatamos que alguns gostam de escutar orquestras de frevo da atualidade, tais como: SpokFrevo Orquestra, Orquestra Quebramar, Banda Silibrina, Banda Eddie, entre outros grupos e artistas. Gostam quando o frevo é influenciado por outros gêneros musicais e da fusão entre eles. Apreciam releituras de frevos ditos “clássicos” por artistas da atualidade.

A maioria costuma escutar frevo somente na época do Carnaval, sendo esta escuta: a) escuta de estudo — para se preparar para tocar em shows, experimentações em composições improvisos; b) escuta em apresentações ao vivo — sendo, inclusive, preferida em detrimento da escuta em dispositivos de reprodução; c) escuta descomprometida — ocorre em consequência de outras pessoas estarem escutando frevo ao redor ou o próprio sujeito coloca frevo para tocar em dispositivos de reprodução.

O produto educacional desenvolvido nessa pesquisa, nesse caso um livro digital (incluindo uma sequência didática), foi detalhado de modo a elucidar a caracterização, o processo de elaboração, a aplicação e a avaliação.

Nesse movimento, buscamos compreender, a partir do discurso dos estudantes, a importância do ensino de frevo e sua escuta na Educação Profissional ofertada pelo CPM. Além disso, buscamos elaborar um produto educacional representado um por livro digital (que inclui uma sequência didática), baseado em três frevos do compositor Capiba gravados em épocas diferentes — de modo que favorecesse a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral.

Por fim, defendemos uma escuta de frevo que vá além das questões musicais, sob uma perspectiva sócio-histórica, e que valorize a escuta e os discursos dos estudantes. Acreditamos que uma abordagem discursiva do frevo, fundamentada na Análise do Discurso pecheutiana, contribui para uma formação humana integral dos estudantes de música. Essa perspectiva os prepara para o mundo profissional, por promover uma visão crítica e a busca por possíveis efeitos de sentido no processo de escuta. Essa escuta não é meramente recreativa, descomprometida ou desatenta, mas sim uma escuta integrada aos aspectos sócio-históricos, que conecta os sujeitos ao discurso sonoro e às suas condições de produção.

Almejamos que esta investigação, dissertação e material educacional sejam amplamente divulgados, circulando em encontros científicos, oficinas, cursos e publicações

de artigos acadêmicos. Pretendemos prosseguir com a pesquisa no doutorado sobre o que começamos na pesquisa do mestrado.

No contexto do CPM, torna-se necessária a realização de uma pesquisa envolvendo os professores da escola (Iniciação Musical, Preparatório e Extensão). Essa pesquisa poderá investigar como os docentes da instituição compreendem o ensino do frevo no âmbito do CPM diante de um currículo cindido entre o popular e o erudito. Por outro lado, prosseguiremos com a elaboração de investigações associadas à escuta do frevo em distintos contextos nos quais esse gênero musical é interpretado e ensinado em contextos de educação não formal, tais como durante os ensaios de orquestras e bandas de frevo. Por fim, continuaremos com pesquisas voltadas para a criação de produtos educacionais que possam ser utilizados em diversos contextos educativos, explorando ainda mais a possibilidade de diálogos entre as áreas da Educação Musical e da Análise do Discurso de Michel Pêcheux.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, J. F. Q. de. **Mexe com tudo: percepção musical no movimento do frevo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2022.
- ALMEIDA, A. J. C. **A Música como estratégia de aprendizagem significativa da língua inglesa na Educação Profissional**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.
- ALVES DA SILVA, L. E. (org.); PINTO, M. T. de P.; SOUZA, D. P. de. **Manual do mestre de Banda de Música**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 2018.
- AMORIM, M. A. **100 anos de frevo: irreverência e tradição**. Recife: Folha de Pernambuco, 2008.
- ANASTASIOU, L. das G. C.; ALVES, L. P. (org.). **Processos de Ensino na universidade: pressupostos para as estratégias do trabalho em aula**. Joinville: Editora Univille, 2003.
- ARAGÃO, P. de M. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ARAÚJO, R. de C. B. de. **Festas: Máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.
- BARROS, M. H. da F.; ANDRADE, K. G. Aspectos históricos e estruturantes da pesquisa-ação. In: BARROS, M. H. da F.; PENNA, M. (Org.). **Pesquisa-ação e educação musical: desvendando possibilidades**. Petrolina: IFSERTÃOPE, 2022. p. 145.
- BARZA, S. N. **Conservatório Pernambucano de Música: 85 anos: uma apreciação**. Recife: Cepe, 2015.
- BEZERRA, A. Frevo: modernizando-se, mas reverenciando a tradição. In: TELES, J. (org.). **Frevo vivo**. Recife: Cepe, 2022. p. 170–177.
- BOTELHO, C. do N. **Letramentos Informacional e Digital na Pesquisa Escolar na Educação Profissional e Tecnológica: um estudo com discentes do Instituto Federal de Pernambuco — Campus Paulista**. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) — Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Olinda, 2022.
- BRAGA, M. de F. P.; NÓBREGA, E. S. **O ensino do frevo nos cursos de saxofone das escolas especializadas em música do Recife**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Metodologia do Ensino da Música) – Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão (IBPEX), [Curitiba], 2014.
- BRASIL. **Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília–DF, ano 134, n. 248, p. 27833, 23 dez. 1996.

BRASIL. **Lei n.º 11.769, de 18 de agosto de 2008**. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília-DF, ano 145, n. 160, p. 1, 19 ago. 2008.

BRASIL, CAPES. Documento de Área – Ensino. Brasília, 2019.

CÂMARA, R. P. da. **MPB: compositores pernambucanos: coletânea bio-músico-fonográfica**. Recife: Cepe, 2010.

CAMPOS, L. J. de; ALQUATTI, R. Sujeito. In: LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. [informação não fornecida].

CÁRDENAS, C. O. de. **O uso do folclore na educação: o frevo na didática pré-escolar**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.

CEZAR NETO, M. C. **Nelson Ferreira e o frevo pernambucano: uma trajetória em dissonância**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2023.

CILLA, K. C. D. da F.; COSTA, L. C. A análise de discurso como metodologia para o estudo de políticas educacionais: o caso da proposta curricular do estado de São Paulo. **Interacções**, Santarém, v. 11, n. 39, p. 233–242, 2015.

CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. **Projeto pedagógico do Conservatório Pernambucano de Música**. Recife, 2014.

CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. **Programa de curso de instrumento dos cursos técnicos**. Recife, 2013.

COPLAND, A. **Como ouvir e entender música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2013.

CORREIA, L. G. **A contribuição do ritmo para a formação integral no curso Técnico em Teatro do IFSC Campus Joinville: uma análise a partir da percepção docente**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) - Instituto Federal Catarinense, Blumenau, 2024.

CORREIA, C. S. V. **Sociologia no ensino médio regular e no PROEJA: a Música como recurso metodológico na voz dos professores e dos estudantes**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

COSTA, I.; GUIMARÃES, G. T. D. Interdiscurso/Intradiscurso. In: LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. [informação não fornecida].

DANTAS, D. N. **Primavera nos dentes: uma proposta de ensino de História e Música Popular**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

DELA-SILVA, S. *et al.* **Análise de discurso**: uma introdução. Niterói: Eduff, 2022.

DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR. Organizado por Alan Isaacs e Elizabeth Martin. Tradução: Álvaro Cabral. Editor: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DORE, R. Afinal, o que significa o trabalho como princípio educativo em Gramsci? **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 34, n. 94, p. 297–316, set. 2014.

ESCOBAR, C. H. Do estatuto dos discursos no inconsciente e na história. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 36/37, p. 3-7, 1974.

ESTEVAM, V. Ensino de música e evasão escolar em conservatórios de Minas Gerais: dois estudos de caso. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIRIO, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. n. 2, p. 660–667.

FAOUR, R. **História da música popular brasileira, sem preconceitos**: de fins dos anos explosivos anos 1970 ao início dos anos 2020. v. 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

FÁVERO, C. **A musicalidade no teatro**: perspectivas sobre o aprendizado da agógica e da dinâmica musical no desenvolvimento da performance dos alunos de teatro do Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Joinville. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) - Instituto Federal Catarinense, Blumenau, 2024.

FERNANDES, C. A. **(Re) tratos discursivos do sem-terra**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

FLICK, U. **Introdução à metodologia de pesquisa**: um guia para iniciantes. Tradução: Magda Lopes; revisão técnica: Dirceu da Silva. Porto Alegre: Penso, 2013.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 74. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

FRIESEN, R. R.; BAPTAGLIN, L. A. Uma revisão bibliográfica sobre apreciação musical em teses e dissertações. **Revista da Abem**, v. 30, n. 2, e30210, 2022.

GIBSON, D. **The Art of Mixing**: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production. Tradução Germano Lins. New York: Routledge, 2018.

GOMES, A. F. **O ensino de Música na Educação Profissional e Tecnológica: pesquisa-ação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Campus Tabuleiro do Norte**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Fortaleza, 2022.

GUERRA, L. P. **Muito além do Frevo, meu bem**: diálogos estilísticos entre o Choro e o Frevo na obra de Capiba. 2018.

HERPICH, M. D. **A utilização de composições musicais nos meios digitais uma análise da compreensão dos estudantes do Ensino Médio Integrado do IFC Campus Blumenau sobre direitos autorais**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal Catarinense, Blumenau, 2021.

HOBBSAWM, E. **História social do jazz**. Tradução Angela Noronha. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOLANDA FILHO, R. P. de. **O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico**. Recife: Caldeira Cultural Brasileira, 2010.

HUBER, D. M.; RUNSTEIN, R. E. **Técnicas modernas de gravação de áudio** [recurso eletrônico]. Tradutor: Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

INDURSKY, F. Análise de discurso: unicidade, desdobramentos, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em análise do discurso. In: MITTMANN, S.; GRIGOLETO, E.; CAZARINI, E. (orgs.). **Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008. p. 9-33.

INDURSKY, F. Discurso, língua e ensino: especificidades e interfaces. In: TFOUNI, L. V.; MONTE-SERRAT, D. M.; CHIARETTI, P. (org.). **A análise do Discurso e suas Interfaces**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p. [informação não fornecida].

INDURSKY, F. Leitura, escrita e ensino à luz da análise do discurso. In: NASCIMENTO, L. (org.). **Presenças de Michel Pêcheux: da análise do discurso ao ensino**. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2019. v. 1, p. 97–120.

LACERDA, F. E. C. **Yellow submarine: música e sala de aula invertida no ensino de Língua Inglesa em uma Escola de Aprendizes Marinheiros**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

LARA AMARAL, I. **Produção musical independente de baixo custo: uma contribuição para a formação omnilateral no Instituto Federal de Brasília**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Brasília, Brasília, 2024.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMQ, 1999.

LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2020.

LEANDRO-FERREIRA, M. C. **Glossário de termos do discurso: projeto de pesquisa: A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição de leitor-autor (1997–2001)**. 2001. Relatório de pesquisa — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

LÉLIS, C. **Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

LÉLIS, C. O frevo mulher silêncios que gritam. In: TELES, J. (org.). **Frevo vivo**. Recife: Cepe, 2022. p. 90–99.

- LEMOS, W. *et al.* Arte na Educação Profissional e Tecnológica: um panorama das dissertações e produtos educacionais defendidos no ProfEPT do IFPR. **Vértices**, Campos dos Goitacazes, vol. 24, n. 2, 2022.
- LIBÂNEO, J. C. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994. (Série formação do professor).
- LIKERT, R. A technique for the measurement of attitudes. **Archives of Psychology**, v. 22, n. 140, p. 44–53, 1932.
- LIMA, M. E. A. T. **A construção discursiva do povo brasileiro**: os discursos de 1º de maio de Getúlio Vargas. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LOPES, A. C.; MACEDO, E. **Teorias de currículo**. São Paulo: Cortez, 2011.
- LUCENA, R. O. **Vibrações do silêncio na "Casa Inclusiva"**: mediações possíveis no ensino de Música para pessoas com surdez. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.
- MAGNO, L. **Guitarra no frevo**. São Paulo: Dpx Editorial, 2013.
- MALANCHEN, J. Currículo e Pedagogia Histórico-crítica: a defesa da universalidade dos conteúdos escolares. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 10., 2014, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: [s.n.], 2014.
- MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 9. ed. São Paulo: Atlas, 2022.
- MARIANI, B. **O PCB e a imprensa**: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- MARTINS, A. J. **A Matemática e a Música**: ensino e a aprendizagem da Matemática no Ensino Médio Integrado por meio de paródias. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.
- MED, B. **Teoria da Música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.
- MELO, N. R. **“E que soem os clarins”**: uma proposta para o ensino de trompete a partir da prática de frevo de rua. Artigo (Especialização em Educação Musical) — Universidade Candido Mendes, Pernambuco, 2018.
- MENDES, D. G. **Medo de palco**: estratégias para diminuir a ansiedade do músico. Camaragibe: Editora IGP, 2017.
- MENDES, M. F. **Arranjando frevo de rua**: dicas úteis para orquestras de diferentes formações. Prefácio Climério de Oliveira Santos. Recife: Cepe, 2017.
- MORAES, C. H. R. de. **O rock progressivo depois de 1990**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

MORAIS, B. V. L. **O swing da cor: a linguagem política do orgulho negro na black music brasileira (1960–88)**. 2022. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

MOTA, T. R. S. **Organização do ensino de música na educação escolar: por uma educação estética na Educação Profissional e Tecnológica**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

MOURA, Dante Henrique. **Trabalho e formação docente na educação profissional**. Coleção Formação Pedagógica. Volume III. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014.

NASCIMENTO, V. W. C. **Introdução à Metodologia científica**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2010.

NÓBREGA, C. T. **Música na EPT: implementação de um material didático na formação de músicos de nível técnico**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

OLIVEIRA, A. S. de; RADDE. Condições de produção. In: LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. [informação não fornecida].

OLIVEIRA, V. de. **Frevo, capoeira e passo**. 2. ed. Recife: Pernambuco, 1985.

OLIVEIRA, E. F. **O uso da música em EPT: uma oficina pedagógica no Ensino Médio Integrado**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. Campinas: Pontes, 1987.

ORLANDI, E. P. Análise de Discurso. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (org.). **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, E. P. **Argumentação e Análise de Discurso — conceito e análise**. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2023.

ORLANDI, E. P. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD69). In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: UNICAMP, 2010. (Publicação original em 1969).

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2015. (Publicação original em 1969).

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 2009. (Publicação original em 1975).

PENNA, M. A pesquisa-ação não é para amadores: reflexões sobre concepções e práticas na educação musical. In: BARROS, M. H. da F.; PENNA, M. (org.). **Pesquisa-ação e educação musical**: desvendando possibilidades. Petrolina: IFSERTÃOPE, 2022.

PEREIRA, F. L. O ensino de música a distância quebra paradigmas educacionais? Uma reflexão durante a pandemia do COVID-19. In: PEREIRA, F. L. (org.). **Educação musical a distância e tecnologias no ensino da música**. Ponta Grossa: Atena, 2020.

PESCUMA, D.; CASTILHO, A. P. F. de. **Projeto de pesquisa — o que é? Como fazer?**: um guia para sua elaboração. São Paulo: Olho d'Água, 2005.

PROENÇA, M. H. **O uso da Música para o ensino crítico em Língua Inglesa na Educação Profissional e Tecnológica**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, Vitória, 2020.

RAMOS, M. N. Ensino Médio Integrado e a Educação Profissional e Tecnológica. In: CAETANO, M. R.; PORTO JÚNIOR, M. J.; CRUZ SOBRINHO, S. (org.). **Educação Profissional e os desafios da formação humana integral**. Curitiba: CRV, 2021. v. 1, p. 65–76.

RAMOS, M. N. Ensino médio integrado: da conceituação à operacionalização. **Cadernos de Pesquisa em Educação - PPGE/UFES**, Vitória, v. 11, n. 39, p. 15–29, jan./jun. 2014.

REAL, K. **O folclore no Carnaval do Recife**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1967.

REYNER, I. R. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77–106, dez. 2011.

RIBEIRO JÚNIOR, L. C. N. **O ensino do saxofone**: uma análise no Conservatório Pernambucano de Música. 2017.

ROCHA, A. F. **Formação profissional na Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais**: análise do Pronatec no Conservatório Estadual de Música Prof. Theodolindo José Soares, no município de Visconde do Rio Branco/MG. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) - Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, Juiz de Fora, 2024.

ROCHA, J. S. **Lendas e músicas regionais**: ensino de Artes no curso integrado ao Ensino Médio do Campus Boa Vista do IFRR. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Roraima, Boa Vista, 2023.

RODRIGUES, L. S. **Conceitos naturalizantes da violência contra mulheres na Música**: um olhar necessário à formação integral na EPT. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

ROQUENETTO. **O trompete no frevo**: método RoqueNetto - trumpet, cornet, flugelhorn. 1. ed. Recife: B25 Cultural, 2019.

SACRISTÁN, J. G. **O Currículo**: uma reflexão sobre a Prática. Tradução: Ernani F. da Fonseca Rosa. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2017.

SALAZAR, L. S. **Música Ltda**: o negócio da música para empreendedores. 2. ed. rev. e ampl. Recife: Sebrae-PE, 2015.

SANTANA, Renata Jeane de. **Escuta, Nelson**: representação e memória da cidade do Recife nas letras de frevo do maestro Nelson Ferreira. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SANTANA, José Reginaldo Gomes de. **Análise dos discursos acadêmicos da/sobre a voz cantada no processo de ensino-aprendizagem**. 2019. 135 f. Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Coordenação Geral de Pós-Graduação. Doutorado em Ciências da Linguagem, 2019.

SANTIAGO, M. E. Paulo Freire e as questões curriculares: uma contribuição à reflexão. **Revista de Educação AEC**, Brasília, n. 106, p. 34–42, 1998.

SANTOS, A. R. **Metodologia científica**: a construção do conhecimento. 7. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SANTOS, C. de O.; MENDES, M. F. **Frevo**: transformações ao longo do passo. Prefácio Carlos Sandroni. Recife: CEPE, 2019. v. 4. (Coleção Batuquebook).

SAVIANI, D. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 6. ed. rev. e ampl. Campinas: Autores Associados, 2021. (Coleção memória da educação).

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHAFER, R. M. **Educação Sonora**: 100 Exercícios de escuta e criação de sons;. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

SCHETTINI, M. V. L. **Entre a prática e a roda de choro**: uma abordagem sobre os processos de ensino do choro no conservatório de MPB de Curitiba. 2019.

SCHIAVI, M. S. **Música na Educação Profissional**: das práticas culturais às vivências sensíveis. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo, Vitória, 2021.

SETTI, D. **Do vinil ao streaming**: 60 anos em 60 discos do pop internacional. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SÈVE, M. **Fraseado do choro**: uma análise de estilo por padrões de referência. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SILVA, J. G. **A clarinetista na contemporaneidade brasileira**: estratégias decoloniais de ensino e performance musical. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

SILVA, L. D. **Carnaval do Recife**. Recife: FCCR, 2000.

SILVA JÚNIOR, A. V. da. **Entre o cânone e o moderno**: um olhar sobre as gravações de Levino Ferreira. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2018.

SILVA JUNIOR, C. R. R. da. **Português com música**: uma proposta de sequências didáticas para o ensino médio integrado a partir de letras de música. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) - Instituto Federal do Acre, Rio Branco, 2024.

SNYDERS, G. **A escola pode ensinar as alegrias da música?** Tradução: Maria José do Amaral Ferreira. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, A. F. V. de. **Apreciando o choro**: relações dialógicas e escuta ativa no ensino do Conservatório de Tatuí. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

SOUZA, J. Transformações globais e respostas da Educação Musical. In: **Anais do I Encontro Regional Sul da ABEM**. Londrina, 1997.

SOUZA, O. L. de. **O uso da música como uma estratégia para um ensino crítico e uma aprendizagem significativa da língua inglesa no curso técnico integrado ao ensino médio**. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) - Instituto Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2025.

SPOK. **Solando frevo**. Recife: Passo de Anjo, 2019.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TELES, J. **Do frevo ao mangubeat**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TELES, J. **O frevo gravado: de Borboleta não é ave a Passo de anjo**. Recife: Bagaço, 2015.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

TOLEDO, E. S. de. **A trompa sob a perspectiva musical da EPT**: proposta de um material pedagógico. Dissertação (Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, São Paulo, 2024.

TOMAZELLI, A. L. **Letras de música como instrumento pedagógico nas aulas de Inglês para formação crítica de estudantes dos cursos técnicos integrados do IFSC/Campus Florianópolis**. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica) – Instituto Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

TORRES, M. C. de A. R. Músicas do cotidiano e memórias musicais: narrativas de si de professoras do ensino fundamental. In: SOUZA, J. (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008. (Coleção Músicas).

VILA NOVA, J. C. F. **O Frevo no Discurso Literomusical Brasileiro**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2023.

VILA NOVA, J. C. F. **Panorama de Folião**: o Carnaval de Pernambuco na voz dos blocos líricos. 1. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

VIVAN, R. P. O Princípio Educativo do Trabalho: algumas reflexões. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 8., 2008, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: EDUCERE, 2008.

ZABALA, A. **A prática educativa**: como ensinar. Tradução Ernani F. da F. Rosa. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ZAGONEL, B. **Pausa para ouvir música**: um jeito fácil e agradável de ouvir música clássica. Curitiba: Instituto Memória, 2008.

ZANGHERI, G. A. **Música e Fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer**. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Referência de documento obtido em meio eletrônico

AMBONI, V. Trabalho e educação na reprodução social do homem. *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 245–253, abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/25615>. Acesso em: 21 abr. 2023.

ANDRADE, O. C. L. de. O lugar do Sample na historicidade das (re)construções rítmicas, melódicas e letristas: o papel do Crate Digging e dos Sample Hunters na preservação e resgate cultural à luz da Lei 9.610/1998 e do domínio público autoral. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/28057>. Acesso em: 5 maio 2025.

ARAUJO, R. M. de L.; FRIGOTTO, G. Práticas pedagógicas e ensino integrado. *Revista Educação em Questão*, [S. l.], v. 52, n. 38, p. 61–80, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/7956>. Acesso em: 23 out. 2023.

BENCK FILHO, A. M. O Frevo-de-rua no Recife: Características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo. 2008. Tese (Doutorado em Música) — Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9157>. Acesso em: 9 jul. 2024.

BONFIM, C. Porque o ouvido não tem pálpebras: Latitudes Latinas, mediação cultural e descolonização da escuta. *Revista SURES*, Foz do Iguaçu, n. 6, jul. 2015. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/362>. Acesso em: 13 jul. 2025.

BRASIL. Lei n.º 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, ano 153, n. 84, p. 1, 2 maio 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso em: 21 jun. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. Resolução CNS n.º 510, de 7 de abril de 2016. Define as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Brasília, DF: Conselho Nacional de Saúde, 2016. Disponível em: http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2016/res0510_07_04_2016.html. Acesso em: 26 abr. 2024.

BRASIL. Portaria n.º 1.570, de 20 de dezembro de 2017. Implantação da BNCC. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/historico/PORTARIA1570DE22DEDEZEMBR ODE2017.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2024.

BRASIL. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Documento de área: ensino. Brasília, DF: CAPES, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/ENSINO.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2024.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê IPHAN 14: frevo. Brasília: Gráfica e Editora Qualidade, 2016. (Dossiê IPHAN). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em: 4 jul. 2023.

CARVALHO, E. do N. O componente curricular Arte no contexto do Novo Ensino Médio — abordagem, desafios e perspectivas. Revista Educação Pública, Rio de Janeiro, v. 22, n. 39, 18 out. 2022. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/22/38/o-componente-curricular-arte-no-context o-do-novo-ensino-medio-r-abordagem-desafios-e-perspectivas>. Acesso em: 10 jul. 2024.

CARVALHO, S. E. Análise do Discurso francesa e a linguística: entremeios. Signo, Santa Cruz do Sul, v. 35, n. 59, p. 290–301, 18 jul. 2010. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/1431>. Acesso em: 10 ago. 2024.

CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. **Edital do processo seletivo para cursos técnicos do Conservatório Pernambucano de Música – semestre 2024.2**. Recife: Secretaria de Educação e Esportes, 2024. Disponível em: <https://www.conservatorio.pe.gov.br/wp-content/uploads/2024/05/EDITAL-SELETIVO -TECNICO-PRESENCIAL-2024.2.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.

DELLA FONTE, S. S. Formação no e para o trabalho. Educação Profissional e Tecnológica em Revista, Vitória, v. 2, n. 2, p. 6–19, 2018. Disponível em: <https://ojs.ifes.edu.br/index.php/ept/article/view/383>. Acesso em: 25 jul. 2024.

ENGELS, F. O papel do trabalho na transformação do macaco em homem. 1876. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm>. Acesso em: mar. 2023.

FERNANDES, C. A. Introdução à análise do discurso francesa. YouTube, 23 jun. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/UQLEjn5fF2g>. Acesso em: 15 jan. 2024.

FERREIRA, F. L. et al. A ascensão e decadência do consumo de lives musicais durante a pandemia: uma análise sob o prisma da teoria da prática. Cadernos EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, maio/jun. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cebape/a/t9QxLxzTLcv5cJJR9mppBfg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FERREIRA, M. LP completa 70 anos no Brasil com vigor impensável na era da música digital. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/12/12/lp-completa-70-an os-no-brasil-com-vigor-impensavel-na-era-da-musica-digital.ghtml>. Acesso em: 04 jul. 2025.

GÓES, E. S. O frevo como ferramenta didático-pedagógica para o estudo técnico do trompete. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) — Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Belo Jardim, PE, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ifpe.edu.br/xmlui/handle/123456789/1385>. Acesso em: 14 set. 2025.

HARDMAN, D. Governo de Pernambuco incorpora a Casa Capiba ao Conservatório Pernambucano de Música. Portal Educação PE, 2025. Disponível em: <https://portal.educacao.pe.gov.br/governo-de-pernambuco-incorpora-a-casa-capiba-ao-conservatorio-pernambucano-de-musica/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO (IFPE). Especialização em práticas interpretativas em música popular com ênfase em frevo. Recife: IFPE, [2024]. Disponível em: <https://portal.ifpe.edu.br/recife/cursos/pos-graduacao/especializacao/especializacao-em-praticas-interpretativas-em-musica-popular-com-enfase-em-frevo/>. Acesso em: 8 jul. 2024.

INSTITUTO FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO (IFES). Regulamento do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica em Rede Nacional. Vitória: IFES, 2018. Disponível em: https://profept.ifes.edu.br/images/stories/ProfEPT/Turma_2018/Regulamento/2020_REGULAMENTO_GERAL_ProfEPT.pdf. Acesso em: 8 jun. 2024.

KUENZER, A. Z. O trabalho como princípio educativo. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 68, p. 21–28, 1989. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/rticle/view/1118>. Acesso em: 8 jul. 2023.

LEÃO, L. Frevobook: livro inédito inova na linguagem musical. Entrevista ao etnomusicólogo Climério de Oliveira. Revista Nordeste, n. 216, p. 47, jan. 2025. Disponível em: <https://revistane.com.br/2025/02/02/frevobook-livro-inedito-inova-na-linguagem-musical/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

LÉLIS, C. Dossiê de candidatura — Frevo: patrimônio cultural imaterial do Brasil. Recife, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Frevo.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2024.

LEITE, P. S. C. Produtos Educacionais em Mestrados Profissionais na Área de Ensino: uma proposta de avaliação coletiva de materiais educativos. Investigação Qualitativa em Educação, v. 1, p. 330–339, 2018. (7º Congresso ibero-americano em Investigação Qualitativa). Disponível em: https://moodle.ead.ifsc.edu.br/pluginfile.php/225609/mod_forum/intro/1656-Texto%20Artigo-6472-1-10-20180621%20%281%29.pdf. Acesso em: 14 out. 2024.

MACHADO, R. A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1606228>. Acesso em: 23 mar. 2024.

MACHADO, R. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) — Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Disponível em:

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/publico/2012_ReginaMachado_VRev.pdf. Acesso em: 07 set. 2025.

MANGUEBEAT. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80258-manguebeat>. Acesso em: 5 jul. 2025.
Verbete da Enciclopédia.

MATOS, A. C. Saiba qual a origem da Marcha do Vestibular. O Liberal, 29 jan. 2019.

Disponível em:

<https://www.oliberal.com/cultura/musica/saiba-qual-a-origem-da-marcha-do-vestibular-1.54820>. Acesso em: 15 jun. 2025.

MOURÃO, P. Z. L.; LEITE, R. S. Rituais e o consumo de discos de vinil. In: SEMINÁRIOS EM ADMINISTRAÇÃO, 26., 2023, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: FEA-USP, 2023.

Disponível em: <https://login.semead.com.br/26semead/anais/arquivos/1018.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2025.

PERNAMBUCO. Decreto nº 27.439, de 9 de dezembro de 2004. Aprova o Regimento Interno do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) e dá outras providências. Recife, 2004.

Disponível em:

<https://legis.alepe.pe.gov.br/texto.aspx?tiponorma=6&numero=27439&complemento=0&ano=2004&tipo=&url=>. Acesso em: 22 jan. 2025.

PERNAMBUCO. Secretaria de Educação e Esportes. Conservatório Pernambucano de Música: institucional. Recife, [2024]. Disponível em:

<https://www.conservatorio.pe.gov.br/institucional/>. Acesso em: 11 set. 2024.

QUADROS JÚNIOR, J. L. de et al. Fatores de influência no ensino da percepção musical: uma revisão de literatura. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 26., 2023, Ouro Preto. Anais [...]. Ouro Preto: ABEM, 2023. v. 5, p. 1-15. Disponível em:

https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1732/public/1732-7026-1-PB.pdf. Acesso em: 3 set. 2025.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 153–199, 2020. DOI: 10.20396/proa.v10i1.17611. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17611>. Acesso em: 14 set. 2025.

RAMOS, M. N. História e política da educação profissional. 1. ed. Curitiba: Instituto Federal do Paraná, 2014. (Coleção Formação Pedagógica. v. 5). Disponível em:

<https://docplayer.com.br/72492817-Historia-e-politica-da-educacao-profissional.html>. Acesso em: 4 jul. 2023.

REILY, L. Músicos cegos ou cegos músicos: representações de compensação sensorial na história da arte. Cadernos CEDES, Campinas, v. 28, n. 75, p. 245–266, maio 2008. Disponível

em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/XNxvXQLGdTjrngQqw9RFxff/?lang=pt>. Acesso em: 28 jul. 2025.

RIZZATTI, I. M. et al. Os produtos e processos educacionais dos programas de pós-graduação profissionais: proposições de um grupo de colaboradores. *ACTIO*, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 1-17, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/actio>. Acesso em: 4 abr. 2024.

ROCHA, A. M. A busca de sons ao redor: uma análise filmica. *Revista de Audiovisual Sala 206*, UFES, v. 1, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sala206/article/view/6207>. Acesso em: 7 jul. 2025.

SALES, Í. G. Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960–1990). 2018. [Recurso eletrônico]. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32627>. Acesso em: 17 abr. 2024.

SANTOS, E. P. J.; SILVA, F. F. da. Apostila de Análise do Discurso I. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2014. Disponível em: <https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

SANTOS, M. Frevo: The State of the Art in Music. *Global Journal of Cultural Studies*, [S. l.], v. 2, p. 176–186, 2023. Disponível em: <https://lifescienceglobal.com/pms/index.php/GJCS/article/view/9348>. Acesso em: 1 fev. 2024.

SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 34, p. 152–180, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/wBnPGNkvstzMTLYkmXdrkWP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2023.

SOTTANI, S. M. R.; VISCARDI, A. W.; SILVA, É. J. da. Carnaval: entre a contradição de classes e o produto midiático espetacular. *Estação Científica, Juiz de Fora*, n. 9, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://portaladm.estacio.br/media/4435/2-carnaval-entre-a-contradi%C3%A7%C3%A3o-de-classes-e-o-produto-midi%C3%A1tico-espectacular.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2024.

TEIXEIRA, W. O discurso musical. In: PRESGRAVE, F. S.; MENDES, J. J. F.; NODA, L. (org.). *Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Natal: EDUFRN, 2016. p. 225–243. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/fbb3dbb5-4d7e-42be-94d8-b56cf1ab9852>. Acesso em: 6 ago. 2025.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443–466, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/3DkbXnqBQyq5bV4TCL9NSH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 jun. 2024.

ZAN, J. R. Do fundo de quintal a vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: [20.500.12733/1584348](https://repositorio.unicamp.br/handle/1302/1584348). Acesso em: 14 jul. 2025.

APÊNDICE A — CARTA DE ANUÊNCIA



CARTA DE ANUÊNCIA

Declaramos para os devidos fins, que aceitaremos o pesquisador **Marcos Ferreira Mendes**, a desenvolver o seu projeto de pesquisa **O frevo e a sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva**, que está sob a coordenação/orientação do Prof. **José Reginaldo Gomes de Santana** cujo objetivo é **analisar os discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo e sua escuta dentro e fora do âmbito do Conservatório Pernambucano de Música e suas condições de produção, no Conservatório Pernambucano de Música.**

Esta autorização está condicionada ao cumprimento do pesquisador aos requisitos das Resoluções do Conselho Nacional de Saúde 466/12, 510/16 e suas complementares, comprometendo-se utilizar os dados pessoais dos participantes de pesquisa, exclusivamente para os fins científicos, mantendo o sigilo e garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou das comunidades.

Antes de iniciar a coleta de dados o pesquisador deverá apresentar a esta Instituição o Parecer Consubstanciado devidamente aprovado, emitido por Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos, credenciado ao Sistema CEP/CONEP.

Recife, em 23/10/2024.

JANETE FLORÊNCIO DE QUEIROZ ALBUQUERQUE

Gerente Geral do CPM

APÊNDICE B — TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS — Resolução 510/2016)



INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO - CAMPUS OLINDA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Convidamos o (a) Sr. (a) _____ para participar da pesquisa: “O frevo e sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva”. Esta pesquisa é da responsabilidade do pesquisador **Marcos Ferreira Mendes**, residente na Rua xxxxxxxxxxxxxxxx, xxxxxxxx, xxxx, CEP xxxxxxxx, xxxxxxxx — (xx) xxxxxxxx, e-mail: xxxxxxxxxxxx, aceitamos, inclusive ligações a cobrar. Esta pesquisa está sob a orientação do **Professor Dr. José Reginaldo Gomes de Santana**, telefone: (xx) xxxxxxxx, e-mail: xxxxxxxxxxxx.

O/a Senhor/a será esclarecido (a) sobre qualquer dúvida a respeito da sua participação na pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e o/a Senhor/a concordar em fazer parte do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias.

Uma via deste termo de consentimento lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável. O/a Senhor/a estará livre para decidir se participa ou não desta pesquisa. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, pois desistir de participar é um direito seu. Caso não concorde, não haverá penalização, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

☐ **Descrição da pesquisa e esclarecimento da participação:** A pesquisa está centrada na compreensão do ensino do frevo nos cursos técnicos do Conservatório Pernambucano de Música, e tem como objetivo analisar os discursos dos estudantes sobre a importância do ensino de frevo e sua escuta na Educação Profissional ofertado pelo Conservatório Pernambucano de Música. O procedimento para a coleta de dados se dará em 04 aulas que serão ministradas para a turma de Prática de frevo. Cada aula terá duração de 90 minutos. Esses momentos serão gravados e filmados de modo a constituir o *corpus* da pesquisa. Os áudios e vídeos serão armazenados em pendrive para garantir segurança e privacidade. Nessas aulas, pretendemos desenvolver atividades musicais em que os participantes irão escutar fonogramas com gravações de frevos do compositor Capiba gravadas em diferentes épocas. Os áudios das aulas serão gravadas em um gravador digital Sony e serão filmadas por câmeras profissionais e por celulares de modo a constituir o *corpus* da pesquisa. Após a transcrição das aulas, será possibilitada aos entrevistados a conferência do conteúdo gravado, garantindo-se a fidedignidade de suas falas.

☐ **Riscos:** Os riscos envolvidos na pesquisa consistem em um possível desconforto por parte dos participantes no momento das aulas com o pesquisador, em que pode ocorrer algum tipo de **constrangimento** a partir de alguma pergunta realizada. O participante também poderá sentir algum tipo de **cansaço** durante a entrevista/participação no questionário ou mesmo **estresse** durante a participação na pesquisa. Como medida minimizadora de quaisquer riscos, o pesquisador proporcionará um ambiente acolhedor, assegurando privacidade para o participante, podendo realizar uma pausa durante a participação, e possibilitando ao participante uma remarcação do agendamento para outro momento, caso necessário. Ainda assim, se houver desconfortos por parte dos participantes pedimos que esta situação seja comunicada ao pesquisador, com o

objetivo das devidas providências serem tomadas e sanar essas dificuldades. É garantido o direito ao participante de pausar, interromper ou até mesmo desistir da pesquisa a qualquer momento, sem nenhum tipo de penalidade ou prejuízo.

➤ **Benefícios** diretos ou indiretos para os participantes: com esta pesquisa o participante será beneficiado, pois participará de um processo de reflexão sobre o modo como o Conservatório Pernambucano de Música oferece formação relacionada ao ensino de frevo e sua escuta de modo a transcender as questões estritamente musicais.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos participantes, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os participantes poderão solicitar acesso aos resultados. Os dados coletados nesta pesquisa (entrevistas, questionários e gravações), ficarão armazenados em computador pessoal, sob a responsabilidade do pesquisador, no endereço acima informado, pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

O (a) senhor (a) não pagará nada e nem receberá nenhum pagamento para participar desta pesquisa, pois deve ser de forma voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da sua participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a participação serão assumidas pelo pesquisador (ressarcimento com transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos do UNIFAFIRE no endereço: **(Avenida Conde da Boa Vista 921 — Prédio principal — 2º Andar, Boa Vista, Recife-PE, CEP: 50060-002, Tel.: (81) 2122.3500/ramal 3504, WhatsApp:(81)99150-0775 – e-mail: comitedeetica@fafire.br).**

(Assinatura do Pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIA

Eu, _____, CPF _____ abaixo assinado, concordo em participar do estudo “O frevo e sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva”. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo pesquisador sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes da minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade para mim.

Local e data _____

Assinatura do (da) responsável: _____

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite em participar.

02 testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura:

APÊNDICE C — AULA DE PLANEJAMENTO (DIAGNÓSTICO) DA PESQUISA-AÇÃO



INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO — CAMPUS OLINDA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Elaboramos essas perguntas para serem usadas na aula 1 com a turma de Prática de frevo. Essa será uma aula de planejamento da pesquisa-ação, com caráter de diagnóstico. Buscamos com essas questões incentivar os dizeres dos participantes de modo a compreendermos suas respectivas posições discursivas.

QUESTÃO 1 – Qual(is) instrumento(s) você toca?

QUESTÃO 2 – Qual foi seu primeiro contato com o frevo?

QUESTÃO 3 – O que você pensa sobre o frevo?

QUESTÃO 4 – Você costuma escutar frevo?

QUESTÃO 5 – Você sabe quais são os tipos de frevo que existem? Se sabe, quais são?

QUESTÃO 6 – Você sabe quais são os instrumentos usados nos diferentes tipos de frevo?

QUESTÃO 7 – Você já estudou sobre a história do frevo?

QUESTÃO 8 – O que fazia antes de estudar no CPM?

QUESTÃO 9 – Quais são suas influências musicais?

QUESTÃO 10 — Com relação a sua prática no frevo. Como é fora e dentro do CPM?

QUESTÃO 11 — O frevo que você escuta na academia (ou seja, no CPM) é o mesmo que você escuta em outros espaços (em casa, na mídia, na rua, entre outros)?

QUESTÃO 12 — Quais são os músicos e compositores de frevo do passado que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.

QUESTÃO 13 — E da atualidade, quais são esses músicos e compositores que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.

QUESTÃO 14 — Você já ouviu falar do compositor de frevo Capiba? Se sim, o que sabe a respeito dele?

QUESTÃO 15 — Já escutou algum frevo dele? Se sim, qual?

APÊNDICE D — QUESTÕES NORTEADORAS PARA AS AULAS



INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO — CAMPUS OLINDA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Apresentamos algumas sugestões de questões norteadoras que constituirão as aulas de escuta de frevo. Após a escuta dos fonogramas, os estudantes serão instigados a reflexão sobre os aspectos musicais e sócio-históricos do frevo:

QUESTÃO 1 – Considerando que os três elementos que constituem a Música são melodia, harmonia e ritmo. O que chamou a atenção nessa primeira escuta com relação a esses aspectos mencionados?

QUESTÃO 2 – Com relação à instrumentação, ou seja, os instrumentos usados na composição, quais você percebeu?

QUESTÃO 3 – Algum outro aspecto chamou sua atenção?

QUESTÃO 4 – O que achou da qualidade da gravação?

QUESTÃO 5 - Como soam as gravações antigas para você? Soam diferentes ou iguais às atuais?

QUESTÃO 6 – Por que as gravações antigas estão soando diferentes das atuais?

QUESTÃO 7 – O que você percebe por meio da escuta nas interpretações?

QUESTÃO 8 – Percebe alguma influência de outra tradição musical. Se sim, responda quais seriam essas influências? Elas seriam positivas ou negativas? Seria melhor ter mais influência ou menos influência?

QUESTÃO 9 – Algo mais que você escutou que gostaria de comentar?

APÊNDICE E — QUESTIONÁRIO DE AVALIAÇÃO DO PRODUTO EDUCACIONAL

Conhecendo o avaliador

- a. Qual o seu nome?
- b. Qual a sua idade?
- c. Qual sua formação?
- d. Qual disciplina leciona no CPM?
- e. Leciona em outra(s) instituição(ões) além do CPM?

ESTÉTICA (refere-se à aparência do material, considerando as relações de texto e imagem)

1. Apresenta um texto atrativo e de fácil compreensão.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 2- Promove um diálogo entre o texto verbal e o visual.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 3- Respeita a diversidade étnica ao retratar personagens em imagens e figuras.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente

ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS (refere-se a ordem dos capítulos na condução da compreensão dos conteúdos apresentados)

- 4- A introdução explica o referencial teórico a ser utilizado, a concepção que embasa o material educativo e os capítulos que o compõe.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 5- Apresenta capítulos interligados e coerentes.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 6 - A divisão dos capítulos facilita a leitura do conteúdo apresentado.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente

QUALIDADE DO CONTEÚDO (refere-se às ideias apresentadas na condução da aprendizagem do leitor)

- 7 - O texto escrito é atrativo e estimula a aprendizagem do leitor.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 8 - Apresenta conceitos e argumentos claros.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 9 - Estrutura as ideias, facilitando o entendimento do assunto tratado.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente
- 10 -Utiliza informações que permitem ou instigam a ampliação dos conhecimentos do leitor.
() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não concordo () Discordo totalmente

concordo () Discordo totalmente

11 -Colabora com o ensino de escuta de frevo discursivamente.

() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não

concordo () Discordo totalmente

12 -Contribui com a formação humana e integral dos estudantes da Educação Profissional no campo da Educação Musical.

() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não

concordo () Discordo totalmente

APLICABILIDADE (refere-se a capacidade de ser utilizado na prática cotidiana dos estudantes)

13-Aplicarei as informações disponibilizadas neste material para aprimorar minha prática docente nas aulas de escuta de frevo.

() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não

concordo () Discordo totalmente

14-Recomendo aos professores de música que atuam na Educação Profissional que realizem essa abordagem discursiva.

() Concordo totalmente () Concordo () Nem concordo, nem discordo () Não

concordo () Discordo totalmente

15. Caso queira fazer alguma observação, registre-as aqui:

ANEXO A — COMPROVANTE DE APROVAÇÃO DE ARTIGO/CAPÍTULO DE LIVRO**CERTIFICADO DE PUBLICAÇÃO**

A Atena Editora, inscrita no CNPJ sob o número 26.080.637/0001-29, com sede na cidade de Ponta Grossa/PR, certifica que, após avaliação cega por pares realizada pelos membros do Conselho Editorial, o artigo intitulado "MÚSICA NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA: UM PANORAMA SOBRE APRECIÇÃO MUSICAL NOS PRODUTOS EDUCACIONAIS DO OBSERVATÓRIO PROFEPT", de autoria de "Marcos Ferreira Mendes, José Reginaldo Gomes de Santana", foi aprovado e publicado no livro eletrônico "A Educação na formação de ideais", registrado com ISBN e DOI <https://doi.org/10.22533/at.ed.54525040422>.

Agradecemos por escolher a Atena Editora como meio de divulgação do trabalho ao público científico e acadêmico, e parabenizamos os autores pela publicação.

Fico à disposição para qualquer esclarecimento adicional.

Ponta Grossa, 08 de abril de 2025

Prof.^a Antonella Carvalho de Oliveira
Doutora em ensino de ciência e tecnologia
Editora Chefe

54c43ca6-250d-4bc1-a90d-bc593707eb12

Verifique a declaração em: <https://atenaeditora.com.br/verificar-declaracao/>

ANEXO B — APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA

CENTRO UNIVERSITÁRIO
FRASSINETTI DO RECIFE -
UNIFAFIRE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: O frevo e a sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva

Pesquisador: MARCOS FERREIRA MENDES

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 84227724.8.0000.5586

Instituição Proponente: INSTITUTO FEDERAL DE EDUCACAO, CIENCIA E TECNOLOGIA DE

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 7.255.926

Apresentação do Projeto:

Esta pesquisa visa analisar os discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo e sua escuta dentro e fora do âmbito do Conservatório Pernambucano de Música e suas condições de produção. Para alcançar esse objetivo buscaremos identificar nos discursos dos estudantes como eles entendem o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem no Conservatório Pernambucano de Música, analisar como se dá a presença do ensino de frevo, em documentos normativos e institucionais, compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo e elaborar um produto educacional no formato de sequência didática - baseado em frevos do compositor Capiba - de modo que favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral. A pesquisa será aplicada de natureza qualitativa, exploratória e descritiva. Sobre os procedimentos técnicos, a pesquisa será constituída por três etapas: revisão de literatura, análise documental e pesquisa-ação. Com relação à revisão de literatura, pretendemos aprofundar os estudos teóricos relacionados aos estudos sobre ensino de frevo no âmbito do Conservatório Pernambucano de Música. Quanto à composição do corpus documental, analisaremos

Endereço: Av, Conde da Boa Vista, 921 ,bloco A , 2º andar - corredor do auditório São José
Bairro: Boa Vista **CEP:** 50.060-002
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2122-3534 **Fax:** (81)99150-0775 **E-mail:** comitedeetica@fafire.br

**CENTRO UNIVERSITÁRIO
FRASSINETTI DO RECIFE -
UNIFAFIRE**



Continuação do Parecer: 7.255.926

documentos normativos e institucionais, dentre outras fontes. Com relação à pesquisa-ação, essa será realizada na turma de Prática de Frevo por meio de quatro aulas, onde serão desenvolvidas atividades de escuta de frevo sob uma perspectiva sócio-histórica-discursiva. O dispositivo teórico-metodológico utilizado será da Análise do Discurso materialista a partir de Orlandi e Pêcheux. Com relação às temáticas relacionadas ao Ensino Profissional e Tecnológico, nosso referencial teórico será composto de categorias clássicas como a de formação humana integral a partir de Ramos e do trabalho como princípio educativo na compreensão de Kuenzer. Na categoria escuta nos baseamos em Machado e no conceito de escuta social trazido por Pêcheux. Partimos do pressuposto que o frevo é uma manifestação artística construída por meio de um processo sócio-histórico e mesmo os artistas que estão se destacando atualmente no cenário artístico dessa manifestação cultural têm como ponto de partida uma tradição de mais de um século de existência.

Objetivo da Pesquisa:

OBJETIVOS

Geral:

Analisar os discursos dos estudantes sobre suas relações com o frevo e sua escuta dentro e fora do âmbito do Conservatório Pernambucano de Música e suas condições de produção.

Específicos:

-Identificar nos discursos dos estudantes como eles entendem o frevo nas condições de produção de ensino-aprendizagem no Conservatório Pernambucano de Música;

Analisar como se dá a presença do ensino de frevo, em documentos normativos e institucionais;

Compreender os discursos dos estudantes na sua relação com a escuta de frevo;

Elaborar um produto educacional no formato de sequência didática - baseado em frevos do compositor Capiba - de modo que favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

segundo a compreensão presente na legislação sobre ética em pesquisas com seres humanos no Brasil, não existem pesquisas sem riscos. Existe a

Endereço: Av, Conde da Boa Vista, 921 ,bloco A , 2º andar - corredor do auditório São José
Bairro: Boa Vista **CEP:** 50.060-002
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2122-3534 **Fax:** (81)99150-0775 **E-mail:** comitedeetica@fafire.br

**CENTRO UNIVERSITÁRIO
FRASSINETTI DO RECIFE -
UNIFAFIRE**



Continuação do Parecer: 7.255.926

possibilidade de ocorrer algum desconforto em decorrência das gravações em áudio e vídeo na pesquisa-ação. Visando amenizar qualquer desconforto, o pesquisador buscará proporcionar um ambiente acolhedor aos participantes. Se, ainda assim, os participantes sentirem algum tipo de desconforto, será solicitado que a situação seja comunicada ao pesquisador, para que as devidas providências possam ser tomadas com o objetivo de sanar essas dificuldades ou até mesmo, se assim o (a) voluntário (a) da pesquisa preferir. De qualquer modo, se for necessário, solicitaremos o encaminhamento ao serviço de psicologia da instituição visando a garantia de todo suporte necessário ao participante.

Benefícios:

Os participantes da pesquisa serão beneficiados de diversos modos, pois participarão de um processo de reflexão sobre o modo como o Conservatório Pernambucano de Música oferece formação relacionada ao ensino de frevo e sua escuta de modo a transcender as questões estritamente musicais; além disso, os participantes estarão imersos em um processo educativo no qual resultará em Produto Educacional e que por sua vez também poderão avaliar; e, por último e não menos importante, estarão entrando em contato com o universo da pesquisa científica, o que poderá, quem sabe, motivá-los a pesquisar, futuramente, também sobre o frevo. Deseja-se que esta pesquisa contribua para a compreensão do tema estudado e para a produção do conhecimento científico, bem como possibilite a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Vide conclusões

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- Todos os documentos apresentados

Recomendações:

-Recomenda-se atualizar o cronograma.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Trabalho bem elaborado e uma abordagem humanística interessante.

Endereço: Av, Conde da Boa Vista, 921 ,bloco A , 2º andar - corredor do auditório São José
Bairro: Boa Vista **CEP:** 50.060-002
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2122-3534 **Fax:** (81)99150-0775 **E-mail:** comitedeetica@fafire.br

**CENTRO UNIVERSITÁRIO
FRASSINETTI DO RECIFE -
UNIFAFIRE**



Continuação do Parecer: 7.255.926

Considerações Finais a critério do CEP:

Lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável assume o compromisso de encaminhar ao CEP | UNIFAFIRE o relatório semestral (Parcial ou Final) por NOTIFICAÇÃO baseado nos resultados e conclusão do estudo e nas publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS nº 466/2012, item XI.2.d. O prazo para o envio do Relatório Parcial ou Final é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa. Eventuais modificações neste protocolo de pesquisa devem ser solicitadas através de EMENDA ao projeto, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas.

O CEP | UNIFAFIRE deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo (item V.5., da Resolução CNS/MS Nº 466/12).

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2441365.pdf	25/10/2024 10:07:57		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_para_maiores_de_18_anos_ou_emancipados.pdf	25/10/2024 10:05:45	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_de_pesquisa.pdf	25/10/2024 10:05:06	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_compromisso_e_confidencialidade.pdf	25/10/2024 10:04:37	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Declaração de concordância	Carta_de_anuencia.pdf	25/10/2024 10:04:06	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	25/10/2024 10:01:54	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Outros	Lattes_Jose_Reginaldo_Gomes_de_Santana.pdf	18/10/2024 10:02:59	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Outros	Lattes_Marcos_Ferreira_Mendes.pdf	18/10/2024 10:02:17	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Outros	Declaracao_da_banca_de_qualificacao.pdf	18/10/2024 10:01:05	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Orçamento	Orcamento.pdf	18/10/2024 09:56:16	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito
Cronograma	Cronograma.pdf	18/10/2024 09:49:34	MARCOS FERREIRA MENDES	Aceito

Endereço: Av, Conde da Boa Vista, 921 ,bloco A , 2º andar - corredor do auditório São José
Bairro: Boa Vista **CEP:** 50.060-002
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2122-3534 **Fax:** (81)99150-0775 **E-mail:** comitedeetica@fafire.br

CENTRO UNIVERSITÁRIO
FRASSINETTI DO RECIFE -
UNIFAFIRE



Continuação do Parecer: 7.255.926

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

RECIFE, 28 de Novembro de 2024

Assinado por:

Ana Maria Rabelo de Carvalho
(Coordenador(a))

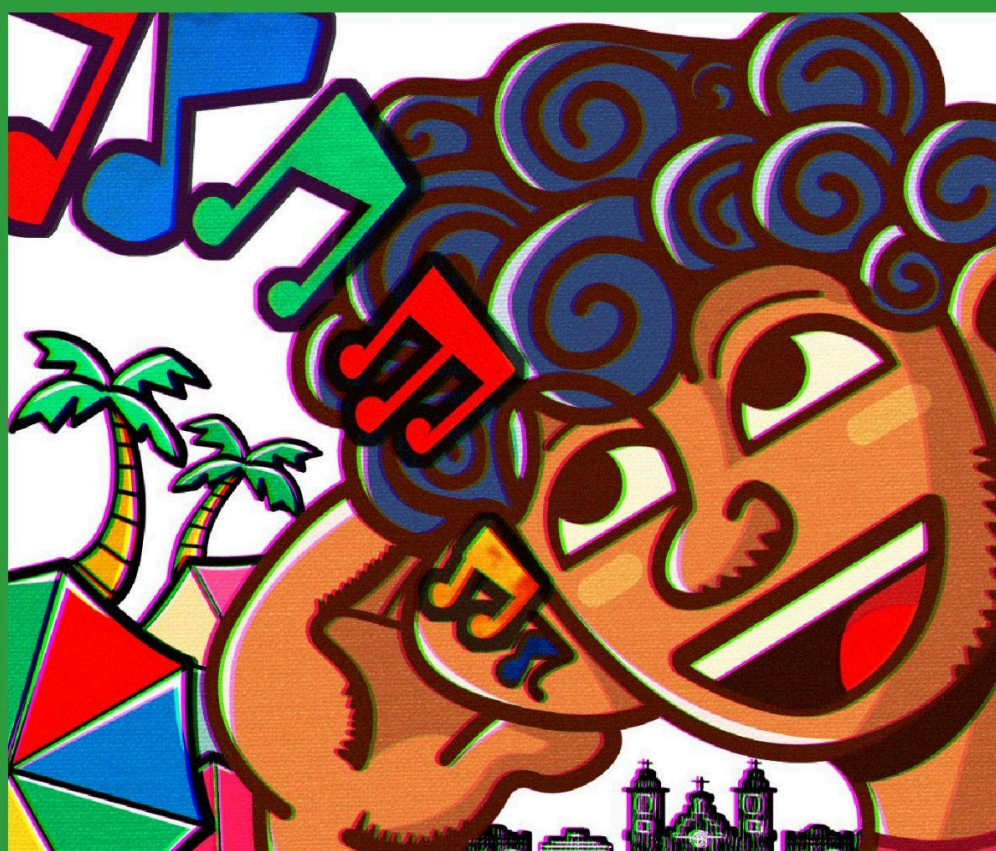
Endereço: Av, Conde da Boa Vista, 921 ,bloco A , 2º andar - corredor do auditório São José
Bairro: Boa Vista **CEP:** 50.060-002
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2122-3534 **Fax:** (81)99150-0775 **E-mail:** comitedeetica@fafire.br

ANEXO C — PRODUTO EDUCACIONAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO (IFPE) - CAMPUS OLINDA
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA – PROFEPT

ESCUTANDO FREVO:

Processo discursivo de ensino-aprendizagem relacionado à escuta de frevos



Inclui uma **SEQUÊNCIA DIDÁTICA**

MARCOS FERREIRA MENDES
JOSÉ REGINALDO GOMES DE SANTANA

 INSTITUTO FEDERAL
Pernambuco
Campus Olinda

PROFEPT 
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO (IFPE) - CAMPUS OLINDA
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA – PROFEPT

ESCUTANDO FREVO:

Processo discursivo de ensino-aprendizagem relacionado à escuta de frevos



Inclui uma **SEQUÊNCIA DIDÁTICA**

MARCOS FERREIRA MENDES
JOSÉ REGINALDO GOMES DE SANTANA

Copyright © 2025 by Marcos Ferreira Mendes e José Reginaldo Gomes de Santana

- **Organização e Revisão**

Marcos Ferreira Mendes

José Reginaldo Gomes de Santana

Revisão gramatical: Victhoria Cristhiene da Silva Nascimento

- **Editoração e Diagramação Eletrônica**

Jonas Mateus Pereira da Silva

- **Ilustrações**

Ilustração da capa: Frever (Rafael Anderson)

Demais ilustrações: Greg, João Lin, Laerte Silvino e Pablo Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

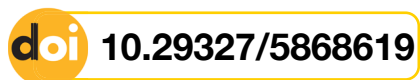
M538e Mendes, Marcos Ferreira.

Escutando frevo: processo discursivo de ensino-aprendizagem relacionado à escuta de frevos. / Marcos Ferreira Mendes; José Reginaldo Gomes de Santana, – Olinda, PE: Os autores, 2026.
83 f.: il., color. ; 30 cm.

Produto Educacional: Sequência didática. – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - IFPE, Campus Olinda, Coordenação Local ProfEPT/IFPE - Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica, 2026.

Inclui: Anexos e Referências

ISBN: 978-65-021-6930-8



1. Educação – Métodos de ensino e aprendizagem. 2. Frevo: estudo e ensino. 3. Processo ensino aprendizagem. 4. Formação Integral. 5. Análise do Discurso. 6. Educação Profissional e Tecnológica. I. Santana, José Reginaldo Gomes de. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco - IFPE. III. Título.

371.3

CDD (22 Ed.)

Catalogação na fonte

Bibliotecária Andréa Cardoso Castro - CRB4 1789

Autorizamos a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de ensino e pesquisa, desde que citada a fonte. Este Livro Digital está licenciado com uma Licença Creative Commons.

Atribuição Não Comercial 4.0 Internacional.



FICHA TÉCNICA DO PRODUTO EDUCACIONAL

ORIGEM: Trabalho de dissertação do programa de Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT) — Campus Olinda, intitulado “O frevo e a sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva”.

ÁREA DE CONHECIMENTO: Ensino.

PÚBLICO-ALVO: Docentes da Educação Profissional e Tecnológica.

CATEGORIA: Livro digital.

FINALIDADE: A finalidade desse Produto Educacional é desenvolver ações relacionadas ao processo discursivo de ensino-aprendizagem relacionado à escuta de frevos, visando contribuir com uma formação humana e integral.

ESTRUTURAÇÃO: Apresenta-se estruturado em três capítulos, de maneira objetiva e didática. O primeiro apresenta um breve histórico do frevo e sua relação com a escuta. No segundo capítulo, são abordados subsídios teóricos relacionados à Análise do Discurso pecheutiana. O terceiro capítulo, no formato de uma Sequência Didática, propõe atividades de escuta e frevo sob uma abordagem discursiva, valorizando, também, os aspectos sócio-históricos e técnicos do gênero musical em questão.

REGISTRO: Biblioteca Carolina Maria de Jesus do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) – Campus Olinda.

AVALIAÇÃO: Realizada e validada por 4 profissionais e especialistas atuantes em diferentes campos da Educação Musical e da EPT.

DISPONIBILIDADE: Irrestrita, preservando-se os direitos autorais e a proibição do uso comercial do produto.

DIVULGAÇÃO: Disponível em formato digital no Repositório Institucional do IFPE e no Observatório ProfEPT.

DIAGRAMAÇÃO: A ferramenta utilizada para diagramação foi o InDesign.

IDIOMA: Português.

INSTITUIÇÃO ENVOLVIDA: Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) — Campus Olinda.

CIDADE: Olinda – PE.

PAÍS: Brasil.

APRESENTAÇÃO

O livro digital intitulado *Escutando Frevo: Processo discursivo de ensino-aprendizagem relacionado à escuta de frevos* foi concebido com o intuito de desenvolver ações relacionadas ao processo discursivo de ensino-aprendizagem relacionado à escuta de frevos, visando contribuir com uma formação humana e integral. É resultado de uma pesquisa de mestrado realizada no âmbito do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT), no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) Campus Olinda, nomeada “O frevo e a sua escuta por estudantes do Conservatório Pernambucano de Música: uma abordagem discursiva”.

Este material pretende auxiliar pedagogicamente docentes do campo da Educação Musical de modo a contribuir para a formação dos estudantes dos Cursos Técnicos em Música, aperfeiçoando ou introduzindo seus saberes a respeito da escuta de frevo discursivamente.

O livro está estruturado em três capítulos, de maneira objetiva e didática:



Capítulo 1: Apresenta um breve histórico do frevo e sua relação com a escuta.



Capítulo 2: Análise do Discurso: aborda subsídios teóricos relacionados à Análise do Discurso pecheutiana e sua relação com o ensino.



Capítulo 3: Sequência Didática: organizada em quatro aulas, propõe atividades de escuta e frevo, sob uma abordagem discursiva, valorizando, também, os aspectos sócio-históricos e técnicos do gênero musical em questão.

A **sequência didática** mencionada foi pensada previamente, mas pode ser alterada de acordo com os objetivos das aulas, dos efeitos dos sentidos mobilizados pelos alunos em suas diferentes posições discursivas durante o processo de ensino-aprendizagem, e também pelas escolhas que o professor possa fazer.

A distribuição dos conteúdos, com relação ao tempo, também pode ter uma duração diferente. Apesar de uma abertura para um processo discursivo de ensino-aprendizagem, seguimos a **concepção de sequência didática** proposta por Zabala (1998), ordenada, estruturada e articulada para exercer o objetivo de educação que tem um princípio e um fim, conhecido pelos estudantes. Contudo, assinalamos a possibilidade de seguir uma outra concepção, um outro rumo.

Ao final do livro, no tópico “Saiba mais sobre Capiba”, o professor encontrará uma lista na qual são sugeridos: livros, revistas, discografia, site do compositor, dissertações, teses e indicações de escuta de frevo para outras formações musicais. Assim, é possível ampliar os conhecimentos a respeito do compositor Capiba. Além disso, apresentamos — nos anexos A, B e C — três textos que trazem, brevemente, o histórico dos três subgêneros do frevo¹, de modo a contribuir com a formação do professor, quando este estiver se preparando para sua prática docente.

A respeito da **escolha do repertório**, o professor pode solicitar para os estudantes levarem para a próxima aula um frevo de que mais gostam para poderem escutar. Poderíamos, a partir daí, conduzir um processo discursivo de escuta de frevo. Pois, embora o repertório escolhido para essa sequência didática seja constituído por três frevos de Capiba, ressaltamos que outras composições do compositor podem ser selecionadas para as atividades, e até mesmo a obra de outros artistas também pode ser abordada.



¹ Foram utilizados trechos dos livros da trilogia *Arranjando frevo*, de autoria de Marcos Ferreira Mendes.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Conteúdo das aulas com informações relacionadas às diferentes versões dos frevos de Capiba.....	24
Quadro 02 - Discografia básica de Capiba.....	64
Quadro 03 - Algumas obras do repertório de frevo para solistas.....	67
Quadro 04 - Algumas obras no formato de coletâneas.....	68
Quadro 05 - Algumas obras no formato de biografias.....	68

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Partitura de Um pernambucano no Rio.....	40
Imagem 02 - Partitura de Um pernambucano no Rio.....	41
Imagem 03 - Partitura de Chapéu de sol aberto.....	52
Imagem 04 - Partitura de Madeira que cupim não rói.....	62

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 - Aberlado no Frevo.....	29
Ilustração 02 - Capiba.....	30
Ilustração 03 - Canção e frevo.....	43
Ilustração 04 - Saudade e sonho.....	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
Capítulo 1 - FREVO E ESCUTA.....	09
1.1 Recorte histórico sobre o frevo.....	10
1.2 Frevo e escuta.....	12
Capítulo 2 - ANÁLISE DO DISCURSO.....	16
2.1 Breve histórico da Análise do Discurso.....	17
2.2 Origem da palavra discurso.....	17
2.3 O sujeito e o sentido.....	18
2.4 Condições de produção.....	18
2.5 Interdiscurso.....	19
2.6 Paráfrase e polissemia.....	19
2.7 Formação imaginária.....	20
2.8 Formação discursiva.....	20
2.9 Ideologia.....	20
2.10 Sequência Discursiva (SD).....	20
2.11 Escuta de frevo: uma abordagem discursiva.....	21
Capítulo 3 - SEQUÊNCIA DIDÁTICA.....	23
AULA 1 - AULA DIAGNÓSTICA.....	26
AULA 2 - ESCUTANDO FREVO DE RUA.....	29
SOBRE CAPIBA.....	30
O frevo de rua.....	32
Breve histórico do frevo de rua Um pernambucano no Rio.....	32
ATIVIDADE 1 - VERSÃO COM GUERRA-PEIXE E ORQUESTRA RGE.....	33
ATIVIDADE 2 - VERSÃO COM A ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO.....	36
ATIVIDADE 3 - VERSÃO COM O QUINTETO DA PARAÍBA.....	38
Partitura da música Um pernambucano no Rio (Capiba).....	40
AULA 3 - ESCUTANDO FREVO-CANÇÃO.....	43
O frevo-canção.....	44
Breve histórico do frevo-canção De chapéu de sol aberto.....	44
ATIVIDADE 1 - VERSÃO COM A ORQUESTRA E CORO RCA VICTOR.....	45
ATIVIDADE 2 - VERSÃO COM VANESSA DA MATA.....	46

ATIVIDADE 3 - VERSÃO COM A BANDA EDDIE, KARINA BUHR E ISAAR.....	48
Letra da música De chapéu de sol aberto (Capiba).....	51
Partitura da música De chapéu de sol aberto (Capiba).....	52
AULA 4 - ESCUTANDO FREVO DE BLOCO.....	54
O frevo de bloco.....	55
Breve histórico do frevo de bloco Madeira que cupim não rói.....	55
ATIVIDADE 1 - VERSÃO COM O BLOCO MOCAMBINHO NA FOLIA.....	56
ATIVIDADE 2 - VERSÃO COM ALCEU VALENÇA.....	58
ATIVIDADE 3 - VERSÃO COM MÓNICA FERRAZ.....	59
Letra da música Madeira que cupim não rói (Capiba).....	61
Partitura da música Madeira que cupim não rói (Capiba).....	62
SAIBA MAIS SOBRE CAPIBA.....	64
Indicações de escuta de frevo para outras formações.....	67
Indicações de obras biográficas de compositores e intérpretes do frevo.....	68
REFERÊNCIAS.....	70
ANEXO A — FREVO DE RUA: DAS BANDAS DE MÚSICA PARA AS ORQUESTRAS DE FREVO.....	73
ANEXO B — FREVO-CANÇÃO: DAS RUAS PARA OS PALCOS.....	75
ANEXO C — FREVO DE BLOCO: DAS RUAS PARA OS PALCOS E ESTÚDIOS.....	78
AUTORES.....	82
AGRADECIMENTOS.....	83

Conforme o Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Brasil, 2016, p. 88), “o Frevo é uma forma de expressão musical, coreográfica e poética densamente enraizada em Recife e Olinda, no Estado de Pernambuco”.

É perceptível que na última década o interesse quanto ao ensino e à pesquisa do frevo vem crescendo em Pernambuco. Muitas instituições de ensino de música desenvolvem atividades por meio das chamadas *práticas de conjunto de frevo*. A culminância desses grupos dá-se durante as semanas de audições que ocorrem nas últimas semanas de cada semestre letivo. Nessas audições, os estudantes, juntamente com seus professores, têm a oportunidade de apresentar os resultados obtidos durante o processo de ensino-aprendizagem, que invariavelmente são no formato de ensaio.

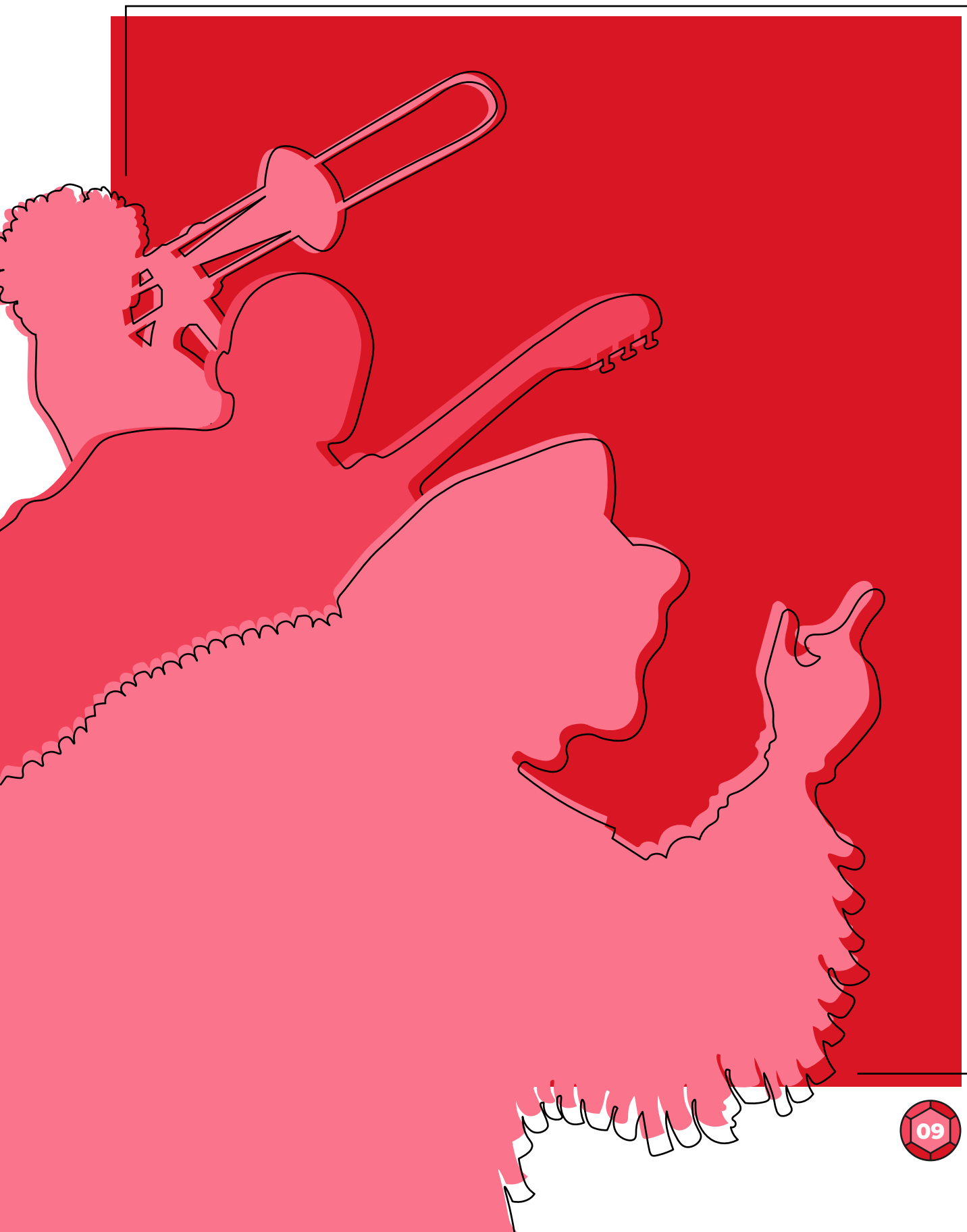
Esse modo de prática no universo do frevo assemelha-se, em certa medida, ao senso comum, por haver um predomínio da imitação e dos conhecimentos tácitos de cada participante. Marconi e Lakatos (2022, p. 68) afirmam que o tipo de conhecimento relacionado ao senso comum é “transmitido de geração para geração por meio da educação informal e baseado em imitação e experiência pessoal”.

Nesse contexto, será que todas as aulas se resumem somente à prática, ou seja, a executar frevos? Os estudantes escutam frevos de diferentes épocas? Sabem realmente a diferença entre os três subgêneros do frevo? E sobre os compositores desses frevos, será que os aprendizes sabem sobre os homens e mulheres que criaram inúmeros sucessos que se tornaram verdadeiros clássicos do repertório frevístico? Quais foram as reais condições em que esses frevos foram produzidos?

Percebe-se que há certas lacunas na formação desses músicos, sobretudo quanto aos conhecimentos relacionados às condições de produção das obras e a um trabalho minucioso de escuta de frevos de várias épocas. Diante disso, propomos este livro digital, que abriga uma sequência didática. Almejamos que este material favoreça a compreensão sobre a prática de escuta de frevo de diferentes épocas e colabore para uma educação humana e integral, sob uma perspectiva discursiva, alinhada com a teoria da Análise do Discurso *pecheutiana*. É relevante haver uma abertura ao movimento dos sentidos e das posições discursivas que se estabelecem no decorrer do processo de ensino-aprendizagem, não sendo, portanto, uma sequência didática rígida.

CAPÍTULO 1

FREVO E ESCUTA



1.1 Recorte histórico sobre o frevo

De acordo com Sottani, Viscardi e Silva (2013, p. 2-3), as primeiras manifestações carnavalescas em terras brasileiras foram trazidas por imigrantes portugueses vindos dos Açores, de Cabo Verde e da Ilha da Madeira, com registros datados de 1723, tendo sido denominadas como Entrudo. Os autores apontam que “no Brasil, o entrudo pode ser caracterizado como uma brincadeira em que as pessoas lançavam água umas nas outras e que comumente era acompanhada por um ‘banho’ de farinha ou outro material que pudesse gerar um verdadeiro ‘mela mela’” (Sottani, Viscardi e Silva, Idem).

O frevo, como música e dança (passo), tem suas primeiras aparições no final do século XIX e início do século XX. Como música, manifestou-se através das bandas de músicas militares que tocavam *dobrados* e desfilavam pelas ruas do Recife Antigo e Bairro da Boa Vista. No campo da dança, teve seus primeiros passos inspirados na capoeira praticada pelos escravos recém-libertos; é difícil precisar quem veio primeiro, a música ou a dança, até porque os capoeiristas saíam à frente das bandas de música, praticando a capoeira enquanto as bandas tocavam dobrados². Durante o carnaval, a burguesia se divertia nos espaços luxuosos dos teatros, seus participantes ouviam música estrangeira vinda da Europa, todos vestidos com trajes de gala. De acordo com Araújo (1996, p. 298), no final do século XIX o carnaval era, nesses moldes, “espelhado em Veneza, Paris e Nice — mostrava sinais evidentes de fracasso”. Com esse declínio do carnaval nos teatros, a festa na rua ganhou força gradualmente. Araújo (1996, p. 361), ao referir-se sobre o período de surgimento do frevo, no início do século XX, destaca que:

O frevo estava na rua, valente, furioso, violento e vitorioso. Emergia da massa popular, tendo por esteio os clubes pedestres e suas **orquestras**³. A eles, juntavam-se os indivíduos desgarrados, atomizados, sem laços que os definissem socialmente e lhes dessem um lugar estabelecido no mundo da ordem: trabalhadores braçais, jornaleiros, biscateiros, empregados domésticos e, também capoeiras, vadios, desordeiros, prostitutas, capangas e moleques de rua (grifo nosso).

O proletariado e outras pessoas oriundas das classes sociais mais baixas foram essenciais na constituição do carnaval de rua no início do século XX. A divisão de classes também se dá no âmbito do carnaval. Nessa direção, Sottani, Viscardi e Silva (2013, p. 3-11) apontam que “a diferenciação social no festejo [se referindo ao Entrudo] é percebida principalmente quando avaliada sob a ótica da distinção entre o espaço privado e o espaço público”, sendo o espaço privado, as casas das

² De acordo com Alves da Silva, Pinto e Souza (2018, p. 72–73), o dobrado já está presente no Brasil na segunda metade do século XIX”. Ainda segundo os autores, Régis Duprat afirma que o dobrado recebeu este nome devido ao passo acelerado da infantaria. Escrito, geralmente, em três seções em esquema de rondó: ||:A:||:B:||:A:||:C:||:A||, é executado em andamento rápido e ritmo binário, compasso ¾ ou ¼, com menor frequência. Ainda segundo Duprat, o dobrado remete ao *pasodoble* ou marcha redobrada dos espanhóis; que corresponderia historicamente ao *pas-redoublé* dos franceses e ao *passodoppio* dos italianos.

³ A autora se refere às orquestras de frevo, e não às orquestras sinfônicas.

peessoas, e o público, a rua. Ainda segundo os autores, o local que representava a elite, lugar de alta hierarquização, era o espaço privado; já o espaço público era ocupado pelo povo e considerado “o cenário principal da disputa pelo controle do Carnaval”.

Os autores destacam que “esse processo marcava claramente a disputa do controle da festa por duas classes sociais distintas, a elite e o povo” (Sottani, Viscardi e Silva (2013, p. 3-11)). Para Eni Orlandi (2004, p. 11), analista de discurso que tem pesquisado, entre outros temas, a relação entre cidade e sentido,

No território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do outro. Em suas inúmeras e variadas dimensões: material, cultural, econômica, histórica etc. O corpo social e o corpo urbano formam um só.

O embate entre o entrudo e o Carnaval “oficial”, ditado pela burguesia, era naquela época, e ainda é, na verdade, uma luta travada entre as classes sociais pelos espaços da cidade. A repressão às manifestações populares nas ruas centrais de Recife era uma afirmação de que a estrutura da festa é, antes de tudo, um reflexo das hierarquias de classe que moldavam aquele território.

A palavra frevo vem de ferver (Oliveira, 1985). Como a linguagem é dinâmica, o povo falava “frever”, referindo-se ao calor do carnaval e à música. Ainda segundo Oliveira (Idem, p. 12), em 1909 “o dito do ano era ‘Olha o frevo!’, conforme se lê no mesmo jornal [se referindo ao Jornal Pequeno] de 22 de fevereiro [de 1907]”. Vila Nova (2023, p. 81) descreve esse significante e as suas condições de produção estritas de existência:

A palavra Frevo designa inicialmente o ajuntamento popular, a efervescência, o fervor, o calor fervente da multidão, formada sobretudo pelas camadas menos favorecidas ou excluídas da sociedade, num Brasil recém-saído da escravidão, ocupando as ruas e protagonizando a festa.

Em 2007 comemorou-se o centenário do frevo (Amorim, 2008), e algumas conquistas foram importantes para a arte neste momento. Dentre elas, podemos mencionar que, no referido ano, o frevo tornou-se Patrimônio imaterial do Brasil, título concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Lélis, 2011); já em 2012 recebeu o título de Patrimônio imaterial da humanidade, dado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO); em 2014 foi criado o museu Paço do Frevo, em Recife, Pernambuco (Santos e Mendes, 2019).

Essas três conquistas incentivaram, na comunidade frevística, a prática do frevo, seja de Música ou de Dança, em outros períodos do ano, além do Carnaval, e em outros espaços como escolas e museus. Isso pode ter colaborado para o fortalecimento da cadeia produtiva e das práticas educativas no âmbito do frevo.

1.2 Frevo e escuta

A escuta é muito importante na vida do homem, pois foi por intermédio dela que o homem primitivo já percebia as ameaças quando elas se aproximavam, fosse algum animal selvagem, ou mesmo uma avalanche em curso. No entanto, no homem que produz a cultura na relação com a natureza, a escuta vai além dos sentidos de sobrevivência e de proteção.

Os cinco sentidos desenvolveram-se bastante no decorrer do tempo e foram significados, compreendidos e teorizados de diversas formas. Engels (1876) acreditava que o aprimoramento dos sentidos tem uma relação direta e estreita com o trabalho. Para ele, o trabalho e a palavra foram beneficiados diretamente pelo desenvolvimento do cérebro, dos órgãos dos sentidos, do aumento gradual da clareza de consciência, da capacidade de abstração e do discernimento gradativo. Desse modo, a sociedade surge como reflexo do aparecimento do homem acabado. Ainda de acordo com Engels (1876, p. 4)

da mesma maneira que o desenvolvimento gradual da linguagem está necessariamente acompanhado do correspondente aperfeiçoamento do órgão do ouvido, assim também o desenvolvimento geral do cérebro está ligado ao aperfeiçoamento de todos os órgãos dos sentidos.

Dessa forma, observa-se que o aperfeiçoamento do ouvido se deu gradualmente, junto com a linguagem, e isso refletiu no desenvolvimento do cérebro, impactando positivamente no trabalho do homem.

O conjunto dos órgãos dos sentidos funcionam harmoniosamente, de modo que a falta de qualquer um deles faz com que os demais encontrem maneiras de compensar a deficiência. Um exemplo disso ocorre com as pessoas cegas, as quais aperfeiçoam surpreendentemente a capacidade auditiva. A esse respeito, Reily (2008, p. 250) aponta que, “do ponto de vista médico, as evidências dos estudos neurológicos sugerem que a plasticidade cerebral leva a uma reorganização de funções mentais superiores de modo a valorizar a linguagem, a memória e a musicalidade como modalidades para constituição de sentidos”. Isso se confirma quando encontramos pessoas cegas que se tornam excelentes músicos, o que, em amplo sentido, é comum.

No campo da Música, mas especificamente na Educação Musical, há uma disciplina denominada *percepção musical* que, por sua vez, segundo Quadros Junior et. al (2023), além de habilidades inerentes ao fazer musical, tem a capacidade de desenvolver a audição dos estudantes. Mas, qual seria afinal a diferença entre ouvir e escutar? Buscaremos elucidar essas e outras questões no decorrer do texto.

Quando buscamos no dicionário⁴ pelo significado da palavra ouvir, encontramos os seguintes resultados e sentidos:

Perceber algo (som, sequência sonora, palavra) através do sentido da audição; dar atenção ou ouvido a; atender, **escutar**; levar em consideração; considerar; obedecer aos conselhos de alguém; possuir o sentido da audição; Tomar o depoimento de; inquirir, interrogar; receber advertência, censura ou reprovação; responder favoravelmente a um pedido ou solicitação. (grifo nosso)

Por outro lado, ao realizarmos a busca pela palavra escutar, no mesmo dicionário, obtivemos o seguinte:

Conseguir **ouvir** e identificar ou reconhecer os sons; ouvir prestando atenção; prestar atenção ou dar atenção a; tentar, envidar esforços para **ouvir** com clareza; atender aos conselhos de; respeitar, seguir; aplicar o ouvido para perceber ou **ouvir** (algo) de maneira furtiva, às ocultas; espionar; Medicina: Auscultar uma parte do organismo, geralmente com o uso de aparelho; não levar em conta; desconsiderar ou ignorar opiniões e conselhos dos demais; dar atenção apenas a si mesmo, às próprias ideias, opiniões ou à própria consciência. (grifos nossos)

Verifica-se, portanto, que na busca pela palavra *ouvir*, encontramos também, dentre os resultados, escutar e vice-versa. Isso demonstra que, no senso comum, as palavras *ouvir* e *escutar* podem funcionar como sinônimas. Friesen e Baptaglin (2022, p. 3) acreditam haver uma diferença, apontando que ouvir “está relacionado a uma ação desinteressada/desatenta, enquanto [escutar] [...] implica atenção aos materiais sonoros”.

Utilizaremos o significante *escutar*— na direção de uma escuta atenta e interessada para a interpretação dos sentidos presentes nas obras abordadas, mas entendemos que o processo da *escuta* está imbricado ao processo de *ouvir*, visto que as inúmeras audições, em diferentes momentos da vida, constituem o nosso gesto de escutar.

Compreendemos que os sons que permeiam os diversos ambientes pelos quais transitamos exercem influência contínua, participando da constituição do sujeito por meio da experiência auditiva. Da mesma forma, as memórias relacionadas a essas experiências sonoras integram esse processo. Na nossa pesquisa, um dos participantes, em seu dizer, recorda momentos em que assistia às manifestações culturais do carnaval, quando parava para escutar o frevo na rua ou o ouvia enquanto caminhava. Tais experiências sonoras, vividas e rememoradas, vieram compor sua memória e participar da constituição de seu modo de escutar e de se perceber no mundo.

⁴ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ouvir>. Acesso em: 30 mar. 2024.

A escuta é um fator imprescindível para os músicos que participam das orquestras de frevo⁵, por permitir que eles percebam se estão executando corretamente a divisão rítmica e a articulação. Com relação a esta, percebemos que raramente são anotadas nas partituras pelos arranjadores e compositores. Mas quando escutamos as orquestras tocando frevo nas ruas, nota-se que os músicos estão, na maioria das vezes, tocando com uma articulação bastante semelhante. Acreditamos que isso ocorra devido aos ensaios. É no ensaio que acontece essa construção por meio da escuta.

Em arranjos de frevo mais “modernos”, o músico consegue, pela escuta, saber se está seguindo a forma da música durante a improvisação e até mesmo acompanhando a progressão harmônica do momento. Por meio da escuta de fonogramas de gravações de frevo, percebemos sonoridades distintas, resultantes de diferentes épocas. Assim, defendemos uma escuta de frevo que vá além das questões musicais, e, sob uma perspectiva sócio-histórica, que valorize a escuta e os discursos dos estudantes.

Diante disso, urge a questão: Quais são as contribuições da prática de escuta de frevo no processo de ensino-aprendizagem desse gênero musical, no âmbito da educação musical na educação profissional? O frevo é um gênero de altíssima complexidade técnica e rítmica. No contexto da EPT, onde o objetivo é formar músicos que atuam no mundo do trabalho, a prática da escuta ativa deixa de ser recreativa e torna-se uma ferramenta pedagógica fundamental.

Existem determinados aspectos musicais do frevo, tais como as síncope e o suíngue no momento de executar o gênero, que muitas vezes não estão totalmente transcritos na partitura. A escuta atenta possibilita identificar aspectos da agógica que são bastante sutis e que caracterizam essa música. O que é da ordem técnica está imbricado e enriquecido com o que é da ordem constitutivamente discursiva, da escuta histórico-social.

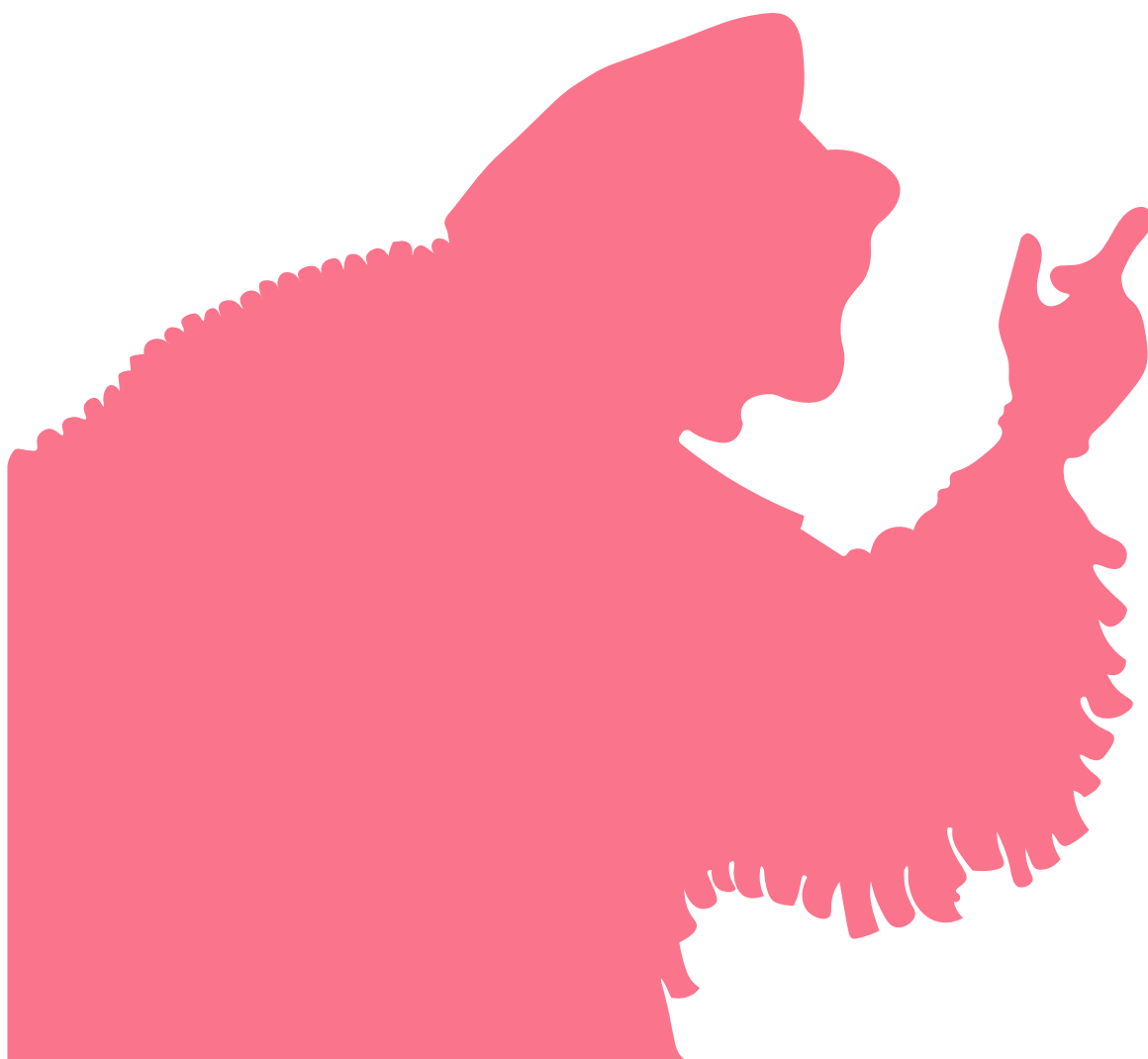
Por meio da escuta, os estudantes tornam-se capazes de distinguir as diferenças entre o frevo de rua, o frevo de bloco e o frevo-canção, e ao conhecerem os principais compositores do panteão do frevo, podem articular um repertório e um arcabouço com inúmeras referências estéticas. Escutar mestres do frevo, tais como Levino Ferreira, Nelson Ferreira ou Spok, permite aos educandos compreender o desenvolvimento da execução, do arranjo, da orquestração e do desenvolvimento das inúmeras formações musicais: das bandas de música até às orquestras de frevo atuais e grupos de câmara.

É possível também perceber o modo como os diferentes naipes da orquestra de frevo, e seus ricos timbres, dialogam entre si: como os metais dialogam com as madeiras, ou como os sopros dialogam com a percussão e os demais instrumentos da base. Através da prática da escuta, os estudantes de nível profissional conseguem decompor a música em tempo real, de modo a identificar introduções explosivas, pontes, solos e as convenções rítmicas, tais como os breques.

⁵ Normalmente constituídas por trompetes, trombones, saxofones, tuba e percussão.

Para os estudantes de arranjo e composição, a escuta é uma das principais estratégias de ensino, aliada à prática de leitura de partitura enquanto se escuta e análise musical para entender como distribuir as notas dos acordes para as vozes dos trompetes, trombones e saxofones de forma equilibrada e eficiente.

Compreendidos esses aspectos, torna-se necessário apresentar os conceitos centrais do quadro teórico-analítico da AD, visando auxiliar o professor no desenvolvimento de atividades de escuta de frevo discursivamente, tema do próximo capítulo.



CAPÍTULO 2

ANÁLISE DO DISCURSO



Nesta seção trataremos da origem da Análise do Discurso (AD), também chamada de francesa, pecheutiana e materialista, e do seu dispositivo teórico-analítico que mobilizamos em nossa pesquisa. Destacaremos os seguintes conceitos: discurso, sujeito, condições de produção, interdiscurso, paráfrase e polissemia, formação imaginária e formação discursiva e ideologia. Nosso objetivo é apresentar os conceitos centrais do quadro teórico-analítico da AD, visando auxiliar o professor no desenvolvimento de atividades de escuta de frevo discursivamente.

2.1 Breve histórico da AD

A AD surgiu na França, no final da década de 1960. Seu principal representante foi o filósofo Michel Pêcheux (1938–1983), que utilizando a AD percebeu que os sentidos constituintes do discurso não eram nada óbvios e evidentes. Ele defendia que a linguagem é opaca, não transparente. Nesse sentido, Carvalho (2010, p. 5) aponta que “a noção de língua para a AD é fundamental e o que caracteriza sua especificidade, é justamente o fato dela não ser transparente; assim não se admite que uma determinada palavra tenha seu sentido óbvio, isto é, não há um sentido único”. Em outras palavras, é por meio da análise da materialidade discursiva que o analista interpretará os inúmeros sentidos que estão funcionando no discurso.

Como destaca Orlandi (1999, p. 19), “[...] a Análise de Discurso se constitui no espaço de questões criadas pela relação entre três domínios disciplinares que são, ao mesmo tempo, uma ruptura com o século XIX: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. [...]”. Além da própria Linguística, como mencionamos antes, Pêcheux estabelece conexões teóricas com o Marxismo (materialismo histórico e estudos sobre Ideologia desenvolvidos pelo marxista Althusser) e a Psicanálise (por meio das influências de Freud e Lacan).

2.2 Origem da palavra discurso

Sobre a etimologia da palavra **discurso**, Orlandi (1999, p.15) destaca que “tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento”. Nesse sentido, o discurso é a “palavra em movimento, prática de linguagem”. Por meio do estudo dessa terminologia conceitual “observa-se o homem falando, [...] procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Orlandi traz uma definição que se tornou bastante recorrente nos trabalhos que abordam a AD: a de que discurso é “efeito de sentidos entre locutores” (1999, p. 21). Pêcheux (2010, p. 81), por sua vez, trazia a definição “efeitos de sentidos entre A e B”. Assim, o sentido não é fixo, ele depende das posições dos sujeitos e das formações discursivas, como verifica-se na frase “*Você desafinou*”, a qual pode produzir efeito de aprendizado ou de desmotivação dependendo da relação professor-estudante e do contexto da aula.

2.3 O sujeito e sentido

Na Análise do Discurso, o sujeito é discursivo, compreendido não como um indivíduo, mas como uma posição, como um lugar determinado na estrutura social. Um sujeito interpelado pela ideologia “através das práticas discursivas”, como discorrem Campos e Alquatti (2020, p. 281).

Sujeito e sentido se constituem simultaneamente. O sentido não é evidente, ou seja, o sentido não está nas palavras em si, mas nas relações que elas mantêm com a história e a ideologia. Veja os exemplos a seguir:

- **Exemplo 1:** Quando um professor diz: “*Música clássica exige mais disciplina que música popular*”, esse enunciado carrega uma visão histórica e ideológica sobre hierarquias musicais, e não apenas uma opinião individual.
- **Exemplo 2:** Um aluno que afirma “*Eu não tenho talento para música*” fala a partir de um discurso social que associa música a “dom” natural, e não apenas à aprendizagem.

Por uma questão conceitual, na AD usamos o termo *sujeito* ao invés de *indivíduo*, pois de acordo com Fernandes (2022) sujeito remete ao coletivo, a um lugar social. Durante os gestos de interpretação no processo de ensino-aprendizagem é importante que o professor atente para o fato de que o discurso é algo construído socialmente, por uma coletividade, e nunca individualmente. Os sentidos podem ser outros, e o estudante ocupa uma posição discursiva nesse processo.

2.4 Condições de produção

Além de inúmeros aspectos presentes no quadro teórico da AD, o analista, no momento da análise do *corpus*, ou o professor, no momento do processo de ensino-aprendizagem, precisam considerar as **condições de produção** do discurso. Como exemplo observam-se os sentidos produzidos em uma aula de música em escola pública, com poucos instrumentos, podem ser outros, diferentes daqueles de um conservatório privado, mesmo que o conteúdo seja semelhante.

De acordo com Orlandi (1999), as condições de produção “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” (p. 29). A autora menciona que “levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer”, e recomenda ao analista de discurso que “para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção”, é preciso relacionar a linguagem à sua exterioridade (p. 16). Para a autora (p. 29), as condições de produção podem ser em sentido **estrito** e **amplo**. Em **sentido estrito**, temos as circunstâncias da enunciação, é o contexto imediato. E, em **sentido amplo**, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico. Em outras palavras, tanto as condições de produção estrita quanto a ampla constituem os dizeres dos estudantes e as práticas dos sujeitos.

Ainda sobre essa questão da língua e a da história, Oliveira e Radde (2020, p. 50) ressaltam que a língua e a história, consideradas fundamentos do processo discursivo, têm seus vínculos fortalecidos pelas condições de produção, “trazendo às circunstâncias da enunciação (contexto imediato), a historicidade dos sentidos”. Nesta mesma direção, Indursky (2011, p. 329), aponta que “[...] a exterioridade, constitutiva do discurso, nele desempenha um papel substantivo na produção dos sentidos”.

2.5 Interdiscurso

Quando se posiciona, o sujeito acredita/tem a ilusão de que sua fala é algo inédito e que o outro compreende da forma com o mesmo sentido do enunciado, no entanto este precisa se esquecer para se colocar na condição de sujeito do discurso. Nesse processo de constituição dos sujeitos e dos sentidos, Pêcheux (1975) propõe a existência de dois esquecimentos, nomeados por ele, respectivamente, de esquecimento n.º 1, onde o sujeito tem a ilusão de ser origem do seu dizer e não daquele que retorna sentidos já produzidos anteriormente, e esquecimento n.º 2, onde o sujeito pensa que o que diz só pode ser dito daquela maneira. No entanto, o que é dito pelo sujeito já foi dito em algum tempo e lugar. Logo, há uma relação do intradiscurso (fio discursivo, o delinear do dizer) com o que denominamos de interdiscurso (já-dito).

Sobre o interdiscurso, Orlandi (1999, p. 31) o define como “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente, ou seja, é o que chamamos memória discursiva [memória constituída em relação ao discurso]”, em outras palavras, “é o saber discursivo que possibilita todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (Idem). Como exemplo emula-se o seguinte cenário: quando o professor diz “*Treinem bastante, só assim vocês serão músicos de verdade*”, ecoam discursos anteriores sobre meritocracia, esforço individual e profissionalização da música.

Nesse viés, entendemos que por meio da escuta de frevo é possível identificar, nos dizeres sobre o frevo e na própria materialidade do frevo, *já-ditos* que os constituem. No processo de ensino-aprendizagem podemos entender esse funcionamento em um regime de repetibilidade ou produzindo novos sentidos.

2.6 Paráfrase e polissemia

A formulação e circulação de um discurso podem apontar tanto para a permanência do que foi dito ou para o novo. Estamos falando sobre Paráfrase e Polissemia.

Posto isto, resumidamente a paráfrase está relacionada ao *já-dito*, ou seja, à memória discursiva, enquanto a polissemia é uma abertura (no sentido de possibilidade) do novo, da (res) significação dos sentidos. Os sentidos não são estáveis. Eles podem mudar conforme o contexto histórico, ideológico e discursivo.

2.7 Formação imaginária

Durante o processo discursivo, o sujeito pode se colocar, de *forma imaginária*, no lugar do interlocutor, de modo a antecipar o efeito desejado por seus dizeres. É importante ressaltar que “as formações imaginárias, [...] não dizem respeito a sujeitos físicos ou lugares empíricos, mas às imagens resultantes de suas projeções” (Leandro-Ferreira, 2001, p. 16).

2.8 Formação discursiva

Quanto à Formação Discursiva, conforme Orlandi (1999, p. 43), ela é definida “como aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — determina o que pode e deve ser dito”. Seguindo essa lógica, Fernandes (2007, p. 20) acrescenta que “uma dada formação discursiva apresenta elementos vindos de outras formações discursivas que, por vezes, contradizem, refutam-na”. Como forma elucidativa, ilustramos: na formação discursiva da educação musical tradicional, é comum valorizar leitura de partitura, técnica e repertório erudito, enquanto outras práticas musicais podem ser marginalizadas.

2.9 Ideologia

Pêcheux, em seu livro *Semântica e discurso* (1975), afirma que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”. Como consequência disso, é necessário considerar também que “o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (Orlandi, 1999, p.17).

A noção, por exemplo, de que “*alguns nascem musicais e outros não*” ultrapassa o campo da observação e se insere como uma construção ideológica que naturaliza desigualdades e limita o acesso à aprendizagem musical. Ao tratar a musicalidade como um dom inato, essa perspectiva desconsidera fatores sociais, culturais e educacionais que influenciam o desenvolvimento das habilidades, reforçando a ideia de que apenas alguns são “aptos” enquanto outros estariam permanentemente excluídos desse processo. Tal percepção impacta diretamente as práticas pedagógicas e os critérios de avaliação em sala de aula, muitas vezes desestimulando estudantes e restringindo oportunidades de aprendizagem, ao invés de promover uma educação musical inclusiva, que reconheça o potencial de desenvolvimento de todos.

2. 10 Sequência discursiva (SD)

É importante também abordarmos a noção de sequência discursiva (SD), que por sua vez integra o dispositivo analítico da AD. Conforme Mariani (1998, p. 53), as sequências discursivas são “sequências linguísticas nucleares, cujas realizações representam, no fio do discurso (ou

intradiscurso), o retorno da memória (a repetibilidade que sustenta o interdiscurso)”. O intradiscurso é o discurso em funcionamento, o texto concreto, o “aqui e agora” da enunciação. Ele só faz sentido porque está sustentado pelo interdiscurso.

A fala concreta do professor durante um ensaio escolar, entendida como intradiscurso, não se constitui de forma isolada, mas é atravessada por múltiplas vozes e sentidos já produzidos socialmente, configurando o interdiscurso. Nesse contexto, as práticas discursivas revelam como o dizer do professor carrega marcas de concepções pedagógicas, valores culturais e ideologias sobre ensino, aprendizagem e musicalidade. Desse modo, analisar essas práticas discursivas permite compreender como sentidos são produzidos e reproduzidos no ambiente escolar, influenciando diretamente as relações de ensino e aprendizagem.

2. 11 Escuta de frevo: uma abordagem discursiva

Indursky (2019, p. 101), ao abordar sobre a união entre leitura, escrita e ensino, à luz da Análise do Discurso, traz a seguinte reflexão

[...] se um texto é tecido de discurso e se o discurso é da ordem do social, como levar o aluno a mobilizar esse discurso? Como fazê-lo mobilizar sua história de leituras? História essa praticamente inexistente, dada a sua pequenez e, neste caso, como ajudá-lo a construí-la? Ou, ainda, como levá-lo a lidar com saberes discursivos que estão no interdiscurso (que, a um só tempo, reúne tudo o que já foi dito, constituindo uma memória do dizer, tal como Orlandi propõe, mas que não remete a uma “obra” dotada de materialidade física, passível de ser consultada)?

Diante do exposto por Indursky (2019, p. 101), podemos fazer um gesto comparativo entre as ideias da autora e nossa proposta de pensar uma abordagem discursiva para o ensino do frevo que considere a escuta. Se a escuta de frevo é tecida de discurso e se o discurso é da ordem do social, como levaremos os alunos a compreenderem os discursos que constituem as suas práticas e os conhecimentos construídos na sala de aula? Como fazê-los mobilizar suas histórias pessoais de escutas de frevo e compreender os discursos que as constituem?

Como demonstrado, são inúmeras as indagações às quais buscaremos responder. Dada a abordagem de Indursky (2019) acerca da escrita e do ensino à luz da Análise do Discurso, faremos este mesmo gesto metodológico a partir da escuta e do falar sobre o frevo. Para isso, no capítulo 3 deste livro propomos atividades nas quais os estudantes escutarão fonogramas de três versões diferentes, de uma mesma composição de Capiba, gravadas em épocas diferentes.

Desse modo, chamaremos a atenção para os efeitos de sentido de escutar hoje esses frevos de Capiba: como os estudantes percebem essas diferenças entre as gravações realizadas em diferentes épocas e condições de produção. Problematicamos essa escuta contemporânea desse compositor, pois as composições foram compostas no passado: quais relações são constituídas pelos estudantes ao escutar esses frevos hoje?

Cada uma das versões pode produzir efeitos de sentido diversos, por serem interpretações diferentes, produzidas em condições de produção distintas e compreendidas em tempo, espaço e posições discursivas outros. Assim, na aula os estudantes terão espaço para se posicionarem frente a essas diferentes versões e se identificando ideologicamente, a partir de todo percurso de escuta de frevo — experiências prévias — que eles trazem consigo, possibilitando a mobilização das discursividades.

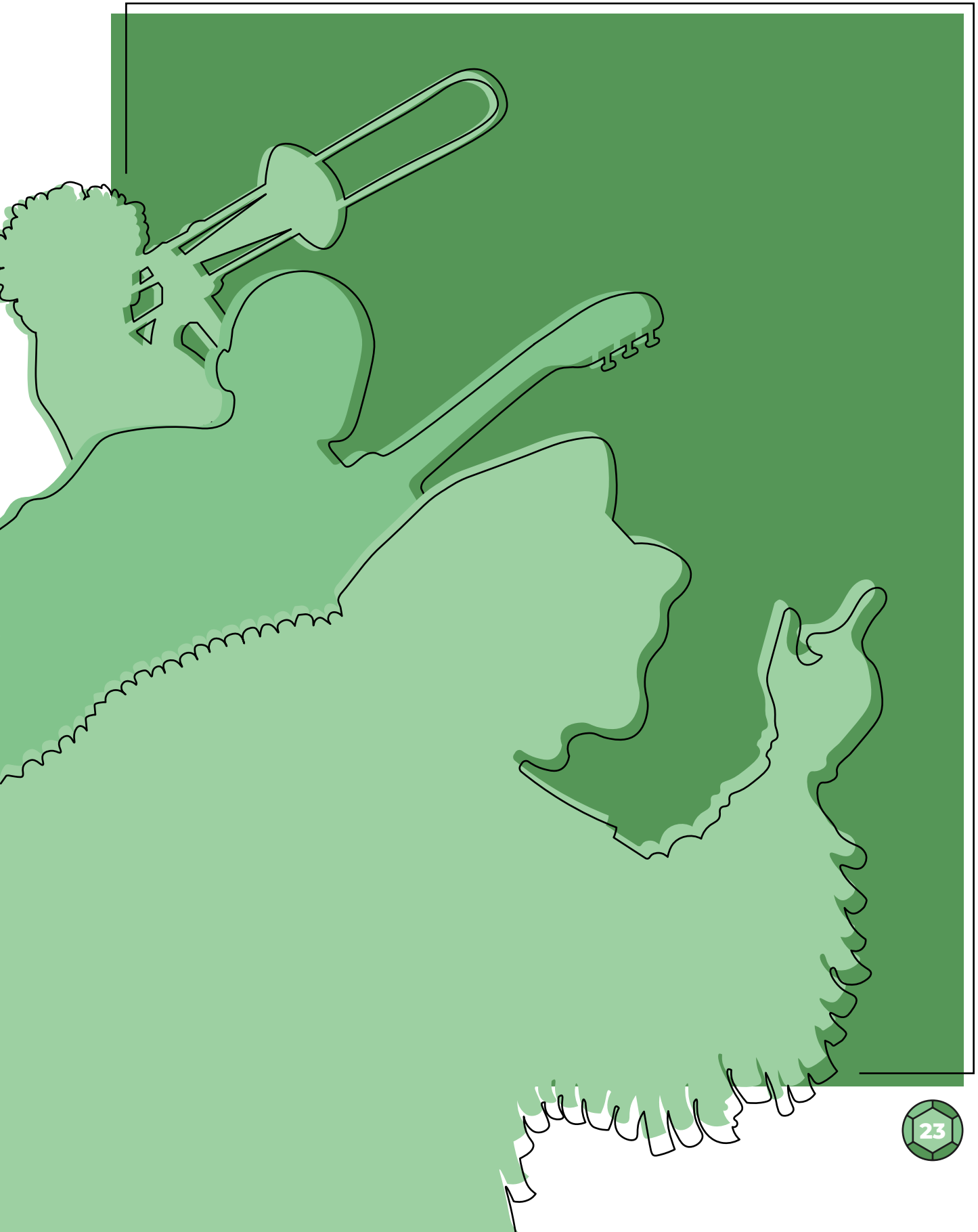
Propomos que a aula não tenha um ponto final, e sim “um efeito de início”, “um efeito de continuação” e “um efeito de fechamento”, pois assim continuará produzindo sentidos, visto que os estudantes continuarão pensando sobre o que foi abordado, bem como abertos a outras interpretações.

Apresentaremos algumas sugestões de questões norteadoras que constituirão as aulas de escuta de frevo. Salientamos ainda que outras poderão emergir durante as aulas. Após a escuta dos fonogramas, os estudantes serão instigados a refletir sobre os aspectos musicais e sócio-históricos do frevo.



CAPÍTULO 3

SEQUÊNCIA DIDÁTICA



3.1 Sequência Didática

Zabala (1998, p.18) compreende sequência didática como “um conjunto de atividades ordenadas, estruturadas e articuladas para a realização de certos objetivos educacionais, que têm um princípio e um fim conhecidos tanto pelos professores como pelos alunos”. Vale destacar que as atividades, enquanto tais, articularam conteúdos conceituais (referentes ao saber), procedimentais (referentes ao saber fazer) e atitudinais (essência do ser), ainda segundo o autor.

Na sequência didática, analisaremos o efeito de sentido de escutar hoje esses frevos de Capiba, e como os estudantes percebem essas diferenças entre as gravações realizadas em diferentes épocas e condições de produção. Pretendemos problematizar a escuta contemporânea desse compositor, pois suas criações foram compostas no passado e serão escutadas agora, no presente, então quais relações são constituídas pelos estudantes ao escutar esses frevos hoje?

Ressaltamos que não pretendemos desenvolver propostas como uma receita de bolo, prescritivas, e sim, como algumas orientações educativas. As atividades podem ser usadas como um ponto de partida para a escuta de frevo, ou até mesmo, de outro gênero musical.

Confira no quadro 1 o modo como foi concebida a sequência didática:

Quadro 1: Conteúdo das aulas com informações relacionadas às diferentes versões dos frevos de Capiba

Aula	Conteúdo
Aula 1	Aula de diagnóstico.
Aula 2	Escuta de frevo de rua. Música: Um pernambucano no Rio. Versão 1: Gravação de 1958. Intérprete: Guerra-Peixe e Orquestra RGE Versão 2: Gravação de 1984. Intérprete: Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) Versão 3: Gravação de 2021. Intérprete: Quinteto da Paraíba
Aula 3	Escuta de frevo-canção. Música: De chapéu de sol aberto. Versão 1: Gravação de 1971. Intérprete: Orquestra e coro RCA Victor Versão 2: Gravação de 2007. Intérprete: Vanessa da Mata Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Banda Eddie
Aula 4	Escuta de frevo de bloco. Música: Madeira de lei que cupim não rói. Versão 1: Gravação de 1963. Intérprete: Bloco Mocambinho na folia Versão 2: Gravação de 2000. Intérprete: Alceu Valença Versão 3: Gravação de 2023. Intérprete: Mônica Ferraz

Fonte: Elaboração do autor (2025).

Conteúdos Trabalhados

Biografia do compositor Capiba e dos intérpretes das obras escolhidas (conteúdo factual);

Características musicais dos três subgêneros do frevo⁶ (conteúdo conceitual);

Escuta atenta dos fonogramas escolhidos (conteúdo procedimental);

Pontualidade, colaboração com a organização da sala, respeito aos outros, participação das atividades de escuta, gentileza ao expressar sentimentos e preferências musicais (conteúdos atitudinais).



Tempo da sequência didática

04 aulas (com 90 minutos cada).

Materiais necessários para a sequência didática

Dispositivo para reproduzir os fonogramas (notebook, tablet, celular, entre outros), data show ou televisão (opcional) e caixa de som.



⁶ Neste trabalho, adotaremos o termo “gênero” para nos referir ao frevo enquanto categoria abrangente que agrupa um vasto repertório com características compartilhadas. Assim, frevo é o termo guarda-chuva, por abranger diferentes elementos sob um mesmo conceito. Em contrapartida, a palavra “subgênero” será adotada para representar uma subdivisão mais específica dentro desse gênero musical. O frevo possui três subgêneros: frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco.



AULA 1 - AULA DIAGNÓSTICA



Organização da turma

O professor, juntamente com os estudantes, organiza as cadeiras da sala em círculo.



Introdução

Nessa primeira aula propomos conversar com os participantes. Trata-se de uma aula de diagnóstico. Buscaremos incentivar a fala dos participantes de modo a compreendermos suas respectivas posições discursivas.



Desenvolvimento

O professor faz as perguntas e cada estudante responde espontaneamente. Quando o estudante quiser falar, pode levantar a mão.

QUESTÃO 1 – Qual(is) instrumento(s) você toca?

QUESTÃO 2 – Qual foi seu primeiro contato com o frevo?

QUESTÃO 3 – O que você pensa sobre o frevo?

QUESTÃO 4 – Você costuma escutar frevo?

QUESTÃO 5 – Você sabe quais são os tipos de frevo que existem? Se sabe, quais são?

QUESTÃO 6 – Você sabe quais são os instrumentos usados nos diferentes tipos de frevo?

QUESTÃO 7 – Você já estudou sobre a história do frevo?

QUESTÃO 8 – O que fazia antes de estudar nesta instituição?

QUESTÃO 9 – Quais são suas influências musicais?

QUESTÃO 10 – Com relação à sua prática no frevo. Como é fora e dentro desta instituição?

QUESTÃO 11 – O frevo que você escuta na academia (ou seja, nesta instituição) é o mesmo que você escuta em outros espaços (em casa, na mídia, na rua, entre outros)?

QUESTÃO 12 – Quais são os músicos e compositores de frevo do passado que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.

QUESTÃO 13 – E da atualidade, quais são esses músicos e compositores que você mais gosta de escutar? Justifique sua resposta.

QUESTÃO 14 – Você já ouviu falar do compositor de frevo Capiba? Se sim, o que sabe a respeito dele?

QUESTÃO 15 – Já escutou algum frevo dele? Se sim, qual?



Conclusão

Como sugestão para o fechamento da aula poderá ser exibido o documentário “Capiba ontem, hoje e sempre”. Recomendamos que o vídeo seja baixado antecipadamente do YouTube e armazenado no notebook do professor ou em um pendrive.

- Video: “Capiba ontem, hoje e sempre”.
- Duração: 12:39.
- Link para assistir ao documentário:

https://youtu.be/IYC_GOAyx7U

QR code para assistir.

- **Informações sobre o vídeo**

Direção: Fernando Spencer

16mm / COR / 10min

Sinopse: Vida e obra do compositor Capiba

Ficha Técnica: Curta-metragem / Sonoro / Não ficção

Material original: 16mm, COR, 10min, 110m, 24q

Ano: 1984

País: BR

Estado: PE

Gênero: Documentário

Companhia(s) produtora(s): Center Produções Cinematográficas

Roteiro: Spencer, Fernando

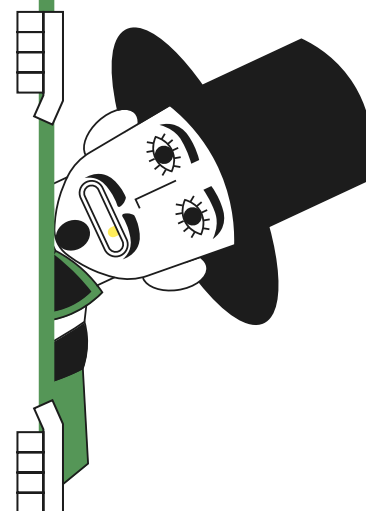
Direção: Spencer, Fernando

Direção de fotografia: Campos, Carlos Alberto

Montagem: Campos, Carlos Alberto

Edição: Campos, Carlos Alberto

Música: Capiba



- **Avaliação**

Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula. Nesse momento os estudantes poderão dizer o que acharam, poderão apontar os pontos positivos e negativos e também dar sugestões para a próxima aula.



AULA 2 - ESCUTANDO FREVO DE RUA**Ilustração 01: Aberlado no Frevo.**

Fonte: João Lin.

**Organização da turma**

O professor, juntamente com os estudantes, organiza as cadeiras da sala em círculo. É importante combinar com os estudantes para que, no momento de escuta dos fonogramas, todos fiquem em silêncio, deixando para fazer as perguntas no momento oportuno.

Recomendamos que, sempre que for possível, o professor busque levar a gravação original para a sala de aula, pois no processo de conversão para MP3, inúmeras frequências se perdem, ocasionando perdas consideráveis de qualidade.

Uma questão relevante que pode ser abordada durante as escutas refere-se às possíveis divergências interpretativas nas gravações efetuadas em outras regiões brasileiras e as realizadas na capital, Recife.



Introdução

O objetivo dessa aula é propor uma prática discursiva de escuta de frevo de rua, além de apresentar as características musicais e sócio-históricas desse subgênero do frevo. Além disso, pretende-se descobrir quais são os efeitos de sentido produzidos nos estudantes ao escutar frevos sem letra, de modo a compreender que o discurso não se reduz ao verbal.

Serão apresentadas algumas questões norteadoras que poderão ser adotadas, ou não. São apenas algumas sugestões. Nessa aula, por estarmos abordando o frevo de rua, o professor pode perguntar aos estudantes algo como: “É possível um discurso sem palavras?”, “Que sensações o som provoca?”, “Dá vontade de ficar parado ou em movimento?”, “Esse som ‘fala’ de quê?” ou “Que sentidos o frevo de rua produz e por quê?”.

O professor faz a leitura de uma breve biografia do compositor Capiba e apresenta um breve histórico a respeito do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*.

SOBRE CAPIBA⁷

Ilustração 02: Capiba.



Fonte: Greg.

⁷ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/capiba/>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Conforme o *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira* (2006, pp. 147–148), o compositor e instrumentista Lourenço Fonseca Barbosa, conhecido como Capiba, nasceu na cidade de Surubim (PE) no dia 28 de outubro de 1904, e faleceu em Recife–PE no dia 31 de dezembro de 1997. O apelido Capiba, sinônimo de jumento teimoso, foi herdado de seu avô. Por volta de 1913, o pai de Capiba formou com os filhos a banda de música Lira da Borborema, em Taperoá (PB). Dois anos depois, foi morar com sua família em Campina Grande (PB) e aos 16 anos começou a tocar piano no Cine Fox, um importante cinema da cidade. Além disso, o compositor era aficionado por futebol, tendo, inclusive, jogado em times da Paraíba e Pernambuco.

Em 1924 foi morar em João Pessoa para estudar, onde liderou bandas carnavalescas e criou a Jazz Independência em 1929. Foi premiado várias vezes em concursos de música carnavalesca realizados por revistas cariocas e jornais pernambucanos. Quando passou no concurso do Banco do Brasil em 1930, veio morar em Recife.

No ano de 1931, criou a Jazz Band Acadêmica, uma orquestra formada por estudantes universitários. Posteriormente, desligou-se dessa orquestra e organizou o Bando Acadêmico do Recife, tendo estreado em 1935. Teve músicas gravadas por Mário Reis, Aracy de Almeida, Carlos Galhardo, Francisco Alves, Cyro Monteiro, entre outros. Em 1932, ingressou no curso de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, concluindo em 1938. Escreveu música para teatro e musicou inúmeros poemas de poetas tais como Joaquim Cardoso, Ariano Suassuna, Manuel Bandeira, entre outros.

Em 1949, conheceu o maestro Guerra-Peixe, com quem teve aulas de composição e harmonia⁸. Foi premiado no I e II Festival Internacional da Canção (1966 e 1967), III Festival da Música Popular da TV Record e do Concurso de Músicas de Carnaval (Secretaria de Turismo da Guanabara).

No início dos anos 1970 participou do Movimento Armorial, criado no Recife por Ariano Suassuna, compondo para a Orquestra Armorial e depois para o Conjunto Armorial. Nas décadas de 1970 e 1980, teve composições gravadas por Claudionor, Quinteto Armorial, Expedito Baracho e Lia de Itamaracá.

Em 1984, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) lançou o LP 80 anos de Capiba. Publicou em 1985 sua autobiografia Livro das ocorrências (Fundarpe). Em 1997 foi lançado, pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), o CD Capiba, com participação de Claudionor Germano, Expedito Baracho, Lia de Itamaracá e Orquestra Dedilhadas de Pernambuco. Em 1999, Antônio Nóbrega gravou o CD Madeira que cupim não rói. Com produção de Raphael Rabello, em 2002, foi lançado o CD Mestre Capiba, com obras interpretadas por grandes nomes da MPB. Em 2004 o selo Revivendo lançou dois CDs intitulados Capiba — O poeta do frevo, em

⁸ É imprescindível destacar o período em que Guerra-Peixe residiu em Recife e sua influência nos processos de composição de Capiba. Para saber mais a respeito da amizade e possíveis influências do compositor Guerra-Peixe na obra de Capiba recomendamos a leitura da dissertação *Muito além do frevo, meu bem: diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba*, do pesquisador Lucas Pereira Guerra (2018).

comemoração ao centenário de seu nascimento. Em 2005, em comemoração dos 100 anos do compositor, o cantor Gonzaga Leal lançou Cantando Capiba.



O frevo de rua

O frevo de rua é a modalidade instrumental do frevo, normalmente executado em andamento rápido, variando, aproximadamente, entre 130 e 150 BPM (batidas por minuto). Teve suas origens com as bandas de música, militares ou filarmônicas, quando estas executavam dobrados, maxixes e polcas. Mais tarde, na Era do Rádio, o frevo começou a ser executado também pelas jazz bands (posteriormente chamadas de big bands). Esse subgênero do frevo nasceu nas ruas e permanece vívido quando tocado pelas orquestras itinerantes — constituídas por trompetes, trombones, tubas, saxofones (alto e tenor), caixa, surdo e pandeiro, que se dá quando os músicos tocam pelas avenidas arrastando multidões.

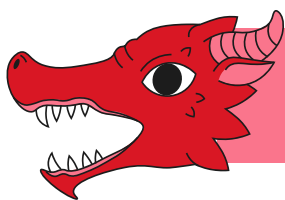
O repertório do frevo é renovado constantemente, principalmente quando são realizados concursos, promovidos por jornais, emissoras de TV e rádios, entre outros. Recentemente, nesses concursos, criou-se uma categoria denominada de “frevo livre”, caracterizada por uma instrumentação reduzida (e diversificada), experimentações e improvisos. O frevo também é executado por grupos de câmara, ou orquestras de frevo em ambientes fechados, o que motivou alguns especialistas a classificar essa modalidade como frevo de palco ou frevo de salão. Exemplos de repertório: Cabelo de fogo (Nunes), Vassourinhas (Matias da Rocha e Joana Batista), Três da tarde (Lídio Macacão), entre outros.

Breve histórico do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*

De acordo com Guerra-Peixe⁹ (apud Barbosa, 1985, p. 492), “esse frevo [de rua] foi escrito especialmente para o Clube dos Vassourinhas, quando da visita desta instituição ao Rio de Janeiro, no Carnaval de 1951”. Teles (2022) acrescenta que a viagem ocorreu no dia 27 de janeiro, levando a bordo do Navio Santarém cerca de 220 figurantes, incluindo os músicos da orquestra. Mais adiante, o autor assinala que nesse mesmo ano a Rádio Clube de Pernambuco promoveu o Concurso Vassourinhas no Rio para que fosse escolhido um tema para a viagem do Vassourinhas. Dentre os compositores que se inscreveram para o certame estão o Mestre Vivo Levino Ferreira [com o frevo Vassourinhas está no Rio¹⁰], Capiba [com o frevo Um pernambucano no Rio] e Carnera [com o frevo Vassourinhas no Rio].

⁹ Texto escrito por Guerra-Peixe na contracapa do LP *Sedução do Norte* (1958).

¹⁰ Também conhecido entre os músicos do frevo como *Vassourinhas de Levino*.

ATIVIDADE 1 - VERSÃO COM GUERRA-PEIXE E ORQUESTRA RGE¹¹

Roteiro proposto

1º momento: Escuta da primeira versão do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*;

2º momento: Os estudantes respondem às questões norteadoras relacionadas à escuta da primeira versão;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **primeira versão** da gravação do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *Um pernambucano no Rio* — Guerra-Peixe e Orquestra RGE — 1958.
- Duração: 02 minutos e 55 segundos.
- Link para escutar:

<https://youtu.be/pWSmEgFhRfo>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes as seguintes questões:

QUESTÃO 1 – Considerando que os três elementos que constituem a música são melodia, harmonia e ritmo. O que chamou a atenção nessa primeira escuta com relação a esses aspectos mencionados?

¹¹ RGE é forma abreviada de Rádio Gravações Especializadas.

QUESTÃO 2 – Com relação à instrumentação, ou seja, os instrumentos usados na composição, quais você percebeu?

QUESTÃO 3 – Algum outro aspecto chamou sua atenção?

QUESTÃO 4 – O que achou da qualidade da gravação?

QUESTÃO 5 – Como soam as gravações antigas para você? Soam diferentes ou iguais às atuais?

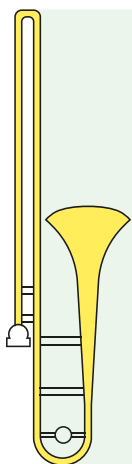
QUESTÃO 6 – Por que as gravações antigas estão soando diferentes das atuais?

QUESTÃO 7 – O que você percebe por meio da escuta nas interpretações?

QUESTÃO 8 – Percebe alguma influência de outra tradição musical. Se sim, responda quais seriam essas influências? Elas seriam positivas ou negativas? Seria melhor ter mais influência ou menos influência?

QUESTÃO 9 – Algo mais que você escutou que gostaria de comentar?

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: AABB AABB AA Coda

Tonalidade: Dó maior, Ré bemol maior e Dó maior.

BPM: 129

Instrumentação: naipes de sopros: saxofones, trompetes, trombones; seção rítmica: contrabaixo acústico e cavaquinho, violão (talvez); percussão: pandeiro e surdo.

Observação: talvez um ou mais instrumentos dentre os mencionados a seguir possam estar também presentes na referida gravação: afoxés, ganzá, chocalho (de escola de samba) e reco-reco.



Sobre o LP *Sedução do Norte*

O LP *Sedução do Norte* foi lançado em 1958 pela gravadora RGE com o título *Sedução do Norte* — Músicas de Capiba, com arranjos do maestro Guerra-Peixe e cantados pelos Titulares do ritmo. Segundo Guerra-Peixe (APUD Barbosa, 1985, p. 492), “a orquestração do frevo [*Um pernambucano*

no Rio] é a original, partiturada pelo compositor [Capiba]”. Nessa gravação, Guerra-Peixe refez a orquestração de modo a cumprir algumas exigências do disco, além de mudar de tonalidade no decorrer da execução. No final da década de 1970 (c. 1978), esse LP foi relançado com outra capa, na qual aparecem objetos ligados ao cangaço, constando somente os dizeres *Sedução do Norte* — Guerra-Peixe e Orquestra RGE. Esqueceram, no entanto, de mencionar o nome de Capiba, bem como dos Titulares do ritmo. Tal omissão foi bastante criticada, por Capiba, e com razão, em sua autobiografia, o Livro das Ocorrências (Barbosa, 1985, p. 471–472).

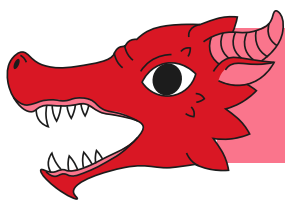
Capa do LP <i>Sedução do Norte</i> (1958).	Capa do LP <i>Sedução do Norte</i> (relançado em 1978).
QR code de acesso: 	QR code de acesso: 
Link de acesso: https://l1nq.com/gu6ch69 	Link de acesso: https://sl1nk.com/7fnue08 



Sobre Guerra-Peixe¹²

César Guerra-Peixe (1914–1993) foi um instrumentista, compositor, arranjador e musicólogo. Começou a estudar música aos sete anos, quando estudou violão, teoria musical e solfejo. Em 1925 começou seus estudos de piano na Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis, e violino, sendo esta sua verdadeira vocação. No ano de 1932 ingressou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, onde teve aulas de harmonia e conjunto de câmara. Entre 1938 e 1943 estudou contraponto, fuga, composição e instrumentação. A partir de 1944 teve aulas particulares com Hans Joaquim Koellreutter (1915–2005), quando estudou dodecafonismo (da chamada Segunda Escola de Viena), serialismo, análise musical, estética e harmonia acústica, escola que depois rejeitaria. Para saber mais sobre o compositor, sugerimos a leitura da biografia *Guerra-Peixe: um músico brasileiro* (Editora Lumiar).

¹² Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/guerra-peixe/>. Acesso em: 03 set. 2025.



ATIVIDADE 2 - VERSÃO COM A ORQUESTRA DE CORDAS DEDILHADAS DE PERNAMBUCO

Roteiro proposto

1º momento: Escuta da segunda versão do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **segunda versão** da gravação do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *Um pernambucano no Rio* — Orquestra de cordas dedilhadas de Pernambuco — 1984
- Duração: 02 minutos e 17 segundos.
- Link para escutar:

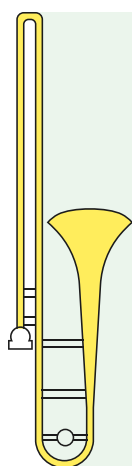
<https://youtu.be/1g9zTOK7pOI>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.

**Alguns aspectos musicais**

Forma: AABB AABB AA Coda

Tonalidade: Dó maior

BPM: 150

Instrumentação: bandolins I e II, violas (10 cordas) I, II e III, violão, cavaquinho, baixo elétrico e percussão (caixa, surdo e pandeiro).

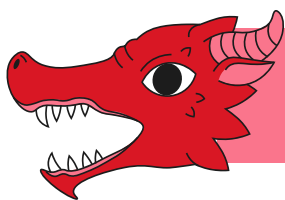
**Sobre a Orquestra de cordas dedilhadas de Pernambuco (OCDP)¹³**

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) foi um grupo criado pelo Maestro Cussy de Almeida na década de 1980. O objetivo do grupo foi dar continuidade ao trabalho iniciado na década de 1970 pela Orquestra Armorial, contribuindo com o renascimento da música nordestina. Em sua formação contou com a participação dos músicos Ivanildo Maciel e Henrique Annes, ambos ex-integrantes da Orquestra Armorial. Era constituída por três violas sertanejas, três bandolins, cavaquinho, violão, percussões e contrabaixo. O compositor Capiba recebeu inúmeras homenagens ao completar 80 anos. Na ocasião, a OCDP participou do CD Capiba, lançado pela Funarte, no qual interpretou as músicas Eu quero é ver, Cem anos de choro, Um pernambucano no Rio, entre outras de autoria do compositor pernambucano¹⁴. Em 1985, a Funarte publicou ainda um livro com alguns arranjos da orquestra¹⁵.

¹³ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/orquestra-de-cordas-dedilhadas-de-pernambuco/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

¹⁴ Para mais informações sobre esse disco acesse: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/capiba>.

¹⁵ Saiba mais sobre a OCDP: ALVES, A. E. da S. Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984–. 2018. 168 f.: il. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.



ATIVIDADE 3 - VERSÃO COM O QUINTETO DA PARAÍBA

Roteiro proposto

1º momento: Escuta da terceira versão do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **terceira versão** da gravação do frevo de rua *Um pernambucano no Rio*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *Um pernambucano no Rio* — Quinteto da Paraíba — 2021.
- Duração: 02 minutos e 45 segundos.
- Link para escutar:

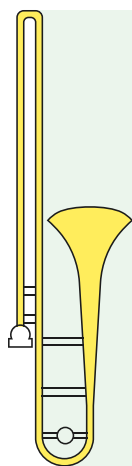
<https://youtu.be/Va7nvqvplb0>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: AABB AABB AA Coda

Tonalidade: Dó maior

BPM: 150

Instrumentação: quinteto de cordas: violinos (I e II), viola, violoncelo e contrabaixo; percussão: pandeiriola.



Sobre o Quinteto da Paraíba

O Quinteto da Paraíba iniciou suas atividades musicais, ainda como Quarteto Ravel, no dia 07 de setembro de 1989. Nessa primeira fase, era formado por professores da UFPB e da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Em quase três décadas de atividade musical, o Quinteto da Paraíba já tocou em países como França, Espanha, Chile, Holanda, Bélgica, entre outros. Participou da trilha sonora do filme *Gonzaga de pai pra filho* e *Central do Brasil* (Sousa e Oliveira, 2019, pp. 169–171)¹⁶. O frevo de rua de Capiba, *Um pernambucano no Rio*, é uma das faixas que integram o CD *Capiba & Gozagão* (2002) e regravado no CD *Quinteto da Paraíba — Ao Vivo em New York* (2021). O arranjo é do bandolinista pernambucano Marco César.

¹⁶ Para saber mais sobre o Quinteto da Paraíba leia o Capítulo 9 (pp. 161–175) do livro “Vidas desarquivadas: memórias que narram os arquivos privados pessoais#” intitulado *Escritos do Quinteto da Paraíba: memórias de uma prática musical no contexto de seu arquivo privado*, de autoria de Ana Cláudia Medeiros de Sousa e Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira.



Partitura da música Um pernambucano no Rio¹⁷ (Capiba)

Imagens 01 e 02: Partitura de Um pernambucano no Rio.

Um pernambucano no Rio (frevo de rua)

Música: Capiba

1. **f** C A7 Dm G7

8 Dm G7 C A7 Dm **ff**

14 Em Eb° Dm G7 **To Coda** C^{1.}

18 2. C G7

¹⁷ Editoração realizada a partir da partitura original escrita pelo autor. Disponível em: <https://projetocapiba.com.br/acervo/um-pernambucano-no-rio/>. Acesso em: 20 abr. 2025.

2 Um pernambucano no Rio
(frevo de rua)

The musical score is for a piece titled 'Um pernambucano no Rio (frevo de rua)'. It is written for piano and features a 2/4 time signature. The score is divided into four systems of music. The first system (measures 22-27) includes chords C, Em, Eb°, and G7. The second system (measures 28-33) includes chords A7, Dm, C6, and G7. The third system (measures 34-39) includes chords C6, G7, C6, Dm, and G7. The fourth system (measures 40-45) includes chords C, G7, C, and D.S. al Coda. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a Coda section.

Fonte: Editoração musical, Marcos FM.



Conclusão

Breve recapitulação sobre os assuntos abordados na aula.

- O frevo de rua.
- Guerra-Peixe.
- Orquestra de cordas Dedilhadas de Pernambuco.
- Quinteto da Paraíba.

- **Outras temáticas que poderão ser exploradas nessa aula**

- Escuta da primeira versão: a viagem do Clube Vassourinhas para a Salvador/Rio de Janeiro, trio elétrico, história do Axé Music, O Cangaço;
- Escuta da segunda versão: instrumentação do choro, movimento armorial;
- Escuta da terceira versão: formações instrumentais que constituem o quarteto e o quinteto de cordas.

- **Avaliação**

Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula e para uma breve discussão sobre os diferentes sentidos elencados pelos alunos em suas interpretações no processo de escuta.

Quais os sentidos mobilizados pelos estudantes sobre o frevo e sua escuta?

Como sugestão de **atividade para casa**, como parte integrante da avaliação, o professor, após compartilhar os fonogramas com os estudantes, indicar links de obras que circulam na mídia em geral, pode solicitar que eles escutem atentamente as gravações, com fones de ouvido, buscando identificar os instrumentos presentes, bem como outros aspectos que julgar relevantes.



AULA 3 - ESCUTANDO FREVO-CANÇÃO

Ilustração 03: Canção e Frevo.



Fonte: Laerte Silvino.

**Organização da turma**

O professor, juntamente com os estudantes, organiza as cadeiras da sala em círculo. É importante combinar com os estudantes para que, no momento de escuta dos fonogramas, todos fiquem em silêncio, deixando para fazer as perguntas no momento oportuno.



Introdução

O objetivo dessa aula é propor prática de escuta de frevo-canção, além de apresentar as características musicais e sócio-históricas desse subgênero do frevo.

Além disso, pretende-se, oportunamente, analisar a relação entre letra e música, identificar posições de sujeito no discurso e refletir sobre ideologia e identidade cultural.

Nessa aula, por estarmos abordando o frevo-canção, o professor pode perguntar aos estudantes algo como: “Quem fala na letra?”, “De onde esse sujeito fala?” ou “Que cidade, povo ou memória é construída?”.

O professor apresenta um breve histórico a respeito do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*.



O frevo-canção

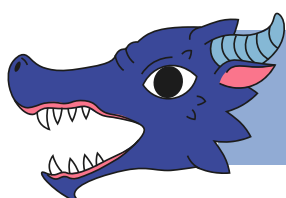
O frevo-canção é o subgênero do frevo cantado por um cantor solista acompanhado por uma orquestra de frevo completa ou banda “pop” (bateria, baixo, guitarra, teclado, percussão). Além dos instrumentos da seção rítmica, alguns instrumentos de sopro também são acrescentados, tais como saxofones (alto e tenor), trompetes e trombones. Os elementos que constituem uma canção são a melodia e a letra (poesia), ou seja, dessa união entre a letra e a melodia nasce a canção, e no frevo-canção é assim. Intérpretes: Alceu Valença, Elba Ramalho, André Rio, Claudionor Germano, entre outros. O andamento do frevo-canção é rápido, assim como o frevo de rua, entre 130 e 150 BPM (batidas por minuto). Exemplos de repertório: *Elefante de Olinda* (Clídio Nigro e Clóvis Vieira), *Voltei, Recife* (Luiz Bandeira), *Chuva de sombrinhas* (André Rio, Nena Queiroga e Beto Leal), entre outros.

Breve histórico do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*

Em uma matéria do Jornal Diário de Pernambuco do dia 10 de março de 1972, o advogado e renomado escritor Hermilo Borba Filho (1917–1976) diz o seguinte: “Foi uma conspiração dos deuses que resultou o frevo de Capiba para o carnaval deste ano [1972]: *De chapéu de sol aberto*”. Mais adiante, o teatrólogo palmareense afirma que “*De chapéu de sol aberto* é um dos melhores frevos de Capiba [...]” e que “Capiba é mais do que um músico e que o poeta: é o Carnaval de Pernambuco, de chapéu de sol aberto”. Ainda de acordo com Hermilo, Capiba compôs esse frevo-canção “depois de escapar da morte numa operação de coração onde lhe puseram duas pontes [de safena]” (Apud Barbosa, 1985, pp. 484–485). Sobre a cirurgia em questão, Câmara e Barreto (1986, p. 112) apontam que “prontamente recuperado, [Capiba] saudou o carnaval e a vida com o frevo *De chapéu de sol aberto*, sucesso maior de 1972, retrato em sete cores do poeta-maior do carnaval de Pernambuco”.

 Desenvolvimento

Nessa aula serão repetidos praticamente os mesmos procedimentos na aula sobre frevo de rua, ademais, devemos considerar que no frevo-canção temos a letra da música como um elemento a mais que poderá ser objeto de análise.

**ATIVIDADE 1 - VERSÃO COM A ORQUESTRA E CORO RCA VICTOR****Roteiro proposto**

1º momento: Escuta da primeira versão do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **primeira versão** da gravação do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *De chapéu de sol aberto* — Orquestra e Coro RCA Victor — 1971.
- Duração: 02 minutos e 48 segundos.
- Link para escutar:

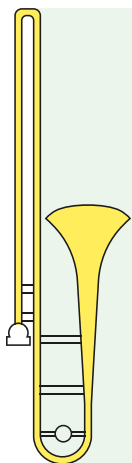
<https://youtu.be/bHbgeyB7l-s>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: Introdução AAB Introdução AAB Introdução (coda)

Tonalidade: Fá menor.

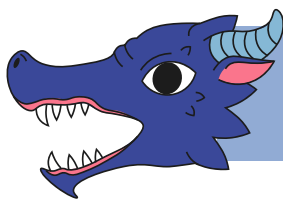
BPM: 124

Instrumentação: coro misto (vozes masculinas e femininas); naipes de sopros: saxofones, trompetes, trombones e um flautim; seção rítmica: tuba e percussão (caixa, prato (a dois), pandeiro e surdo).



Sobre o LP De Chapéu de sol aberto¹⁸

Foi lançado em 1971, e tem como intérpretes a Orquestra e coro RCA Victor, e como gravadora responsável a RCA Camden. O disco conta com 14 faixas. Entre os compositores podemos mencionar: Capiba, João Victor, Ernani Seve, Gildo Moreno, Gildo Branco, Alcides Leão, Guedes Peixoto, Pedro Vieira, José Bartolomeu, José Menezes, Luis Cavalcante e Mário Gris. O frevo De chapéu de sol aberto (Capiba), logicamente, abre o disco, sendo a primeira música do lado A.



ATIVIDADE 2 - VERSÃO COM VANESSA DA MATA

Roteiro proposto

1º momento: Escuta da segunda versão do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

¹⁸ Disponível em: <https://immub.org/album/de-chapeu-de-sol-aberto-orquestra-e-coro-rca>. Acesso em: 13 dez. 2024.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **segunda versão** da gravação do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *De chapéu de sol aberto* — Vanessa da Mata — 2007.
- Duração: 02 minutos e 48 segundos.
- Link para escutar:

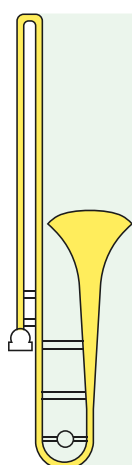
<https://www.youtube.com/watch?v=K2HwbFyKJe8>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: A Introdução AB Introdução AAB Coda

Tonalidade: Lá menor.

BPM: 97 > 116

Instrumentação: voz; naipes de sopros: saxofones, trompetes, trombones; seção rítmica: baixo, teclado e bateria.



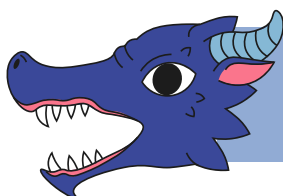
Sobre o CD 100 anos de frevo — *É de perder o sapato*¹⁹

Em 2007, em decorrência das comemorações do centenário do frevo, foram lançados inúmeros livros e CDs com o intuito de celebrar a data. Dentre os trabalhos musicais lançados, destacamos o álbum duplo (sendo o primeiro instrumental e o segundo, vocal) intitulado *100 anos de frevo — é de perder o sapato*, pelo selo Biscoito Fino. Dentre os músicos participantes do álbum duplo, podemos mencionar a presença marcante do Maestro Spok além de outros músicos que integravam a Spok Frevo Orquestra na época da gravação. O frevo-canção *De chapéu de sol aberto* (Capiba) foi interpretado pela cantora Vanessa da Mata. O arranjo é de autoria do maestro Clóvis Pereira e do tecladista Tovinho.



Sobre Vanessa da Mata²⁰

Vanessa da Mata (1976-) nasceu na cidade de Alto Garças (MT). Quando tinha 14 anos, mudou-se com a família para Uberlândia (MG), onde atuou em bares. Aos 16 anos, mudou-se para São Paulo, onde tentou a carreira artística. Já compôs mais de 350 músicas, muitas delas fizeram parte de trilhas sonoras de novelas da Globo. Foi produzida por Nelson Motta. Lançou vários CDs: *Vanessa da Mata*, *Essa boneca tem manual*, *Sim*, *Bicicletas, bolos e outras alegrias*, *Vanessa da Mata canta Tom Jobim*, *Segue o Som*, *Caixinha de Música* (CD/DVD), *Quando deixamos nossos beijos na esquina* e *Vem doce*. Lançou também o DVD *Vanessa da Mata — Multishow Ao Vivo*. Para saber mais, indicamos acessar o site da cantora²¹.



ATIVIDADE 3 - VERSÃO COM A BANDA EDDIE, KARINA BUHR E ISAAR

Roteiro proposto

- 1º momento: Escuta da terceira versão do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*;
- 2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;
- 3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

¹⁹ Para obter mais informações sobre o álbum *É de perder o sapato* acesse o site Discos do Brasil, por meio dos links:

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/100-anos-de-frevo-e-de-perder-o-sapato-cd-01> e

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/100-anos-de-frevo-e-de-perder-o-sapato-cd-02>.

²⁰ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/vanessa-da-mata/>. Acesso em: 02 jan. 2025.

²¹ <https://vanessadamata.com.br/>

1º MOMENTO — Colocar para tocar a terceira versão da gravação do frevo-canção *De chapéu de sol aberto*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *De chapéu de sol aberto* — Banda Eddie — 2023.
- Duração: 02 minutos e 59 segundos.
- Link para escutar:

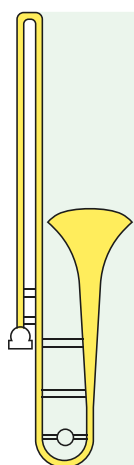
https://www.youtube.com/watch?v=AsBkdt_uR94

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: Introdução AABA Interlúdio B Introdução (coda)

Tonalidade: Sol sustenido menor.

BPM: 135

Instrumentação: vozes (uma voz masculina e duas femininas); naipe de sopros: saxofones, trompete e trombone; seção rítmica: teclado, guitarra, baixo, bateria e percussão.



Sobre a Banda Eddie

De acordo com matéria do site G1, assinada por Mauro Ferreira²², a Banda Eddie é uma banda de Olinda–PE, fundada em 1989. Nesse décimo álbum — aliás, primeiro trabalho da banda com repertório não autoral —, no disco *Carnaval Chanson*, lançado em julho de 2023, o disco conta

com o reforço das vozes das cantoras Karina Buhr e Isaar, o quinteto — formado por Fábio Trummer (voz e guitarra), Alexandre Urea (voz e percussão), André Guedes (teclados, trompete e sampler), Ricardo Meira (bateria) e Roberto Meira (baixo) — segue o passo do frevo e canta marchinhas e hinos de blocos pernambucanos em clima de festa, com alguma dose de romantismo.

Ainda segundo Ferreira,

[...] o frevo *De chapéu de sol aberto* (Capiba, 1971) são alguns standards foliões revividos por Eddie no disco, gravado com sopros da Orquestra de Frevo do Babá e com a adesão do músico Samuel Mota (guitarra, violão, teclado, escaleta, baixo e banjo).

O arranjo do frevo *De chapéu de sol aberto* é de autoria de Caçapa.



Sobre Karina Buhr²³

Karina Buhr Magalhães (1974-), cujo nome artístico é Karina Buhr, é uma cantora, compositora, rabequeira, atriz e percussionista. Nasceu em Salvador e foi criada em Recife (PE), onde desenvolveu sua carreira artística. Participou ativamente como percussionista dos blocos de maracatus, principalmente dos tradicionais Piaba de Ouro e Estrela Brilhante. Em 2008, ao se radicar em São Paulo, foi convidada pelo diretor Zé Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, para integrar o elenco das peças *Bacantes* e *Os Sertões*, nas quais atuou como atriz e compôs várias músicas para a trilha sonora.



Sobre Isaar²⁴

Nascida em Olinda (PE), em 1976, Isaar Maria de França Santos, de nome artístico Isaar, é cantora, compositora e instrumentista. Foi em 1995 que começou sua vida artística como brincante no Maracatu Piaba de Ouro em Olinda. Integrou diversas bandas, entre as quais podemos mencionar: Comadre Fulozinha, DJ Dolores. Participou da gravação de álbuns das bandas Siba

²² Disponível em: <https://l1nk.dev/d98tkm8>. Acesso em: 26 dez. 2024.

²³ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/karina-buhr/>. Acesso em: 01 jan. 2025.

²⁴ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/isaar/>. Acesso em: 01 jan. 2025.

e A Fuloresta, Mundo Livre S/A, Eddie e Cidadão Instigado. Atuou em várias trilhas sonoras para teatro, dança e cinema, como Deus é Brasileiro e A Máquina e Narradores de Javé. Possui vários CDs gravados: Azul, Corpo de Espuma e Leve — Trilha sonora do espetáculo.

Letra da música *De chapéu de sol aberto* (Capiba)

(frevo de bloco)

De chapéu de sol aberto

Pelas ruas eu vou

A multidão me acompanha eu vou

Eu vou e venho pra onde não sei

Só sei que carrego alegria

Pra dar e vender

(deixa o barco correr)

Espero um ano inteiro

Até ver chegar fevereiro

Pra ouvir o clarim clarinar

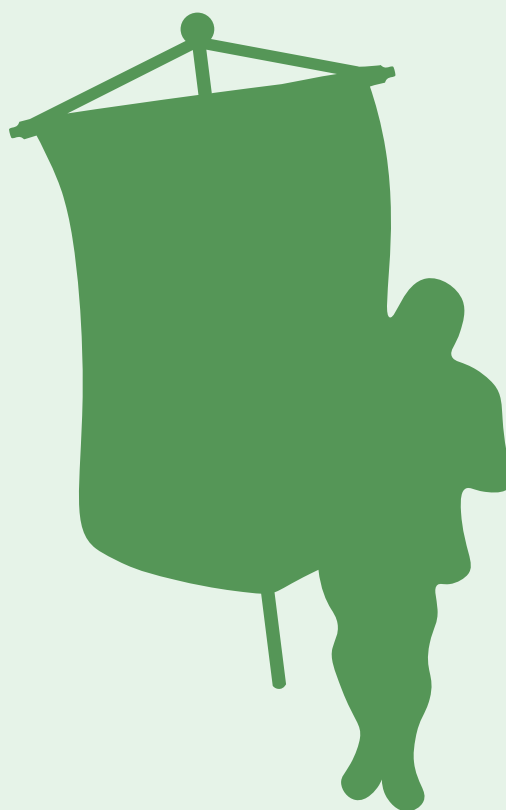
E a alegria chegar

Essa alegria que em mim

Parece que não terá fim

Mas se um dia o frevo acabar

Juro que eu vou chorar





Partitura da música *De chapéu de sol aberto* (Capiba)

Imagem 03: Partitura de *De chapéu de sol aberto*.

De chapéu de sol aberto (frevo-canção)

Música: Capiba

De cha - péu de sol a - ber - to pe - las ru - as eu vou

a mul - ti - dão me/a - com - pa - nha eu vou eu vou c ve - nho pra

on - de não sei só sei que car - re - go/a - le - gri - a pra dar e ven - der dei - xa/o bar - co cor - rer

der Es - pe - ro/o a - no in - tei - ro a - té ver che - gar fe - ve - rei - ro pra ou - vir o cla - rim cla - ri - nar

c/a - le gri - a che - gar es - sa/a - le - gri - a que/em mim pa - re - ce que não te - rá fim

mas se/um di - a o fre - vo/a - ca - bar ju - ro que/eu vou cho - rar

Fonte: Editoração musical, Marcos FM.



Conclusão

Breve recapitulação sobre os assuntos abordados na aula.

- O frevo-canção.
- Vanessa da Mata/ [SpokFrevo].
- Banda Eddie.

● Outras temáticas que poderão ser exploradas nessa aula

- Escuta da primeira versão: A qualidade da interpretação no “calor” da folia, A força do “ao vivo”, O ufanismo e bairrismo do frevo;
- Escuta da segunda versão: Centenário do frevo, tradição vs modernidade nos arranjos de frevo;
- Escuta da terceira versão: Movimento Mangubeat.

● Avaliação

Roda de conversa com os participantes para avaliação da aula e para uma breve discussão sobre os diferentes sentidos elencados pelos alunos em suas interpretações no processo de escuta.

Quais os sentidos mobilizados pelos estudantes sobre o frevo e sua escuta?

Como sugestão de **atividade para casa**, como parte integrante da avaliação, o professor, após compartilhar os fonogramas com os estudantes, indicar links de obras que circulam na mídia em geral, pode solicitar que eles escutem atentamente as gravações, com fones de ouvido, buscando identificar os instrumentos presentes, bem como outros aspectos que julgar relevantes.

AULA 4 - ESCUTANDO FREVO DE BLOCO

Ilustração 04: Saudade e sonho.



Fonte: Pablo Gomes.



Organização da turma

O professor, juntamente com os estudantes, organiza as cadeiras da sala em círculo. É importante combinar com os estudantes para que, no momento de escuta dos fonogramas, todos fiquem em silêncio, deixando para fazer as perguntas no momento oportuno.



Introdução

O objetivo dessa aula é propor prática de escuta de frevo de bloco, além de apresentar as características musicais e sócio-históricas desse subgênero do frevo. Ademais, pretende-se, oportunamente, compreender o frevo de bloco como discurso da memória, analisar o papel do já-dito e refletir sobre emoção e historicidade.

Por estarmos abordando o frevo de bloco nessa aula, o professor pode perguntar aos estudantes algo como: “Que sentimentos aparecem?”, “Esse frevo é diferente dos outros?”, “Como?”, “Ele parece falar do passado?”, “Que memórias o frevo de bloco ajuda a manter viva?”.

O professor apresenta um breve histórico a respeito do frevo de bloco *Madeira que cupim não rói*.



O frevo de bloco

Assim como o frevo-canção, o frevo de bloco também é cantado. Sendo que esse é tradicionalmente interpretado por um coral feminino e, nas últimas décadas, também por um cantor ou cantora solista. O coral é acompanhado por um grupo musical denominado de “orquestra de pau e cordas” constituída dos seguintes instrumentos: violino, cavaquinho, banjo, bandolim, violão (6 e/ou 7 cordas), flauta transversal, clarineta, saxofones (alto e tenor), trompete, trombone, bombardino, tuba (ou baixo acústico/elétrico) e percussão²⁵ (caixa, surdo e pandeiro). É a música dos blocos líricos. Intérpretes: Coral Edgard Moraes, Bloco da Saudade, Bloco das Flores, Madeira do Rosarinho, Getúlio Cavalcanti, entre outros. Andamento rápido entre 120 e 140 BPM. Exemplos de repertório: Valores do passado (Edgard Moraes), Evocação (Nelson Ferreira), Último regresso (Getúlio Cavalcante).

Breve histórico do frevo de bloco *Madeira que cupim não rói*

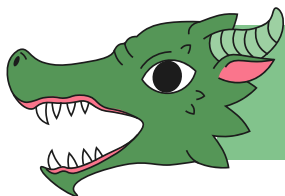
Como apontam Bezerra e Silva (2006, p. 100), durante um dos concursos realizado pela Federação Carnavalesca de Pernambuco²⁶, em 1956, o bloco Madeira do Rosarinho (fundado em 1926) acreditava que havia desfilado impecavelmente, no entanto o bloco Batutas de São José (fundado em 1932) foi considerado campeão. Insatisfeitos com o resultado, os integrantes solicitaram para Capiba compor um frevo de bloco para protestar a decisão dos juízes. “No dia seguinte, Madeira segundo colocado na competição, participaria do desfile dos campeões cantando a música recém-composta para questionar o julgamento da federação”. Em 2004, essa música de Capiba venceu uma enquête promovida pela Rede Globo Nordeste, na qual se perguntava qual o frevo-de-bloco que tinha a cara do carnaval do Recife.

²⁵ A caixa (caixa clara), o surdo e o pandeiro são os três instrumentos da percussão que estão presentes nos três subgêneros do frevo. Nos palcos e trios elétricos, a caixa é, na maioria das vezes, substituída por uma bateria.

²⁶ Também chamada de Federação Carnavalesca Pernambucana.

**Desenvolvimento**

Nessa aula serão repetidos praticamente os mesmos procedimentos na aula sobre frevo-canção.

**ATIVIDADE 1 - VERSÃO COM O BLOCO MOCAMBINHO NA FOLIA****Roteiro proposto**

1º momento: Escuta da primeira versão do frevo de *bloco Madeira que cupim não rói*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

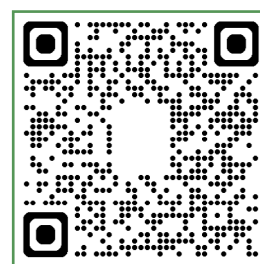
1º MOMENTO — Colocar para tocar a **primeira versão** da gravação do frevo-canção *Madeira que cupim não rói*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.

**É hora de escutar frevo!**

- *Madeira que cupim não rói* — Bloco Mocambinho na folia — 1963.
- Duração: 02 minutos e 29 segundos.
- Link para escutar:

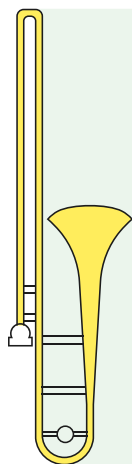
<https://www.youtube.com/watch?v=SG5X0aTuaOY>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: Introdução AB Introdução AB Introdução Coda

Tonalidade: Fá menor.

BPM: 122

Instrumentação: coro feminino; naipes de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo); sopros: flauta, clarineta, bombardino (eufônio); seção rítmica: cavaquinho, bandolim, violão, surdo, pandeiro e apito.

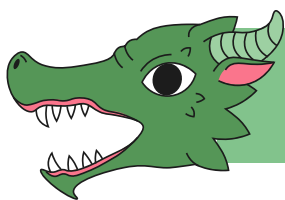


Sobre o *Bloco Mocambinho na folia*

A música *Madeira que cupim não rói* foi gravada pela primeira vez em 1963, em disco de 78 rpm, pela gravadora pernambucana Rozenblit²⁷, selo Mocambo. Nesse mesmo ano, (1963), essa música fez parte da série de LPs chamada *Capital do Frevo Vol. 6* tendo como intérprete o *Bloco Mocambinho na folia*. Como aponta Mendes (2020, p. 257), “a palavra *Mocambinho* está relacionada ao selo Mocambo, da gravadora Rozenblit, que tinha como diretor artístico o compositor Nelson Ferreira (1902–1976)”. Mais adiante, o autor ressalta que “[...] alguns frevos de bloco foram gravados pelo coral do *Bloco Mocambinho na Folia*, tais como as *Evocações*²⁸ 3, 4 e 5”.

²⁷ Disponível em: <https://interd.net.br/a-historia-da-gravadora-e-fabrica-de-discos-rozenblit/08/12/2020/> Acesso em: 02 jan. 2025.

²⁸ As *Evocações* consiste em um conjunto de sete frevos de bloco compostos pelo compositor Nelson Ferreira, lançados entre os anos de 1957 e 1972 pela Gravadora Rozenblit (Mendes, 2020, pp. 255–256).



ATIVIDADE 2 - VERSÃO COM ALCEU VALENÇA

Roteiro proposto

1º momento: Escuta da segunda versão do frevo de *bloco Madeira que cupim não rói*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **segunda versão** da gravação do frevo-canção *Madeira que cupim não rói*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *Madeira que cupim não rói* — Alceu Valença — 2000.
- Duração: 04 minutos e 04 segundos.
- Link para escutar:

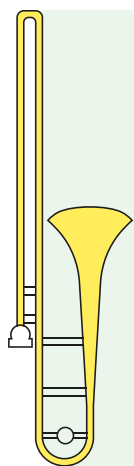
<https://www.youtube.com/watch?v=TsqKBIIQS-8>

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: AB Introdução AB Introdução AB Introdução

Tonalidade: Sol menor

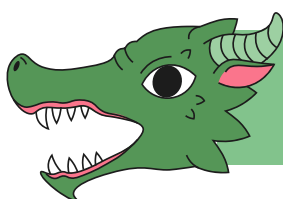
BPM: 98

Instrumentação: voz principal e coro feminino; sopro: clarineta; seção rítmica: cavaquinho, bandolim, violão, caixa, surdo, pandeiro.



Sobre Alceu Valença²⁹

O cantor e compositor Alceu Paiva Valença, cujo nome artístico é Alceu Valença, nasceu em São Bento do Una (PE), em 1946. Em meados dos anos 1950, mudou-se para Recife com sua família, tendo se formado em 1970 pela Faculdade de Direito do Recife. Seu primeiro LP solo foi *Molhado de suor*, lançado em 1974 pela gravadora Som Livre. Na segunda metade dos anos 1970, passou a gravar frevos em seus discos e na série de discos *Asas da América*, iniciada em 1979. Gravou inúmeros frevos do compositor Jota Michiles, dentre os quais podemos mencionar os sucessos *Bom demais*, *Me segura senão eu caio*, *Vampira*, *Diabo louro*, entre outros. Em 2024, lançou o álbum, nas plataformas de streaming, *Bicho maluco beleza — É carnaval*, cantando em duo com Maria Bethânia, Elba Ramalho, Lenine, Ivete Sangalo, Lia de Itamaracá, Geraldo Azevedo e Almério.



ATIVIDADE 3 - VERSÃO COM MÓNICA FERRAZ

Roteiro proposto

1º momento: Escuta da terceira versão do frevo de bloco *Madeira que cupim não rói*;

2º momento: Os estudantes debatem sobre o frevo que escutaram: formação instrumental, instrumentação, qualidade da gravação, influências musicais, entre outros;

3º momento: O professor faz uma leitura a respeito dos aspectos históricos relacionados aos seguintes aspectos da gravação: ano de lançamento da mídia (LP, CD, *single*, etc.) e intérpretes envolvidos

²⁹ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/alceu-valenca/>. Acesso em: 07 jan. 2025.

1º MOMENTO — Colocar para tocar a **terceira versão** da gravação do frevo-canção *Madeira que cupim não rói*, de Capiba. Nesse primeiro momento, é importante que o professor não forneça nenhuma informação sobre a gravação.



É hora de escutar frevo!

- *Madeira que cupim não rói* — Mônica Ferraz — 2023.
- Duração: 03 minutos e 14 segundos.
- Link para escutar:

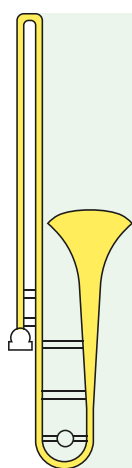
https://youtu.be/l_gzz_NvFqs

QR code para escutar.



2º MOMENTO — Após a escuta do fonograma, o professor começa a perguntar para os estudantes aspectos relevantes sobre o que acabaram de escutar.

3º MOMENTO — É hora de apresentar algumas informações relevantes sobre alguns aspectos sócio-históricos que envolvem essa gravação! Como sugestão, o professor pode pesquisar a respeito da arte usada nas capas dos LPs/CDs/*singles* e por fotos dos intérpretes envolvidos na produção, buscando ampliar a experiência estética da aula.



Alguns aspectos musicais

Forma: B Introdução AB Introdução AB Coda

Tonalidade: Mi menor.

BPM: 90 > 108

Instrumentação: voz; cordas friccionadas: violinos (I e II), viola, violoncelo; sopros: flauta (I e II), clarineta, saxofones (alto, tenor e barítono), trompete (I e II), trombone (I e II), bombardino (eufônio); seção-rítmica: piano, cavaquinho, bandolim, violão (6 e 7 cordas), baixo elétrico, bateria, surdo, pandeiro.



Sobre Mônica Ferraz

Mônica Ferraz é uma cantora portuguesa, nascida em 1980, na cidade do Porto. Em 2023 participou pela primeira vez do Carnaval do Recife, cantando no Bloco Galo da Madrugada, no trio do cantor André Rio. No mesmo ano, lançou o *single Madeira que cupim não rói*, de Capiba³⁰, cujo arranjo é do tecladista Fábio Valois. Em publicação no Instagram oficial da cantora³¹, no dia 28 de outubro de 2023 (dia de aniversário de nascimento de Capiba), Mônica parabeniza o compositor e declara que Capiba é

dono de uma trajetória que orgulha todos os pernambucanos! Esplêndido músico e compositor que deixou as suas músicas a entoar por todo o Brasil com suas obras não só de Frevo, mas de Maracatus, Choros, Cirandas, Sambas, Valsas, Polcas, enfim um espólio de cultura musical.

Em 2024, a cantora passou por mais de 30 palcos no Carnaval pernambucano, integrou o disco “a meias” de Paulo Praça e participou de um disco de vozes femininas.

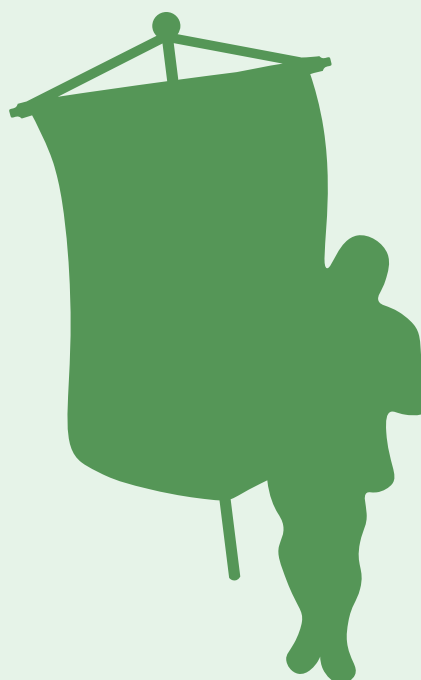
Letra da música *Madeira que cupim não rói* (Capiba)

(frevo de bloco)

*Madeira do Rosarinho
Vem a cidade sua fama mostrar
E traz com seu pessoal
Seu estandarte tão original

Não vem pra fazer barulho
Vem só dizer e com satisfação
Queiram ou não queiram os juízes
O nosso bloco é de fato campeão

E se aqui estamos, cantando esta canção
Viemos defender a nossa tradição
E dizer bem alto que a injustiça dói
Nós somos madeira de lei que cupim não rói*



³⁰ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%B3nica_Ferraz. Acesso em: 07 jan. 2025.

³¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cy9GOkLN2Z/?hl=pt>. Acesso em: 07 jan. 2025.

Partitura da música *Madeira que cupim não rói*Imagem 04: Partitura de *Madeira que cupim não rói*

Madeira que cupim não rói

(frevo de bloco)

Música: Capiba

Apito

Fm

Surdo

5 Bbm Fm C7 Fm Fm F7

13 Bbm Fm C7 To Coda

19 Fm Fm G7 C7

27 Fm Cm G7

35 C7 Fm G7 C7

43 F7 Bbm Fm C7

51 Fm Bbm Fm C7

59 Fm F7 Bbm Fm

65 C7 Fm D.S. al Coda

Φ Fm

Ma-dei - ra do Ro-sa - ri - nho vem a ci - da - de su - a fa-ma mos -
 trar e traz com seu pes - so - al seu es - tan - dar - te tão o - ri - gi - nal
 não vem prá fa - zer ba - ru - lho vem só di - zer e com sa - tis - fa -
 ção quei - ram ou não quei - ram os ju - í - zes o nos - so blo - co é de fa - to cam - pe -
 ão e se/a - qui es - ta - mos can - tan - do/es - ta can - ção vi - e - mos de - fen - der a nos - sa tra - di -
 ção e di - zer bem al - to que/a in - jus - tí - ça dói nós som - mos ma - dei -
 - ra de lei que cu - pim não rói

Fonte: Editoração musical, Marcos FM.



Conclusão

Breve recapitulação sobre os assuntos abordados na aula.

- O frevo de bloco.
- Gravadora Rozenblit (Dica de documentário *Rosa de sangue* [partes 1 e 2], disponível no *YouTube*).
- Alceu Valença.
- Mônica Ferraz.

● Outras temáticas que poderão ser exploradas nessa aula

- Escuta da primeira versão: Os blocos líricos, o saudosismo, história da gravadora Rozenblit (Dica de documentário: *Rosa de sangue* [em duas partes], disponível no *YouTube*), o selo Mocambo da gravadora Rozenblit e a erradicação dos “barracos” no Recife, os discos de 78 RPM, série Capital do frevo;
- Escuta da segunda versão: movimento Udigrudi recifense (ou Psicodelia Pernambucana);
- Escuta da terceira versão: o interesse de estrangeiros pelo frevo, o sotaque do português de Portugal, o frevo e o fado.

● Finalização da sequência

Roda de conversa com os participantes para avaliação das aulas propostas pela sequência didática e para uma breve discussão sobre os diferentes sentidos elencados pelos alunos em suas interpretações no processo de escuta.

- Quais os sentidos mobilizados pelos estudantes sobre o frevo e sua escuta?
- Houve melhoria no modo de escutar frevo?
- Quais seriam os aspectos positivos e negativos das aulas?
- Quais sugestões os estudantes podem dar para aprimorar aulas de escuta de frevo?

Como sugestão de atividade para casa, como parte integrante da avaliação, o professor, após compartilhar os fonogramas com os estudantes, indicar links de obras que circulam na mídia em geral, pode solicitar que eles escutem atentamente as gravações, com fones de ouvido, buscando identificar os instrumentos presentes, bem como outros aspectos que julgar relevantes.

SAIBA MAIS SOBRE CAPIBA



Livros (título, autor e ano)

Um menino chamado Capiba. Mário Souto Maior. 2014.

Capiba para piano. Coordenação de Elyanna Caldas. 2008.

Capiba: a expressão da tristeza e da saudade na máscara do folião. Terêsa Otranto. 2006.

Capiba e Edgard Moraes: 100 anos de frevo. Arranjos para orquestra de frevo completos elaborados pelos maestros José Menezes, Duda e Spok. 2004.

Capiba: Histórias que a vida me ensinou. Lourenço da Fonseca Barbosa. 1992.

Capiba é frevo meu bem. Renato Phaelante da Câmara e Aldo Paes Barreto. 1986.

Capiba: um nome, uma vida, uma época. Zilah Barbosa Torres. 1985.

O livro das ocorrências. Lourenço da Fonseca Barbosa. 1985.

Capiba: sua vida e suas canções. Carlos Eduardo. 1984.



Revistas

Continente multicultural Ano XXIV n.º 277, out. nov. dez. 2024 Cepe Editora.

Continente multicultural Ano II n.º 18, fev. 2004 Cepe Editora³¹.



Discografia³²

A seguir apresentamos uma discografia básica de Capiba. A consulta foi realizada no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, na versão online. No quadro 02 constam título do álbum, ano de lançamento, selo e tipo de mídia (CD ou LP). Além disso, existem algumas informações adicionais, de autoria do dicionário, que preferimos colocar no formato de notas de rodapé.

Quadro 2 — Discografia básica de Capiba.

Título	Ano	Selo	Mídia
Carnaval, sua história, sua glória — vol. 33 — Capiba — O poeta do frevo	2004	Revivendo	CD
Carnaval, sua história, sua glória — vol. 34 — Capiba — O poeta do frevo	2004	Revivendo	CD
Mestre Capiba	2002	não consta	CD
Capiba	1997	Funarte	CD
Capiba, cidadão do frevo	1995	LG	CD

³² Disponível em: <http://200.238.101.22/docreader/RCDOCUMENTO/679> Acesso em: 19 nov. 2024.

³³ Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/capiba/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

Carnaval de Capiba: 25 anos de frevo, Claudionor Germano e Orquestra de Nelson Ferreira	1993	Polydisc	CD
Capiba e seus poemas	1985	Bandepe	LP
Capiba 80 anos ³⁴	1984	Funarte	LP
Capiba, ontem, hoje e sempre ³⁵	1982	Macambo	LP
Capiba — Nelson Ferreira ³⁶	1978	Abril Cultural/História da MPB	33/10 pol.
Carnaval Capiba II. Carnaval começa com C de Capiba	1978	Rozenblit	LP
Cancioneiro Pernambucano ³⁷	1977	[Funarte]/Série Arquivo	LP
Carnaval Capiba III. Frevo alegria da gente	1977	Passarela	LP
Carnaval de Capiba ³⁸	1974	Passarela	LP
Capiba — Nelson Ferreira ³⁹	1972	Abril/Cultural/Coleção Nova História da MPB	33/10 pol.
Carnaval Capiba I. 25 anos de frevo	1969	Rozenblit	LP
Sambas de Capiba ⁴⁰	1960	Mocambo	LP

Fonte: Editoração, Marcos FM.



Site

Em 2024, foi lançado o site sobre Capiba. A iniciativa foi dos pesquisadores Lucas Pereira Guerra e Amaro Filho. O projeto foi realizado graças aos esforços das seguintes entidades: Associação Cultural Capiba, Página 21, Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) e Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. No site é possível baixar partituras, fotos, obter informações sobre a vida do compositor, entre outros.

Para saber mais, acesse: <https://projetocapiba.com.br/>.

³⁴ Na contra-capa, textos de Maria Edinéa Saldanha de Arruda Falcão, Gilberto Freyre e Mauro Mota. A produção do disco teve a colaboração da Prefeitura da Cidade do Recife. Encarte com texto de Hermínio B. de Carvalho, Gilberto Freyre, entre outros e fotos.

³⁵ Encarte contendo as letras das músicas e texto de Capiba assinado e datado de agosto de 1982.

³⁶ Este disco faz parte da Coleção 'História da Música Popular Brasileira' e vem acompanhado de um fascículo, n.º 44, com textos sobre os compositores e fotos destes. Contém as letras das músicas.

³⁷ Este disco faz parte 'Série Arquivo', 'Encontro de Corais do Recife Cancioneiro Pernambucano'. Produção da Funarte — Governo de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura — Departamento de Cultura, disco de capa dupla, contendo na parte central texto de L.

³⁸ Na contracapa, texto de Capiba.

³⁹ Este disco faz parte da Coleção 'Nova História da Música Popular Brasileira' e vem acompanhado de um fascículo contendo textos dos compositores, um histórico sobre eles, fotos e as letras das músicas. Contém um desenho de Capiba.

⁴⁰ Na contracapa, texto de Ariano Suassuna.

**Dissertações e teses**

PEREIRA GUERRA, Lucas. **Muito além do frevo, meu bem: diálogos estilísticos entre o choro e o frevo na obra de Capiba**. Unirio, 2018. Dissertação (mestrado).

Resumo: As relações dialógicas entre o choro e o frevo sempre estiveram presentes de alguma forma no fazer musical em Recife desde sua formação e consolidação até os dias atuais. Analisar os choros, assim como elementos “extramusicais” de um compositor como Capiba, que é considerado um ícone do frevo, trouxe à presente pesquisa importantes contribuições na busca pela compreensão dessas relações. Alicerçada por abordagens que tomam as músicas como fatos sociais e atribuem a esses elementos “extramusicais” um papel importante para a compreensão das obras, assim apontado por autores como José Geraldo Vince de Moraes e John Blacking. A partir de depoimentos de músicos e atores sociais importantes nessa teia de relações sócio-musicais, percebeu-se que o trânsito dos músicos nessa cidade tem forte ligação com o fluxo musical desses dois gêneros em questão e desempenha um papel fundamental nessas questões dialógicas. Já nas análises das partituras, encontramos vários elementos musicais que foram transportados por Capiba de sua prática composicional dentro da linguagem do frevo para os seus choros, comprovando assim a existência desses diálogos.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio**. 2008. Tese (doutorado).

Resumo: O frevo tem uma longa trajetória como música popular urbana do Recife. Este trabalho faz retrospectos dos tempos da sua formação, consolidação e chega aos dias atuais demonstrando como o gênero continua vivo e em plena transformação. O estudo ratifica que o frevo se tornou um dos principais produtos da indústria fonográfica no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, na chamada Era do Rádio. Apresenta o Rádio Clube de Pernambuco como seu principal meio difusor durante esse período. Menciona os principais compositores e intérpretes do gênero, elege as figuras de Nelson Ferreira e Capiba como expoentes e maiores propagandistas do frevo em seu momento áureo, fazendo uma pequena biografia da trajetória de vida e profissional de ambos.

Indicações de escuta de frevo para outras formações

Dicas de obras para solistas

Quadro 3 — Algumas obras do repertório de frevo para solistas.

Título	Autoria	Intérprete	Ano da gravação
<i>Vassourinhas</i>	Matias da Rocha e Joana Batista	Felinho e Orquestra de Nelson Ferreira	1956
Frevo Sanfonado (LP Forró e frevo)	Sivuca	Sivuca	1980
<i>Suíte n.º 2 - Nordeste. V movimento Frevo</i>	Guerra-Peixe	Sonia Maria Vieira	2021
<i>Frevo n.º 2 para piano</i>	Marlos Nobre	Clelia Iruzun	2012
<i>No ano 2000</i> (CD Olha o Mateus)	Ademir Araújo	Orquestra Popular do Recife	2004
<i>Lágrimas de clarinete</i>	Lourival Oliveira	Zaccarias e sua Orquestra	1961

Fonte: Editoração, Marcos FM.



Dicas de Grupos

- Augusto Silva & Frevo Novo
- SpokFrevo Orquestra (Maestro Spok)
- Orquestra Popular do Recife (Maestro Ademir Araújo)
- Orquestra Popular da Bomba do Hemetério (Maestro Forró)
- Orquestra Quebramar (Maestro Marcos FM)
- Transversal Frevo Orquestra (César Michiles)



Dicas de álbuns

- Frevo para ouvir deitado (Mônica Feijó)
- Frevo do mundo (cantores diversos)
- Música Tronxa (Henrique Albino)
- Coleção O tema é frevo (Hugo Martins)
- Coleção Capital do frevo (Gravadora Rozenblit)
- Sua Excelência O frevo de rua (Banda Municipal do Recife)
- Frevos de rua — Os melhores do século (Maestro Duda)

Indicações de obras biográficas de compositores e intérpretes do frevo

Obras no formato de coletâneas

Quadro 4 — Algumas obras no formato de coletâneas.

Título	Autoria	Editora	Ano da publicação
<i>Dicionário do frevo</i>	Nelly Carvalho, Sophia Karlla Mota e José Ricardo Paes Barreto	Editora Universitária (UFPE)	2000
Dicionário dos compositores carnavalescos pernambucanos	José Ricardo Paes Barreto, Margarida Maria de Souza Pereira e Maria José Pereira Gomes	Cia Pacífica	2001
MPB: Compositores Pernambucanos: Coletânea bio-músico-fonográfica	Renato Praelante	Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)	2010
<i>100 anos de frevo: uma viagem nostálgica com os mestres das evocações carnavalescas</i>	João Araújo, Margarida Pereira e Maria José Gomes	Editora Baraúna	2007
Biografias imaginárias de compositores de frevo	Carlos Eduardo Amaral	Ed. do autor	2020

Dicas de obras no formato de biografias

Quadro 5 — Algumas obras no formato de biografias.

Título	Autoria	Editora	Ano da publicação
<i>Getúlio Cavalcanti: o mestre do frevo de bloco</i>	José Ricardo Paes Barreto	Cia Pacífica	2000
Por quem os blocos cantam (autobiografia)	Getúlio Cavalcanti	Irmãos Vitale	2004

<i>Getúlio Cavalcanti: último regresso</i>	Carlos Eduardo Amaral	Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)	2017
<i>Nelson Ferreira: O dono da música</i>	Ângela Fernanda Belfort	Comunigraf	2009
<i>Nelson Ferreira</i>	Walter de Oliveira	Governo do Estado de Pernambuco	1985
<i>José Menezes: sua orquestra e sua música</i>	Leony Nunes Muniz	Ed. da autora	2002
<i>Alcides: Leão do frevo</i>	Ubiratan Fernandes Leão	Ed. do autor	2006
<i>Luiz Guimarães: um menino de São José</i>	Vanda Phaelante e Renato Phaelante	Ed. do autor	2012
<i>Banho de cheiro: Carlos Fernando em pequenas doses</i>	Cleodon Valença, (Org.) et al.	CCS Gráfica e Editora	2014
<i>Cercas e quintais: memórias de um compositor (autobiografia)</i>	Jota Michiles	Ipad - Centro de apoio à cultura	2002
<i>Jota Michiles: Recife, manhã de sol</i>	Carlos Eduardo Amaral	Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)	2017
<i>Clóvis Pereira: no Reino da Pedra Verde</i>	Carlos Eduardo Amaral	Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)	2015
<i>Maestro Formiga: frevo na tempestade</i>	Carlos Eduardo Amaral	Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)	2017
<i>Maestro Duda: uma visão nordestina</i>	Carlos Eduardo Amaral	Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)	2017
<i>Frevo, memória & patrimônio</i>	Leonardo Esteves e Luiz Santos (Orgs)	IDG	2018

REFERÊNCIAS

- ALVES DA SILVA, L. E. (org.); PINTO, M. T. de P.; SOUZA, D. P. de. **Manual do mestre de Banda de Música**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 2018.
- AMORIM, M. A. **100 anos de frevo: irreverência e tradição**. Recife: Folha de Pernambuco, 2008.
- ARAÚJO, R. de C. B. de. **Festas: máscaras do tempo — entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.
- BARBOSA, L. da F. **Capiba — o livro das ocorrências**. Prefácio de Leonardo Dantas Silva. Recife: FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais, 1985. (Coleção Pernambucana, 2. fase, 22).
- BEZERRA, A. A.; SILVA, L. V. **Evoluções: histórias de bloco e de saudade**. Recife: Bagaço, 2006.
- BRASIL. IPHAN (org.). **Dossiê IPHAN 14: frevo**. Brasília: Gráfica e Editora Qualidade, 2016. 92 p. (Dossiê IPHAN). Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielpahan14_Frevo_web.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2023.
- CÂMARA, R. P. da; BARRETO, A. P. **Capiba: é frevo meu bem**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1986. 140 p. (Col. MPB, 20).
- CAMPOS, L. J. de; ALQUATTI, R. Sujeito. In: LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). Glossário de termos do discurso. Campinas: Pontes, 2020.
- CARVALHO, S. E. Análise do discurso francesa e a linguística: entremeios. **Signo**, v. 35, n. 59, p. 290–301, 18 jul. 2010. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/1431>>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- Dicionário Houaiss ilustrado da música brasileira. Criação e supervisão geral: Ricardo Cravo Albin; ilustrações, coordenação: Loretano. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. 117 p. il.
- DINIZ, A. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ENGELS, F. O papel do trabalho na transformação do macaco em homem. 1876. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm>>. Acesso em: mar. 2023.
- FERNANDES, C. A. **(Re)tratos discursivos do sem-terra**. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- FERNANDES, C. A. Introdução à análise do discurso francesa. **YouTube**, 23 jun. 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/UQLEjn5fF2g>>. Acesso em: 15 jan. 2024.
- FRIESEN, R. R.; BAPTAGLIN, L. A. Uma revisão bibliográfica sobre apreciação musical em teses e dissertações. **Revista da ABEM**, v. 30, n. 2, e30210, 2022.

INDURSKY, F. Leitura, escrita e ensino à luz da análise do discurso. In: NASCIMENTO, L. (org.). **Presenças de Michel Pêcheux: da análise do discurso ao ensino**. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2019. v. 1, p. 97–120.

INDURSKY, F. Discurso, língua e ensino: especificidades e interfaces. In: TFOUNI, L. V.; MONTE-SERRAT, D. M.; CHIARETTI, P. (org.). **A análise do discurso e suas interfaces**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. 400 p.

LEANDRO-FERREIRA, M. C. **Glossário de termos do discurso: projeto de pesquisa: A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição de leitor-autor (1997–2001)**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2001.

LÉLIS, C. **Frevo patrimônio imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

MARIANI, B. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922–1989)**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica**. 9. ed. São Paulo: Atlas, 2022.

MENDES, M. F. **Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. **Prefácio: Clímério de Oliveira Santos**. Recife: CEPE, 2017.

MENDES, M. F. **Arranjando frevo-canção: dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. **Prefácio: Clímério de Oliveira Santos**. Recife: CEPE, 2019.

MENDES, M. F. **Arranjando frevo de bloco: dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. **Prefácio: Clímério de Oliveira Santos**. Recife: CEPE, 2020.

OLIVEIRA, V. de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: CEPE, 1971.

OLIVEIRA, A. S. de; RADDE. Condições de produção. In: LEANDRO-FERREIRA, M. C. (org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes, 2020.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, E. P. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

ORLANDI, E. P. Análise de discurso. In: ORLANDI, E. P.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (org.). **Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. [1969]. Análise automática do discurso (AAD69). In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Unicamp, 2010.

PESSOA, D. H. **Jornadas de pastoril**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2012. 116 p. il. Inclui bibliografia. 1. reimpressão.

QUADROS JÚNIOR, J. L. de et al. Fatores de influência no ensino da percepção musical: uma revisão de literatura. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 26., 2023, Ouro Preto. **Anais do Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**. Ouro Preto: ABEM, 2023. v. 5, p. 1–15. Disponível em: <https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1732/public/1732-7026-1-PB.pdf>. Acesso em: 3 set. 2025.

REILY, L. Músicos cegos ou cegos músicos: representações de compensação sensorial na história da arte. **Cadernos CEDES**, v. 28, n. 75, p. 245–266, maio 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/XNxxvXQLGdTjrngQqw9RFxff/?lang=pt>>. Acesso em: 28 jul. 2025.

SALDANHA, L. V. **Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio**. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) – Unicamp, Campinas, 2008.

SANTOS, C. de O.; MENDES, M. F. **Frevo: transformações ao longo do passo**. Prefácio Carlos Sandroni. Recife: CEPE, 2019. (Coleção Batuquebook, v. 4).

SILVA, L. D. (org.). **Blocos carnavalescos do Recife: origens e repertório**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

SOTTANI, S. M. R.; VISCARDI, A. W.; SILVA, É. J. da. Carnaval: entre a contradição de classes e o produto midiático espetacular. **Estação Científica**, n. 9, p. 1–15, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://portaladm.estacio.br/media/4435/2-carnaval-entre-a-contradi%C3%A7%C3%A3o-de-classes-e-o-produto-midi%C3%A1tico-espetacular.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SOUTO MAIOR, M.; SILVA, L. D. **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

TELES, J. **Choro e frevo: duas viagens épicas**. Organização: Amaro Filho; ilustração: Vladimir Barros (Otto Studio). 1. ed. Recife: Página 21, 2022.

VILA NOVA, J. C. F. **O frevo no discurso literomusical brasileiro**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2023.

ZABALA, A. **A prática educativa: como ensinar**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ANEXO A — FREVO DE RUA: DAS BANDAS DE MÚSICA PARA AS ORQUESTRAS DE FREVO⁴²

O frevo é um gênero de música popular urbana que surgiu no Estado de Pernambuco, Brasil, aproximadamente no final do século XIX. Assim como inúmeras manifestações musicais surgidas nessa mesma época, teve a influência de outros estilos musicais tais como o maxixe, a polca, a quadrilha, a modinha e, sobretudo, o dobrado. Desse último teve como herança principalmente a escrita em compasso binário, muitos instrumentos musicais típicos desses agrupamentos musicais (principalmente: saxofones, clarinetas, trompetes, trombones, tuba, surdo e caixa-clara) e a batida do surdo no segundo tempo do compasso.

Acontecimentos sociais tais como a Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889), a industrialização e a formação da classe trabalhadora urbana, contribuíram fortemente para o processo de surgimento do frevo.

Analisar as origens do frevo é mergulhar na história da participação da sociedade brasileira no carnaval do século XIX, a partir da brincadeira do entrudo, popular tanto nas classes populares quanto nas abastadas, tanto nas ruas quanto nos espaços privados. Os festejos geralmente descambavam para a violência, o que fez o governo imperial proibir o formato do carnaval de então. Em 1855, foi realizado o Congresso das Sumidades Carnavalescas, reunindo representantes de diversas instituições interessadas nos destinos do carnaval. O carnaval continuaria, mas seria alterado em “nome da ordem e manutenção dos bons costumes”, e seguiria os moldes europeus. Pernambuco foi o único estado que não aderiu à proposta, iniciando um movimento de oposição ao governo.

As manifestações e cortejos de rua não aconteciam somente no carnaval. Desde o final do século XVIII registram-se festejos dos Ternos de Reis realizados por integrantes das Companhias de Carregadores de Açúcar e das Companhias de Carregadores de Mercadorias, ambas localizadas no bairro portuário do Recife e formadas por negros dirigidos por capatazes. Essas celebrações podem ser tidas como “antepassados” dos clubes de frevo.

Esses grupos começaram a se organizar a partir de 1862. A Abolição da Escravatura (1888) possibilita uma maior liberdade para as classes mais populares promoverem seus festejos de carnaval nos espaços públicos. Os desfiles carnavalescos são acompanhados pelas bandas, militares e civis, e contam com a presença dos capoeiras. As marchas, que seriam os embriões do frevo, são parte importante dessa trilha sonora.

⁴² MENDES, Marcos Ferreira. Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações. Marcos Ferreira Mendes (Marcos FM); prefácio Climério de Oliveira Santos. Recife: Cepe, 2017.

Com uma tradição de lutas pela liberdade, pela Proclamação da República e pela abolição da escravidão, Pernambuco, e especialmente o Recife, era um centro de rebeldia e agitação no final do século XIX. O carnaval e o frevo traduziam essa efervescência, bem como refletiam a expansão urbana e a modernidade.

No início no século XX a participação das bandas de música militares entre os capoeiristas e o povo que saía nas ruas apertadas do bairro do Recife antigo foram decisivos para o surgimento de um gênero musical que, sem sombras de dúvidas, é a cara do carnaval genuinamente pernambucano. A primeira referência ao termo “frevo” foi publicada no *Jornal Pequeno* (Recife), no dia 09 de fevereiro de 1907, num artigo assinado pelo jornalista Oswaldo Oliveira, que escrevia sobre carnaval para o periódico vespertino⁴³. A palavra aparece como uma marcha (“O frêvo”), que seria tocada no ensaio do clube Empalhadores do Feitosa, do bairro do Hipódromo, e como uma expressão: “OLHA O FREVO”. A Prefeitura do Recife adotou essa data como sendo a data simbólica para comemorar o Dia do Frevo. Já o Dia Nacional do Frevo é comemorado no dia 14 de setembro, data de nascimento do jornalista Osvaldo da Silva Almeida, apontado como um dos criadores da palavra frevo.

A formação instrumental que executa o frevo-de-rua, com o passar dos anos, passou por diferentes transformações. No final do século XIX, eram as bandas de música com 40 e 50 músicos; já no início do século XX as bandas foram dando lugar a formações menores, denominadas como fanfarras, ou orquestras, formadas por 10 a 18 músicos.

O frevo certamente não teria a divulgação e o alcance se não fosse a música gravada e o rádio. A Era do Rádio em Pernambuco foi inaugurada com a criação da Rádio Clube, que a partir do final da década de 1940 ganha a companhia da Rádio Jornal do Commercio e da Rádio Tamandaré. O frevo foi bem representado por nomes como os compositores Capiba, Nelson Ferreira, Zumba, Carnera, Irmãos Valença, Raul e Edgard Moraes e Marambá. A programação abria espaço para grupos, cantores e orquestras, e incluía também os programas de auditório e novelas.

Com o advento da Gravadora Rozenblit em 1954 e a influência da música americana na cultura brasileira, as orquestras de frevo foram gradualmente adquirindo a formação das big bands norte-americanas (formação instrumental típica dos anos 30), com saxofones, trompetes, trombones e base. As formações instrumentais acabaram absorvendo algumas influências da cultura norte-americana, mas adicionando alguns instrumentos como o pandeiro, o surdo e a tuba. Muitos maestros, como o lendário Nelson Ferreira, não abriam mão da tuba em suas orquestras. [...].

⁴³ No entanto, Teles (2022, p. 185) destaca que “descobriu-se, alguns anos depois, que a palavra frevo tinha sido publicada na imprensa, no *Jornal do Recife*, no dia 11 de fevereiro de 1906, constatação de Luiz Henrique Santos, pesquisador e historiador do Paço do Frevo”.

ANEXO B — FREVO-CANÇÃO: DAS RUAS PARA OS PALCOS⁴⁴

O frevo-canção passou por diferentes denominações até chegar no nome pelo qual o conhecemos atualmente. Esses diferentes modos de chamar o frevo cantado pode ser acompanhado e conferido observando as inscrições nos selos dos discos e partituras. O frevo cantado recebeu denominações desde “marcha”, “marcha do norte”, “marcha pernambucana”, “marcha carnavalesca pernambucana”, às vezes simplesmente “frevo”, e finalmente, a partir da década de 30, passou a ser chamado de “frevo-canção”.

Mas, a história não começa por aí. Segundo Costa (1908), durante os desfiles do 4º Batalhão de Artilharia (conhecido como “Quarto”) e do Corpo da Guarda Nacional (conhecido como “Espanha”, por ter como mestre o espanhol Pedro Francisco Garrido), em idos de 1856, os capoeiras desfilavam na frente das duas bandas armados de cacete e faca, se desafiando mutuamente.

*Viva o Quarto
Morra Espanha
Cabeça seca [elemento escravo]
É quem apanha.*

No calor desses desfiles surgiu o que viria a se chamar mais tarde de frevo. Os desfiles das bandas militares combinaram a música acelerada dos dobrados e polcas-marchas com os passos carregados de gingado e golpes dos capoeiras.

De acordo com Souto Maior e Silva (1991), aos dobrados e às polcas-marchas foram adaptadas letras. Alguns versos eram cantados pelos capoeiras partidários do Quarto no trio de um dobrado, a que denominaram de Banha cheirosa (anônimo):

*Quem quiser
Comprar banha cheirosa,
Vá na casa
Do Doutor Feitosa.*

*Quem quiser
Comprar banha de cheiro,
Vá na casa
Do Doutor Teixeira.*

Segundo Saldanha (2008, p. 44), o dobrado cantado pelos simpatizantes do Quarto (4º Batalhão) é considerado o primeiro frevo-canção. Ainda sobre o surgimento do frevo cantado, acho muito conveniente citar aqui a fala do compositor Capiba, quando se refere ao modo de executar as marchas: “Evidentemente, a música já não poderia ter a cadência da ária, até então usada pelos cordões carnavalescos” (Saldanha, 2008, p. 41).

⁴⁴ MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo-canção: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*. Marcos Ferreira Mendes (Marcos FM); prefácio Climério de Oliveira Santos. Recife: Cepe, 2019.

Um frevo cantado muito conhecido ainda é atualmente a *Marcha n.º 1 de Vassourinhas*. Essa composição de Matias da Rocha e Joana Batista é de 6 de janeiro de 1909, e mais tarde ficou sendo conhecida somente na versão instrumental, ou seja, assumiu a forma de frevo de rua. Esse frevo, quando tocado, leva a multidão ao delírio. A melodia é bem conhecida. Veja um trecho referente ao refrão [deve ser cantado duas vezes]:

*Se essa rua fosse minha
Eu mandava ladrilhar
Com pedrinhas de brilhante (de diamante)
Para o meu bem passear (amor passar)*

Com relação à marcha, segundo Souto Maior e Silva (1991, p. 51), “qualquer agremiação do carnaval de rua, não somente os grandes e tradicionais clubes, mas também humildes troças, tinha suas próprias marchas”. O texto nos faz acreditar que durante o carnaval era possível ouvir uma enorme quantidade de frevos cantados, dada a infinidade de clubes, troças e blocos. O frevo não acontecia somente na rua, mas também em ambientes fechados, tais como teatros, clubes sociais e sede dos clubes pedestres.

Com a criação da Rádio Clube de Pernambuco, em 1919, e da Rádio Jornal do Commercio, em 1948, o frevo foi amplamente divulgado. Foi na chamada “Era de Ouro do rádio” que Pernambuco pode conhecer os cantores Claudionor Germano e Expedito Baracho, que foram considerados como “as vozes do frevo” desse período⁴⁵.

Outro modo de divulgação do frevo foi através das gravações. As primeiras ocorreram fora de Pernambuco, em especial no Sudeste do país. Em 1902 a Casa Edison lança um extenso catálogo de canções gravadas por Cadete (Manuel Evêncio da Costa, PE, 1874 — PR, 1960) e pelo cançonetista Bahiano (Manuel Pedro dos Santos—BA, 1887 — RJ, 1944). A “Victrola” era o aparelho usado para tocar os primeiros discos 78 rpm (rotações por minuto). As conhecidas composições cariocas passaram a fazer parte do repertório carnavalesco dos recifenses. Gradualmente os compositores pernambucanos começaram a compor músicas escritas especialmente para o carnaval. Eram executadas ao vivo pelas orquestras durante as programações radiofônicas realizadas no período momesco ou por meio de fonogramas gravados no Rio de Janeiro cantados por cantores famosos.

Em 1923, a primeira canção carnavalesca pernambucana é gravada (*Borboleta não é ave*, parceria de Nelson Ferreira e J. Borges Diniz, interpretada por Bahiano e identificada como marcha no selo do disco Odeon, n.º 122.384). Durante muitos anos o frevo foi gravado no Rio de Janeiro, em sua grande maioria pela RCA Victor.

⁴⁵ Segundo Câmara (2007, p. 24) “[...] entre milhares de outros que têm hoje, como intérpretes, Silvério Pessoa, Lenine, Alceu Valença, Lula Queiroga, Edy Carlos, Dalva Torres, Bubuska Valença, André Rio, Geraldo Azevedo. [...] nos anos 60, intérpretes como Voleide Dantas, Ray Miranda, Raimundo dos Santos, Mêves Gama, Nelson Gondim, Penha Maria, João Gomes, Edilásio Lopes entre tantos que, durante décadas, contaram a história do frevo-canção”.

O registro do frevo em território pernambucano somente foi possível a partir de 1952, quando José Rozenblit fundou, na Estrada dos Remédios, n.º 855, a Fábrica de Discos Rozenblit. O selo da gravadora se chamava Mocambo. As gravações eram acompanhadas pela orquestra de frevo do renomado maestro Nelson Ferreira, autor da famosa Evocação, grande sucesso do carnaval do Rio de Janeiro de 1957.

A subdivisão dos tipos de frevo como conhecemos hoje (frevo de rua, frevo-canção e frevo de bloco) só ocorreu a partir de 1936, no auge da chamada “Era do Rádio”. Isso se deu em decorrência de uma necessidade imposta pelo mercado fonográfico e pela grande mídia da época (Saldanha, 2008, p. 175). Outro fato que contribuiu para a difusão do frevo pelo país ocorreu em 1951. O Clube Vassourinhas desfilou pelas ruas das cidades de Salvador e Rio de Janeiro, e quando esteve na capital baiana influenciou Dodô e Osmar a criar o Trio Elétrico. E em 1959 a invenção dos baianos passou pela primeira vez pelas ruas do Recife, mas não agradou os pernambucanos por não ter a presença das tão conhecidas fanfarras⁴⁶.

Na década de 1970 foi criado em Recife o Treme-Terra, um tipo de caminhão com som próprio ao modo dos trios, mas, era diferente, pois contava com a presença de uma orquestra de frevos inteira. Em 1980 surgiu a Frevioca, uma versão menor do trio elétrico, guardando nas suas devidas proporções algumas semelhanças com um bondinho ou até mesmo um coreto. Com capacidade para abrigar uma orquestra com 28 músicos, esse veículo surgiu como uma iniciativa de Leonardo Dantas em parceria com um nobre e competente compositor: o maestro e líder da Orquestra Popular do Recife Ademir Araújo, conhecido carinhosamente como Maestro Formiga. Um cantor que se destacou na Frevioca foi Claudionor Germano.

Nesse mesmo período estava para acontecer uma reviravolta no mundo do frevo: o projeto intitulado Asas da América, idealizado pelo compositor caruaruense Carlos Fernando. Esse importante compositor revolucionou o mundo do frevo, deixando-o de cabeça para baixo. Não pretendemos aqui abordar a história do frevo-canção, tendo em vista que esse não é nosso propósito. Entretanto, entendemos que essa breve explanação serviu para situar o leitor no universo do frevo-canção.

⁴⁶ Segundo Oliveira (1971, p. 21), “fanfarra é, sabe-se, conjunto de metais, clarins, banda marcial. As orquestras de frevo são comumente assim chamadas porque se constituem predominantemente de metais, fora os instrumentos de percussão e uma ou outra “madeira”, geralmente requintas e clarinetes”. Com o passar dos anos, o termo “fanfarra” caiu em desuso, sendo substituído gradualmente por “orquestra de frevo”..

ANEXO C — FREVO DE BLOCO: DAS RUAS PARA OS PALCOS E ESTÚDIOS⁴⁷

Os blocos carnavalescos surgiram na década de 1920. Nessa época existia somente a marcha carnavalesca pernambucana nas formas instrumental e cantada — que seriam denominadas, a partir da década de 1920, por frevo de rua e frevo-canção respectivamente — além das loas dos maracatus e toadas dos bumbas meu boi. Tiveram início nos bairros de São José, Santo Antônio e Boa Vista, áreas centrais do Recife, e na Torre, Tejipió, Afogados, Encruzilhada, Beberibe, Madalena, Rosarinho, entre outros. Eram chamados inicialmente de “blocos carnavalescos mistos”, pois contavam com a participação de pessoas dos gêneros masculinos e femininos. Usa-se a abreviatura “BCM”.

Os blocos carnavalescos (a partir de agora usaremos, para simplificar, a abreviatura “BC” para o singular e “BCs” para o plural) herdaram características dos ranchos carnavalescos⁴⁸ do Rio de Janeiro do final do século XIX, do pastoril⁴⁹, dos ranchos de Santos Reis e da queima da lapinha louvando o nascimento do menino Jesus.

Essas agremiações possibilitaram a participação das moças e senhoras da chamada pequena burguesia no Carnaval de rua, protegidas por um cordão de isolamento e com a proteção dos homens, em sua maioria pais, maridos, irmãos, genros e amigos das famílias, que por sua vez integravam a orquestra de pau e corda. Os instrumentos musicais dessa formação instrumental eram frequentemente usados nos saraus, serestas⁵⁰, e pelos chorões. Eis alguns deles: cordas: banjo, violão, cavaquinho, bandolim, violino e contrabaixo; sopro: flauta, clarineta e gaita de boca (realejo); percussão: pandeiro, ganzá, reco-reco, surdo (ou zabumba), caixa-clara (tarol), e castanholas, entre outros. Recentemente vieram fazer parte dessa formação saxofones (alto e tenor), trompete, trombone, bombardino e tuba. As mulheres formavam o coral que interpretavam as canções em uníssono⁵¹.

Os BCs foram vistos como um símbolo da ordem, tendo atraído a simpatia da polícia e de intelectuais da época. Isso porque o Carnaval era considerado violento devido aos constantes conflitos ocasionados quando os clubes pedestres se encontravam, e entre as bandas militares que tinham à frente os capoeiristas sedentos por confusão. Esses e outros fatores tornavam esse ambiente inadequado para a participação feminina dita “de família”.

⁴⁷ MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo de bloco: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*. Marcos Ferreira Mendes (Marcos FM); prefácio Climério de Oliveira Santos. Recife: Cepe, 2020.

⁴⁸ Segundo Diniz (2008, p. 20), “os ranchos eram como cordões mais organizados, com luxo, beleza e refino musical. Eles apresentavam porta-estandarte, três mestres salas [...], e um instrumental com violões, cavaquinho, flautas e clarineta. [...] e se consolidou no estilo conhecido como marcha-rancho”.

⁴⁹ Segundo o *Dicionário do frevo* (2000, p. 84), o pastoril são cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. No livro *Jornadas de pastoril*, a senhora Laura Nigro relata que o seu pastoril [na década de 1930] “era acompanhado por uma bandinha com bandolins, violão, violino, clarinete, flauta, bombo e tarol” (Pessoa, 2012, p. 27). Como vemos, os mesmos instrumentos das orquestras de pau e corda.

⁵⁰ Também chamada de *serenata*. De acordo com Cascudo (2012, p. 645), serenata é o canto e música instrumental executados ao sereno, ao ar livre, diante da casa de quem dedica a homenagem. Obrigatoriamente o único instrumento de sopros nas serenatas era a flauta. Os demais, de cordas, o indispensável violão, os cavaquinhos, às vezes o violino e depois o bandolim.

⁵¹ A uma só voz. Sem aberturas de vozes, segunda voz, etc.

Inicialmente, a música tocada por essas agremiações era chamada de “marcha de bloco”. A partir dos anos 1930, recebeu a denominação de “frevo de bloco”. No entanto, ainda hoje algumas pessoas preferem chamar do primeiro modo. De acordo com Silva (1998, p. 23), essa música tem como característica “uma introdução vibrante, em andamento allegro, bem à moda das contagiantes jornadas dos pastoris e presepes familiares”. O frevo de bloco se diferencia do frevo canção pela orquestra de pau e corda (ao invés da orquestra de frevo) e pelo andamento da marcha, mais próximo das marchinhas cariocas ou das marchas-rancho dos pastoris⁵².

O primeiro BC foi o Bloco das Flores Brancas⁵³. A sede do bloco era na casa do seu fundador, Salgado Filho. Esse bloco se tornou famoso em parte graças ao compositor Raul Moraes (1891–1937), tido como um compositor de peso da época. Seu irmão, Edgard Moraes (1904–1974), tornou-se também compositor, considerado por muitos como “o príncipe das marchas de bloco”. Foi autor da música Valores do passado, e que viria mais tarde a ser o hino do Bloco da Saudade. O dia de seu aniversário, dia 1º de novembro, é considerado o Dia do Frevo de Bloco. Atualmente o Coral Edgard Moraes⁵⁴ vem mantendo viva a tradição com muita qualidade, tendo à frente o competente maestro Marco César (1960–).

Enquanto a maioria das agremiações traz à frente um estandarte⁵⁵, os BCs substituem esse por um flabelo⁵⁶. O cortejo é assim organizado: o flabelo, a diretoria, as damas de frente, os destaques, os cordões, o coral feminino e finalmente a orquestra de pau e corda. Enquanto no frevo de rua o folião dança o que chamamos de passo (caracterizado sobretudo pela influência da capoeira), nos BCs os participantes preferem o que chamam de evolução. Esta se diferencia do primeiro, pois temos uma coreografia influenciada pelos movimentos das pastorinhas do pastoril, muitas vezes sem levantar os pés do chão, quase arrastando.

As letras dos frevos de bloco exploram várias temáticas, entre algumas podemos mencionar: romantismo, lirismo, saudade, evocações⁵⁷ aos antigos Carnavais, homenagens a personalidades da cultura pernambucana, carnaval pernambucano, exaltação à beleza dos BCs, dor, entre outros temas.

⁵² Maria Lúcia Montes (linha do tempo do museu Paço do Frevo — Recife—PE). Instalado no Bairro do Recife, o Paço do Frevo é um espaço dedicado à difusão, pesquisa, lazer e formação nas áreas da dança e música do frevo, visando propagar sua prática para as futuras gerações. Venha mergulhar em um vasto universo de personalidades, histórias, memórias e experimentar o Carnaval pernambucano durante o ano todo. Disponível em: <http://www.pacodofrevo.org.br/>. Acesso em: 31 dez. 2018.

⁵³ Mais tarde mudou o nome para Bloco das Flores.

⁵⁴ Formado no ano de 1987 pelas filhas e netas do consagrado compositor Edgard Moraes, vem oferecendo à nossa sociedade a sonoridade de suas vozes, já registradas em diversos CDs que compõem o cenário musical de frevos de bloco da nossa cidade. Disponível em: <http://coraledgardmoraes.blogspot.com>. Acesso em: 30 dez. 2018.

⁵⁵ Estandarte é um pavilhão símbolo de um clube de frevo, maracatu ou bloco, geralmente feito de veludo, com desenhos e figuras em alto-relevo bordados com fios dourados. Nos desfiles, o pavilhão é conduzido pelo porta-estandarte (*Dicionário do frevo*, 2000, p. 50).

⁵⁶ Flabelo é um leque que passou a ser o abre-alas ou cartaz que apresenta o cortejo das agremiações de BCs, com o nome, data de fundação e símbolo. Quem carrega o flabelo é chamado de flabelista (*Dicionário do frevo*, 2000, p. 50).

⁵⁷ Ação de evocar, de recordar, de lembrar: a evocação do passado. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/evocacao>. Acesso em: 30 dez. 2018.

Com o passar dos anos o Carnaval de rua do Recife deixou de ser organizado pelos moradores e passou a ser organizado pela Federação Carnavalesca Pernambucana⁵⁸ e posteriormente pela Prefeitura. Com isso, algumas apresentações começaram a acontecer também em palcos montados nas áreas destinadas à folia. Desse modo, os BCs passaram a se apresentar não somente nas ruas, mas também nessas estruturas com tecnologias que contam com sonorização, luz e efeitos especiais. Sendo assim, as orquestras de pau e corda puderam contar com instrumentos elétricos, tais como baixo elétrico, guitarra e teclado, além de bateria, que seria impossível tocar nos desfiles pelas ruas.

No Carnaval de 1957 o maestro Nelson Ferreira (1902–1976) lançou a música *Evocação*. Nessa composição ele procurou reviver com muito saudosismo a beleza dos carnavais dos anos 1920 e 1930, e menciona o nome de personagens famosos naquele tempo.

Felinto, Pedro Salgado
Guilherme, Fenelon
Cadê seus blocos famosos?
Bloco das Flores, Andaluzas
Pirilampos, Apôis Fum
Dos Carnavais saudosos

Evocação foi gravada com uma orquestra de pau e corda dirigida pelo autor e teve a participação do Bloco Carnavalesco Batutas de São José⁵⁹. O sucesso foi tão grande que extrapolou as fronteiras de Recife, chegando a permanecer durante muito tempo nas paradas de sucesso do Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda hoje é sucesso no Carnaval de Pernambuco. Nelson gostou tanto do resultado que resolveu compor outras seis evocações, somando ao todo sete. A primeira ficou sendo a partir daí conhecida como *Evocação n.º 1*.

Desde o sucesso nacional de *Evocação*, várias orquestras do Sul do País começaram a gravar frevo de bloco também. Como alguns exemplos podemos mencionar Zaccarias e Sua Orquestra, que gravou o álbum *Frevo 40 graus* em 1961; as Orquestras de Astor Silva e Oswaldo Borba em 1962; e o disco *Frevo da série Música Popular do Nordeste*, em 1972, pelo Selo Discos Marcus Pereira, entre outros.

⁵⁸ Em 1932 foi fundada a Liga Carnavalesca do Recife, e em 1934 foi criada a Federação Carnavalesca Pernambucana. Entre os objetivos principais dessas instituições estavam acabar com os conflitos entre os clubes pedestres, organizar e divulgar o nosso Carnaval (Souto Maior e Silva, 1991, p. LXXII e LXXIII).

⁵⁹ A música foi gravada em 78 rpm, Mocambo no 15142, matriz R-791. O bloco Batutas de São José teve como principal compositor o talentoso João Santiago (1928–1985), ficou famoso sobretudo pela composição *Sabe lá o que é isso*, composta para o Carnaval de 1952. Foi gravada somente em 1973, pelo Quinteto Violado e Zélia Barbosa, Selo Marcus Pereira, *Música Popular do Nordeste V.1* (LP 4035001) com o nome de Hino do Batutas de São José.

Outra música que fez um enorme sucesso em 1963 foi a composição *Madeira que cupim não rói*, de Capiba⁶⁰ (1904–1997). Ela surgiu de um pedido de apoio da parte dos integrantes do bloco Madeira do Rosarinho, que se julgavam injustiçados pelas comissões julgadoras de todos os anos, e resolveram pedir ajuda ao compositor.

Madeira do Rosarinho
Vem à cidade sua fama mostrar
E traz com seu pessoal
Seu estandarte tão original

Um compositor que compôs inúmeros frevos de bloco foi José Menezes (1924–2013), conhecido como O Rei do Papo. Menezes destacou-se também por compor frevos de rua e canção, além de outros gêneros musicais, como choro, baião, bolero, samba, maracatu, forró, samba-canção e coco de roda. Entre seus muitos frevos de bloco destacamos *Ingratidão* (1956), *Terceiro dia* (1960) e *Bairro dos meus amores* (1974). Ao lado de Nelson Ferreira e Capiba, forma o que alguns consideram como a *Santíssima Trindade do frevo*.

Com a fundação do Bloco da Saudade⁶¹, foram criados outros BCs agora denominados como “Blocos Carnavalescos Líricos”, ou simplesmente “Blocos Líricos”. Durante a história dessas agremiações, surgiram inúmeros compositores (diga-se de passagem, cada um melhor que o outro). No entanto, não dá para falar de frevo de bloco sem mencionar o compositor Getúlio Cavalcanti (1942-). Campeão inúmeras vezes dos concursos de músicas carnavalescas promovidos pela Prefeitura da Cidade do Recife (PCR), Getúlio tornou-se reconhecido pelo bom gosto com que compõe suas músicas. Consagrou-se principalmente com duas composições, *O bom Sebastião*⁶² e *Último regresso*⁶³, ambas compostas para os Carnavais de 1976 e 1981, respectivamente. Esses dois frevos de bloco foram campeões, o primeiro no Concurso de Música Carnavalesca e o segundo no III Frevança.

Os clássicos mencionados acima e tantos outros foram gravados em estúdio, contando com um coro feminino e uma orquestra de pau e corda. Nesse sentido, faz-se importante mencionar que os BCs passaram a gravar discos próprios, seja com suas próprias orquestras de pau e corda ou com músicos contratados. Não pretendemos aqui abordar a história do frevo de bloco, tendo em vista que esse não é nosso propósito. Entretanto, entendemos que essa breve explanação servirá para situar o leitor no universo desse gênero musical.

⁶⁰ Lourenço Fonseca Barbosa.

⁶¹ O Bloco da Saudade foi fundado em 1974 pelo compositor Zoca Madureira e o jornalista Marcelo Varela como uma forma de satisfazer o desejo do compositor Edgard Moraes em reviver os BCs do passado.

⁶² Em homenagem ao compositor e amigo Sebastião Lopes (Sebastião Odilon Lopes de Albuquerque [1905–1974]).

⁶³ Compôs inspirado no bloco Banhistas do Pina, que não pôde desfilar no ano anterior em decorrência de dificuldades financeiras.

Marcos Ferreira Mendes



(Foto: Marcelo Soares)

Mestre em Educação Profissional e Tecnológica pelo IFPE (2025). Especialista em Metodologia do Ensino da Música pelo IBPEX (2012). Graduado em Música — Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2010) e Técnico em contrabaixo elétrico pelo Conservatório Pernambucano de Música (2001). Publicou cinco livros: Arranjando frevo de rua (2017); Arranjando frevo-canção (2019); Arranjando frevo de bloco (2020); Frevo: transformações ao longo do passo (2020), em parceria com Climério de Oliveira; e FrevoBook (2025), em parceria com Climério de Oliveira e Maestro Spok. Atualmente é professor efetivo do Conservatório Pernambucano de Música (contrabaixo elétrico) e do Centro de Educação Musical de Olinda (disciplinas teóricas). É sócio-fundador do Instituto Brasileiro do Frevo (IBF). Tem ampla experiência na área de performance musical como baixista e saxofonista. Atua, principalmente, nos seguintes temas: frevo, arranjo, composição musical, regência e banda de música.



marcostreminhao70@yahoo.com.br

José Reginaldo Gomes de Santana



É Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco UNICAP (2019), mestre pela mesma instituição (2013); possui graduação em Arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco (1990); Licenciatura em Música — UFPE (1997); Especialização Lato Sensu em Programação de Ensino da Matemática — FAINTVISA (1999). É professor com dedicação exclusiva no IFPE Campus Pesqueira; professor do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica, em Rede Nacional, ProfEPT-IFPE Campus Olinda; tem experiência na área de Linguística e Música, com ênfase em Análise do Discurso; atua, principalmente, nos seguintes temas: voz cantada, análise do discurso, discurso, Pedagogia Vocal, interdisciplinaridade e identidade. É membro dos grupos de pesquisa Discurso, sujeito e sociedade — (UNICAP), formação e atuação profissional de professores de música (UFPE) e Organização, memórias e práticas educativas na Educação Profissional e Tecnológica (IFPE). Atua nas linhas de pesquisa: “Análise do Discurso de Linha Francesa — AD”, “Formação inicial de professores de música”, “Práticas Educativas em Educação Profissional e Tecnológica (EPT)”.



reginaldo@pesqueira.ifpe.edu.br

AGRADECIMENTOS

Nossos agradecimentos ao Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) Campus Olinda, ao Programa de Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT) e ao Conservatório Pernambucano de Música (CPM) no desenvolvimento deste livro digital. Agradecemos aos ilustradores Rafael Anderson, Greg, João Lin, Pablo e Laerte Silvino, que contribuíram gentilmente com seus talentos para dar vida e beleza a este trabalho.

Este produto educacional é parte integrante de uma pesquisa de Mestrado do ProfEPT com parecer consubstanciado aprovado pelo CEP da Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE) — No. 7.255.926 em 28/11/2024.



ISBN: 978-65-02-16930-8

