

“Sonhei que estava em Pernambuco”: território, historicidades e afeto nas encruzilhadas do frevo

CAROLINE GOVARI

Instituição/Afiliação
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
País Brasil
Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com estágio doutoral na McGill University. É Mestre pelo mesmo Programa da Unisinos e Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

RAFAEL ANDRADE

Instituição/Afiliação
Universidade Federal de Minas Gerais
País Brasil
Doutorando pelo PPGCOM-UFMG e Mestre pelo PPGCOM UFPE (2016-2018). Interessa-se pela interface entre Comunicação e Música, com destaque para as performances musicais e as experiências corporais.

THIAGO PIMENTEL

Instituição/Afiliação
Universidade Federal da Bahia
País Brasil
Doutorando pelo POSCOM UFBA e mestre pelo PPGCOM UFPE (2017-2019). Tem interesse na pesquisa em torno da comunicação, gêneros musicais (com ênfase no rock e heavy metal), audiovisual em rede e suas articulações políticas.

“Sonhei que estava em Pernambuco”: territory, historicities and affection at the crossroads of frevo

RESUMO

Este artigo pretende pensar a configuração e a reconfiguração dos gêneros musicais, de modo geral, e do frevo, de modo específico, considerando suas mediações territoriais, temporais e afetivas. Propomos esta abordagem considerando a perspectiva afrodiaspórica do cruzeiro e das encruzilhadas (SIMAS; RUFINO, 2018; RUFINO, 2019) como uma chave epistemológica e metodológica para discutir os tensionamentos espaçotemporais do frevo, fortemente territorializado na Região Metropolitana do Recife. A partir de suas manifestações históricas e contemporâneas e de seus cruzamentos com outros gêneros musicais, analisamos os rearranjos e cruzamentos que o frevo incita nas noções de cena e gênero musical.

Palavras-chave: Frevo; Historicidades; Encruzilhadas.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the configuration and reconfiguration of musical genres, (in general) and frevo (in a specific way) considering their territorial, temporal, and affective mediations. We use an approach considering the afrodiasporean perspective of the cross and crossroads (SIMAS; RUFINO, 2018; RUFINO, 2019) as an epistemological and methodological key to discuss the spatiotemporal tensions of frevo, strongly territorialized in the Metropolitan Region of Recife. From its historical and contemporary manifestations and its intersections with other musical genres, we analyze the rearrangements and intersections that frevo incites in the notions of scene and musical genre.

Keywords: Frevo; Historicities; Crossroads.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As relações entre música, sociabilidades e territórios têm demonstrado serem frutíferas para os estudos em música e comunicação. Ao longo dos últimos anos, várias pesquisas vêm tateando diferentes tensionamentos nesta área, e investigando a importância da música, das cenas e dos gêneros musicais para as configurações de identidades, considerando também, na maioria desses trabalhos^[1], os aspectos estéticos, sociais e econômicos destes agenciamentos. Este artigo parte dessas pesquisas e adiciona, a elas, visadas temporais/historicizadas com objetivo de refletir sobre um gênero musical específico: o frevo. Com origem em Pernambuco no final do século XIX, abordamos o frevo para além das sonoridades. Até porque ele, enquanto um movimento cultural que é, desde 2012, reconhecido pela Unesco como patrimônio Imaterial da Humanidade, agencia diversos fluxos comunicativos que partem das sonoridades e voltam à elas, passando por formações de comunidades, pela organização de afetos, pela manifestação em corpos e territórios e explode suas relações para outros fenômenos musicais, sociais e culturais, rearticulando cenas, políticas e gêneros musicais ao longo do tempo. Sendo assim, discutir as transculturalidades (TAYLOR, 2013) do frevo, além dos aspectos históricos e afetivos do gênero musical com Recife e seus entornos, pode colaborar de modo efetivo para a reflexão de como este gênero e seus aspectos políticos, sociais e culturais são vivenciados espaço-temporalmente de forma territorializada em Recife e em Pernambuco.

Nossa proposta objetiva é articular noções temporais e territoriais para reexaminar e dar elasticidade ao debate sobre cenas e gêneros musicais a partir da perspectiva decolonial da pedagogia das encruzilhadas, uma abordagem que “reage com cisma e desconfiança aos regimes de verdade entoados pela razão ocidental” (RUFINO, 2019, p. 44) e cujo “caráter decolonial (transgressão e resiliência) advém dos cruzos, da reivindicação da não pureza...” (RUFINO, 2019, p. 70). Não pretendemos, todavia, fazer uma ontologia ou dissecar as histórias e problemáticas, em sentido amplo, do frevo. No geral, tentamos realizar um movimento inicial cujo arcabouço teórico-metodológico se desenvolve com vistas a perceber fissuras espaciais e temporais no frevo, um gênero musical que, defendemos, não deve ser lido como “puro”, como tendo uma única essência ou uma história linear. Dessa forma, partimos de um território em comum: a região do Recife que, além de “berço” do frevo, é local de convergência afetiva e epistemológica que circunda os afetos e pesquisas dos autores. Apesar de usarmos o nome da capital, de forma simplificada, englobamos e nos referimos aos outros municípios que compõem a Região Metropolitana de Recife (RMR)^[2]. Compreendemos essa localização como uma grande encruzilhada que se materializa em um “porto atlântico”, ou seja, um território afrodiaspórico em que trocas e práticas culturais são constantemente agenciadas e transformadas, desde a

chegada dos primeiros seres humanos traficados pelo Atlântico, seguindo um caminho específico para as colônias (GUERREIRO, 2010).

Nesse amplo contexto diaspórico (HALL, 2003), pensamos nas implicações, modulações e apropriações. A conexão do mundo atlântico atravessa as práticas culturais, os processos nos seus entornos e seus indivíduos – como os próprios autores deste artigo.

Mobiliza afetos. Mas ainda é afetada, especificamente, com influências e interesses de ordem colonial. Levando em consideração as territorialidades que compartilhamos afetivamente, muitos gêneros musicais aparecem: o coco, a ciranda, o maracatu, o frevo, o hardcore, o rock. A partir do frevo, suas transculturalidades e cruzamentos com outros gêneros musicais, discutimos também os efeitos e as concepções das cenas e dos gêneros musicais e suas manifestações nestas encruzilhadas, pois, para Rufino, “praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica (RUFINO, 2019, p. 17-18)”. Com base nos avanços feitos na área da comunicação, encaramos o gênero musical como um conceito fluido, expansivo – especialmente quando partimos de um recorte territorial, que vem com necessidade de identificar que um espaço de disputas é mais amplo do que aparenta ser em uma primeira impressão. A partir daí, portanto, olhamos de maneira particular para o frevo enquanto um gênero musical, para observarmos o que ele agencia, como se configura, que forças atuam (e atuaram) sobre ele, que cruzamentos promove e que potências ele carrega, sobretudo na sua importância histórica, social e cultural para a RMR, na construção dessa cena e nos cruzamentos com outras sonoridades. Nossa intenção é perceber o frevo como um fenômeno potente que pode ser pensado em uma encruzilhada que articula espaços, tempos, afetos, políticas e sociabilidades.

REVISITANDO CENAS E GÊNEROS MUSICAIS

O frevo é um gênero musical que é associado à cultura de Pernambuco, seja nos passinhos, na dança, nas suas cores e/ou no imaginário popular, diretamente ligado ou não ao carnaval. É uma manifestação típica do folclore, parte das tradições do estado, um bem cultural. Com isso em mente, a noção de gênero musical enquanto categoria que apenas nomearia um movimento seria suficiente para representar múltiplos aspectos do frevo? O que esse gênero musical poderia nos mostrar sobre as histórias e políticas da região, sobre as vivências cotidianas na cidade, sobre o período momesco? E de que forma esses atravessamentos históricos e contemporâneos

influenciam no panorama musical e contexto político? Afinal, de que maneira o frevo pode ser pensado como uma encruzilhada que coloca em perspectiva sua concepção enquanto um gênero musical que dialoga com outros, além das cenas musicais que agencia, principalmente no território pernambucano?

Mais do que nunca, a definição de gênero musical que nos guia, nesse movimento inicial, deixa claro que este não se trata de algo homogêneo:

Assim, antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as marcas distintivas do artista. Este processo ocorre a partir de ampla rede de articulações que envolve sonoridades, produtos audiovisuais, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas etc. (JANOTTI JR.; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 131).

Nessa concepção, buscamos colaborar com as discussões a respeito da noção de gênero musical diante dos novos panoramas e tessituras tecnológicas. Mas, pensando para além das redes, buscamos criar uma articulação a partir da ideia de cruzamentos (SIMAS; RUFINO, 2018) sob a lente dos estudos culturais: pensando a noção de afetos (GROSSBERG, 2010) para analisarmos como os gêneros musicais podem acionar questões de gênero, raça, tradição hegemônica e classe – o que, no contexto do frevo (e sua herança colonial, carnavalesca e folclórica) parece-nos coerente, pois este é um gênero musical historicamente atravessado por questões de poder. Nesse primeiro movimento, propomos pensar temporalmente alguns de seus cruzamentos e entrecruzamentos, históricos e contemporâneos, de maneira crítica.

É nesse sentido que, em sintonia com os autores mencionados anteriormente, quando falamos sobre perspectiva de territorialidades sônicas, cenas decoloniais e transculturalidade dos gêneros musicais, buscamos amarrar, também, a discussão sobre gêneros musicais ao conceito de cenas musicais (STRAW, 1991) em articulação com as sociabilidades, as territorialidades e as dimensões estéticas e políticas da música. Nossa ideia não é apenas retomar toda a discussão conceitual do termo, visto que muitos/as pesquisadores brasileiros (TROTTA, 2013; PEREIRA DE SÁ, 2013, entre outros) vêm investigando este ao longo dos anos em várias publicações. A noção de cena surge, para nós, principalmente para estimular novas formas de assimilar as negociações musicais, culturais e sociais que ocorrem nos ambientes musicais de uma cidade ou uma região, onde um gênero musical pode ser formado.

Consideramos que o cruzamento entre cena e gênero musical, materializado em nossa proposta a partir do cruzamento entre a RMR e o frevo, seja profícuo para desenraizar este gênero musical de um lugar (físico e simbólico) natural e essencializado. Ao longo do tempo, o frevo passa por negociações e disputas localizadas em uma arena tanto territorializada

fisicamente nas ruas, esquinas, clubes, casas de show e conservatórios de música na RMR, quanto por influências transculturais que aportam (às vezes literalmente, via importações portuárias) nessa área; ocorrendo também de diferentes formas, entre elas, virtuais e digitais. Dessa encruzilhada, materializada na cena recifense, surgem projetos musicais que trabalham o gênero musical para além de categorizações essencializadas, mas que promovem cruzamentos com outras sonoridades. Não pretendemos nos aprofundar em uma empiria específica, mas, para exemplificar essa encruzilhada materializada na cena recifense, podemos citar alguns projetos que trabalham o gênero musical para além de categorizações essencializadas, possibilitando cruzamentos musicais como Sheik Tosado, Banda Eddie, Academia da Berlinda, Howay e Orquestra Contemporânea de Olinda. Foram/são projetos que, cada um à sua maneira, atualiza e cruza o frevo com hardcore, ska, cumbia, jazz, entre outros estilos musicais^[3].

Para pensar a questão dos gêneros musicais e suas relações com categorizações, mobilizamos autores como Born (2013), que nos adverte para as mediações sociais da música, alegando que a música causa microssocialidades e é refratada e atravessada por diferentes formações sociais; ou seja, não é apenas uma homologia de formações sociais, e sim mediada por amplas formações institucionais. Em 2016, a autora amplia essa discussão argumentando sobre a capacidade da música de estimular comunidades imaginadas, agregando seus adeptos em coletividades virtuais e públicos baseados em identificações musicais. Dessa forma, a música parece ser cada vez mais significativa em suas capacidades para gerar comunidades imaginadas ou virtuais. Essa propriedade da música já havia sido teorizada por Will Straw em seu conceito de cena musical, onde ele aponta que os universos sociais produzidos por elas não podem ser reduzidos a qualquer ontologia social pré-ofertada. Retomando, o autor fala da capacidade da música para construir “alianças afetivas”, propagando comunidades imaginadas que são decisivas a categorias anteriores de identidade social. O conceito de cena de Straw (1991) invoca e dialoga com aspectos de sociabilidade citados por Born (2016), bem como apontando para a contingência de suas inter-relações. A noção de cena é relevante como uma tentativa de ir além da ideia de que a música e a cultura articulam só formações de identidades pré-existentes. Essa discussão da autora sobre gênero musical como ponto assumido de convergência entre a figura estética, a comunidade musicalmente imaginada e a formação de identidade mais ampla, têm como objetivo desestabilizar o que muitas vezes é tomado como unificado e definido.

Em concordância com essas observações, percebemos que, para compreender uma cena musical específica ou um gênero musical singular, como no caso do frevo, é preciso observar, entre outras coisas, suas historicidades e relações territoriais. O conceito emergente de cena decolonial (QUEIROZ, 2019), nos ajuda a incorporar as territorialidades narrativas e pensarmos cenas para além das demarcações hegemônicas (ligadas ao norte global) e as transculturalidades. Por meio

do conceito, o autor busca, justamente, subverter a noção de cena musical para pesquisas concentradas no sul global (IQANI; RESENDE, 2020). Nesse sentido, Queiroz (2019) busca uma alternativa às perspectivas geográficas dominantes direcionadas aos grandes centros urbanos. Ao invés de emular os problemas e dinâmicas do norte global, a guinada busca focar o olhar nas problemáticas locais específicas e não obliterar elementos caros aos nossos contextos em função de um olhar hegemônico que não prioriza as dinâmicas regionais.

A ideia de cena decolonial é, enfim, somada a uma postura política que põe dimensões coloniais e eurocêntricas em xeque e em “cisma” que, segundo Rufino (2019), deve ser um mecanismo epistemológico de desnaturalização e de desconfiança. Pois as cenas, tal qual os gêneros musicais, além dos aspectos mencionados, também demarcam fronteiras, posturas e tensionamentos sociais, políticos e afetivos de maneira territorializada. É a partir do cruzamento das ideias sobre gêneros e cenas musicais (decoloniais) e a pedagogia das encruzilhadas (RUFINO, 2019) que instauramos nossa “cisma” em relação à forma linear, essencializada e presentista que, às vezes, os gêneros musicais são tratados. Gostaríamos de pensar aqui numa possível reabertura espaço-temporal do frevo na cena recifense, perguntando sobre seus cruzamentos e suas relações históricas com África, Europa e EUA, levando em conta o caráter de “porto atlântico” do Recife, e seus cruzamentos contemporâneos com outros gêneros musicais situados na encruzilhada entre norte e sul global, como o rock, o hardcore, o jazz, a cumbia, o ska e o afrobeat.

Junto dos aspectos globalizantes, os gêneros musicais apresentam feições transculturais (TAYLOR, 2013) que marcaram seus aspectos políticos, sociais e estéticos em suas modulações. Observamos tais transculturalidades no manguebeat (Cf. LIMA, 2008; MOURA, 2017) e, aqui, tentamos articular no frevo, levando em consideração o contexto da RMR. Inclusive, ao falarmos de cenas musicais no Recife, é importante sublinhar o marco do manguebeat, movimento que misturou ritmos regionais – principalmente o maracatu – com rock, hip hop, funk e música eletrônica, e que acaba sendo uma referência musical já bastante consolidada e amplamente analisada.

Pressupomos, dessa forma, que o conceito de gênero musical pode ser articulado, inicialmente, com a noção de territorialidades – vinculação que pode ser acionada quando pensamos na história e no apogeu do movimento manguebeat e na configuração temporal da cena musical do Recife. Acreditamos que o cruzamento entre gênero e cena musical, entre cidades e sonoridades, entre afetos e expressões musicais, possa ganhar elementos ainda mais potentes se pensarmos as dimensões e atravessamentos temporais contidos nessas manifestações musicais como é o caso do frevo. Para isso, a noção de cruzo e a perspectiva das encruzilhadas pode nos ajudar a construir essas aproximações.

PENSANDO OS GÊNEROS MÚSICAIS SOB PERSPECTIVA DO CRUZO E DA ENCRUZILHADA

É importante destacar que nossas vivências cotidianas e relação com produtos culturais, entre eles a música, se dão de maneira “cruzada”. Os produtos culturais, bem como suas matrizes, não podem, a nosso ver, serem percebidos de forma essencialista, purista ou binária, como, por exemplo, apenas do norte ou do sul global ou, ainda, como tendo uma origem única, uma essência pura. As experiências que temos, bem como a própria manifestação dos fenômenos culturais, são, pelo contrário, situadas nas encruzilhadas, nos cruzamentos, forças e influências entre esses dois (ou mais) polos.

Aqui, operamos o conceito do “cruzo” e da “encruzilhada” com base nas reflexões de Simas e Rufino, ao pensar a perspectiva do “cruzo” como epistemologia afrodiáspórica. Neste aspecto, observamos as questões territoriais que atravessam modalidades musicais diversas, proporcionadas pelo frevo e por algumas de suas manifestações contemporâneas – materializadas, inclusive, na cena musical recifense a partir de bandas, projetos e artistas já citados anteriormente, e como estas podem ser observadas a partir de relações musicais que focam em um “entre” (entre o norte e o sul, entre o local e o global) e na perspectiva dos “cruzos”.

Sendo um ritmo oriundo do maxixe (compasso tipicamente binário) e da marcha (quaternário), que seguem padrões rítmicos sincopados^[4], enxergamos o frevo em um campo de disputa onde a identidade de uma música pode estar em um frequente movimento de transformação. De acordo com Sales,

grupos e artistas como o projeto Asas da América (de Carlos Fernando), Robertinho do Recife e Alceu Valença passariam, a partir de fins dos anos 1970, a estabelecer novas formas de produção de frevos, de sua composição ao arranjo, impondo, assim, novas sonoridades e fórmulas para a música de “tradição” local. Seriam desconstruídas temáticas comuns para as letras, assim exploradas novas possibilidades nas harmonias, formas e sonoridades do frevo que vinham sendo feitas desde o início do séc. XX pelas grandes orquestras de metais e madeiras, assim como pelas de pau e corda, dando lugar à experimentação, não apenas sob novas concepções e ideologias, mas também explorando os novos timbres e ritmos associados aos instrumentos elétricos (SALES, 2018, p.13).

Sendo assim, há vários frevos. Há os frevos no carnaval de Olinda e Recife – frevos de bloco, frevos de rua, frevos canção. Frevos instrumentais ou cantados. Frevos dos conservatórios. Há os frevos de câmara: desdobramentos em que o gênero assume ares eruditos em uma aproximação com a estética do Movimento Armorial^[5]. Há os frevos usados como base em canções de Alceu Valença e Moacyr Franco, mais próximos de manifestações do cancioneiro popular. Há os frevos rápidos, os lentos, e há, por fim, as manifestações do frevo em cruzamento com outros gêneros

musicais, inicialmente pensados como “do norte global”, como a música eletrônica, como, por exemplo, o projeto Frevotron. Tudo isso nos mostra o frevo simultaneamente como unidade agregadora e problematizadora. Afinal de contas, tudo isso é frevo?

O frevo típico dos conservatórios, que talvez conheçamos como mais “tradicional”, não deve ser pensado, acreditamos e cismamos, como um gênero musical “puro”, de identidade eminentemente brasileira ou pernambucana. Os instrumentos de sopro usados nos frevos clássicos, bem como a forma de tocá-los, e que são inicialmente pensados como de tradição ocidental europeia, têm, segundo postagem^[6] do pesquisador Rafael de Queiroz, semelhança com ritmos tocados em outros lugares do mundo como, por exemplo, no Mardi Gras de Nova Orleans, nos EUA.

Coincidentemente, Nova Orleans, tal qual Recife, é um porto atlântico, um território cruzado espaçotemporalmente. E tal qual Recife com o frevo e o maracatu, podemos lembrar também que outras cidades brasileiras têm sido pensadas como portos atlânticos efervescentes em relação às suas cenas culturais e musicais. É o caso de Salvador, com o axé e os blocos afro; o Rio de Janeiro com o samba; Belém, com o brega, o calypso e os ritmos caribenhos; São Luís com o Reggae; e Porto Alegre, com o chamamé, que une as culturas fronteiriças no Rio Grande do Sul, Argentina e Paraguai. Chamamos atenção, portanto, de modo geral, como os gêneros e as cenas musicais são cruzadas e recruzadas a partir de temporalidades e territorialidades variadas.

Poderíamos, portanto, “cismar” com essa história “oficial”, como sugerem Simas e Rufino (2018), se não há uma encruzilhada transatlântica e afrodiáspórica que liga tanto essa forma de tocar os instrumentos de sopro, quanto a celebração do Mardi Gras e do carnaval nas manifestações populares de Nova Orleans e no frevo pernambucano. Não seria o frevo, então, um gênero musical parido no “entre”?

Neste sentido, podemos acionar também o agenciamento das multiplicidades, quando diferentes gêneros musicais agregam diferentes questões do popular. Encaramos as identidades como modulações e contextualizações. Isso nos faz pensar: como diferentes gêneros musicais agenciam ideias de “pop” e “popular” (como o mencionado frevo canção)? As categorias musicais estão sempre associadas com agrupamentos demográficos, mas é preciso levar em consideração que essas associações não são estagnadas: elas se transformam ao longo do tempo – e essas “historicidades”, por meio dos afetos, como discutiremos adiante, nos interessam. Assim, o frevo (que parece já nascer cruzado a partir da encruzilhada Atlântica da afrodiáspora que liga Europa, África e Américas) pode ser recruzado com diferentes projetos aqui já mencionados, agenciando aspectos do popular (e do pop) a partir dessas novas concepções musicais.

E é assim que este artigo também se apresenta: como uma encruzilhada. Em vista disso, é importante localizarmos os caminhos que se apresentam para visualizarmos essas confluências.

Acionamos o frevo e o Recife. Pensamos os gêneros musicais e, também, as cenas musicais. Pensamos as estéticas, as políticas e as sociabilidades. Pensamos a mediação, as historicidades e afetos que circundam o frevo.

MEDIAÇÕES, HISTORICIDADES E AFETO: A TRADIÇÃO DO FREVO

É interessante relembrar que diversas mudanças ocorreram desde a abordagem dos aspectos globais da cultura: desde as mediações (como filtro do real) e afetos (“energia” da mediação), até os aspectos tecnológicos e transculturais – ou seja, as tecnicidades como lugar teórico de reflexão – observados como marca nos estudos de música e comunicação. E, nesse contexto, pensamos o gênero musical, o frevo.

Sobre este panorama que evoca a mediação, Grossberg afirma que o afeto seria uma ideia de elemento fundamental da realidade; uma potência que carregamos em nós. Além disso, é importante desvencilhar-se da ideia de que o afeto é separado de outras relações sociais: “afeto age em múltiplos planos, através de múltiplos dispositivos, com efeitos variados (GROSSBERG, 2010, p. 193)”. Em seu trabalho mais recente, Grossberg (2018) desenvolve a noção de afeto de forma mais ampla e conectada à esfera política e, sobretudo, à vida. O afeto está no existir; na experiência de estar vivo. O afeto se articula nas formas de relações entre corpos, formas de tecnologias e comunidades, por exemplo. É, portanto, uma espécie de vetor que catalisa e canaliza tanto a energia quanto as experiências humanas. Nesse sentido, o afeto “é sempre constituído no espaço entre individualidade e sociabilidade, entre consciência e materialidade, entre o conhecido e o ainda não articulado. Afeto engloba uma variedade de maneiras pelas quais nós ‘sentimos’ o mundo em nossa experiência (GROSSBERG, 2018, p.11).

Entendendo afetos como dimensão sensível do viver e como energia da mediação, podemos relacionar sua potência aglutinadora nas formas de relações estabelecidas nos territórios: os afetos influem diretamente nas maneiras em que as relações humanas são estruturadas nesses espaços de forma dinâmica, conforme o momento, a experiência e os territórios são organizados e desorganizados. Há, portanto, uma função de territorialização nas formas em que esses afetos são agenciados e estruturados nas mediações. Ou seja, afetos e territórios se entrelaçam, pois essa relação é “onde é e não é possível investir, onde é possível parar-descansar e onde é possível se mover e fazer novas conexões, assim como o que importa e como importa” (GROSSBERG, 2010, p. 313). No contexto do frevo, os afetos atravessam a música, os sons, a dança e as

performances: os seus passes típicos, por exemplo, acionam o gênero, acionam Recife e a ideia de “pernambucanidade”. Buscamos, nesse movimento, desestabilizar essas noções.

Ao refletir (e repensar) sobre o frevo e seus cruzamentos, nos interessa, inclusive, suas transformações no tempo: as historicidades desses afetos buscando uma alternativa às condicionantes e problemáticas comuns ao campo da historiografia (GOMES; ANTUNES, 2019). É importante destacar que não tomamos historicidade por contexto histórico, tampouco focamos em implicações cronológicas: encaramos a noção – ainda nas trilhas de Gomes e Antunes (2019) – como um movimento de posicionamento no mundo, sob múltiplas temporalidades, considerando sentidos políticos diante de dinâmicas de poder (em torno dos arquivos e visões históricas) para, assim, tentarmos compreender os fenômenos culturais e abrir possibilidades de futuro. Mais: envolve repensar, também, os modos como articulamos os processos comunicacionais – e isso reverbera nos gêneros musicais, no frevo. Acreditamos que podemos (e devemos) pensar e operar esses cruzamentos em um entrelugar, porque a “decolonialidade implica na anulação e reconhecimento das estruturas hierárquicas de raça, gênero, heteropatriarcado e classe que continuam a controlar a vida, o conhecimento, a espiritualidade e o pensamento, estruturas que estão, evidentemente, entrelaçadas e constitutivas do capitalismo global e da modernidade ocidental” (MIGNOLO; WALSH, 2018, p.17, tradução nossa). É nesse entrelugar (ou encruzilhada) que acionamos a ideia de historicidades como uma emergente noção de descolonização do pensamento. Ou seja, nessas intersecções pensamos exclusões, inclusões, tensionamentos de raça, gênero e classe como dimensões políticas (que articulam poder, portanto) vinculadas nas articulações e transformações dos gêneros musicais, pois como práticas culturais eles podem revelar o poder hegemônico e questionar as “tradições” – em especial a tradição do frevo^[7]. Acreditamos que, assim, os gêneros musicais (frevo, aqui) são uma entrada potente para refletirmos esses contextos históricos.

Nesse sentido, o caso de Joana Batista^[8] é uma materialização dos efeitos coloniais na história do frevo. E, também, da subsequente invisibilidade dada, em especial, à mulher negra. Batista foi a compositora da “Marcha Número um do Vassourinhas”, um clássico do carnaval pernambucano. Todavia, a musicista vendeu a composição, datada de 1909, ao Clube Vassourinhas (fundado um ano depois da Abolição da escravatura, em 1889). E os créditos deste frevo, durante décadas, foram atribuídos ao violonista Mathias da Rocha, um dos fundadores do clube. A história de Joana Batista foi descoberta recentemente, em 2019, através dos esforços dos produtores do documentário Joana: se essa Marcha fosse minha. Joana Batista era negra, pobre e, provavelmente, descendente direta de escravos. Sua invisibilidade é fruto dos poderes dessas matrizes coloniais. O frevo é, no geral, atrelado à representação de compositores homens. E brancos.

Repensar o frevo, um estilo musical ligado historicamente ao período colonial, nesse

contexto temporal e histórico é uma chave que pode nos permitir visualizar seus cruzamentos: as apropriações e transformações deste estilo (e seus entornos) ao longo do tempo. Pensando em contextos, é interessante notar que o discurso tradicionalista atrelado ao frevo foi defendido, também, por músicos ilustres de outros estados brasileiros: notavelmente, o maestro carioca César Guerra-Peixe, na década de 50, mostrou-se indignado com uma possível popularização nacional deste gênero musical:

Sem dúvida, o acontecimento será uma das melhores propagandas que se fará do carnaval desta terra. Entretanto, eu conheço o ambiente de música popular (urbana) do Rio de Janeiro. Sei que o sucesso de qualquer música nova e original é motivo para um dilúvio de vulgares imitações. Prova-o também, o sucesso de qualquer musiqueta estrangeira. E o frevo, não sendo estrangeiro, não deixa de ser uma das ricas modalidades da nossa música popular que o carioca desconhece. Refiro-me, naturalmente, ao autêntico frevo, e não falsas interpretações, que se ouvem através de gravações de numerosas orquestras irresponsáveis, cheias de “variações” à guisa de jazz, que nada tem a ver com a referida dança (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 133).

Essa popularização temida se justificava tanto pelas turnês de grupos pernambucanos locais (como o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas) quanto pelos possíveis “cruzos” permitidos pelo período de eletrificação que o frevo atravessava e, por fim, da inclusão de novos instrumentos, como a guitarra elétrica (SALES, 2018). Essas transformações são encaradas como algo popular, como vulgar. Neste sentido, vemos o gênero musical sendo defendido com uma visão de tradicionalista de pureza que, em essência, remete mais à arte erudita europeia e suas matrizes hierárquicas: uma contradição com a origem negra e periférica de um de seus principais hinos, Vassourinhas. O frevo pode ser encarado, tal como o rock em Grossberg (1997), como uma forma de lidar com o tempo na conjuntura local – a recifense, em nosso caso. Para além do contexto do rock, um gênero musical mais difundido globalmente, o frevo nos dá pistas (e consequências) do passado colonial e tradicionalista da capital pernambucana, pois apesar das suas influências o estilo segue extremamente vinculado ao Recife e ao imaginário folclórico de Pernambuco – algo que é, inclusive, reforçado em campanhas publicitárias e em ações de turismo municipais e estaduais. O frevo localiza-se, inclusive, em afetos relacionados ao orgulho e pertencimento, a noção romântica popularmente chamada de “pernambucanidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando acionamos o termo 'frevo', Pernambuco surge à mente. É um estilo com produção local, territorializado; ter a raiz pernambucana, muitas vezes, valida o frevo. Todavia, cabe destacar que esses cruzamentos se dão por mediações sob afetos de diferentes ordens e intensidades. E o arcabouço teórico desenvolvido aqui nos ajuda a traçar e organizar essas pistas: por exemplo, a necessidade de transformar o frevo em uma música erudita e agregá-lo a um imaginário de ordem local (a noção de pernambucanidade) trazem afetos vinculados a movimentos políticos e sociais. Mediações institucionais e sociais oriundas da colonização se evidenciam: houve tentativas, de grandes influentes da arte pernambucana, de se provarem como "verdadeiros", artísticos e belos (na noção kantiana do termo). Enfim, há um modelo europeu – baseado na noção de criar, estabelecer e desenvolver uma tradição hegemônica – seguido que territorializa e essencializa influências de outras ordens nessa estrutura: o cruzamento existe, mas algumas pontes (influências indígenas, africanas e, também, femininas) podem ser (ou foram) obliteradas e/ou enfraquecidas nesses processos históricos.

Repensar fenômenos e conceitos requer múltiplos esforços. O processo de desconstrução necessário atravessa esferas afetivas, construções historicamente moldadas por diferentes formas de opressão. Nesse artigo, visamos pensar uma noção de gênero musical fluida, e que leva em consideração cruzamentos e mediações afetivas, espaciais e temporais. Encaramos como um esforço coletivo, em ação, de múltiplos pesquisadores e para além dos autores deste artigo. E nesses fluxos de sentido e presença, as esferas de poder que, historicamente, nos moldam e afetam politicamente, o frevo surge como interesse, justamente, em um ano atípico, pandêmico: sem carnaval no Recife e na RMR, sem muitos afetos tácitos operando. Em um ano em que o frevo foi menos articulado tradicionalmente, a mística em torno às suas origens e atravessamentos foram a fonte desse esforço inicial, pois o frevo é diverso, popular e, ao mesmo tempo, estanque e erudito – forças políticas mantêm algumas de suas potências limitadas. Acreditamos que, além de desenvolver um arcabouço teórico, articular essas questões repensando os próprios gêneros musicais é necessário – algo que vimos ocorrer com o mangubeat, e que enfatizou o maracatu. Nesse caso, nosso objetivo foi priorizar o frevo e suas possibilidades de articulações musicais e culturais.

É preciso reforçar que nosso intuito foi observar como o frevo, enquanto gênero musical, pode articular determinados elementos afetivos, territoriais e de sonoridade para pensarmos as sociabilidades e as cenas de maneira fluida, cambiável e em disputa. Lembramos a tensão entre os grupos que se formam em disputa com o frevo: o frevo cult, defendido por uma ideia tanto armorial quanto nacionalista e pernambucanista, como patrimônio, como pureza, como bem

cultural, “versus” o frevo misturado com “estrangeirismos”, como o jazz, o rock, o hardcore, a música eletrônica e o ska, materializados nos exemplos que demos ao longo do texto e que, acreditamos, podem ser articulados de forma mais minuciosa em trabalhos futuros.

Poderia o gênero musical (e, especificamente, o frevo) ser uma figura de historicidade? Neste movimento inicial, buscamos articulações teóricas para acessar ações futuras que, nesse sentido, possam tensionar e desestabilizar este gênero musical que, em muitos casos, ainda é pensado sob noções canônicas. Acreditamos que, com essas articulações, podemos vislumbrar movimentações futuras (e empíricas) enfatizando as margens, as historicidades do frevo - em oposição à tradição e a história. Por isso a práxis decolonial, em sentido amplo, e a noção de cena decolonial (na música) nos são caras: nos fornecem alternativas para repensar invisibilidades e protagonismos outros.

O que tentamos fazer aqui, por fim, não foi necessariamente responder questões com “sim” ou “não”; como “é” ou “não é” frevo. E, sim, perceber que o ritmo é um elemento que é articulado, modificado, experimentado e cruzado nas sonoridades, nas territorialidades, nas temporalidades e nos afetos que se mobilizam e materializam-se na RMR. Esses cruzamentos, talvez, mais do que levar-nos a determinado lugar de chegada ou de acabamento, movimenta-nos em função dos pontos de partida e seus desdobramentos, mostrando diversos caminhos que se encontram nessa encruzilhada e, a partir dela, seguem para lugares diversos. Tais cruzamentos nos ajudam a descolonizar o olhar para o frevo, tirando-o de um lugar essencializado e colocando-o em um espaço de disputa e possibilidades política, poética, estética, afetiva, territorial e de identidades – o giro decolonial permite repensar suas historicidades. Talvez, o ponto aqui seja valorizar a “cisma”, valorizar o “cruzo” e valorizar a “encruzilhada” que o frevo, a nosso ver, se encontra e que, metodologicamente, tentamos situá-lo.

REFERÊNCIAS

- BORN, G. (ed.). *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2013
- _____. *Musical and the Materialization of Identities*. *Journal of Material Culture*, 16(4) 376–388, 2016
- GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 133-134
- GUERREIRO, G. *Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Corrupio, 2010
- GOMES, I. M. M.; ANTUNES, E. *Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas*. *Galáxia. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. São Paulo, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, p. 8-21, 2019
- GROSSBERG, L. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.
- _____. *Cultural Studies in the Future Tense*. Duke University Press Books, Durham and London, 2010; pp. 356
- _____. *Under the Cover of Chaos: Trump and the Battle for American Right*. London: Pluto Press, 2018
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003
- IQANI, M.; RESENDE, F. *Media and The Global South: narrative territorialities, cross cultural currents*. London: Routledge, 2020
- JANOTTI JR., J. *Gêneros musicais em ambientações digitais* [recurso eletrônico] – Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020
- _____; PEREIRA DE SÁ, S. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.41, p.128-139, ago. 2019
- LIMA, T. A. Emergência do Mangubeat e as Classificações de Gênero. *Revista Ícone*, v. 10 n. 2. dez – 2008
- MIGNOLO, W.D.; WALSH, C.E. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018
- MOURA, M. M. L. *A influência do movimento mangubeat na cena cultural do Recife: um estudo a partir da identidade e do consumo* Dissertação (Mestrado) – UFRPE, Recife, 2017
- QUEIROZ, T. A. *Valballa, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste*. Tese (Doutorado) – UFPE, Recife, 2019
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019
- PEREIRA DE SÁ, S. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da noção de cena musical virtual. In:

JANOTTI JR., J.; PEREIRA DE SÁ, S. (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 25-39

SALES, Í. G. *Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)*. Dissertação (Mestrado) – UFPE, Recife, 2018

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

STRAW, W. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5 (3), 1991, 368-388

TAYLOR, D. *O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013

TROTTA, F. C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: PEREIRA DE SÁ, S.; JANOTTI JR., J. (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 57-70

-
- [1] Trabalhos desenvolvidos especialmente no GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom e no GT Estudos de Som e Música da Compós.
 - [2] Ex: Olinda, Jaboatão dos Guararapes, Paulista e Camaragibe.
 - [3] O artigo é acompanhado por uma playlist elaborada para amplificar a experiência da leitura: <https://tinyurl.com/vbrbef92>
 - [4] A síncope é uma alteração inesperada no ritmo causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte (SIMAS; RUFINO, 2019).
 - [5] Capitaneado por Ariano Suassuna, o Movimento Armorial vislumbrava, nos anos 70, uma aproximação entre o popular e o erudito – o que vemos, criticamente, como um movimento típico colonialista. Nomes como Antonio Nóbrega e Capiba exemplificam essa guinada mais voltada ao erudito.
 - [6] Post do pesquisador: <https://tinyurl.com/35nywf8p>
 - [7] ”Grande parte dos escritos sobre o gênero musical do frevo tratava predominantemente de sua história mais remota, em parte por suas datas de publicação, e através de ideias relacionadas a uma ‘tradição’” (SALES, 2018, p. 11).
 - [8] Disponível em: <<https://tinyurl.com/2vwsz735/>> Acesso em: 20/09/2021