



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO,  
CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO  
CAMPUS BELO JARDIM  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**DAMIANA JULIANA CAETANO DA SILVA**

**SAXOFONE, FREVO E EDUCAÇÃO: um estudo sobre o potencial pedagógico da obra  
do Maestro Nunes na aprendizagem do gênero**

**BELO JARDIM – PE**

**2020**

DAMIANA JULIANA CAETANO DA SILVA

**SAXOFONE, FREVO E EDUCAÇÃO: um estudo sobre o potencial pedagógico da obra  
do Maestro Nunes na aprendizagem do gênero**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Licenciatura em Música do IFPE –  
Campus Belo Jardim, como requisito obrigatório  
para a obtenção do título de Licenciada em Música –  
Habilitação em Saxofone.

Orientador: Prof. Me. Niraldo Riann de Melo

BELO JARDIM – PE

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Biblioteca Prof. Elny Sampaio

S586s Silva, Damiana Juliana Caetano da.  
Saxofone, frevo e educação : um estudo sobre o potencial pedagógico da obra do maestro Nunes na aprendizagem do gênero / Damiana Juliana Caetano da Silva. – 2020.  
52 f. : il.

Orientador: Prof. Me. Niraldo Riann de Melo.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Campus Belo Jardim, 2020.

1. Frevo – Instrução e estudo. 2. Frevo – Pernambuco. 3. Saxofone. 4. Música para saxofone. 5. Saxofonistas. 6. Músicos – Formação. 7. Aprendizagem – Música. 8. Pesquisa educacional – Música. 9. Compositores – Pernambuco. 10. Nunes, Maestro, 1931-2016. I. Melo, Niraldo Riann de, orientador. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco. III. Título.

CDD 782.42164

DAMIANA JULIANA CAETANO DA SILVA

**SAXOFONE, FREVO E EDUCAÇÃO: um estudo sobre o potencial pedagógico da obra  
do Maestro Nunes na aprendizagem do gênero**

**Trabalho Aprovado, Belo Jardim, 09/10/2020**

---

Orientador: Prof. Me. Niraldo Riann de Melo

---

Convidado 1: Prof. Esp. Iuri Ozires Sobreira de Oliveira

---

Convidado 2: Prof. Esp. Evandro Sampaio da Nóbrega

---

Convidado 3: Pof. Wesley Simão Bezerra

BELO JARDIM – PE

2020

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, por ser o gerenciador da minha vida, sem ele eu não sou nada, a minha mãe Erineide Caetano por sempre está ao meu lado me apoiando e incentivando a nunca desistir dos meus sonhos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me permitido chegar até aqui, sem ele não teria forças para continuar.

Agradeço a minha família, por ter sempre me ajudado. A minha mãe Erineide Caetano da Silva, que sempre esteve comigo me apoiando e incentivando independente das minhas escolhas, e ao meu pai Damião Caetano (em memória). Aos meus avós Rita Alves, Francisco Compasso, Iracema Caetano (em memória) e José Caetano Neto por sempre me apoiarem.

Quero agradecer ao Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) *campus* Belo Jardim na pessoa do coordenador Marinaldo Lourenço pela oportunidade de ingressar em um curso superior.

Agradeço ao meu orientador Niraldo Melo, que se dispôs a embarcar neste percurso de pesquisa ofertando-me todo apoio e conhecimentos necessários para concluir este trabalho.

Agradeço a Rebeca França, por sempre estar ao meu lado me incentivando e aconselhando a não desistir e seguir em frente. A sua família por me acolher como uma filha durante esses quatro anos.

Agradeço a Daniela Falcão e Keila Santos (Somos o número 4), por sempre estarem ao meu lado, me aconselhando a lutar e não desistir, obrigada pela paciência dos trabalhos em grupo e das aulas de estágio e de tantas outras coisas que vocês me ajudaram e estiveram comigo.

Agradeço aos meus primeiros professores Cacá Malaquias, Gilson Malaquias, Antônio Gitirana e Antônio Barbosa (em memória) que me ensinaram as primeiras notas musicais e sempre acreditaram e incentivaram durante a minha caminhada musical.

Agradeço a meu amigo Jardas Willian, por ter me estendido a mão quando cheguei em Belo Jardim e se fez companheiro em todos os dias em que precisei.

Agradeço ao prefeito Anchieta Patriota, por ter construído a escola de música Maestro Israel Gomes onde tive os primeiros contatos com a música.

Agradeço a Banda Magníficos, pois me impulsionou a estudar música alimentando o anseio de um dia integrar o naipe dos metais desta banda.

Não deixaria de citar Lourdinha Nobrega e Cassiane Barros, pois me ofertaram a primeira experiência profissional como saxofonista na orquestra “Só Mulheres”, onde não

somente aprendi aspectos técnicos musicais, como também aspectos pessoais. Quero ressaltar o companheirismo, hospitalidade, confiança e amizade de Lourdinha que contribuiu para meu desenvolvimento pessoal.

Quero agradecer também a Gisele Melo, pela sua amizade e por seu companheirismo durante os dias de alojamento, pelas suas palavras de incentivo e pelos finais de semana onde estudávamos saxofone juntas.

Agradeço ainda a Larissa Santiago, pela partilha dos dias de alojamento onde trocamos conversas, segredos, momentos bons e ruins, e porque não citar ainda as saídas para descontrair a mente nos dias de estresse. Muito obrigada pela sua amizade e companheirismo.

Agradeço a Ayrton Ferreira, pelos momentos de estudos que me ajudaram durante o curso.

Agradeço também a Alexandre Santos, por me proporcionar momentos que me fizeram crescer como pessoa, visto que seus conselhos sempre me elevavam a autoestima tornando os dias mais leves.

Agradeço aos meus amigos de infância André Alisson, Elizângela Mirelly, Mauro Pereira e Raiane Rodrigues, que sempre me incentivaram a não desistir dos meus sonhos e sempre torcem pelas minhas conquistas.

Agradeço aos professores do curso de música do IFPE campus Belo Jardim, pelos ensinamentos que contribuíram para minha formação acadêmica e profissional.

Agradeço a psicóloga Laudineide Freitas, pelo apoio e amparo psicológico ocorrido durante as sessões terapêuticas que me ampliaram a visão durante o caminho que muitas vezes me parecia obscuro.

Enfim aos que me ajudaram direta e indiretamente aqui ficam meus agradecimentos.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo geral investigar quais são os elementos que caracterizam o potencial pedagógico da obra do maestro José Nunes de Souza no processo de aprendizagem do saxofone no “frevo de rua”. Durante o percurso metodológico o embasamento partiu dos pressupostos da pesquisa qualitativa e da pesquisa quantitativa, buscando, em ambas, um maior respaldo para as análises das informações aqui expostas, propondo uma discussão sobre o potencial pedagógico dos frevos do compositor. Para tanto, foi elaborado um questionário online, que foi encaminhado à vários saxofonistas pernambucanos, residentes em diferentes mesorregiões do estado, através das redes sociais (*Facebook, WhatsApp*). Quanto às análises realizadas, podemos entender que existe uma recorrência no que diz respeito ao uso dos frevos do maestro Nunes, durante processo de aprendizagem do gênero. Nesse contexto, as obras foram frequentemente mencionadas pelos participantes como sendo uma das primeiras opções de estudo e ainda classificadas, com uma ampla porcentagem, enquanto frevos com um grau de dificuldade técnica e interpretativa fácil e moderado.

**Palavras-Chave:** Frevo. Maestro Nunes. Saxofone.

## **ABSTRACT**

The present work has as a general objective, to investigate which are the elements that describe the pedagogical potential of the conductor's work José Nunes de Souza in the process of learning on the saxophone in the "frevo de rua". During the methodological course, we have taken as a support of the qualitative research and quantitative research, looking for, in both cases, a greater analyzes support of informations here exposed, with the purpose of discussing about the pedagogical potential of frevos by the composer. We also created an online form, which was sent to several saxophone players, from Pernambuco, living in different cities from the state, through the social networks (Facebook, WhatsApp). As the analyzes performed, we can understand that there is a recurrence in what takes about the use of frevos by the conductor Nunes, during the process of learning of the musical style. In this context, the musical works that were often mentioned by the participants as being one of the first options to study and still classified, with a large percentage, as some frevos with an easy and moderate degree of technical and interpretative difficulty.

**Keywords:** Frevo. Maestro Nunes. Saxophone.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Célula rítmica do frevo executada na caixa-clara .....	15
Figura 2	- Célula rítmica do frevo executado no bumbo ou surdo .....	15
Figura 3	- Célula rítmica do pandeiro no frevo .....	16
Figura 4	- Grade rítmica do frevo .....	16
Figura 5	- Trecho do Frevo do Motorista do Maestro Nunes, partitura do saxofone alto .....	17
Figura 6	- Trecho do Frevo - Duda no Frevo de Senô .....	18
Figura 7	- Aspectos melódicos do frevo: arpejos, passagens cromáticas .....	18
Figura 8	- Questão 2 do Instrumento de coleta de dados .....	28
Figura 9	- Questão 4 do Instrumento de coleta de dados .....	30
Figura 10	- Trecho do frevo Cabelo de Fogo .....	32
Figura 11	- Trecho de Cabelo de Fogo .....	35
Figura 12	- Trecho de Bala Doida .....	36
Figura 13	- Trecho do Frevo dos Motoristas .....	37
Figura 14	- Trecho do Frevo É de Perder os Sapatos .....	37
Figura 15	- Trecho do Frevo Curisco .....	38
Figura 16	- Trecho do Frevo dos Motoristas .....	39
Figura 17	- Trecho do Frevo Mosquetão .....	39
Figura 18	- Trecho do Frevo Último Dia .....	40
Figura 19	- Questão 13 do instrumento de coleta de dados .....	41
Figura 20	- Trecho do Frevo Mexe com Tudo .....	41
Figura 21	- Trecho do Frevo É de Perder os Sapatos .....	42
Figura 22	- Trecho do Frevo Cabelo de Fogo .....	42
Figura 23	- Trecho do Frevo dos Motoristas .....	43
Figura 24	- Trecho do Frevo Nino o Pernambuquinho .....	43
Figura 25	- Trecho do Frevo Bala Doida .....	44

## LISTA DE TABELA

Tabela 1 - Aspectos Técnicos Musicais .....	34
---	----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>13</b>
2.1	FREVO: ASPECTOS ESTÉTICOS E MUSICAIS .....	13
2.1.1	Aspectos rítmicos .....	15
2.1.2	Aspectos Melódicos .....	17
2.1.3	A tipologia do frevo .....	18
2.2	APRENDIZAGEM NA MÚSICA POPULAR .....	22
2.3	NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE O MAESTRO JOSÉ NUNES DE SOUZA .....	25
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA DA PESQUISA .....</b>	<b>27</b>
3.1	PESQUISA QUALITATIVA E QUANTITATIVA .....	27
3.2	PESQUISA EXPLORATÓRIA .....	27
3.3	SUJEITOS DA PESQUISA .....	27
3.4	LOCUS DA PESQUISA .....	28
3.5	INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS .....	28
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DOS DADOS .....</b>	<b>30</b>
4.1	FORMAÇÃO MUSICAL DOS SAXOFONISTAS DE FREVO: ENSINO FORMAL E INFORMAL, BANDA DE MÚSICA E CONSERVATÓRIO .....	30
4.2	RECORRÊNCIAS DOS FREVOS DO MAESTRO NUNES NO CONTEXTO DA APRENDIZAGEM DO GÊNERO .....	31
4.3	DESVELANDO ASPECTOS TÉCNICOS MUSICAIS NOS FREVOS DE NUNES ..	33
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>45</b>
	<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>47</b>
	<b>APÊNDICE – Modelo do Questionário enviado aos Saxofonistas da Pesquisa .....</b>	<b>49</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O frevo é um dos gêneros musicais que constituem a identidade cultural do estado de Pernambuco, tendo sua efervescência a florada nos dias de carnaval, onde os foliões se divertem e se embalam pela dança e pelo som das orquestras de frevo.

Os primeiros contatos com os frevos iniciaram na banda de música Filarmônica Maestro Israel Gomes, localizada na cidade de Carnaíba sertão do estado de Pernambuco onde tive a oportunidade de tocar este gênero. Os primeiros frevos que aprendi foram Vassourinhas, Cabelo de Fogo e Mosquetão, pois estes pareciam apresentar elementos de menor grau de dificuldade para os saxofonistas, aspectos estes que se enquadravam no meu nível musical.

Algumas inquietações me acompanharam desde quando comecei a tocar carnaval, uma delas sempre foi o discurso dos músicos em relação ao frevo, gênero que sempre classificavam como de elevado grau técnico para o instrumentista, me levando a achar que nunca iria tocar este tipo de música.

Frente ao exposto, chegamos ao seguinte problema de pesquisa, visto que as obras do maestro Jose Nunes de Souza (maestro Nunes) encontram-se presentes nos repertórios tocados por muitos músicos de frevo, quais seriam os elementos que caracterizam a utilização desse repertório dentro do processo de aprendizagem do saxofone no frevo de rua?

Dessa forma o presente trabalho tem por objetivo geral, investigar quais são os elementos que caracterizam o potencial pedagógico da obra do maestro José Nunes de Souza no processo de aprendizagem do saxofone no frevo de rua. Como objetivos secundários, buscamos: aplicar um questionário com saxofonistas de diferentes regiões do estado de Pernambuco; investigar se existe recorrência na utilização da obra de Nunes no processo de aprendizagem do frevo; fazer um levantamento sobre os principais aspectos didático-musicais presentes nas obras apresentadas pelos saxofonistas.

A presente pesquisa se justifica no fato de podermos investigar mais uma faceta do frevo, mais especificamente no que se refere ao processo de aprendizagem deste gênero, contribuindo, assim, com as discussões que possam nos levar à um melhor entendimento sobre um “paradigma” estabelecido e ainda bastante presente nos discursos de muitos músicos, que afirmam, quase de forma generalizada, que o frevo é um gênero extremamente difícil de tocar.

Outro ponto de relevância diz respeito à produção de um material de apoio para professores e alunos que quiserem se debruçar sobre a temática em questão, sugerindo novos

estudos e tomando como ponto de partida as indagações e considerações levantadas por nós durante este trabalho. Certamente com a abordagem metodológica escolhida, com os objetivos elencados e com o pensamento voltado para a construção do conhecimento acadêmico a pesquisa obteve êxito para trazer à tona as respostas ou possíveis encaminhamentos desta proposta.

Mediante as considerações iniciais, o trabalho é estruturado em quatro partes que desvelam o percurso de pesquisa, construído para evidenciar o processo de aprendizagem dos saxofonistas a partir da obra do maestro Nunes.

No capítulo 1 a fundamentação teórica permite visitar estudos de teóricos como: Green (2000), Saldanha (2008), Lima (2018), Benck Filho (2008), Couto (2009) para costurar um itinerário sobre o frevo desde o seu contexto histórico e seus aspectos estéticos musicais até o uso deste gênero para o processo formativo do saxofonista pernambucano. Ainda neste capítulo encontram-se notas biográficas sobre o maestro Nunes apontando mais detalhes sobre sua obra e sua carreira musical.

No capítulo 2 apresentamos a metodologia da pesquisa escolhida. Para tanto, utilizamos como aporte a sistemática da pesquisa qualitativa e quantitativa e, como instrumento de coleta de dados, um questionário com 38 saxofonistas de três mesorregiões de Pernambuco.

No capítulo 3, temos a análise e discussão dos dados levantados através do questionário, onde podemos inferir através do discurso dos partícipes o potencial pedagógico dos frevos de Nunes para o músico saxofonista que não detém muita experiência instrumental.

No capítulo 4, o trabalho é concluído expondo as considerações finais acerca das questões analisadas, bem como a retomada do objetivo geral proposto como guia para este trabalho, apontando respostas que permitem traçar novos trajetos de estudos e novos possíveis encaminhamentos de pesquisa.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 FREVO: ASPECTOS ESTÉTICOS E MUSICAIS

O Frevo é um gênero musical da cultura Pernambucana que traz consigo características peculiares que o diferenciam dos demais gêneros musicais difundidos no território nacional brasileiro (IPHAN, 2006). Podemos citar a música, a dança e até as vestimentas que se unem em um só personagem para difundir a alegria da festa popular que, nos primeiros tempos da República, era considerada condenável e que hoje se consolida como patrimônio imaterial de Pernambuco (SALDANHA, 2008).

No carnaval o Frevo destaca – se pela manifestação da tradicional festa que tem como intuito arrastar agremiações e foliões pelas ruas da cidade do Recife e Olinda (IPHAN, 2006). Orquestras de frevo são comumente vistas e ouvidas pelos foliões durante os dias em que se vive a efervescência deste gênero musical que se consolidou a partir da década de 1930, em meio a um período chamado de “a era do rádio” (SALDANHA, 2008).

O frevo tocado nas ruas, geralmente em andamentos rápidos<sup>1</sup>, que fazem os foliões dançar e se divertir, são executados por instrumentos de palheta, metal e percussão. Saldanha (2008) aponta duas formações que caracterizam as orquestras de frevo de rua, sendo uma delas definida como “tradicional” e a outra “atual”.

Conforme este autor, a formação tradicional engloba os seguintes instrumentos: **Palhetas** - 01 requinta Eb, 05 clarinetas Bb, 02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones tenores Bb; **Metais** - 07 trompetes Bb, 10 trombones C, 01 bombardino C, 02 tubas Eb, 01 tuba baixo Bb; **Percussão:** 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo, 01 reco-reco, 01 ganzá. A formação descrita como atual possui os seguintes instrumentos: Em lugar das 02 tubas em Eb, e da tuba- baixo em Bb, é corriqueiro o uso do contra- baixo ou da tuba em C. Acrescenta- se também o uso da bateria na seção rítmica e, ainda, a guitarra e o teclado na base harmônica.

Complementando essa discussão, Benck Filho (2008) apresenta um quadro com diferentes formações instrumentais, atribuídas as orquestras de frevo de rua.

---

<sup>1</sup> Alguns tipos de frevo, como o frevo de bloco, não possuem o andamento tão acelerado, como o frevo de rua, por exemplo. Porém, esse tipo ou estilo de frevo também é tocado nas ruas, em meio aos períodos de carnaval.

**Quadro 1 – Instrumentação atribuída as orquestras de frevo de rua.**

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

Fonte: Benck Filho (2008, p. 62).

Ainda percorrendo a história do frevo, é possível ver que as formações, descritas acima, sofreram modificações, sobretudo a partir da década de 1950, quando se passou a utilizar formações mais próximas das *big bands* norte-americanas (CORTES, 2012). Ainda, segundo esse autor esta formação era composta por: 4 saxofones, 4 trompetes, 4 trombones, piano, baixo e bateria.

Assim, é notório que o frevo é um gênero com muitas peculiaridades que perpassam não somente a música, executada para a alegria dos foliões. Por isso, a pesquisa traz um olhar sobre os elementos que caracterizam o potencial pedagógico da obra do maestro José Nunes de Souza que, para uma melhor compreensão, serão tratados de modo mais aprofundado nas seções seguintes.

Inicialmente a discussão engloba os aspectos peculiares do frevo, observando as características rítmicas deste gênero e apontando alguns elementos musicais como as células rítmicas dos instrumentos de percussão e as formas de início do ritmo, para que, assim, o leitor possa entender de maneira clara os padrões rítmicos utilizados nos frevos de rua.

### 2.1.1 Aspectos rítmicos

De acordo com Lima (2018), as figuras rítmicas da “caixa” possuem um padrão quaternário, porém, devido ao aceleramento do andamento, esses padrões foram concebidos dentro do compasso binário, sendo executado dessa maneira, ainda nos dias atuais.

Além do compasso binário, a semicolcheia é uma figura recorrente e tocada em andamentos iguais ou superiores a 120 bpm (batimentos por minuto). Este andamento foi se modificando ao longo dos anos e, nos dias de hoje, é executado de modo igual ou superior a 180 bpm.

Estudiosos como Saldanha (2008), apontam que é comum encontrar pelo menos três tipos de células rítmicas básicas para a caixa-clara, instrumento de timbre agudo responsável por conduzir a “levada” do frevo instrumental. Todavia, a célula rítmica mais utilizada é a que está escrita na figura 1, pois as demais necessitam de um conhecimento prévio por parte do músico.

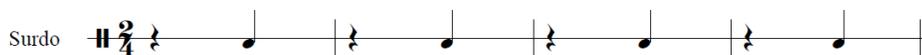
**Figura 1 – Célula rítmica do frevo executada na caixa-clara**



Fonte: A autora (2020).

Outro instrumento essencial para a condução rítmica do frevo é o surdo, que irá trabalhar com o som mais grave, marcando o tempo fraco de cada compasso, utilizando ainda a mão para abafar a vibração do som produzido pelo encontro da baqueta e a pele do instrumento, restringindo assim ao tempo determinado para a marcação. Percebe-se então, que este instrumento atua de maneira inversa em relação aos demais instrumentos já citados como básicos para a condução rítmica do gênero. Observe na figura 2 com mais clareza tal assertiva.

**Figura 2 - Célula rítmica do frevo executado no bumbo ou surdo.**



Fonte: A autora (2020).

O pandeiro é mais um dos instrumentos de percussão característicos do frevo e que tem a sua célula herdada do ritmo do galope (SALDANHA, 2008). Na figura 3, é possível ver bem esta ilustração.

**Figura 3 – Célula rítmica do pandeiro no frevo**



Fonte: A autora (2020).

Além das células rítmicas apresentadas anteriormente, outra peculiaridade são as semicolcheias tocadas, não somente pelos instrumentos de percussão, mas também pelos os instrumentos de sopro, tornando-se um desafio para os músicos, visto que tais padrões rítmicos são tocados em andamentos rápidos. Ao discutir sobre a interpretação do frevo em meio aos andamentos acelerados Benck Filho (2008) elucida que:

Deve - se lembrar que o excesso de velocidade traz mais energia e entusiasmo, sintonizando melhor a música com o momento atual vivido pela sociedade. No entanto, pode destruir o passo, tornando-o impossível ao passista e dificultando ao instrumentista a execução e a acentuação. O andamento mais lento possibilita mais “ginga” ao passista, mais “balanço” ao músico – o melhor controle do movimento musical, do que impulsiona e produz repouso, das inflexões sonoras, do timbre, do uso dos acentos e da articulação. Contudo, pode trazer certa nostalgia ou letargia imprópria ao momento. (BENCK FILHO, 2018, p. 100)

Por fim, podemos observar uma notação que representa a junção desses três instrumentos de percussão, caracterizando a “levada” ou padrão rítmico básico do frevo.

**Figura 4 - Grade rítmica do frevo**

Fonte: A autora (2020)

Outro aspecto relevante que caracteriza o frevo é a presença de anacruses no início das frases, que podem ocorrer com diferentes notações rítmicas tais como: 3 semicolcheias, 1 colcheia dentre outros (LIMA, 2018).

**Figura 5 - Trecho do Frevo do Motorista do Maestro Nunes, partitura do saxofone alto.**



Fonte: A autora (2020)

Frente ao exposto, é possível compreender o ritmo como uma das marcas fundamentais do frevo, que traz em si heranças históricas de outros ritmos como o dobrado, a polca, a marchinha, a quadrilha, dentre outros, emergindo, então, da ebulção frenética que arrasta os foliões pelas principais ladeiras de Olinda e as ruas do Recife.

### 2.1.2 Aspectos Melódicos

Assim como vimos anteriormente à relevância do aspecto musical rítmico para a construção de padrões no frevo, não deixaremos de discutir sobre as linhas melódicas que são expressas pelos instrumentos de palhetas e de metais.

Dois aspectos melódicos recorrentes no frevo são as frases denominadas como perguntas e respostas (antecedentes e consequentes), onde geralmente os metais fazem a pergunta melódica e os saxofones respondem. Tal afirmativa é corroborada por Saldanha (2008, p.189) ao afirmar que “sua orquestração [do frevo] se desenvolve em um jogo de perguntas e respostas entre metais e palhetas, o que vem a ser uma das características fundamentais do gênero, tendo nos saxofones o papel de principais melodistas.”. Observamos tal afirmação nas figuras abaixo, onde encontra-se um trecho do Frevo “Duda no Frevo” do compositor Senô.

**Figura 6 - Trecho do Frevo - Duda no Frevo de Senô**

**DUDA NO FREVO** Senô

Frevo de Rua

Frase antecedente

Frase consequente

Fonte: A autora (2020)

Outra recorrência é a presença de arpejos e passagens cromáticas e diatônicas, fatores predominantes da música tonal. Outros artifícios como os grupetos e as bordaduras são utilizados para enfeitar os trechos melódicos.

**Figura 7 - Aspectos melódicos do frevo: arpejos, passagens cromáticas.**

Fonte: Cortes (2012 p.151).

### 2.1.3 A tipologia do frevo

Segundo Oliveira (1971) o frevo é dividido em três categorias, sendo elas: frevo de rua, frevo de bloco e frevo canção. Todavia, estudos como o de Benck Filho (2008) complementam as informações expostas por Oliveira (1971), apontando outras classificações tais como: frevo de salão, frevo elétrico, frevo de encontro, frevo de regresso e frevo de saída, mesmo que as principais ainda sejam as três modalidades citadas inicialmente. Abaixo, no quadro 2, é possível ver uma tabela ilustrando tais modalidades, tipos e subtipos do frevo.

**Quadro 2 – Subdivisões do gênero**

<b>Gênero</b>	<b>Subgênero</b>	<b>Tipos</b>	<b>Subtipos</b>
<b>Frevo</b>	Frevo de rua	Abafo Coqueiro Ventania	Abafo- Ventania  Abafo- Coqueiro
	Frevo de Bloco		
	Frevo Canção		
	Novas Nomenclaturas		
	Frevo de Rua		Frevo de Salão Frevo de Sala de Concerto

Fonte: Saldanha (2008, p. 186).

O **frevo de rua** destaca-se pelo seu andamento rápido e as composições serem executadas na forma instrumental (LIMA, 2018). A partir de leituras de pesquisas relacionadas a esta temática surge apontamentos sobre o frevo de rua ser o mais antigo remetendo-se as primeiras festas de carnaval (RECIFE, 2010 apud LIMA, 2018). Nesse sentido, Oliveira (1971, p 37) sobre vela alguns títulos de composições que reforçam o caráter enérgico, desenfreado e até “violento” do frevo de rua, assim temos: “É de Frevê”, “Chegou Fervendo”, “Diabo Solto”, “Bicho Danado”, “Segure essa Brasa”, “Apare essa Bomba”, “Tijolo Quente”, etc sempre dando uma conotação violenta, desenfreada.

Acerca do andamento de execução deste tipo de frevo, Saldanha (2008) afirma que pela influência do dobrado se tinha como parâmetro de execução 120 semínimas por minuto. Contudo, ao longo do tempo se foi acelerando o ritmo e, hoje em dia, grande parte dos frevos instrumentais ultrapassam as 180 semínimas por minuto.

Segundo Benck Filho (2008), a estrutura do frevo de rua quase normalmente se organiza em parte A e B, que são repetidas em sua execução. “A parte B muitas vezes não apresenta modulação para uma tonalidade vizinha, fato que pode acontecer com o frevo- de – bloco” (IBIDEM, p. 70). Ainda sobre a forma estrutural do frevo de rua, Saldanha (2008, p.

241) aponta outra possibilidade de organização da “estrutura formal, A-BB-A-BB-A onde, diferente do convencional, a seção “A” não é imediatamente repetida e apresenta-se em 24 compassos, em lugar de 08 ou 16 compassos, habitualmente encontrados”.

Outro aspecto relevante se destacar é sobre a tonalidade que se encontra escrita à maioria dos frevos desta categoria. Sobre esse ponto, Saldanha (2008) ressalta que pode existir uma prevalência sobre as composições na tonalidade maior, embora o autor não descarte a tonalidade menor, uma vez que é possível encontrarmos variados frevos com esta tonalidade.

O frevo de rua é subdividido em três modalidades: ventania, coqueiro e abafo, sendo estas classificações discutidas por autores como Saldanha (2008). Esse autor apresenta outras nomenclaturas tidas como novas e, portanto, com características distintas das três principais classificações do frevo.

No “Frevo Ventania” as vozes executadas pelo naipe das palhetas (saxofones e clarinetas), têm um maior destaque dentro das composições e configura-se geralmente como um grande desafio para o músico, já que exige uma boa técnica de performance para o elevado número de semicolcheias tocadas nos andamentos rápidos. Tal afirmativa é corroborada com Saldanha (2008) quando o mesmo expõe o seguinte:

Mais adequado à execução em ambientes fechados ou, artificialmente amplificados, tem baixa densidade sonora. Tem como característica o emprego de notas que raramente ultrapassam os limites do pentagrama, com melodia bastante movimentada, com o uso de notas de duração curta e dificuldade elevada, notadamente com o emprego das semicolcheias. Predominam as palhetas - saxofones e clarinetas (SALDANHA, 2008, p. 196).

No “Frevo coqueiro”, as vozes predominantes encontram - se no naipe dos metais (trombones e trompetes), que trabalham com as notas agudas que ultrapassam as linhas suplementares superiores do pentagrama, gerando notável dificuldade na execução. É uma categoria enérgica com muitas semicolcheias e que impressiona no tocante a massa sonora quando executada na rua. Como exemplo, citamos o frevo Relembrando o Norte, do compositor Severino Araújo. Para reforçar a nossa discussão o autor expõe:

Quase uma variação do *abafo*, também tem boa densidade sonora sendo adequado para a execução em ambientes abertos como as ruas. Tem como característica o emprego de notas agudas que vão além da pauta, porém, com uma melodia bastante movimentada, com notas de duração curta e de dificuldade bastante razoável, notadamente com o emprego de semicolcheias. Predomina os metais (trompetes e trombones), em boa parte dos casos, com maior ênfase nos trompetes (SALDANHA, 2008. p.194).

O “Frevo Abafo”, que como o próprio nome sugere se propõe a cobrir outras orquestras que se encontram nas ruas de Olinda e Recife. Diferente dos dois tipos anteriores,

este se configura como de fácil execução e detém um peso sonoro significativo nos ambientes abertos. Há a ocorrência de semínimas e colcheias, fugindo ao padrão das semicolcheias tocadas nos frevos ventania e coqueiro. Mais uma vez o naipe dos metais apresenta-se com destaque nesta categoria. Segundo Saldanha (2008) este tipo de frevo apresenta as seguintes características:

Como é de se supor, tem ampla densidade sonora, adequada para a execução em ambientes abertos. Tem como característica o emprego de notas agudas, de duração mais ou menos longas e de simples divisão, notadamente o uso de mínimas, semínimas e colcheias. Predominam os metais (trompetes e trombones) que, executam em uma região alta para estes instrumentos, contudo, sua execução é relativamente fácil. (SALDANHA, 2008, p. 192).

Deixando a efervescência do frevo de rua, passamos ao romantismo do **frevo de bloco**, composto geralmente em tonalidade menor (SALDANHA, 2008). Seu andamento é mais lento em se comparando ao frevo de rua. As letras, que trazem saudações aos antigos carnavais são cantadas por coros femininos (LIMA, 2018).

Possui uma formação instrumental mais leve, utilizando-se de instrumentos de corda, sopro e percussão. Para complementar o entendimento, Saldanha (2008) apresenta uma instrumentação tradicional e atual deste subgênero, assim temos os seguintes instrumentos que compõe as formações evidenciadas pelo autor:

Tem como formação clássica ou tradicional (violões, violinos [em alguns casos], 01 cavaquinho, 01 banjo, 01 bandolim, 01 clarineta Bb, 01 flauta C, 01 saxofone-alto Eb, 01 saxofone-tenor Bb, 01 contra-baixo ou 01 tuba C, 01 pandeiro, 01 caixa-clara e 01 surdo), contudo, essa estrutura também pode variar. Nos dias atuais, além da estrutura tradicional, tais conjuntos comumente também utilizam os metais, geralmente 01 trompete Bb, 01 trombone C, 01 bombardino C. (SALDANHA, 2008, p. 204 – 205).

Outra característica bem peculiar do frevo de bloco é o assobio do apito, seguido de uma fermata sobre o acorde de preparação do tom do frevo e uma semínima tocada pelo surdo.

O **Frevo Canção** assemelha-se ao frevo de rua no que se refere à instrumentação utilizada para a execução da introdução. Este tipo de frevo exige sempre um intérprete que carregará as letras que fazem homenagens a pessoas ou coisas. O andamento é um pouco mais à frente se compararmos ao frevo de bloco, sua velocidade é de 150 semínimas por minuto. Frequentemente tocados durante os dias de carnaval: Oh Bela!, Bicho Maluco Beleza, Voltei Recife e Bom Demais são alguns dos exemplos de frevo canção. (LIMA, 2018)

Segundo Saldanha (2008), ainda se pode perceber outras características como a tonalidade e a instrumentação. Sobre a tonalidade o autor afirma ser geralmente escrito em tom maior, todavia o modo menor também é visto no frevo canção. A instrumentação afirma

ser reduzida e tem como instrumentos os seguintes: (02 saxofones-alto Eb, 02 saxofones-tenores Bb, 03 trompetes Bb, 03 trombones C, 01 contra-baixo, 01 caixa-clara, 01 pandeiro, 01 surdo).

## 2.2 APRENDIZAGEM NA MÚSICA POPULAR

O processo de ensino e aprendizagem dos alunos, e aqui se entenda alunos do ensino regular e também alunos de música, pode ocorrer dentro e fora de instituições formais de ensino, visto que, o contato com amigos, o ouvir repetidas vezes um trecho musical e a prática em conjunto, possibilitam a aquisição de conhecimentos mesmo que sem a presença formal do professor.

Uma temática muito discutida dentro do ensino da educação musical é a dicotomia entre a aprendizagem formal e informal na música popular. A este respeito, Couto (2008) expõe que:

Após muitas pesquisas e debates sobre o tema, a inclusão da música popular como conteúdo nas aulas de música, dentro dos mais diferentes níveis, já é vista com maior naturalidade. No entanto, questões relativas à pedagogia do repertório merecem um olhar mais atento. A literatura aponta que ao incluir um tipo de música que durante muito tempo esteve às margens de sistemas formais de ensino musical, como é o caso da música popular, é preciso pensar em metodologias que sejam mais apropriadas à situação. (COUTO, 2008, p. 55)

A aprendizagem na música popular ainda é algo que, para muitos, não tem relevância para o processo formativo do músico, pois ainda enfrenta certa resistência por parte dos professores que adotam, como metodologia mais acertada, abordagens tradicionais, inviabilizando habilidades desenvolvidas pelo músico popular.

Retomando a discussão sobre a música popular, Green (2000, p.66) diz que “este tipo de música teve sua origem e evolução com base na aprendizagem informal e coexistiu com a educação musical formal, embora de forma distinta”. Ela ainda afirma que, nas últimas décadas, a cultura ocidental vem acatando gradualmente a música popular também nos modelos da educação formal. Este movimento tem acarretado um relevante avanço para as reflexões sobre a educação musical dos estudantes no tocante ao uso de metodologias ancoradas nas bases da educação formal e também da educação informal.

Sandroni (2000) enfoca que a cultura da música popular é vista por muitos de maneira errada, onde se tem a equivocada ideia da não obrigação de estudo para sua aprendizagem, apontando que a obtenção de conhecimentos e capacidade musicais sejam critérios que exigem muita perfeição e não poderiam ser adquiridos fora de instituições

formais. Esse ato dificultou a aceitação e o processo de ensino aprendizagem da música popular, visto que não se concebia muita confiabilidade neste processo. Lacorte e Galvão (2007) reforçam a nossa assertiva quando descrevem o ambiente em que se desenvolve o aprendizado musical:

As primeiras vivências da música popular ocorrem, geralmente, no seio familiar, entre parentes, vizinhos e amigos próximos. A aprendizagem ocorre muitas vezes de forma natural, quase que lúdica em meio a festas, churrascos e práticas informais entre amigos. (LACORTE; GALVÃO, 2007, p. 29)

Esses mesmos autores ainda enfatizam que o aprendizado se dá, inicialmente, pelo tocar juntos, falar, assistir e ouvir outros músicos e principalmente mediante o trabalho criativo feito em conjunto. Desta forma, compreende-se que o ensino da música popular perpassa os mais variados ambientes informais. Ainda sobre o ensino da música popular, Green (2000) ressalta:

A música popular é exatamente isso - popular, e que a sua origem e desenvolvimento acontece fora de qualquer sistema formal de ensino, julgo que os educadores poderiam dar mais atenção a este tipo de música e daí tirar algum benefício para si e para os seus alunos, analisando com mais profundidade, valorizando as aprendizagens daí decorrentes e as atitudes e valores dos que a ela se dedicarem (GREEN, 2000, p. 65).

Para Green (2000) a educação formal e a aprendizagem informal não são esferas totalmente separadas, já que se pode ofertar uma aprendizagem significativa respeitando a cultura local onde o estudante da música popular vive, fornecendo-lhe através destas práticas orientações técnicas dentro do ambiente formal que lhe auxiliarão na prática já desenvolvida.

Para uma melhor compreensão acerca dos aspectos da aprendizagem formal e informal, citaremos os mecanismos pelos quais discorrem tal aprendizagem. Visitando o conceito exposto por Green (2000) as práticas de aprendizagem musical formal são aquelas ocorridas dentro de instituições de ensino e guiadas por professores especialistas, bibliografias, notação musical, avaliação da aprendizagem, conteúdos discriminados pelo currículo, pesquisas dentre outros. Quanto ao aspecto informal, este decorre do ouvir e imitar outros músicos que não se encontram dentro das instituições de ensino.

Diante disso, vem à importância em discutir sobre o processo de enculturação que acontece em meio a essa aprendizagem informal. Sobre o termo enculturação, conceituado como ser o meio pelo qual se constrói o conhecimento mediante a ação de amigos, familiares e ainda a escuta de repertórios que fazem parte do meio social do indivíduo GREEN (2000).

Reforçando a nossa afirmativa Green (2000 p.22) diz que “juntamente com as práticas de aprendizagem informal, há também o processo de enculturação, no qual a

aquisição de habilidades e conhecimento musical [acontece] por imersão diária em música e em práticas musicais de um determinado contexto social”.

Sobre a prática da audição, está se compõe de grande relevância para a aprendizagem dos músicos popular ocorrida por meio da enculturação. Green (2000) acrescenta que:

A aprendizagem inicial desses músicos populares requer audição e imitação com elevada atenção e com intenção auditiva. Nesse contexto, o “ouvir” é parte fundamental da enculturação, que permeia o desenvolvimento dos músicos populares, desde as suas tentativas iniciais de fazer música até a carreira profissional. (GREEN, 2000, p. 30).

Desta forma, conforme o exposto, a audição é uma ferramenta fundamental para a aprendizagem dos músicos populares, bem como a ação do tocar um instrumento e de compor, pilares estes que perpassam todo o processo de construção dos conhecimentos musicais dos sujeitos nos ambientes informais. Realçando a compreensão acerca destes pilares Green (2000) nos diz:

Tocar, compor e ouvir são alguns dos caminhos que os músicos populares percorrem na trajetória do seu aprendizado. Essas três formas de vivência musical envolvem conhecimentos em comum, que não se distinguem tanto entre si. O tocar envolve a exploração sonora através de instrumentos musicais ou da própria voz na busca de uma sonoridade que agrade aos ouvidos e/ou que faça algum sentido para o executante. O compor abrange o âmbito das atividades musicalmente criativas, incluindo improvisação. (GREEN, 2000, p. 30)

Um segundo aspecto, e este não menos importante para o processo de aprendizagem no meio informal é a auralidade, ou seja, "o tocar de ouvido", que permite ao músico a liberdade de criar sem estar presa a notação musical sendo esta uma atividade indispensável na educação formal. A este respeito Lilliestam(1995) expõe:

As práticas *aurais* envolvem o fazer-musical de ouvido, ou seja, “criar, atuar, lembrar e ensinar músicas sem o uso de notação escrita”, partir de atividades como copiar músicas de ouvido de gravações ou observar e imitar colegas e parentes, os músicos populares adquirem suas capacidades para improvisar e criar. Também desenvolvem o ouvido harmônico, rítmico e melódico. (LILLIESTAM, 1995, p. 195)

Arrematando a discussão sobre o processo de aprendizagem no âmbito informal, nota-se que o ouvir, o imitar, o improvisar e a prática em conjunto são fundamentais para a produção dos conhecimentos dos músicos populares que, mesmo no meio de festejos, no seio familiar ou ainda em uma reunião com amigos, conseguem aprender de maneira não tradicional. Dessa forma, quebra-se o paradigma de que só aprende música quem está no meio formal de ensino, ou que elementos como a leitura e a escrita musical, além da técnica instrumental são aprendidos por meio dos métodos escritos.

No contexto do frevo, deve se observar que os aspectos da aprendizagem formal e informal são relevantes, uma vez que a origem deste gênero musical está ancorada na música de tradição europeia e alguns músicos acabam passando por esse tipo de formação, seja por questões de aprendizagem de teoria musical ou pela prática instrumental propriamente dita. Contudo, o ato de tocar o frevo está mais intimamente ligado ao aspecto informal. Um exemplo deste processo tão importante é a atuação do músico nas orquestras de frevo que, logo no primeiro momento, chegam para tocar o repertório sem estudos de métodos escritos especificamente para a prática do frevo, e ao longo dos dias de carnaval aprendem pelo ouvir e pelo imitar dos outros músicos as partituras que complementam o repertório.

Desta forma, fica evidente que a dicotomia da aprendizagem formal e informal dialoga de modo que ambas caminhem sempre juntas, já que tanto uma como outra trazem para o músico da música popular contribuições que lhe impulsionam para uma prática instrumental cada vez mais apurada.

### 2.3 NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE O MAESTRO JOSÉ NUNES DE SOUZA

O maestro Nunes, assim chamado pelos músicos que conviveram e também por aqueles que o conheceram através de suas obras, contribuiu muito para o cenário musical pernambucano e não somente por ser instrumentista, arranjador e compositor, mas por ter também se preocupado em atender, através de seus projetos sociais, como sua Escola de Frevo do Nordeste Maestro Nunes, aqueles que se encontrava em condições sociais menos favoráveis. Assim, tomando como base teórica o trabalho de Amorin (2010), é de suma importância descrever um extrato da vida e obra de Jose Nunes de Souza, bem como sua caminhada musical na busca pelo aprofundamento dos conhecimentos musicais.

Jose Nunes de Souza nasceu em 22 de junho de 1931, na cidade de Vicência, no estado de Pernambuco. Era filho de dona Maria Apolônia Nunes e Jose Francisco Nunes. Desde sua infância, já apresentava muita habilidade musical e muito gosto pela música, uma vez que, dentro de sua casa tinha seu pai que era clarinetista e violonista como exemplo musical. Todavia, o pai que ainda era pedreiro e mestre de obras não tinha tempo e paciência para ensinar as primeiras lições musicais que eram necessárias para que o garoto pudesse continuar a se enveredar pelos caminhos da música. (AMORIN, 2010)

Aos nove anos Nunes já era clarinetista e já conseguia orquestrar, aos doze compunha dobrados e integrava um pastoril religioso. Em 1950, devido a complicações políticas relacionadas ao seu pai mudou-se com toda a família para Recife, onde começou a

aprofundar seus conhecimentos musicais e então ingressou como aluno do Conservatório Pernambucano de Música (CPM). Em 1960 estudou na Faculdade de Filosofia do Recife música sacra e regência, em 1965 concluiu o curso de Licenciatura em Belas Artes na UFPE. Teve como principais orientadores o professor Mário Câncio Justo dos Santos e o padre Jaime Diniz. Grandes mestres como: Capiba, Nelson Ferreira e Zumba proporcionaram ao maestro Nunes, muitas lições e aprendizados que com certeza o fizeram subir degraus na sua carreira profissional. Em 1958 assumiu a função de primeiro clarinetista na Banda Municipal do Recife, porém com o espírito político aguçado e com formação política de esquerda se filiou ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e engajou-se no movimento de Cultura Popular (MCP). (IBIDEM 2010)

Expor suas ideias contrárias ao regime político vigente lhe rendeu muita perseguição e até afastamento da Banda Municipal do Recife. Contudo, apesar da censura e repressão continuou no movimento político e suas conquistas artísticas fizeram o seu talento brilhar por consecutivas vezes, foi campeão na categoria frevo de rua nos festivais Leda de Carvalho, Frevança e Recife. As músicas premiadas nestes festivais são os clássicos que logo nos faz lembrar o maestro Nunes, dentre eles é pertinente citar: Formigueiro, feito em homenagem ao seu amigo e também maestro Ademir Araújo; É de Perder os Sapatos, fazendo menção a um músico que perdeu o sapato em um troça carnavalesca; Mosquetão, lembrando-se do seu colega baleado durante a ditadura; Bomba Relógio, lembrando uma bomba que explodiu no Recife, dentre outros. Vemos que o maestro se utilizava de fatos do cotidiano e da convivência com os amigos para compor as músicas que lhe trouxeram muitos prêmios. Cabelo de Fogo, outro clássico feito para homenagear um amigo do maestro lhe rendeu a fama de rei do frevo de rua. Amorin (2010), ainda ressalta que o maestro fazia questão de registrar a história de suas músicas para que assim todos tivessem acesso ao contexto em que ele estava inserido para compor tal música.

Além de ser um reconhecido compositor, o maestro Nunes realizou muitas ações que beneficiaram a população carente, mais especificamente as crianças, dentre elas podemos expor: Escola Municipal do Frevo (1972), Banda de Frevos do Nordeste (1984), Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO) e a Escola de Frevos do Nordeste Maestro Nunes.

Jose Nunes de Souza teve a sua caminhada musical encerrada em 14 de setembro de 2016, deixando uma enorme lacuna no cenário musical Pernambucano.

### **3 METODOLOGIA DA PESQUISA**

#### **3.1 PESQUISA QUALITATIVA E QUANTITATIVA**

Por meio dos métodos científicos que buscamos apurar as visões e/ou opiniões dos entrevistados, grupos sociais, dentre outros fenômenos de pesquisa. Desse modo, consideramos o viés quantitativo e qualitativo como complementares, dando ao pesquisador a possibilidade do aprofundamento na leitura e interpretação dos dados. Segundo Minayo (2002, p. 22) “o conjunto de dados qualitativos e quantitativos, porém, não se opõem. Ao contrário, se complementam, pois a realidade abrangida por eles interage dinamicamente, excluindo qualquer dicotomia”.

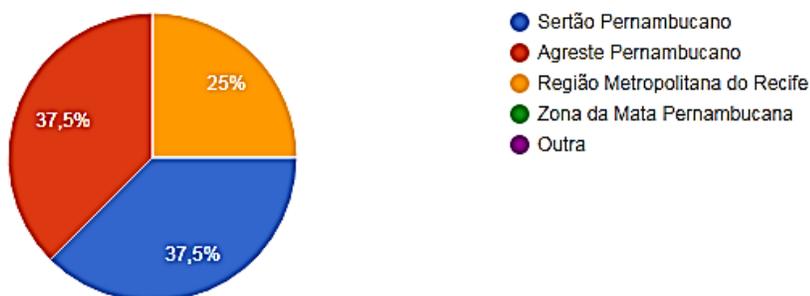
#### **3.2 PESQUISA EXPLORATÓRIA**

Este tipo de pesquisa é utilizado para esclarecer, conceituar e alterar conceitos de demandas que não se tem muitos registros escritos. Podemos dizer que com esta pesquisa inicia-se o ponto de partida de um estudo mais amplo, todavia não se tem comumente um padrão rígido muito grande de planejamento e alguns procedimentos como: técnicas quantitativas de coleta de dados não são rotineiramente utilizadas (GIL, 2008).

#### **3.3 SUJEITOS DA PESQUISA**

Para a realização da pesquisa estabelecemos o seguinte perfil de participantes. Os mesmos precisariam ser saxofonistas, oriundos do estado de Pernambuco, mais especificamente das mesorregiões: Agreste, Sertão, Região Metropolitana do Recife e Zona da Mata que passaram ou não pela formação de banda de música, ou pela formação formal ou informal do ensino de música. Não determinamos o nível de experiência instrumental dos sujeitos, nem tampouco a faixa etária, podendo assim, serem pessoas com mais ou com menos experiência musical. Após a aplicação do questionário obtivemos os seguintes percentuais:

**Figura 8 – Questão 2 do Instrumento de coleta de dados**



Fonte: A autora (2020).

A partir destes dados, percebemos que o perfil dos entrevistados quanto à região onde residem se concentrou em grande parte em duas mesorregiões: agreste e sertão de Pernambuco, tendo ainda o percentual de 25% residindo na região metropolitana do Recife. Desta forma, podemos concluir que tais números nos respondem positivamente quanto à proposição do perfil dos participantes.

### 3.4 LOCUS DA PESQUISA

A pesquisa se concentrou no estado de Pernambuco, onde o frevo é um patrimônio cultural e perpassa as fronteiras nacionais e internacionais.

### 3.5 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

Utilizamos para esta pesquisa o questionário como instrumento de coleta de dados. Segundo Gil (2008) o conceito de questionário é descrito dessa forma:

Pode-se definir questionário como a técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc. (GIL 2008, p. 121).

O questionário de um modo geral é construído a partir de perguntas que norteiam o trabalho do pesquisador quanto ao esclarecimento de temas pontuais que surgem ao longo da pesquisa.

Debruçando-nos no contexto desta pesquisa, onde mesorregiões distintas do estado de Pernambuco foram tomadas como base para a nossa pesquisa, foi utilizada a

plataforma “Formulários *Google*” para viabilizar o acesso dos participantes, tomamos ainda as redes sociais tais como: *facebook*, *instagran*, *whatsapp* e *email* para alcançar o maior número de sujeitos que se propuseram a interagir com a nossa pesquisa.

Vale salientar que, através do termo de consentimento livre e esclarecido, foi assegurado aos sujeitos pesquisados o direito de retirar-se da pesquisa a qualquer tempo sem nenhum prejuízo a eles conferido.

O questionário foi constituído de 17 questões que versavam entre objetivas e subjetivas, onde o participante poderia escolher dentre as opções descritas a que melhor se enquadrava em seu perfil musical.

Realizamos ainda um teste piloto com um aluno de saxofone do IFPE para nos nortear em relação à estrutura e a organização das questões, o que nos fez reavaliar o instrumento e assim facilitar as respostas concedidas pelos sujeitos.

Por fim, elencamos três grandes categorias de análise, a saber: formação musical dos saxofonistas de frevo: ensino formal e informal; a recorrência dos frevos do maestro Nunes no contexto da aprendizagem do gênero; e aspectos didáticos da obra de Nunes para o aprendizado do frevo.

Desta maneira podemos ler e interpretar melhor os dados concedidos pelos participantes, e então, discutir tais respostas a partir dos princípios da pesquisa qualitativa, quantitativa e exploratória que caracterizam este estudo. Dessa forma, tornou-se possível a interpretação dos dados como ferramenta de expressão das informações mais relevantes para a pesquisa.

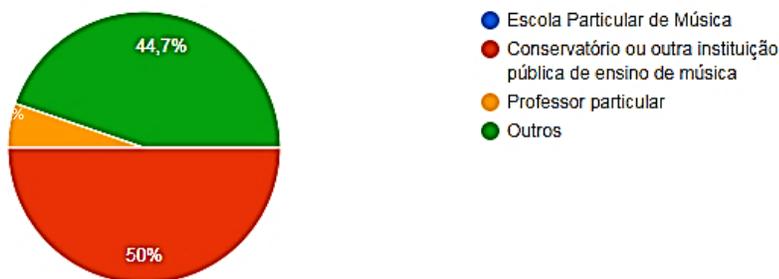
## 4 ANÁLISE DOS DADOS

As informações que constam nesta seção têm como base as respostas concedidas pelos participantes através do questionário onde a partir das assertivas, poderemos tecer algumas considerações e, assim, aprofundar e discutir o potencial pedagógico dos frevos do maestro Nunes, contribuindo, desta forma, para as discussões que possam nos levar a um melhor entendimento sobre um paradigma estabelecido por muitos músicos que afirmam que o frevo é um gênero de elevado grau técnico.

### 4.1 FORMAÇÃO MUSICAL DOS SAXOFONISTAS DE FREVO: ENSINO FORMAL E INFORMAL, BANDA DE MÚSICA E CONSERVATÓRIO

A questão 4 refere-se às instituições onde os participantes estudam ou estudaram música durante sua formação como instrumentistas. Além da banda de música, o conservatório foi apontado como a instituição de maior incidência entre os sujeitos, totalizando 50% das respostas. O gráfico a seguir, mostra os demais percentuais apontados como resposta para a questão 4.

**Figura 9 – Questão 4 do Instrumento de coleta de dados**



Fonte: A autora (2020).

As instituições citadas pelos participantes nos remetem ao tipo de ensino que versa entre o nível formal e informal, no qual o saxofonista pernambucano tem a sua base teórica e musical para atuar nos mais variados cenários profissionais, semiprofissionais e até amadores. Vimos no capítulo anterior, que tanto no ensino formal quanto no informal, os processos de aprendizagem ocorrem de maneira distinta e a esse respeito Green (2000) fala:

A educação musical formal, tendo em comum um ou mais dos seguintes aspectos: curricula escritos, planos de estudo ou tradições explícitas de ensino e aprendizagem; professores reconhecidos e pagos, coordenadores ou mestres que na maioria dos casos possuem qualificações relevantes; mecanismos de avaliação sistemática tais como testes, exames nacionais, diplomas ou graus de diversos níveis; notação musical, que às vezes é entendida como secundária, mas normalmente é importante; e finalmente, bibliografia, incluindo partituras, textos pedagógicos e manuais de ensino. Paralelamente à educação formal, existem em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais. A isto eu chamo práticas de aprendizagem musical informal às quais, no extremo e em contraste com a educação formal, não recorrem a instituições de ensino, nem curriculum escrito, programas ou metodologias. (GREEN, 2000, p.65).

Assim como mostrado a partir da citação da Green (2000), os dados por nós levantados corroboram com tal exposição, onde observamos que a maioria dos músicos participantes da pesquisa teve acesso ao ensino formal e desta forma, desenvolveram a sua técnica instrumental dirigida por um professor apto à sua formação.

#### 4.2 RECORRÊNCIAS DOS FREVOS DO MAESTRO NUNES NO CONTEXTO DA APRENDIZAGEM DO GÊNERO

Considerando as respostas levantadas pelo questionário, inicialmente eram 40 participantes, todavia, desconsideramos um dos sujeitos, pois o mesmo não respondeu de maneira correta o que era solicitado. Tivemos ainda um questionário respondido duas vezes pela mesma pessoa e então consideramos apenas um, restando assim 38 respostas válidas.

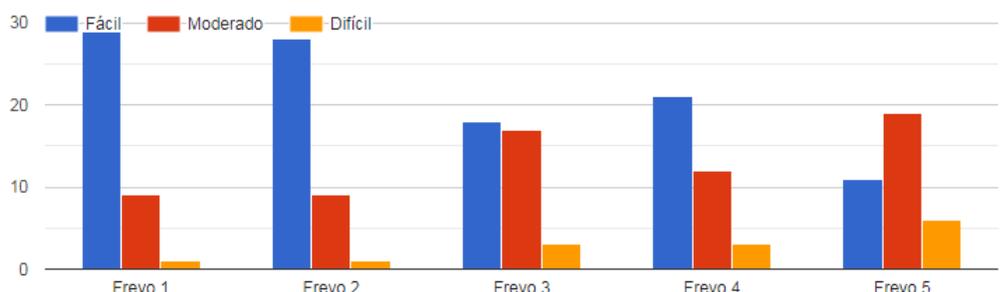
Percebemos a recorrência dos frevos de Nunes em 34 das 38 respostas registradas no questionário, sendo os frevos do maestro citados sempre como os primeiros aprendidos pelos saxofonistas entrevistados. Esta declaração pode ser confirmada através da questão 8 onde lê-se: **Cite o nome dos cinco primeiros frevos que você aprendeu. É importante você enumerar os frevos citados em uma ordem crescente, exemplo: 1 - citar nome; 2 - citar nome; 3 - citar nome, etc.** O mesmo pode ser observado na questão 9 onde lê-se: **Dos cinco frevos que você citou, classifique-os em uma ordem crescente de acordo com o nível de dificuldade técnica.** Observamos então, um pequeno recorte que representa os exemplos de frevos descritos por alguns dos participantes.

### Questão 8

<b>Participante 1</b>	Mosquetão	Vassourinhas	Último Dia	Cabelo de Fogo	Fogão
<b>Participante 2</b>	Vassourinhas	Cabelo de Fogo	Morena Tropicana	Voltei Recife	Mosquetão
<b>Participante 3</b>	Cabelo de Fogo	Mosquetão	Olinda	Último Dia	Duda no Frevo

Fonte: A autora (2020)

### Questão 9



Fonte: A autora (2020)

Através dos recortes do discurso dos participantes podemos perceber uma recorrência na utilização da obra do maestro Nunes, o que nos chama a atenção para este fato. Lançando um olhar analítico sobre um pequeno trecho do frevo Cabelo de Fogo, poderemos perceber alguns aspectos musicais que, de certo, nos auxiliarão na compreensão sobre o fato dos frevos de Nunes serem sempre citados como uma das primeiras opções.

A recorrência de colcheias, semínimas e mínimas além de intervalos mais próximos, notas conjuntas e uma extensão confortável, podem tornar a execução do frevo mais fácil, influenciando e contribuindo na escolha dos frevos do maestro como uma das primeiras opções para a aprendizagem dos músicos. Observemos o extrato abaixo:

**Figura 10 – Trecho do frevo Cabelo de Fogo**

**CABELO DE FOGO**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Tenor Sax

T. Sx.

Fonte: A autora (2020)

A partir do extrato acima e das recorrências musicais já apontadas, podemos deduzir que o maestro detinha o intuito de facilitar e possibilitar a aprendizagem dos saxofonistas que buscassem expandir seu repertório musical através do frevo. O saxofonista pernambucano Inaldo Cavalcanti de Albuquerque (Spok), nos revela tal proposição ao falar que “ficava todo mundo discutindo sobre a sua parte, mas ele dizia: e as crianças! E continuávamos a discutir sobre a parte de cada um, e ele dizia: estou ouvindo todos falarem sobre sua parte, mas as crianças também querem tocar, não esqueça” (Arte 21, 2016). Podemos inferir, através desta discussão, que o maestro buscava a inclusão dos mais novos nas orquestras dos veteranos, contudo, tendo o cuidado de ofertar frevos que estivessem dentro do nível da prática instrumental de cada um, estimulando-os a tocar frevos e como consequência desenvolvendo a técnica instrumental necessária para tocar os mais variados repertórios.

#### 4.3 DESVELANDO ASPECTOS TÉCNICOS MÚSICAIS NOS FREVOS DE NUNES

Inicialmente, havíamos destinado sete questões para que os sujeitos respondessem apontando sua visão sobre os aspectos musicais: articulação, digitação, velocidade de execução, extensão e dinâmicas. Tais aspectos estavam relacionados aos frevos: Cabelo de Fogo, Bomba Relógio, É de Perder os Sapatos, Bala Doida, Mosquetão, Frevo do Motorista e Formigueiro. Contudo, no decorrer do trajeto de pesquisa, vimos como mais prudente a exclusão dos frevos Bomba Relógio e Formigueiro, pois, a maioria dos sujeitos não conheciam os referidos frevos o que gerou um déficit de dados tornando inviável a devida análise.

Em relação aos frevos analisados, os entrevistados relataram percentuais variados sobre os aspectos técnicos musicais, já citados anteriormente, veja as tabelas:

**Tabela 1 – Aspectos Técnicos Musicais**

<b>Cabelo de Fogo</b>	<p><b>Aspectos Técnicos Musicais</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Articulação – (68,42%) fácil e (31,57%) moderado.</li> <li>• Digitação – (73,42%) fácil (23,68%) moderado e (2,63%) difícil.</li> <li>• Velocidade de execução – (63,15%) fácil (31,57%) moderado e (5,26%) difícil.</li> <li>• Extensão – (67,56%) fácil (29,72%), moderado e (2,70%) difícil.</li> <li>• Dinâmica – (68,421%) fácil (26,31%) moderado e (5,26%) difícil.</li> </ul>
<b>Bala Doida</b>	<p><b>Aspectos Técnicos Musicais</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Articulação – (29,62%) fácil e (70,37%) moderado.</li> <li>• Digitação – (33,33%) fácil (62,96%) moderado e (3,70%) difícil.</li> <li>• Velocidade de execução – (29,62%) fácil (62,96%) moderado e (7,40%) difícil.</li> <li>• Extensão – (48,14%) fácil (51,85%) moderado.</li> <li>• Dinâmica – (48,14%) fácil (51,85%) moderado.</li> </ul>
<b>É de Perder os Sapatos</b>	<p><b>Aspectos Técnicos Musicais</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Articulação - (47,05%) fácil e (50%) moderado e (2,94%) difícil</li> <li>• Digitação – (38,23%) fácil (55,88%) moderado e (5,88) difícil.</li> <li>• Velocidade de execução – (37,14%) fácil (62,85%) moderado.</li> <li>• Extensão – (40%) fácil (54,28%) moderado e (5,71%) difícil.</li> <li>• Dinâmica – (44,11%) fácil (50%) moderado e (5,88%) difícil.</li> </ul>
<b>Mosquetão</b>	<p><b>Aspectos Técnicos Musicais</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Articulação – (75%) fácil (19,44%), moderado e (5,55%) difícil.</li> <li>• Digitação – (69,44%) fácil (30,55%) moderado.</li> <li>• Velocidade de execução – (64%) fácil (33,33) moderado e (2,77%) difícil.</li> <li>• Extensão – (69,44%) fácil (30,55%) moderado.</li> <li>• Dinâmica – (65,71%) fácil (34,28%) moderado.</li> </ul>

<b>Frevo dos Motoristas</b>	<b>Aspectos Técnicos Musicais</b>
	• Articulação – (57,14%) fácil e (42,85%) moderado.
	• Digitação – (55,55%) fácil e (44,44%) moderado.
	• Velocidade de execução – (52,77%) fácil (44,44%) moderado e (2,77%) difícil.
	• Extensão – (50%) fácil (47,22%) moderado e (2,77%) difícil.
	• Dinâmica – (58,33%) fácil (38,88%) moderado e (2,77%) difícil.

Fonte: A autora (2020)

A discordância entre alguns percentuais numéricos se deve ao fato dos sujeitos responderem parcialmente ou não responderem aos requisitos que foram solicitados. Porém, mesmo com a variação numérica podemos deduzir que, na visão dos participantes, as categorias fácil e moderado se destacam.

Observando os trechos dos frevos Cabelo de Fogo e Bala Doida percebemos que o compositor, além de se preocupar com os músicos que não tinham muita técnica musical, ainda se preocupava com o desenvolvimento gradativo destes instrumentistas. Isso, pois, no frevo Bala Doida, já averiguamos a utilização de grupos de semicolcheias, exigindo um pouco mais de desenvolvimento técnico para a sua interpretação, onde, a partir desses novos elementos, o músico pode ir aperfeiçoando a sua técnica e performance musical. Veja os trechos a seguir:

**Figura 11 – Trecho do Frevo Cabelo de Fogo**

**CABELO DE FOGO**

FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Tenor Sax

T. Sax.

Fonte: A autora (2020)

**Figura 12 – Trecho do Frevo Bala Doida**

**BALA DOIDA**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Fonte: A autora (2020)

No decorrer desta análise, consideramos importante dissertar, com mais detalhes, cada aspecto técnico elencado, revelando mais alguns aspectos que evidenciam o potencial pedagógico dos frevos do maestro.

Sobre a **articulação**, primeiro aspecto técnico escolhido e muito utilizado por cada compositor como um meio de enriquecer a interpretação de sua obra e demonstrar o seu modo particular de organizar os sons. Percebemos este como um dos primeiros entraves encontrados pelos saxofonistas para tocar frevo, já que, quando associado à velocidade de execução, dificulta e desafia o músico, exigindo um grau técnico elevado. Lago (2008) nos ilumina a compreensão quando apresenta o seguinte conceito de articulação:

[Articulação] é conceituada como a junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete. Assim, na sequência das notas, estas podem ser ligadas umas às outras ou então destacadas entre si. Tais realizações têm como consequências fundamentais a execução em *legato* (ligado) ou *staccato* (destacado). (LAGO, 2008, p. 223)

A partir do conceito de articulação proposto por Lago (2008) nos voltamos aos frevos do maestro Nunes, selecionados para esta pesquisa, compreendendo como as articulações foram escritas.

Nesse sentido, encontramos poucas indicações de articulações; o que pode configurar-se como um instrumento facilitador para a prática do frevo realizada pelos saxofonistas, uma vez que a interpretação deste elemento pode ocorrer de forma mais individual e flexível. Veja abaixo trechos dos frevos: Frevo dos Motoristas e É de Perder os Sapatos.

**Figura 13 – Trecho do Frevo dos Motoristas**

**FREVO DOS MOTORISTAS**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Tenor Sax 

T. Sax. 

T. Sax. 

Fonte: A autora (2020)

**Figura 14 – Trecho do Frevo É de Perder os Sapatos**

**É DE PERDER OS SAPATOS**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Tenor Sax 

T. Sax. 

T. Sax. 

Fonte: A autora (2020)

A partir dos trechos expostos, percebemos que as articulações intrínsecas aos frevos, aqui analisados, podem ser tomadas de forma didática, pois facilitam a performance dos saxofonistas que, naturalmente, na categoria frevo de rua, têm a responsabilidade de tocar as melodias. Se compararmos o mesmo aspecto técnico com frevos de outros compositores como, por exemplo, Lourival Oliveira, em seu frevo Curisco, veremos que a disposição da articulação ocorre de modo variado, trazendo mais dificuldade de execução para o músico. Veja o trecho abaixo:

Figura 15 – Trecho do Frevo Curisco

**CURISCO**  
FREVO DE RUA                      LORIVAL OLIVEIRA

Tenor Sax

T. Sx.

T. Sx.

Fonte: A autora (2020)

No frevo Curisco, ocorre à variação de articulações tais como: duas notas ligadas e duas notas destacadas, duas destacadas e duas ligadas e ligaduras. Tem ainda as células rítmicas mais complexas, com um maior grau de dificuldade. Já na música Cabelo de Fogo, vemos que tais articulações são mais fáceis e sem variações complexas. Ademais, as células rítmicas são simples, o que facilita a execução do músico, bem como o estimula a desenvolver a sua técnica musical com menos “entraves”.

O segundo aspecto técnico musical analisado foi à **digitação**, que podemos entender como uma sincronia entre os dedos e as chaves do instrumento e que a partir de determinadas combinações associadas ao direcionamento do ar produzirão notas diferentes. (RUSSO,1997)

No Frevo dos Motoristas podemos ver é esta relação da digitação acontecendo de modo dinâmico já que, na escrita musical, as divisões rítmicas e as notas que estão dispostas, e intervalos mais próximos facilitam a “sincronia” dos dedos.

**Figura 16 – Trecho do Frevo dos Motoristas**

**FREVO DOS MOTORISTAS**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Tenor Sax 

T. Sax. 

T. Sax. 

Fonte: A autora (2020)

Observando o frevo Mosquetão, podemos perceber que este padrão de escrita se repete. Consideremos o trecho abaixo:

**Figura 17 – Trecho do Frevo Mosquetão**

**MOSQUETÃO**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Alto Sax 

A. Sax. 

A. Sax. 

Fonte: A autora (2020)

A partir de uma breve análise sobre o frevo Último Dia de Levino Ferreira, percebemos que não há a mesma facilidade em relação ao aspecto digitação, pois a escrita apresenta passagens com semicolcheias e síncopes que dificultam a sincronia dos dedos do saxofonista. Abaixo, segue um extrato do frevo mencionado:

**Figura 18 – Trecho do Frevo Último Dia**

**ÚLTIMO DIA**  
FREVO DE RUA LEVINO FERREIRA

Tenor Sax

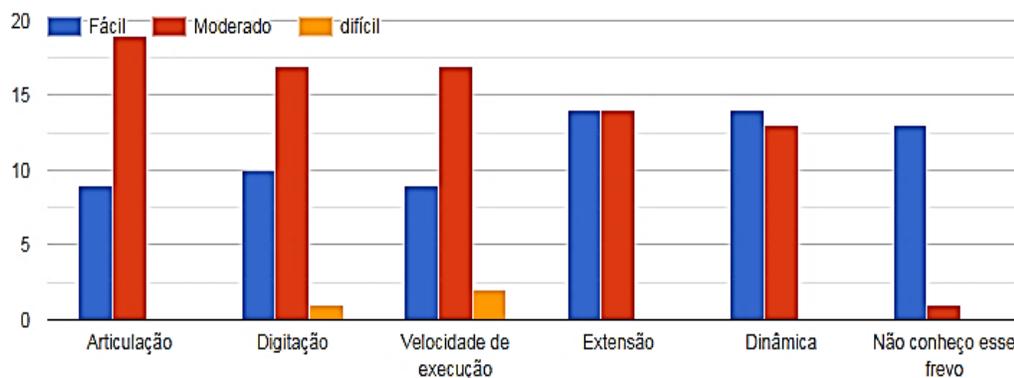
T. Sx.

T. Sx.

Fonte: A autora (2020)

Assim, vemos que a digitação se configura como mais um ponto de ancoragem pedagógica nos frevos do Maestro Nunes, pois as divisões rítmicas estão transitando sobre células formadas por colcheias e as semínimas, figuras musicais com valores “maiores”.

O terceiro ponto elencado pode ser tido como um dos que mais desafia o saxofonista na hora de tocar frevos: a **velocidade de execução**. Isso porque, quanto mais rápido for o andamento, mais difícil se torna o controle dos aspectos técnicos discutidos anteriormente. Este receio enfrentado pelos saxofonistas, em relação à velocidade de execução também foi identificado na questão 13, onde foi lançado aos participantes a seguinte pergunta: **Exclusivamente sobre o frevo "Bala Doida", classifique o grau de performance instrumental quanto aos seguintes aspectos**. Então temos o seguinte gráfico:

**Figura 19 – Questão 13 do instrumento de coleta de dados**

Fonte: A autora (2020)

Evidenciamos que, em relação à velocidade de execução, uma grande parcela dos entrevistados classifica este aspecto técnico como moderado. Este dado pode apontar para o fato de que, comumente, os músicos considerem a velocidade do andamento e de execução como uma barreira durante a imersão no gênero musical do frevo.

Normalmente ouvimos as melodias de frevo, escritas para saxofone, serem formadas por muitas semicolcheias, a exemplo da subcategoria denominada “frevo ventania”. Nessa direção, Lima (2018, p. 35) diz que “o frevo ‘ventania’, por exemplo, utiliza os saxofones em frases da primeira parte repletas de semicolcheias, dando a impressão de uma rajada de vento”. Vejamos o trecho abaixo do frevo Mexe com Tudo, do compositor Levino Ferreira:

**Figura 20 – Trecho do Frevo Mexe com Tudo**

**MEXE COM TUDO**  
(1941) LEVINO FERREIRA  
EMANOEL BARROS

Tenor Sax 

T. Sx. 

Fonte: A autora (2020)

Lançando um olhar sobre o frevo *É de Perder os Sapatos*, vemos que a velocidade de execução não se torna algo tão complexo para o instrumentista quanto no exemplo anterior, e isto em nada tem a ver com a diminuição do andamento, mas sim devido à construção rítmica e melódica da obra, como pode observar a seguir:

**Figura 21 – Trecho do Frevo *É de Perder os Sapatos***

## É DE PERDER OS SAPATOS

FREVO DE RUA

MAESTRO NUNES

Tenor Sax 

T. Sx. 

T. Sx. 

Fonte: A autora (2020)

A **extensão** é mais um ponto a ser considerado como um potencial pedagógico dos frevos do compositor, pois nos debruçando sobre os frevos analisados percebemos que as notas transitam em uma região confortável que não chega a ultrapassar uma oitava e meia, o que viabiliza a execução destes frevos, veja os extratos abaixo para fixarmos tal afirmação.

**Figura 22 – Trecho do Frevo *Cabelo de Fogo***

## CABELO DE FOGO

FREVO DE RUA

MAESTRO NUNES

Tenor Sax 

T. Sx. 

Fonte: A autora (2020)

**Figura 23 – Trecho do Frevo dos Motoristas**

**FREVO DOS MOTORISTAS**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Tenor Sax 

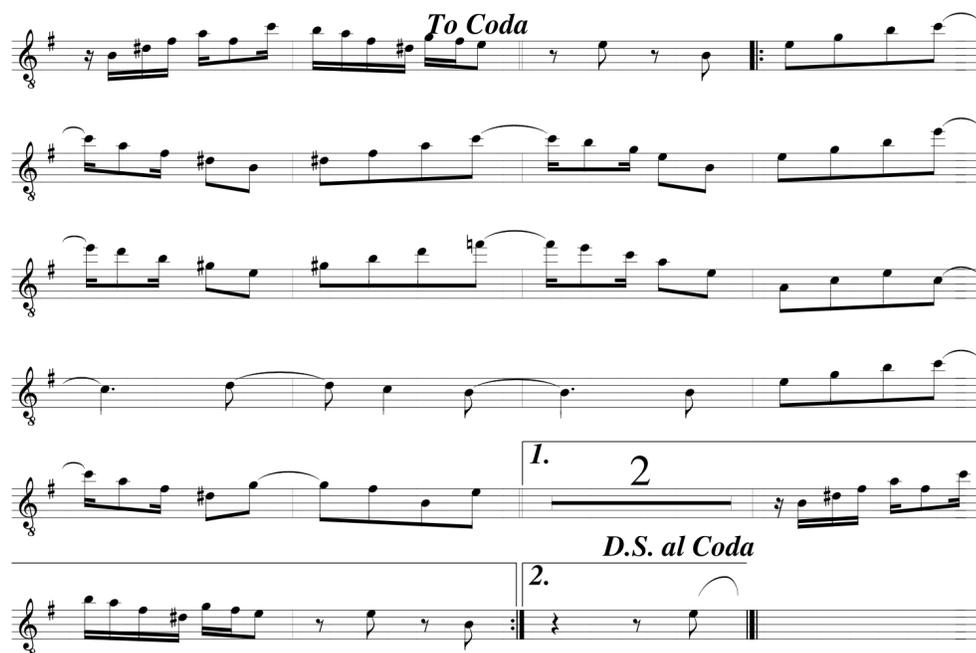
T. Sax. 

T. Sax. 

Fonte: A autora (2020)

Este fato não se sustenta, por exemplo, no frevo coqueiro, onde os metais sempre são responsáveis por trabalhar com notas muito agudas. Vejamos um recorte da partitura para sax alto do frevo Nino o Pernambuquinho, do compositor José Ursicino da Silva (Maestro Duda):

**Figura 24 – Trecho do Frevo Nino o Pernambuquinho**



The musical notation for Figure 24 consists of seven staves of music in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 11-12, leading to a second ending bracket labeled '2.' in measure 13. Below the second ending, the instruction 'D.S. al Coda' is written. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: A autora (2020)

Após compararmos os dois frevos de Nunes com o frevo Nino o Pernambuquinho, concluímos que a extensão se efetiva como mais um atributo pedagógico favorável ao aprendizado do frevo.

O último ponto que consideramos revelar o potencial pedagógico dos frevos do maestro Nunes, foi à **dinâmica**, que Med (1996, p. 213) conceitua como a “gradação da intensidade do som, é o grau de intensidade com que o som é emitido ou articulado”.

Nos frevos do compositor Nunes não vimos, nas partituras, as quais tivemos acesso, indicações de dinâmica, o que nos faz compreender que este aspecto pode, por exemplo, ser indicado por convenções livres por parte de cada condutor/maestro das orquestras. Segue o trecho abaixo do frevo Bala Doida.

**Figura 25 – Trecho do Frevo Bala Doida**

**BALA DOIDA**  
FREVO DE RUA MAESTRO NUNES

Fonte: A autora (2020)

Vale ressaltar que a falta de indicações de dinâmicas nas partituras, assim como de outros elementos interpretativos, é algo recorrente em várias composições de frevo, em diversos compositores. Todavia, esse elemento pode ser tido como um aspecto facilitador no processo de aprendizagem, visto que as dinâmicas, assim como os demais elementos de interpretação musical podem ser inseridos de forma menos rígida.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo investigar quais são os elementos que caracterizam o potencial pedagógico da obra do maestro José Nunes de Souza, no processo de aprendizagem do saxofone no frevo de rua. Como objetivos complementares investigamos a recorrência dos frevos de Nunes no percurso de aprendizagem dos participantes, e levantamos aspectos técnicos musicais que demonstram o potencial pedagógico dos frevos do maestro para o desenvolvimento prático instrumental do músico em formação.

Aplicamos um questionário, distribuído a 40 saxofonistas que residem em três mesorregiões do estado de Pernambuco. Dos 40 participantes que responderam ao questionário, foi necessário desconsiderarmos 2, pois um dos sujeitos não respondeu corretamente ao que era proposto e o outro respondeu duas vezes as mesmas perguntas, restando então 38 participantes. No que se refere ao perfil dos sujeitos, quanto a sua residência, as mesorregiões Agreste e região metropolitana do Recife se apresentaram com maior porcentagem. Quanto ao tipo de ensino aos quais os participantes tiveram e ainda tem acesso para a sua formação musical, o ensino formal (conservatórios, aulas particulares) e informal (banda de música, tocar com amigos e familiares) apresentaram percentuais de destaque, o que nos faz compreender o de que os músicos transitam por diferentes caminhos de ensino e aprendizagem.

Através das entrevistas percebemos que tanto os músicos mais jovens, quanto os mais experientes apontam os frevos do maestro Nunes como primeiras opções para a construção do seu próprio repertório de frevos, e este fato se deve ao tipo de organização rítmica e melódica mais facilitada, que oportuniza a ambos tocar juntos, mesmo que em níveis musicais diferentes.

Outro resultado relevante, construído a partir dos apontamentos dos participantes, foi à classificação dos frevos de maestro Nunes, em uma maior porcentagem numérica, dentro das categorias “fácil” e “moderado”, levando em consideração os aspectos técnicos musicais como a articulação, velocidade de execução, extensão, dinâmica e digitação. Esses são fatores que desafiam os saxofonistas em meio às melodias dos frevos, porém evidenciamos que o compositor buscou romper com certa recorrência na forma de escrita do gênero, normalmente complexa, tornando os seus frevos uma ferramenta pedagógica e facilitadora para a aprendizagem do músico.

Outro resultado alcançado com as entrevistas foi percebemos que, apesar do frevo ser um gênero musical que exige do instrumentista certo grau técnico, a partir da concepção

do maestro Nunes, este paradigma pode ser desconstruído. Isso porque o uso simplificado de elementos como a articulação e de algumas células rítmicas favorecem a inserção do músico no contexto musical em que o frevo seja tocado.

Finalizamos os apontamentos deste trabalho certos de que as contribuições descritas até o momento servirão de base para novos estudos e reflexões acerca da prática pedagógica no frevo de rua. Contudo, não é possível, em um único trabalho, trazer outros elementos, como a visão dos maestros em relação ao uso do frevo no repertório das bandas de música, sendo este um possível tema para trabalhos posteriores.

## REFERENCIAS

AMORIN, Maria Alice (2010). *Patrimônios Vivos de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE. Consultado em 1 de dezembro de 2019.

Arte 21, P. 1 video (6:03). *A Despedida do Ícone do Frevo: Maestro Nunes - Gjs*. Publicado pelo canal Pernambuco - Arte 21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UxkLHx2gmOw>. Acesso 28 de Janeiro de 2020.

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

CORTES, Almir. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. / Almir Cortes Barreto. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

COUTO, A. C. N. do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 89-104, dez. 2009.

GREEN, L. Poderão os professores aprender com os músicos populares? **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social / Antonio Carlos Gil. - 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

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

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, 29-38, set. 2007.

LAGO, Sylvio. *Arte da regência: história, técnica e maestros*/ Sylvio Lago. – São Paulo: Algor Editora, 2008.

LIMA, Flavio Fernandes de. *A Teoria dos Contornos aplicada na Fusão Paramétrica do Frevo de Rua Pernambucano: inter-relações com aspectos da Música de Concerto do séc. XX* \ Flávio Fernandes de Lima. – João Pessoa. 2018.

LILLIESTAM, L. *On playing by ear*. Popular music, v. 15/2. Cambridge: University Press, p. 195-216, 1995.

MED, Bohumil. *Teoria da Música* \ Bohumil Med – 4.ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método criatividade. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

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

RUSSO, Amadeu. Método completo de saxofone\ Amadeu Russo. 19. Ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

SANDRONI, C. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9., 2000, Belém. *Anais da Abem*, 2000. p 19-26.

SALDANHA, L. V. **Frevendo no Recife**: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Radio. 2008. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP, Campinas, 2008.

## APÊNDICE – Modelo do Questionário enviado aos Saxofonistas da Pesquisa

### SAXOFONE, FREVO E EDUCAÇÃO: O USO DO REPERTÓRIO COMO VEÍCULO PARA A APRENDIZAGEM DO GÊNERO.

Prezados (a),

Me chamo Damiana Juliana Caetano da Silva, sou aluna do curso de Licenciatura em Música com Habilitação em Saxofone, no IFPE- campus Belo Jardim, e estou desenvolvendo uma pesquisa sobre o uso de determinados repertórios de frevo como veículo para a aprendizagem deste gênero.

O (a) Senhor (a) está sendo convidado (a) para participar da pesquisa, Saxofone, Frevo e Educação: O uso do repertório como veículo para a aprendizagem do gênero.

O (a) senhor (a) foi selecionado (a) por ser saxofonista, tocar em banda de música e residir no estado de Pernambuco. Sua participação é voluntária, isto é, a qualquer momento o (a) senhor (a) pode desistir de participar e retirar seu consentimento. A sua recusa não trará nenhum prejuízo na sua relação com o pesquisador ou com a instituição que forneceu os dados.

As respostas individuais serão manuseadas apenas pela pesquisadora e seu orientador. Ademais, a identidade dos participantes será preservada, com o sigilo das respostas garantido. O resultado da pesquisa será divulgado por meio do trabalho final de conclusão do curso, que será construído em formato de artigo e/ou monografia.

Sua participação será de extrema importância para melhor compreendermos os processos de ensino e aprendizagem deste gênero musical pernambucano.

Desde já, agradecemos por sua participação.

Pergunta

Você concorda em participar da pesquisa e com os termos acima colocados?

Escreva o seu nome completo

Qual sua faixa de idade?

Em que região de Pernambuco você mora atualmente

A quanto tempo você toca saxofone?

Além da banda de música, você estuda em alguma outra instituição de ensino de música? Qual?

Além da banda de música, você estuda em alguma outra instituição de ensino de música? Qual?

Além da banda de música, você toca em algum outro grupo ou conjunto musical?

Você trabalha profissionalmente com música? Se sim, em que área?

Em quais formações você costuma tocar frevo ( banda de música, orquestra, grupos de câmara, \* entre outros)?

Texto de resposta longa

.....

Cite o nome dos cinco primeiros frevos que você aprendeu. É importante você enumerar os frevos citados em uma ordem crescente, exemplo: 1 - citar nome; 2 - citar nome; 3 - citar nome, etc.

Texto de resposta longa

.....

Exclusivamente sobre o frevo "Cabelo de Fogo", classifique o grau de performance instrumental quanto aos seguintes aspectos

	Fácil	Moderado	Difícil
Articulação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Digitação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Velocidade de execução	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Extensão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dinâmica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não conheço esse frevo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Exclusivamente sobre o frevo "Bala Doida", classifique o grau de performance instrumental quanto aos seguintes aspectos

	Fácil	Moderado	difícil
Articulação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Digitação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Velocidade de execução	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Extensão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dinâmica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não conheço esse frevo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Exclusivamente sobre o frevo "É de Perder os Sapatos", classifique o grau de performance instrumental quanto aos seguintes aspectos

	Fácil	Moderado	Difícil
Articulação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Digitação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Velocidade de execução	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
extensão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dinâmica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não conheço esse frevo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Exclusivamente sobre o frevo "Mosquetão", classifique o grau de performance instrumental quanto aos seguintes aspectos:

	Fácil	Moderado	Difícil
Articulação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Digitação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Velocidade de execução	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Extensão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dinâmica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não conheço esse frevo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Exclusivamente sobre o frevo "Frevo dos Motoristas", classifique o grau de performance instrumental quanto aos seguintes aspectos

	Fácil	Moderado	Difícil
Articulação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Digitação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Velocidade de execução	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
extensão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dinâmica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não conheço esse frevo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>