

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE



O CAVAQUINHO NA OBRA DE WALDIR AZEVEDO

ANA CLAUDIA CESAR

ORIENTAÇÃO: PROF. DR. ARNALDO DARAYA CONTIER

SÃO PAULO
2011

C421c Cesar, Ana Claudia
O Cavaquinho na obra de Waldir Azevedo / Ana
Claudia Cesar – São Paulo, 2010
126 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História
da Cultura Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.
Referências bibliográficas: f. 113-116.

1. Música urbana. 2. Choro. 3. Cavaquinho.
4. Azevedo, Waldir. I. Título.

CDD 784.1981

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

O CAVAQUINHO NA OBRA DE WALDIR AZEVEDO

ANA CLAUDIA CESAR

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À UNIVERSIDADE
PRESBITERIANA MACKENZIE PARA A OBTENÇÃO
DO TÍTULO DE MESTRE EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA

ORIENTAÇÃO: PROF. DR. ARNALDO DARAYA CONTIER

SÃO PAULO
2011

AGRADECIMENTOS

In memoriam

À minha mãe, Diva Raga Cesar,
por ter me ensinado a ser guerreira e ter consciência e reverência ao meu talento.

Bolsa CAPES e a reserva técnica do Mack-pesquisa, que contribuíram para a realização desse trabalho de pesquisa.

Arnaldo Contier, meu orientador, por indicar o caminho a ser trilhado.

Todos os meus professores do Mackenzie, que sempre me apoiaram e me respeitaram.

Em especial a Professora Elcie Masini, por me ensinar a acreditar em minhas ideias.

Alceu Maia, amigo e cavaquinista.

Dilmar Miranda, pela atenção especial.

Camila Bomfim, pela revisão atenta e especial.

Paola Pichersky e Cris Machado, pelo incentivo e força constante.

Ademir e Dulcília Buitoni, pelo carinho e pelo Braguinha.

Ana Cristina, pela amizade incondicional.

Toda minha família, que sempre está presente em minhas batalhas e conquistas.

Em especial aos meus tios Roberto Penteado e Ana Maria Viola, pela construção da minha auto-estima.

Minha irmã de todas as horas Ana Paula Cesar, e meu sobrinho Henrique Cesar, pela sua inteligência, criatividade e generosidade.

Minha prima sábia e guru, Letícia Penteado.

Rosana Bergamasco, pelas revisões, transcrições musicais e todo apoio dedicado a mim e ao trabalho.

RESUMO

Esse trabalho procura descrever o caminho do instrumento cavaquinho como peça fundamental na formação do choro como gênero musical; além disso, a pesquisa expõe como o compositor e instrumentista Waldir Azevedo conseguiu transformar o cavaquinho de instrumento acompanhador em instrumento solista, através da criação e execução de suas obras.

Para isso foi feita, inicialmente, uma abordagem histórica sobre o choro e uma pesquisa bibliográfica sobre Waldir Azevedo. Foram selecionadas quatro obras do autor, consideradas de fundamental relevância para este trabalho, e foi realizada uma análise musical para suas interpretações ao cavaquinho. Através dessa análise, foi possível perceber uma metodologia específica utilizada por Waldir Azevedo para a execução e construção de suas obras.

Palavras-chave: música urbana; choro; cavaquinho; Waldir Azevedo.

ABSTRACT

This work intend to describe the way that the musical instrument named cavaquinho took as fundamental piece at the formation of the choro as a musical gender. Besides, this research shows how the composer Waldir Azevedo transformed the old way of the cavaquinho, an instrument used to accompany to an instrument that could be (played) solo.

Initially an approach was done about the history of the choro and a bibliographic research about Waldir Azevedo. Four pieces of this author were selected for this work and also an attentive musical analysis of his interpretations playing the cavaquinho was done. Through this, it was possible to realize the specific methodology used by him to play and to build his works.

Key words: urban music, choro, cavaquinho, Waldir Azevedo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
I - OS CHORÕES E O CHORO	15
I. 1 – Abordagem Histórica	15
I. 2 - Primeira formação de grupos de chorões	20
I. 3 - Chorões: alguns perfis biográficos	30
I. 4 – Choro: características musicais	43
II - WALDIR AZEVEDO: FORMAÇÃO ARTÍSTICA	50
II. 1 - O Músico	50
II. 2 - O Cavaquinho	53
II. 3 - Brasileirinho: o compositor	59
II. 4 - Delicado: choro-baião	68
II. 5 - O instrumentista	73
III - ALGUMAS PARTITURAS DE OBRAS DE AUTORIA DE WALDIR AZEVEDO	74
III. 1 – Introdução	74
III. 2 – Brasileirinho	76
III.2.1 - Análise Musical	78
III. 3 – Carioquinha	82
III.3.1 - Análise Musical	84
III.4. - Delicado	87
III.4.1 - Análise Musical	89
III.5 – Pedacinhos do Céu	93
III.5.1 - Análise Musical	95
IV – WALDIR AZEVEDO: MÉTODO DE EXECUÇÃO DO CAVAQUINHO	98
IV.1 – Introdução	98
IV.2 - Atrevido - 1967	99
IV.3 - Camundongo - 1951	102
IV.4 - Minhas Mãos, Meu Cavaquinho - 1976	105
IV.5 - Flor do Cerrado - 1977	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
DISCOGRAFIA	116
ANEXOS	117

INTRODUÇÃO

JUSTIFICATIVA

O cavaquinho é um instrumento singular. Desde os primórdios da música popular no Brasil, foi fundamental para as execuções e criações musicais e, até a década de 50, era basicamente um instrumento de acompanhamento na música popular brasileira.

Originalmente, esteve ligado ao choro, gênero musical surgido entre o final do século XIX e o início do século XX no Rio de Janeiro. Esse período foi um marco para essa cidade; nesta época, a sociedade vivenciou transformações políticas, econômicas, sociais e culturais intensas e significativas, como a mudança de forma de governo, a passagem do trabalho escravo para o trabalho assalariado, a modernização das grandes lavouras e o início do processo de industrialização que se refletiu gradativamente em todo o país.

É nesse contexto sociocultural que surgiram os chorões, músicos que acompanhavam os mais variados gêneros musicais

Como a maioria da população de baixa renda, os músicos não frequentavam os salões das elites burguesas; porém, muitas vezes ficavam de fora das salas ouvindo a famosa e inovadora “polca”, música europeia que, no início dos anos 1850, vinha agitar os salões do Rio de Janeiro; esses músicos, cuja formação musical era na maior parte das vezes oriunda da tradição oral, reproduziam o que ouviam em instrumentos populares como violões, cavaquinho e flauta.

A música popular brasileira urbana começou, então, a se definir; os músicos populares, ao transportar a música dos bailes da elite – na maioria das vezes executada pelo piano e instrumentos de sopros - promoveram uma releitura dessa música, adicionando elementos de sua própria influência musical como, por exemplo, os presentes na dança conhecida como lundu¹; desta mistura bem temperada entre a riqueza harmônica e melódica da música europeia (no caso, a polca) e a rítmica e

¹ “Dança de roda e umbigada brasileira, teve origem no batuque dos bantos africanos, provavelmente trazida de Angola pelos escravos na segunda metade do século XVIII, e posteriormente introduzida nos salões das cortes do Brasil e de Portugal.” (DOURADO, 2004: 188)

criativa música afro-descendente, surgiu o gênero musical nomeado popularmente de “Maxixe”.

Segundo José Ramos Tinhorão, a polca se transforma em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro. (TINHORÃO, 1974: 64)

O Maxixe é o primeiro gênero difundido entre as camadas populares pelos salões da cidade e também pelo Teatro de Revista; posteriormente, foi assimilado pela elite brasileira. Nasce como dança popular urbana e, aos poucos, se transforma em música instrumental e em canção, lançada também pelo teatro de revista. Muitos elementos musicais do maxixe estão presentes no choro; porém, uma das diferenças está na sua função social: o maxixe era música para se dançar, e o choro não trazia esta mesma intenção.

Os diálogos estabelecidos entre as várias danças europeias e a música urbana da população em geral (e de suas interpretações) estavam repletos de características próprias, resultando cada vez mais em um som autêntico e original que, gradativamente, foi tomando forma até ser sistematizado como gênero musical, chamado até os dias atuais de “choro”.

TEMA

O cavaquinho está presente desde os primórdios da música popular brasileira urbana, e sempre se destacou por ser um instrumento basicamente harmônico que acompanha os solos das flautas, clarinetes e outros instrumentos de sopro.

Em 1949 o instrumentista Waldir Azevedo, através de seu desempenho na execução desse instrumento, fez com que o cavaquinho mudasse de patamar e passasse de instrumento acompanhador para instrumento solista. Ele é considerado um músico de importância fundamental no cenário da música popular brasileira, especificamente para a história do cavaquinho.

Nesse ano foi lançado o primeiro compacto duplo do instrumentista e compositor Waldir Azevedo: *Brasileirinho* (choro), sua primeira composição. Essa música transformou-se na maior expressão brasileira do cavaquinho. Esse compacto duplo apresentou duas das mais populares obras do autor:

Lado A: *Carioquinha*: (choro) - Lado B: *Brasileirinho* (choro)

Waldir Azevedo não imaginava que *Brasileirinho* faria tão grande sucesso e se tornaria uma obra essencial para o repertório dos cavaquinistas; por isso, essa obra foi lançada no lado “B” do compacto.

A gravação desse primeiro trabalho foi uma ideia do então diretor da gravadora Continental, Sr. Carlos Alberto Braga (mais conhecido como João de Barro, ou ainda como o popular Braguinha).

Sem dúvida, esta circunstância foi altamente significativa, pois deu início a uma longa carreira do músico, que se caracterizou pela criatividade singular, um diferencial para a história da música brasileira.

Segundo Luiz Tatit, “O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto.” (2004: 41)

No Brasil, as músicas que podem ser cantadas por todos são as que fazem maior sucesso, já que são lembradas pela forma mais popular de se difundir uma música - pela tradição oral.

Com relação a essa questão, é importante observar que a repercussão de *Brasileirinho* foi de tal forma significativa que, rapidamente, providenciaram uma letra para que ela se tornasse ainda mais popular.

Esta pesquisa pretende contribuir para um aspecto da construção histórica da música popular brasileira, especificamente sobre a história do cavaquinho, apresentando um novo olhar sobre o tema, já que esse é um instrumento pouco estudado na academia, apesar do cavaquinho ser um instrumento muito popular no Brasil.

CRITÉRIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Para a realização desse trabalho de pesquisa, foi desenvolvida abordagem com fundamentação teórica utilizando obras de autores como Michael de Certeau, Peter Burke, Nestor Garcia Canclini, Arnold Schoenberg e Luis Tatit.

Também foi realizada uma pesquisa biográfica de alguns chorões reconhecidamente consagrados da época como Antonio Callado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Pixinguinha; para tanto, foram pesquisadas e utilizadas fontes de autores/pesquisadores como Edinha Diniz, André Diniz, Sergio Cabral, entre outros.

Com essa pesquisa, foi traçado um percurso cronológico com o objetivo de chegar ao compositor e instrumentista Waldir Azevedo, no final da primeira metade do século XX.

Para o entendimento de gênero musical, foi utilizado o autor Carlos Sandroni, que traça cuidadosamente um perfil do desenvolvimento da estrutura musical, indispensável para essa pesquisa; outro autor consultado é Carlos Almada, que analisa especificamente o choro como linguagem musical. Esse material deu todo o suporte necessário para a análise musical das obras de Waldir Azevedo.

Recorri à única biografia disponível de Waldir Azevedo, escrita pelo maestro e compositor Marco Antonio Bernardo, que contribuiu para a construção do perfil do autor e ajudou na compreensão das circunstâncias socioculturais que proporcionaram a formação desse artista.

Foi realizada uma pesquisa discográfica e coleta de imagens, que ajudaram a descrever e entender o autor, suas obras e sua *performance* no cavaquinho. Foram feitas análises de quatro obras de referência do autor, escolhidas, como músicas mais divulgadas e conhecidas, que além de alavancar sua bem sucedida carreira, continuaram presente até o fim de sua vida.

Também foram selecionados trechos de outras obras de Waldir Azevedo que contribuíram para a construção de um método de estudo para cavaquinho.

Todos os autores pesquisados contribuíram para a construção de um trabalho específico, possibilitando interlocuções entre áreas diversas e criando condições para a ampliação de conhecimentos relativos ao tema.

OBJETIVOS

GERAL:

Pesquisar como a obra de Waldir Azevedo, suas interpretações e as circunstâncias socioculturais que o transformaram em uma referência musical para o cavaquinho, para os cavaquinistas e para o choro - como gênero instrumental brasileiro - promoveu uma mudança de patamar desse instrumento, que passa de acompanhador para solista.

ESPECÍFICOS:

1. Pesquisar os fatores que levaram a transição do cavaquinho acompanhador para o cavaquinho solista nas performances e composições de Waldir Azevedo, a partir de 1949;
2. Observar a questão da música instrumental e os motivos pelos quais as composições e apresentações das músicas de Waldir Azevedo alcançaram um lugar de destaque no Brasil;
3. Avaliar porque Waldir Azevedo, mesmo depois de quase sessenta anos da primeira gravação de *Brasileirinho*, continua sendo um referencial significativo para a música brasileira instrumental, especificamente a música para cavaquinho;
4. Pesquisar a fim de detectar um método de estudo para o cavaquinho através da obra de Waldir Azevedo;
5. Este trabalho objetiva fornecer dados que podem ser tanto para professores de música, como para instrumentistas, além de contribuir para outros pesquisadores da área.

CORPUS

Para entender a obra de Waldir Azevedo, foram realizadas análises musicais de quatro obras que se tornaram grandes referências em sua discografia:

- *Brasileirinho* - 1949
- *Carioquinha* - 1949
- *Delicado* - 1950
- *Pedacinhos do Céu* – 1950

Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, a metodologia aplicada foi:

- 1) Fundamentação teórica, procurando embasar a hipótese da mudança de patamar do cavaquinho acompanhador para o cavaquinho solista, através da obra de Waldir de Azevedo;
- 2) Levantamento de imagem (Programas de TV), a partir de 1970, aproximadamente;
- 3) Análise das quatro obras musicais citadas acima, que serviram de base para a fundamentação teórica-prática da(s) hipótese(s) levantada(s);
- 4) Análise musical de quatro outras obras que permitem observar o desenvolvimento do método empírico aplicado pelo autor. São elas: *Camundongo, Atrevido, Minhas mãos, meu cavaquinho e Flor do Cerrado*.

CAPÍTULOS: estruturação

O primeiro capítulo trata da contextualização histórica do princípio do choro, música popular urbana que começou a se manifestar na segunda metade do século XIX. Os chorões, músicos versáteis que tocavam vários ritmos musicais, também foram responsáveis por essas transformações culturais que se configuraram no início do século XX.

Foram citados alguns dos principais compositores responsáveis pela construção do choro como gênero musical, são eles: Joaquim Antonio Calado, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Pixinguinha.

Para uma melhor compreensão do choro, foram pesquisadas e descritas várias características musicais que podem contribuir para a identificação do gênero.

O segundo capítulo trata da formação artística de Waldir Azevedo, um chorão da segunda metade do século XX que se consagrou por suas obras e por sua *performance*,

transformando o cavaquinho em instrumento solista, e o choro em música muito popular.

Sua primeira gravação de *Brasileirinho* foi um marco em sua carreira, e na divulgação de uma música instrumental que alcançou recordes de vendas, fenômeno comum até então somente para canção.

Delicado, a segunda gravação, foi ainda mais surpreendente, pois alcançou grande divulgação no mercado externo; é um choro-baião, uma mistura inédita de elementos musicais cariocas e nordestinos.

Este capítulo também foi dedicado à pesquisa do cavaquinho e de Waldir Azevedo como o instrumentista de maior referência do instrumento.

No terceiro capítulo foram escolhidas as quatro obras de maior sucesso de Waldir Azevedo, *Brasileirinho*, *Delicado*, *Carioquinha* e *Pedacinhos do Céu*.

Foi realizada uma análise musical e uma pesquisa da execução dessas obras no cavaquinho.

A pesquisa também abordou a concepção histórica da época e algumas das gravações que ajudaram na divulgação dessas obras consagradas pelo autor.

O quarto e último capítulo é dedicado à escolha de obras que foram pesquisadas como referências para um método de estudo para cavaquinistas; foi realizado um estudo minucioso para a captação de caminhos que facilitem e contribuam para a formação de um estudante que quer se aprimorar na execução e técnica do instrumento.

Foram selecionadas quatro obras para a captação de detalhes que podem ajudar na formação de um cavaquinista. Estas foram colocadas em ordem cronológica, e são *Camundongo*, *Atrevido*, *Minhas mãos, meu cavaquinho* e *Flor do Cerrado*.

I - OS CHORÕES E O CHORO

I. 1 – Abordagem Histórica

A segunda metade do século XIX foi um marco para a Música Popular no Brasil; é exatamente em um cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro que surgem os primeiros músicos chorões, oriundos de camadas sociais excluídas da sociedade, que desenvolveram habilidades de execução em instrumentos populares como violão, cavaquinho e flauta.

O pesquisador Marcos Napolitano nos ajuda na compreensão da formação do choro:

“De todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão, outros gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical popular do século XX. Apesar desta mistura, o mundo da casa e o mundo da rua (para não falar do mundo das senzalas, com seus batuques e danças específicas) constituíam esferas musicais quase isoladas uma das outras até meados do século XIX e dependiam de compositores e músicos ousados, transgressores, anticonvencionais, para comunicarem-se.” (NAPOLITANO, 2005: 44)

Essa pesquisa tem início no choro, música que no princípio do século XX se consolidou como gênero musical e se perpetua até os dias atuais como uma das músicas mais importantes do país.

“O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica ‘quadrada’, dando-lhe um toque sensual e jocoso.” (*Ibidem*: 45-46)

Em um contexto sociocultural da segunda metade do século XIX surgem os chorões, músicos que acompanhavam os mais variados gêneros musicais como valsas, polcas, lundus, modinhas e maxixes, que podiam ser adaptados e tocados por estes grupos, formados por violões, cavaquinho e um instrumento de sopro solista, que podia ser o oficlíde² ou a flauta. Constantemente convidados para animar diversos tipos de comemorações, das mais familiares às mais boêmias, eram formados na sua maioria por músicos amadores, alguns funcionários públicos dos correios e telégrafos, designados para pequenos serviços nas repartições onde trabalhavam.

“Quem não conhece este nome? Só mesmo quem nunca deu naqueles tempos uma festa em casa. Hoje ainda este nome não perdeu de todo o seu prestígio, apesar de os choros de hoje não serem como os de antigamente, pois verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entretanto muitas vezes o sempre lembrado 'ophicleide e trombone, o que constituía o verdadeiro choro dos chorões.

Naqueles tempos existiam excelentes músicos, que ainda hoje são citados como os cometas que passam de cem em cem anos.”(PINTO, 1936: 11)

Alexandre Gonçalves Pinto foi o primeiro autor a escrever um livro de memórias que se tornaria um documento histórico devido aos relatos sobre os chorões. Seu livro *O Choro, reminiscências dos chorões antigos* tem ajudado muitos pesquisadores a realizar diversos trabalhos por ser a primeira referência a um extenso período, que vai de 1870 a 1936, quando foi lançada a primeira edição da obra. Dentre eles, o jornalista e pesquisador José Ramos Tinhorão:

² Instrumento de sopro da família dos metais. Trompa com chaves e bocal, tubo cônico dobrado sobre si mesmo, em uso durante o século XIX. Foi patenteado pelo fabricante francês Halary em 1821. A palavra "ophicleide", do francês ophicléide provém do grego "ophis", que significa serpente e "kleis", que quer dizer tampa ou abafador, combinação que pode ser traduzida como "serpente de chaves". O nome oficlíde, criado para denominar o instrumento maior do grupo abrangido pela patente de Halary, logo se tornou genérico para todos os tamanhos. O nome oficlíde também é usado como designação para o instrumento. Os oficlídes eram construídos com nove a 12 chaves. Instrumento muito utilizado durante o século XIX, com inúmeras referências no ambiente da música popular, foi paulatinamente substituído nas orquestras e bandas pela tuba. Disponível em: www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 07 setembro 2010.

“A maioria desses cantores especialistas em modinhas sentimentais (todos lembrados em 1935 pelo velho carteiro Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro de memórias), gravitava em torno dos conjuntos de choro que funcionavam como orquestras de pobre, fornecendo música para festas em casas de família à base de flauta, violão e cavaquinho.” (TINHORÃO, 2005: 23)

Funcionário dos correios e telégrafos, Alexandre Gonçalves Pinto era integrante de grupos de chorões, e tocava cavaquinho e violão seis cordas. Esse autor fez um verdadeiro diário desse momento histórico, descrevendo o perfil de cada músico e seu instrumento, e relatando situações cotidianas da vida desses chorões.

Outro pesquisador, o historiador André Diniz, descreve os grupos de chorões:

“Também conhecidos como grupos de ‘pau e corda’, devido a função de flauta de ébano com os instrumentos de corda, esses chorões pertenciam a classe média baixa da sociedade carioca. Eram em sua grande maioria funcionários de repartições públicas, exerciam trabalhos que permitiam uma boemia regular e residiam, geralmente, na Cidade Nova, bairro construído sobre o antigo mangue, e nas vilas do centro antigo até os bairros do Estácio e da Tijuca.

Os chorões não tocavam por dinheiro. Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida. Caso o ‘gato estivesse dormindo no forno’, frase que expressava a escassez etílica e gastronômica do lar, inventavam uma desculpa e partiam para outras bandas. Ser chorão era ser boêmio.” (DINIZ, 2003: 14)

Os chorões tocavam em suas horas vagas e aproveitavam para se aperfeiçoar em seus instrumentos; eram músicos que aprendiam a tocar e se aprimorar na execução de maneira totalmente prática, através da oralidade. O solista, na maioria das vezes, era o único que conhecia a linguagem musical formal (portanto lia e escrevia músicas em partituras) e tinha que traduzir seus conhecimentos para poder trocar informações com

os outros instrumentistas. Portanto, foi através da tradição oral que estes primeiros chorões desenvolveram uma maneira própria de interpretação de cada obra executada.

Estes músicos desenvolveram grande versatilidade na execução de diversos estilos musicais, adaptando-os com prontidão ao grupo instrumental formado por violões, cavaquinho e flauta - esta podendo ser substituída por qualquer outro instrumento solista.

“A história da música popular no Brasil nos indica que ainda persistem as mesmas condições que geraram e asseguraram a vitalidade dessa manifestação cultural como importante canal de expressão popular: alta concentração populacional nos extratos baixos da sociedade, analfabetismo ou baixa escolaridade dos seus integrantes e ausência ou precário atendimento das suas exigências sociais.

O fato de ser um grupo numericamente expressivo e com uma cultura singularizada assegura(va) a produção e consumo culturais dentro do próprio grupo. Por ser uma manifestação artística plenamente sustentável pela tradição oral, sempre favorece(u) os menos letrados e, por fim, mas não por último, fornece(u) também um canal para a expressão de sentimentos, anseios, desejos, gostos, crenças e reivindicações coletivas.” (DINIZ, 1991: 82)

O termo popular “aprender de ouvido” - que significa aprender ouvindo e repetindo, sem leitura de partitura – era, constantemente, o processo de aprendizagem pelo qual instrumentistas e cantores aprendiam o choro.

Os grupos de chorões se multiplicaram, considerando que o contingente destes músicos era, em sua maioria, formado por excluídos sociais. Alguns tinham subempregos, outros eram desempregados, podendo ser considerados socialmente marginalizados. É o que nos confirma o professor e pesquisador Arnaldo Contier:

“Os excluídos sociais foram expulsos para os subúrbios ou para os morros (favelas). As perseguições de policiais tornaram-se freqüentes em face da presença de homens pobres, descalços ou maltrapilhos que perambulavam pela Avenida Central ou pela Rua do Ouvidor. Esses novos espaços urbanísticos tornaram-se pólos de entretenimento das elites branco burguesas.

Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, com o surgimento dos cinemas, dos dancings, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos ‘espaços’ considerados ‘civilizados’ pelas elites dominantes.” (CONTIER, 2004: 07)

Como já foi dito, grande parte dos grupos de chorões eram formados por músicos amadores, que não recebiam remuneração para tocar seus instrumentos; por este motivo, era comum que os chorões escolhessem festas para tocar, tendo como troca comida e bebida farta - do contrário, o comentário era geral: “Tem gato dormindo no fogão” (código usado pelos músicos para explicar a ausência de comida na casa). E isso, para o grupo de chorões, era motivo mais que suficiente para tocar e cantar em “outra freguesia”. Sobre essa questão, Alexandre Gonçalves Pinto comenta:

“Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquele alento dos grandes ‘pagodes’ chamava um colega e dizia: Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão. E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal a fim de passar pela cozinha e ver a fartura ou a miséria em que se achava o dono da festa, vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrário dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos saindo de barriga. Não viemos aqui para passar ‘ginja’ (que quer dizer fome).” (1963: 15-16)

Um fato que explica o aumento considerável destes músicos é que nesta época ainda não tínhamos gravação em disco, já que isso aconteceria somente no início do século XX; portanto, a música como entretenimento era sempre executada em tempo real, e estes grupos gozavam de grande prestígio, sendo a atração principal de diversos eventos populares. É o que nos confirma o pesquisador e escritor José Ramos Tinhorão: “Em um tempo em que ainda não havia nem disco nem rádio, os conjuntos de tocadores de flauta, violão e cavaquinho foram, pois, graças a sua formação eminentemente popular, as orquestras de pobres que podiam contar com o mínimo de disponibilidades.” (1974: 108)

I. 2 - Primeira formação de grupos de chorões

Para entender melhor a estrutura instrumental de um grupo tradicional de choro, é preciso um breve relato sobre cada instrumento que fazia parte desse grupo, e suas respectivas funções:

- Uma flauta, ou qualquer outro instrumento solista que tocasse a melodia da música. Muitas vezes este solista era o único integrante que possuía conhecimento musical formal (leitura de partitura).
- Um violão de seis cordas, que tinha como função o acompanhamento harmônico do solista e servia como base para que ele pudesse iniciar um possível improviso; também contribuía como apoio rítmico na execução da música.
- Um violão de seis cordas, cuja função era a execução de contrapontos entre acordes e frases musicais. Pelo fato desta execução musical ser realizada na região mais grave do instrumento (baixos), até hoje essa linha recebe o nome de baixaria, e também auxilia o outro violão de seis cordas no acompanhamento harmônico e rítmico. (Esse violão foi substituído pelo violão de sete cordas no início do século XX).
- Um cavaquinho: assim como os violões, uma de suas funções era fazer o acompanhamento harmônico das músicas; mas, o que o diferencia dos outros instrumentos do grupo é sua execução rítmica já que, no surgimento desses grupos, não havia instrumental de percussão. “Cavaquinho centro” é o nome utilizado para designar a função desse instrumento nestes grupos.

“A instrumentação original do conjunto do choro foi o trio de pau e corda (flauta de ébano, um cavaquinho, um ou dois violões), formação derivada dos ternos da *música dos barbeiros*. A flauta, instrumento melódico geralmente do músico do trio com leitura musical, respondia pelos solos; o violão, instrumento harmônico, fazia as bordaduras em contraponto, executando a linha do baixo; o cavaquinho apoiava a melodia, desempenhando o ‘centro’ rítmico. Depois foram surgindo outros instrumentos solistas como o bandolim, o trompete, o clarinete e o sax.” (MIRANDA, 2009: 74)

Algum tempo depois essa mesma formação, com a adição da percussão, foi utilizada como alternativa para os programas de rádio nas décadas de 30, 40 e 50. Estes conjuntos eram chamados “Regional de choro”, ou simplesmente “Regional”, e se tornaram uma ótima alternativa musical para as orquestras, que eram mais complexas e onerosas, como afirma o autor Henrique Cazes: “Assim, com dois ou três violões, cavaquinho, um ou mais ritmistas e um solista para criar introduções em profusão, estava resolvido o problema, com uma excelente relação custo-benefício.” (1998: 85)

Os Regionais animavam os programas ao vivo das rádios, e eram compostos por músicos versáteis que desenvolveram, com eficiência, a habilidade de acompanhar as mais diversas tonalidades.

Voltando à origem destes grupos, se faz necessário compreender melhor as músicas da época e suas diversas origens, com o objetivo de observar os elementos que contribuíram para a formação da música popular urbana:

“Voltemos no tempo. No curso do século XIX, o Rio, tomado por diversas danças e ritmos somados aos já existentes é o palco de uma densa massa de informações. No interior dessa agitação, na segunda metade do século, toma vulto um modo peculiar de interpretar as danças européias. Dá-se um desfile infundável de danças de salão como os vários tipos de quadrilha, o galope, a valsa, a polca, a escocesa (a *schottischi* (sic) que depois será aporuguesado para o xote), a mazurca, a polca-mazurca etc.

São importados procedimentos melódicos-modulatórios, apossados e ressignificados, tanto pelo músico com acesso aos salões imperiais, como pelo músico popular anônimo das serestas, principalmente os das rodas de choro que irão se proliferar nas festas populares. Assim, as danças européias, a partir de 1870, graças aos chorões, ganham um forte tônus brasileiro.”

(*Ibidem*: 63)

Havia, nessa época, uma variedade significativa de músicas trazidas da Europa e da África. Dessas muitas fontes, oriundas de lugares tão diferentes e distantes, criou-se um intenso intercâmbio de culturas, possibilitando uma ampliação de conhecimento enriquecedor, permitindo grandes transformações da música executada e composta no Brasil. Estas contribuições musicais estrangeiras foram dialogando e se transformando,

e esses acontecimentos contribuíram para a sistematização do “choro” como gênero musical no início do século XX.

Canclini expõe esse fenômeno, se referindo especificamente às condições de hibridação:

“Destaco as fronteiras entre países e as grandes cidades como contextos que condicionam os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação. As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora como unidades estáveis, com limites preciosos baseados na ocupação de um território delimitado. Mas essa multiplicação de oportunidade para hibridar-se não implica indeterminação nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistema de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos imigrantes.” (2006: xxix)

Dentre os vários tipos de músicas trazidas da Europa e difundidas no Brasil, podemos citar como exemplos a valsa, a quadrilha, a mazurca, o *schottisch* e a polca.

Do outro lado, a contribuição da música africana foi intensamente difundida no país e transmitida por tradição oral, através das danças e dos batuques, contribuições rítmicas que foram extremamente relevantes para a música criada e executada no Brasil.

O lundu é uma das primeiras danças de origem africana trazidas pelos negros e posteriormente transformada em canção pelos portugueses; além dessa contribuição temos outras, como é o caso do tango argentino e da habanera.

“Depois, em 1866, chega uma coleção de habaneras do compositor espanhol Sebastian Yradier, entre as quais as conhecidas ‘La Paloma’ e ‘El arreglito’, sendo esta usada por Bizet como tema para a habanera da ópera “Carmen”. Gêneros binários, de fórmula rítmica semelhante, muito populares na Espanha e na América Latina no século XIX, o tango andaluz e a habanera cubana tem provavelmente origem em cantos remotos da África do Norte, levados pelos árabes para a Espanha e pelos negros para Cuba.” (SEVERIANO, 2008: 27)

Como o autor acaba de descrever, as contribuições musicais no Brasil vem de diversas culturas. A polca, por exemplo, foi uma referência para a formação da música popular urbana da época. Trazida da região da Boêmia via Paris, a polca repercutiu tanto na Europa como no Brasil. A novidade era sobre a maneira de se dançar, pois diferente da valsa, essa nova dança permitia mais proximidade entre os casais, fato raro para a época, uma vez que os padrões morais eram muito sedimentados pelo poder da igreja e prontamente mantidos e divulgados pelas elites vigentes.

“Submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque. Foi assim que na década de 1870, nasceram o tango brasileiro, o maxixe e o choro, ao mesmo tempo em que se abasileirava a técnica de execução de vários instrumentos, como o violão, o cavaquinho e o próprio piano. Parentes próximos os três gêneros teriam em comum o ritmo binário e a utilização da síncopa afro-brasileira, além da presença da polca em sua gênese.” (*Ibidem*, 2008: 28)

Outra questão relevante é a transformação de diversos ritmos pela forma de executar dos músicos populares, no caso os “chorões”. Isto foi tão determinante que acabou revelando o maxixe:

“Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficlíde, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira e certas constâncias do ritmo brasileiro. Esse curioso processo de sincretismo, realizado ignoradamente ao longo da evolução cultural das camadas mais baixas da população do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, está ligado à história do choro carioca, e só pode ser compreendido com o conhecimento das suas particularidades.” (TINHORÃO, 1974: 61)

O maxixe teve origem popular e, diferente da polca, era mais ousado e sensual. Nele, os casais se entrelaçavam e a coreografia era realizada com muitos requebros de cintura, além de exigir dos dançarinos muitos volteios pelos salões. Foram criados diferentes passos para a execução da dança, como: balão caindo, cobrinha, parafuso, corta-jaca e várias outras nomenclaturas, e os dançarinos usavam de muita criatividade para se sobressaírem. Como já foi dito, o maxixe era uma versão mais “fogosa” da polca europeia, e a aproximação dos casais era maior e mais audaciosa; por isso, foi uma dança muito atacada pelas elites e pela Igreja, sendo classificada como dança imoral e lasciva. Era, então, praticada em locais livres de “julgamentos morais”, como bares, bordéis e até prostíbulos.

O maxixe chegou a ser classificado pela igreja como “dança excomungada” e, como já foi dito, foi muito atacado pelas elites. No entanto, nos ambientes mais populares e distantes dos olhares moralistas, o maxixe era muito executado e se transformou na versão abrazeirada da polca europeia.

Como afirma Carlos Sandroni: “Não há dúvida que a palavra ‘maxixe’, na virada do século, tinha conotação de vulgaridade mais forte do que tango, que já tinha sido até empregada por compositores eruditos como Albéniz e, no Brasil, Alexandre Levy.” (1993: 79).

Maxixe também era uma palavra comumente utilizada para designar acontecimentos de baixa categoria, além de ser um fruto comestível de planta rasteira que nasce no mangue (região de prostituição na cidade do Rio de Janeiro). Isso dava uma conotação ainda mais vulgar à dança. Quanto mais polêmica causava, mais popularidade alcançava, aumentando consideravelmente os adeptos da nova dança.

Maxixe é, na origem, uma música instrumental para ser dançada; porém, a música *Gaúcho (Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga, foi composta com letra para fazer parte de um musical. Esses musicais eram chamados Teatro de Revista, peças teatrais escritas com temas variados, com o objetivo de relatar situações e acontecimentos cotidianos – como uma crônica de acontecimentos relevantes - tendo sempre o foco na crítica política e social da época. O nome dado a esses musicais representa exatamente o fato de passar em revista acontecimentos que, de alguma forma, poderiam ser

comentados e criticados através dessas apresentações. Essa foi uma grande oportunidade de trabalho para muitos músicos da época.

Segundo a pesquisadora e escritora Neyde Veneziano:

“Sem enredo, no nível do texto e do espetáculo, a nova revista se equilibraria entre as músicas, as coreografias, a iluminação, o figurino e os esquetes, os monólogos, as rábulas cômicas de cortina. Um formato de equilíbrio e de transição, no qual a fantasia ainda não superaria a crítica da atualidade. Por isso, 1925 é um ano rico em experiências. Um ano em que o público assistiu entusiasmado às novidades sem que se perdessem a graça e o humor típico brasileiro. O desvio para o luxo e para um maior apelo à sensualidade não roubaria à revista sua relação com a atualidade e com as crises sociais, ainda.” (1996: 87)

A popularidade do maxixe chegou até os músicos mais tradicionais que possuíam conhecimentos formais, permitindo assim escrever, editar e comercializar suas obras através das partituras; mas, para isto acontecer, esta nova dança precisou ser rebatizada.

Por uma questão de mercado, um dos nomes escolhidos para substituir o maxixe foi “tango brasileiro”. Essa denominação era mais aceitável, uma vez que o tango argentino era difundido nos nobres salões e, assim, mais assimilado pelas elites. Um fato relevante dessa circunstância é que tanto o tango argentino como o tango brasileiro tiveram origem na habanera, música cubana.

“Antes de mais nada é preciso que se distinga o gênero musical tango do seu correspondente coreográfico, o maxixe. Embora hoje em dia o vocábulo referia-se à música popular dos argentinos, o tango foi no Brasil um dos Gêneros musicais que mais se prestou à nacionalização da nossa música popular. Originário da Espanha – precisamente da Andaluzia – chegou na América na década de 1860. Na Argentina sofreu fusão com a habanera cubana e a milonga local, nacionalizando-se cedo, e nas primeiras décadas deste século lançava-se internacionalmente como tango argentino. No Brasil, onde teria chegado na mesma época, ele fundiu-se também com a habanera

cubana e mais a polca e o lundu. Na década de 1870 já começava a exibir evidentes sinais de nacionalidade brasileira.” (DINIZ, 1991: 145-146)

A expressão “Tango brasileiro” era mais respeitada também porque o tango argentino começava a ganhar fama mundial, com sua coreografia extremamente exótica e sensual.

Um fato curioso que marcou a influência do maxixe na sociedade brasileira aconteceu em 1914, com o então presidente da república Hermes da Fonseca; ao receber convidados para uma grande festa no Palácio do Catete sua jovem esposa, Nair de Tefê, cartunista e aprendiz de violão, teve a ousadia de tocar o maxixe *Gaúcho (Corta-jaca)*, de Chiquinha Gonzaga, ao violão, e esse acontecimento ajudou a propagar ainda mais a polêmica do maxixe:

GAÚCHO (Corta-jaca)

*“Neste mundo de misérias quem impera
É quem é mais folgazão
É quem sabe cortar jaca nos requebros
De suprema, perfeição, perfeição
Ai, ai, como é bom dançar, ai!
Corta-jaca assim, assim, assim
Mexe com o pé!
Ai, ai, tem feitiço tem
Corta meu benzinho assim, assim!
Esta dança é buliçosa, tão dengosa
Que todos querem dançar
Não há ricas baronesas nem marquesas
Que não saibam requebrar, requebrar.”*

Foi o bastante para seu adversário político, senador Rui Barbosa, escrever um discurso inflamado e repleto de preconceitos com relação à execução da música, intensificando essa rivalidade política; este fato foi tão contundente que se transformou em um documento histórico:

“Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o ‘Corta-jaca’ à altura de

uma instituição social. Mas o ‘Corta-jaca’ de que eu ouvira falar há muito tempo, o que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o ‘Corta-jaca’ é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubeçam e que a mocidade se ria!” (*Apud* SANDRONI, 2001: 89)

O discurso, além de fazer parte de uma disputa política (pois Ruy Barbosa perdera as eleições presidenciais para o então presidente Hermes da Fonseca), também exerceu claramente o papel de discurso oficial, ou discurso das elites. O autor, ao se referir à música executada no evento, demonstra preconceito com relação à música popular, referindo-se a ela com absoluto desprezo e reforçando, assim, o pensamento das elites dominantes com relação à valorização das músicas eruditas dos grandes compositores europeus.

O violão, na época, era considerado pelas elites como símbolo de ociosidade e vagabundagem, e isso perdurou até o início da Bossa Nova (1958). Lima Barreto escreve sobre o preconceito com relação ao violão em sua obra, *Triste fim de Policarpo Quaresma*:

“Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria?

E, na mesma tarde, urna das mais lindas vizinhas do major convidou uma amiga, e ambas levaram um tempo perdido, de cá para lá, a palmilhar o passeio, esticando a cabeça, quando passavam diante da janela aberta do esquisito subsecretário. Não foi inútil a espionagem. Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o ‘pinho’ na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: ‘Olhe, major, assim’. E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida, o mestre aduzia: ‘É ré, aprendeu’? Mas não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!” (BARRETO, 1976: 10)

Por todos esses fatos citados anteriormente, as partituras hoje musicalmente consideradas como maxixe eram impressas com as mais diversas e criativas nomenclaturas, expressando uma enorme possibilidade de combinações como: polca,

polca-lundu, polca-habanera, polca-choro, tango-lundu, tango-batuque, tanguinho e várias outras. Portanto, “tango-brasileiro” foi um dos nomes utilizados para definir esse estilo de música que estava sendo composto na segunda metade do século XIX.

Carlos Sandroni explica que o compositor Ernesto Nazareth foi um exemplo desta circunstância:

“Não é de se espantar que Nazareth não gostasse de ver suas composições chamadas assim quando se sabe que, por volta, em 1886, o vocábulo servia, entre outros fins, ‘para designar qualquer coisa ruim, de má qualidade’. Mas como pretender que ‘não teria jamais entrevisto a significação afro-brasileira’ de suas composições um autor cuja primeira peça leva a indicação de gênero: polca-lundu, e do qual uma das obras-primas se chama ‘Batuque’? O verdadeiro enigma em torno das indicações de gênero de Nazareth é antes a unanimidade da crítica em negar-lhes a realidade.” (2001:79)

É importante esclarecer que a partitura era uma das melhores formas de divulgação da música nesta época, e ajudava no sustento dos músicos, que muitas vezes faziam demonstrações de suas obras em casas especializadas com o intuito de vendê-las; o compositor e pianista Ernesto Nazareth, novamente citado, foi um deles.

Voltando a questão do maxixe, como já foi dito ele nasce como dança popular urbana e, aos poucos, se transforma em música instrumental e também em canção, muito difundida pelo teatro de revista. Muitos elementos musicais do maxixe estão também presentes no choro; a diferença está na sua função social: maxixe era música para se dançar, e o choro não trazia esta mesma intenção.

Os diálogos estabelecidos entre essas várias danças europeias e a música urbana da população em geral e de suas interpretações estavam repletos de características próprias, resultando cada vez mais em um som autêntico e original que, gradativamente, foi tomando forma até ser sistematizado como gênero musical chamado até os dias atuais de “choro”.

“A palavra ‘choro’ designou a princípio um agrupamento instrumental que surgiu por volta de 1870, ao mesmo tempo que a dança maxixe, portanto. Sua

formação clássica era flauta, cavaquinho e violão, e seu repertório inicial, danças de proveniência européia, sobretudo a polca, mas também a *schottisch*, a valsa e algumas outras. Estas, como vimos, tinham coreografia de par enlaçado; de fato, a criação do choro acompanhou, do ponto de vista musical, o processo a que nos referimos atrás, de adoção pelas camadas populares de novas maneiras de dançar. Os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca, que analisamos através dos registros que chegaram pelas partituras para piano. Mais tarde, a palavra choro passará a designar as composições que eram tocadas por estes grupos.”(*Ibidem*: 103)

Os chorões foram os maiores responsáveis pela construção desse gênero instrumental. Esta transformação foi acontecendo com o passar dos anos e com a prática na execução das músicas. Dessa forma, cada grupo transmitia o que tinha aprendido, e muitas vezes transformado, para outros instrumentistas e outros grupos.

Mas havia músicos chorões que possuíam formação diferenciada, e que tinham suas músicas editadas através de partituras; alguns se tornaram tão fundamentais para a história da nossa música que é preciso citá-los, para uma melhor compreensão desse tema.

I. 3 - Chorões: alguns perfis biográficos

Joaquim Antonio da Silva Callado Júnior (1848 – 1880)

O flautista Callado foi uma das primeiras referências para a música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro. Sua vida e obra se deram na segunda metade do século XIX, exatamente no início da formação dos grupos de chorões.

Filho de um músico semiprofissional, teve o privilégio de ter suas primeiras noções musicais em casa; seu pai, além de tocar, dava aulas de música, e isto facilitou a educação musical do menino, que já apresentava grande habilidade para a compreensão da linguagem musical e execução do instrumento. A pesquisadora e escritora Edinha Diniz, em sua biografia sobre Chiquinha Gonzaga, cita dados relevantes da vida musical do flautista Callado:

“Além de evidente e rara intuição, a tarefa executada por ele parece-nos que foi facilitada por algumas condições especiais. Chegou a professor do conservatório de música, o que lhe conferia renome e prestígio pessoal. Como mestiço sua memória cultural registrava a herança sonora da música sincopada e por último teve uma formação musical facilitada por ser filho de um professor de música e chefe de banda.” (DINIZ, 1991: 92)

Quando jovem, Callado teve a oportunidade de estudar com o professor de maior reputação de sua época, o maestro Henrique Alves de Mesquita³ que, direta ou indiretamente, foi responsável pela formação de vários músicos da geração da segunda metade do século XIX.

³ André Diniz comenta sobre a importância do Maestro Henrique Alves de Mesquita: “Henrique, a quem a nossa historiografia ainda precisa fazer justiça devido a sua importância no meio cultural carioca, virou referência para o quarteto inaugural da música popular instrumental no Rio: Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré (sic.). Só para o leitor avaliar o papel de Henrique na segunda metade do século XIX, foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga se inspirou, compôs e tocou a sua primeira melodia de sucesso, a polca ‘Atraente’; foi com ele que Anacleto teve aula no Conservatório de Música e se apresentou publicamente nos teatros do Rio; foi com ele ainda que Callado aprendeu regência e composição. O pianista Ernesto Nazaré, realçando sua importância, fez para ele o tango ‘Mesquitinha’. O maestro foi o primeiro músico do Império a ir como bolsista para a Europa, em 1857 (...).” (DINIZ, 2008: 18)

Mas, um diferencial significativo na formação musical do flautista foi frequentar as rodas populares dos chorões; isso fez com que sua formação fosse construída de forma híbrida, com a prática da leitura musical e a criatividade – expressa na liberdade do improvisado.

O termo hibridização, segundo Canclini, contribui melhor para a compreensão desse fenômeno:

“Considero atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se.” (2006: xxxviii)

Dispondo de todo esse conteúdo musical, Callado organizou formalmente um grupo que se transformaria em referência para a formação dos primeiros grupos de chorões da história. O nome dado ao grupo seria posteriormente o nome dado ao gênero musical (choro): “Choro Carioca”, também conhecido como “O Choro do Callado”.

Sobre a importância de Callado, o escritor André Diniz escreve:

“A familiaridade com o ambiente musical da época, somada ao aprimoramento de sua arte, vai despertar no espírito do nosso flautista uma linguagem muito particular, possibilitando que ele se torne um dos músicos mais populares da cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. E foi como instrumentista, compositor e organizador dos primeiros grupos de choro da cidade que Joaquim Callado se tornou conhecido da população carioca” (2008: 23)

Como foi citado anteriormente, o grupo tinha em sua formação básica uma flauta, dois violões e um cavaquinho; o solista, além de ler partitura, também podia

improvisar, sendo acompanhado pelos outros instrumentistas que também improvisavam com habilidade, tocando a música “de ouvido”; isto criava um ambiente de aprendizagem mútua entre os integrantes do grupo.

Joaquim Callado foi reconhecido como um dos maiores flautistas de sua época; sua formação musical, aliada à habilidade do improviso, lhe garantiu notoriedade em todos os ambientes musicais. Também se destacou como compositor e criou umas das obras que se transformou em referência para o repertório dos chorões: *Flor amorosa*.

Foi contemplado com a comenda (condecoração ou distinção de ordem honorífica) “Ordem da Rosa”, premiação especial do Segundo Reinado (1840-1889), concedida pelo então Imperador D. Pedro II.

Outro acontecimento relevante foi Callado ser o responsável pela aceitação da pianista e compositora Chiquinha Gonzaga no meio musical; esse fato possibilitou o livre acesso da musicista nos mais variados ambientes artísticos e intelectuais, acontecimento raro devido às restrições impostas para as mulheres nesta época.

Vítima de meningite, Callado viveu até os trinta e dois anos de idade; mas sua obra continua sendo uma das principais referências para o estudo da música popular brasileira.

Francisca Edwiges Gonzaga (1847 – 1935)

Passou a vida sendo conhecida como Chiquinha Gonzaga e, assim como Joaquim Antonio Callado, suas obras foram de extrema importância para a formação da música popular urbana.

Filha de um militar de grande patente com uma escrava recém-liberta, Chiquinha Gonzaga quase não foi reconhecida e batizada; porém, foi criada e educada conforme todas as formalidades exigidas para uma sinhazinha da época, recebendo aulas de francês e piano. Todo esse cuidado em sua formação tinha como objetivo um casamento bem arranjado pelo pai da noiva. Não tardou para que os planos do pai se concretizassem, e Chiquinha se casou com um bem sucedido empresário, Jacinto do Amaral.

As imposições sofridas pelas mulheres são descritas pela biógrafa Edinha Diniz:

“À branca, a desconfiança e a opressão impunham um regime de semiclausura, tornando-a uma ‘escrava’ do lar. ‘Os bordados, os doces, a conversa com as negras, o cafuné, o manejo do chicote, e aos domingos uma visita à Igreja, eram todas as distrações que o despotismo paternal e a política conjugal permitiam às moças e às inquietas esposas.” (DINIZ, 1991: 41)

Nos cinco anos que se sucederam ao casamento, o marido tentou reprimí-la de todas as maneiras possíveis; ao tentar enquadrá-la nos padrões da sociedade vigente, a proíbe de tocar qualquer instrumento, impondo um distanciamento absoluto à música. Chiquinha então decide separar-se, iniciando um longo processo de afirmação como compositora e instrumentista. Edinha Diniz escreve sobre sua trajetória:

“No caso de Chiquinha Gonzaga dá-se um fato inédito até então: ela transforma o piano de mero ornamento em um meio de trabalho e instrumento de libertação. A tarefa exigia talento, coragem e capacidade de trabalho. Isso não assustava. Sua personalidade até então esmagada dava lugar agora a uma outra, autônoma e audaciosa.” (*Ibidem*: 91)

Rejeitada pela família e discriminada pela sociedade, Chiquinha Gonzaga gradativamente conseguiu se estabelecer como professora de piano e pianista, iniciando sua carreira no grupo do amigo e flautista Joaquim Antonio Callado.

Apesar de ser uma pianista com formação erudita, Chiquinha Gonzaga foi denominada “pianeira”:

“O pianista de choro desse período passou a história como ‘pianeiro’, executante de formação precária mas intérprete de bossa. O importante era o ‘balanço’ exigido. Foi o primeiro profissional de piano ligado ao choro: primeira pianeira e primeira chorona.” (*Ibidem*: 95)

Passou a vida lutando pela emancipação da mulher - além de outras causas políticas, como a libertação dos escravos e a proclamação da república. Entre lutas e desafios, conquistou o direito de assinar seu nome como autora de trilhas musicais para o já citado teatro de revista, recusando a hipótese de ter seu nome substituído por um pseudônimo masculino. Ainda, Chiquinha Gonzaga foi reconhecida como a primeira maestrina da nossa história.

Um dos fatos musicais mais relevantes de sua carreira aconteceu no ano de 1899, quando o bloco carnavalesco Rosas de Ouro encomendou uma música para competir no carnaval daquele ano. Chiquinha, ao assistir ao ensaio do bloco, se inspirou no ritmo dos passos da dança e compôs uma de suas mais famosas composições: *Oh Abre Alas!*

Pioneira, revolucionária e inovadora a compositora, mesmo sem intenção, criou a primeira marcha-rancho (princípio das marchinhas)⁴, antecipando o gênero em mais de dez anos.

Ó Abre Alas

*Ó abre alas
Que eu quero passar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Eu sou da Lira
Não posso negar
Eu sou da Lira
Não posso negar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É quem vai ganhar
Rosa de Ouro
É quem vai ganhar.*

⁴ Segundo o historiador André Diniz “Foi nos agitados anos 1920 que a marcha se fixou como um dos principais gêneros musicais executados durante a folia. Dada sua ligação direta com os ranchos, ela ficou conhecida primeiro como marcha-rancho. Cadenciado, com encaixe perfeito para a evolução pelas ruas, o gênero surgiu porque aqueles grupos musicais precisavam diferenciar sua apresentações das dos blocos dos sujeitos.” (2008: 85).

Outra luta empreendida pela compositora foi a criação da SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais); além de ter sido uma das fundadoras, lutou muito pelos direitos de autoria de uma obra, questão extremamente polêmica e relevante até os dias atuais.

Ao longo de sua vida, Chiquinha compôs muitos sucessos, principalmente para o teatro de revista, que teve importante contribuição para sua vida financeira, e foi um meio muito importante para a divulgação de sua obra.

Chiquinha Gonzaga, ao recusar se enquadrar nos padrões de comportamento da sociedade vigente, deixou de ser uma sinhazinha obediente e comportada para se transformar em uma mulher emancipada e revolucionária.

Anacleto de Medeiros (1866 – 1934)

Filho bastardo de uma escrava liberta, Anacleto nasceu na Ilha de Paquetá. Estudou em uma escola para meninos carentes, internato onde passou a infância. Foi nesta escola que iniciou seus estudos musicais. Desde cedo, demonstrou muita habilidade para tocar instrumentos de sopro e, por fim, optou pelo clarinete.

A experiência adquirida com vários instrumentos de sopro lhe proporcionou o conhecimento necessário para formação de bandas, e também para arregimentar músicos para esta formação.

Anacleto organizou e dirigiu a Banda do Corpo de Bombeiros e, com muito trabalho e disciplina, conquistou lugar de destaque, tornando-se uma referência do gênero. Essa banda se destacava pela desenvoltura rítmica e musicalidade na execução de obras arranjadas que eram, muitas vezes, escritas pelo próprio maestro.

Um ponto relevante é o fato de Anacleto chamar os músicos chorões para fazer parte de sua banda; esses músicos, como já foi visto anteriormente, eram instrumentistas que liam partituras com facilidade e improvisavam muito bem, além de possuírem a vivência rítmica própria dos grupos de chorões.

“A ponte que Anacleto realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de Choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações. Por um lado, a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade, por outro, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento.” (CAZES, 1998: 32)

A sonoridade resultante do trabalho da banda era excepcional, pois os instrumentistas - cuidadosamente escolhidos pelo maestro - traziam dos grupos de chorões uma prática rítmica característica, e a execução musical era repleta de “ginga”, de “molho”, o que resultava em interpretações mais livres e mais originais para uma banda marcial.

As gravações mecânicas do Brasil tiveram início nos primórdios do século XX, e a “Casa Edison”⁵ foi a gravadora pioneira nos registros de música na cidade do Rio de Janeiro. Todo o processo de gravação era muito rudimentar, e a captação do som era um ponto delicado, pois quanto maior o volume da execução da música, melhor era o resultado da gravação⁶.

André Diniz afirma a importância das gravações:

“O principal meio de preservação da obra de um compositor consiste na possibilidade de ela ser registrada durante os anos. Já dissemos que, nos

⁵ “Em homenagem a Thomas A. Edison, deu ao seu estabelecimento o nome de Casa Edison. Mais tarde declarou: ‘desde que me mudei para a rua do Ouvidor, dei o nome Casa Edison a minha casa, em homenagem ao inventor do fonógrafo, não me preocupando se era legal o meu procedimento, e desde que os Davidson Pullen ET Cia. começaram a importar os fonógrafos e cilindros da National Phonograph Co., todos caixões vinham com a marca – F.F./Casa Edison – isto durante quatro anos e pouco.’ Coincidindo com o início do século XX, começou a se estabelecer estreita relação entre a Casa Edison e a cultura popular. Na época, ninguém se deu conta da importância que isso teria futuramente. Era uma atividade puramente comercial e Figner, por toda a vida, não se propôs a nada disso.” (FRANCESCH, 2002: 51)

⁶ “A Banda do Corpo de Bombeiros soava com uma maciez de interpretação inesperada para uma banda militar e, ao contrário das outras, com surpreendente rendimento técnico de gravação. A escolha dos músicos, os tipos de instrumentos empregados e a disposição deles na sala de gravação talvez sejam o segredo desse sucesso. A limitação física da sala, apenas um puxado nos fundos da loja na rua do Ouvidor 105, com pouco mais de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, não permitia mais do que 8 a 12 figuras. O número dos elementos determinava o tipo de arranjo a ser feito, e o toque marcial que eles produziam supria as necessidades dos técnicos estrangeiros, que operavam os precários equipamentos de gravação; essa sonoridade de metais permitia uma qualidade, no rendimento final, melhor do que as gravações feitas com cantores acompanhados de piano e conjuntos de flauta, violões e cavaquinho.” (*Ibidem*: 118)

primórdios da Casa Edson, o compositor mais gravado pela Banda do Corpo de Bombeiros era o próprio Anacleto de Medeiros.” (DINIZ, 2007: 75)

As bandas eram o tipo de grupo mais adequados para a captação destes registros, por serem exatamente a união de vários instrumentos de sopro que dispunham de uma potência sonora ideal para estas primeiras gravações. Por esta razão, temos muitos registros de gravações da Banda do Corpo de Bombeiros, regidas pelo maestro Anacleto de Medeiros.

O maestro também se destacou pelas composições de sua autoria, que demonstram claramente a transição da polca europeia para o maxixe brasileiro; dois exemplos que podem ilustrar esta observação são a polca *Medrosa* e o maxixe *O Boêmio*.

Ernesto Nazareth (1863 – 1934)

Ainda menino, Ernesto Nazareth teve suas primeiras aulas de piano em casa; desde então, o pianista - que teve como primeira formação o estudo da música erudita - nunca mais deixou de tocar piano. Começou a compor aos quatorze anos de idade e seguiu compondo por mais de cinquenta anos.

Estudou profundamente as obras de compositores europeus, e isso lhe deu uma grande compreensão da técnica do piano; ainda, passou a maior parte de seu tempo estudando, com o objetivo de se tornar um concertista.

Em suas composições é possível observar seu profundo conhecimento pianístico, somado aos sons populares que estavam sendo executados e ouvidos na cidade do Rio de Janeiro. Nazareth conseguiu estabelecer diálogos com os estudos dos grandes compositores europeus, como Chopin - que era sua especialidade - e os diversos sons que vinham das ruas, para criar uma música autêntica e original; suas obras são de difícil execução, mas a sonoridade é muito acessível.

Sua obra possui características de profundo conhecimento musical, mesclado a ritmos populares; foi um compositor que conseguiu traduzir, através de sua obra, as riquezas culturais que borbulhavam pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

“Ao contrário dos colegas, Nazareth não compôs simplesmente tangos, polcas, schottisches. Ele captou o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões – enfim, a alma do choro – e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral. E como era grande compositor, enriqueceu-o com belas melodias. Uma característica peculiar de sua obra é a localização na fronteira do popular com o erudito. Um tango, como o ‘Brejeiro’, por exemplo, se executado ao piano como o autor o escreveu, é uma peça refinada, digna de qualquer sala de concerto. Se, entretanto, é interpretada por um músico popular, passa a ser uma composição chorística autêntica, retornando às origens.” (SEVERIANO, 2008: 39)

Não conseguiu ser concertista, e mesmo sendo um compositor reverenciado em sua época, Nazareth passou a vida tendo muitas dificuldades financeiras, dividindo-se entre tocar em recepções das elites e salas de cinemas, além de ser pianista demonstrador em casas de piano.

O próprio Nazareth nomeou a maioria de suas obras como “Tango Brasileiro” - como já foi citado anteriormente; essa era uma exigência para a comercialização de partituras em sua época.

A vida de Nazareth foi acompanhada por diversos problemas de saúde; desde a perda da audição de um ouvido na infância, que o perturbava constantemente, até problemas psíquicos graves, que se estenderam até sua morte em uma casa de repouso para doentes psiquiátricos.

Suas obras são executadas em diversos países, e suas músicas aplicadas como estudos para piano, além de ser repertório obrigatório para os estudantes de choros.

Pixinguinha/ Alfredo Viana da Rocha Filho (1897 – 1973)

Pizindin era como sua prima Santa o chamava⁷, e Pixiguinha foi o apelido adquirido depois das marcas herdadas por uma epidemia de varíola; a doença deixava marcas na pele que eram chamadas de bexiga, e bixiguinha seria um dos codinomes que com o tempo resultaria em seu apelido definitivo. De acordo com o depoimento do próprio Pixinguinha para o MIS (em entrevista para o Museu da Imagem e do Som, em 1966), segundo o autor Sérgio Cabral, dessa combinação de nomes com fonemas parecidos, surgiu o apelido que o consagraria como um dos maiores compositores de toda nossa história.

Pixinguinha é um dos raros exemplos de músicos que possuem uma série de características especiais, difíceis de serem encontrada em um só artista. Foi exímio flautista, compositor reconhecidamente talentoso, arranjador autodidata, possuidor de uma técnica incomparável, e maestro.

O Maestro Guerra Peixe, em entrevista concedida ao Jornal “O Tempo” de São Paulo no ano de 1952, declarou:

“Citarei uma única figura que, por si, representa três classes de intérpretes: o orquestrador, o instrumentista e o compositor, *segundo a ordem de influência de suas atividades*. Refiro-me a Pixinguinha. Realmente, este artista deve ser encarado como um ponto de partida a ser seguido pelos orquestradores brasileiros. Seus trabalhos nessa especialidade, ainda, quando realizados para orquestra de *jazz*, deixam transparecer valores típicos da nossa música popular, seja em harmonia, contraponto, ritmo e feição regional. Tanto assim que, apesar do menosprezo daqueles tais modernistas que o acham passadista, Pixinguinha é considerado, e com muita razão, o único orquestrador que dá força regional à nossa música.” (PEIXE *Apud* SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1998: 251)

⁷ Apesar de existir um senso comum que atribui esse apelido a “avó africana” de Pixinguinha, foram encontradas outras fontes para sua origem: “Além disso, o apelido não tinha sido inventado por qualquer das avós. Tinha sido atribuído ao menino por uma prima, Eurídice, esposa de Antonio Macedo Costa. Essa prima mais conhecida como Santa, era irmã de Alzira (Cabocla), casada com Honório Cavaquinho, que ainda vivo em 1977, com mais de noventa anos, confirmou o que disseram as irmãs de Pixinguinha: foi a sua cunhada Santa, que deu o apelido Pizindin ou Pizinguim ao filho do seu Alfredo.” (BARBOZA da SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1998: 11-12)

Sua casa era conhecida como Pensão Viana e sempre eram organizados saraus, animando as noites cariocas no início do século XX, e reunindo muitos músicos, para o deleite dos participantes. Seu pai era flautista amador, e frequentemente proporcionava reuniões musicais que não tinham hora para acabar; por esta razão, tinha como hábito hospedar em sua casa músicos com dificuldades financeiras.

Sérgio Cabral escreve sobre o assunto: “(...) ‘Pensão Viana’, ou seja, o casarão no Catumbi (oito quartos e quatro salas) onde o velho Alfredo da Rocha Viana abrigava a família e alugava quartos para os amigos músicos como o compositor Sinhô – José Barbosa da Silva – e o instrumentista e compositor Irineu de Almeida.” (1997: 22)

Todo este ambiente colaborou para que o jovem Pixinguinha iniciasse sua carreira musical aos sete anos, com o cavaquinho, passando pouco tempo depois para a flauta transversal, comprada por encomenda pelo pai, que logo detectou o talento do filho.

Um dos músicos hospedados na pensão Viana foi o já citado trombonista Irineu Batina, instrumentista responsável pelas primeiras noções musicais de Pixinguinha.

Com quatorze anos de idade, Pixinguinha teve seu primeiro emprego profissional substituindo o flautista Passos na “casa de chope La Concha”, e foi no grupo “Passos do choro” que o jovem flautista teve a oportunidade de mostrar publicamente, pela primeira vez, seu talento musical.

Tocou no grupo “Caxangá”, constituído por quinze instrumentistas, cujo repertório era composto por músicas regionais; mas, devido a um pedido de um empresário, o grupo foi reduzido praticamente pela metade para tocar em um cinema: assim nasceu o grupo “Os Oito Batutas”⁸. Destas audições na anti-sala do cinema surgiu o convite para tocar em Paris.

⁸ “Foi o próprio Isaac Frankel que deu o nome de Oito Batutas ao conjunto que, a partir de sete de abril de 1919, passou a tocar no Cinema Palais. O nascimento dos Oito Batutas resultou na morte do Grupo do Caxangá, cuja despedida se deu naquele carnaval, tocando na sede dos Tenentes do Diabo, numa das famosas batalhas carnavalescas da Rua Dona Zulmira e num concerto montado em frente ao Clube de São Cristóvão. Os Oito batutas apresentaram-se no Cinema Palais com a seguinte formação: flauta, Pixinguinha; violão, Donga; violão e canto, China; cavaquinho, Néelson Alves; violão, Raul Palmieri; bandola e reco-reco, Jacob Palmieri; bandolim e ganzá, José Alves de Lima, o Zezé.” (CABRAL, 1997: 44-45)

Foi a primeira viagem de um grupo de choro à Europa; nessa viagem, tiveram a oportunidade de conhecer e dialogar com muitas culturas diferenciadas pois Paris era, na época, referência em todo o mundo.

Pixinguinha trabalhou como arranjador e maestro da gravadora RCA Victor, onde inaugurou uma maneira particular e pessoal de fazer esse trabalho.

Trabalhou a vida inteira tocando, compondo e fazendo arranjos; contudo, teve uma vida muito simples e passou por várias dificuldades; embora tenha sido autor de músicas reconhecidas, difundidas e excessivamente gravadas, não conseguiu se beneficiar financeiramente com esse fato.

Sérgio Cabral escreve sobre a importância de Pixinguinha como artista:

“A sua passagem pela música popular brasileira foi tão longa quanto marcante. Compositor, instrumentista, orquestrador e regente, Pixinguinha é apontado por quase todos os que mergulham fundo no estudo de nossa música como um dos maiores nomes que ela produziu em todos os tempos. Ao mesmo tempo em que criou para as suas necessidades de artista genial, foi também o inventor de uma linguagem para os outros. Produziu as suas obras e alicerçou uma cultura. É sem dúvida, um dos pais da música popular brasileira. Assim, é também um dos pais da nossa nacionalidade.” (1997: 13)

Pixinguinha foi peça fundamental para a organização do choro como linguagem e, através de suas obras, criou receitas que puderam ser usadas como fórmulas para a criação do choro.

“O choro só se tornou um gênero consolidado em 1910, com Pixinguinha – o maior chorão de todos os tempos. Na época de Anacleto, o estilo era considerado mais um jeito de tocar os gêneros estrangeiros, como a polca, a valsa, a quadrilha, o *schottish*. O flautista Joaquim Callado, tido como o pai dos chorões e os pianistas Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram importantíssimos para a consolidação do gênero.” (DINIZ, 2007: 45-46)

Pixinguinha, ao transitar em diversos campos musicais, deixou como herança todo um material que pôde ser explorado pelos compositores que surgiram depois de sua obra. Um destes compositores é o tema desta pesquisa: Waldir Azevedo.

I. 4 – Choro: características musicais

Ao tentar descrever qualquer gênero musical, podemos citar algumas características que contribuem para essa definição; no caso, essas características dizem respeito ao choro. Para tanto, se faz necessário pontuar algumas delas, descrevendo-as, com o objetivo de esclarecer questões sobre esse tema. São elas:

- Forma;
- Ritmo;
- Modulação;
- Anacruse;
- Contratempo.

Com a intenção de identificar essas características, foram escolhidas algumas obras que servirão de exemplos musicais, auxiliando a compreensão deste gênero.

Forma: Rondó⁹

Herdada da música europeia, a forma rondó possui três partes: A – B – C, estabelecendo uma maneira particular de executar a música.

Arnold Schoenberg, em seu livro *Fundamentos da composição musical*, no capítulo sobre a forma rondó, contribui para a compreensão deste tema: “As formas-rondó são caracterizadas pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes.” (2008: 229)

Os choros até o final do século XIX possuíam três partes e eram executados da seguinte maneira:

$$\parallel : A : \parallel : B : \parallel A \parallel : C : \parallel A \parallel$$

⁹ Por influência da música européia os choros, até o final do século XIX, eram compostos em três partes; porém, a partir do século XX, encontramos vários exemplos de choros compostos em duas partes, como *Carinhoso* e *Lamentos*. O autor Henrique Cazes nos confirma este fato: “Havia um compromisso muito rígido em se criar choros em três partes num esquema originário da polca e conhecido havia muito tempo como forma rondó. Essa forma em que se toca cada parte e sempre se volta à primeira já estava presente em gêneros anteriores à polca.”(1998: 72)

A parte A é executada duas vezes, seguindo para a parte B que, assim como a parte anterior, é repetida; a música retorna, então, para a parte A, sem repetição e segue para a parte C, sendo executada com repetição, finalizando com o retorno à parte A.

O pesquisador e escritor Carlos Almada comenta sobre esta forma musical:

“Sem similares em relação a outros gêneros da música popular, a estrutura de um choro (e dos outros estilos correlatos, como a polca, o xóti, o maxixe instrumental, o tango brasileiro, a valsinha) adota a chamada forma rondó. O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado de refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou tema).” (2006: 08)

Essa execução é pontuada pelo constante retorno à parte A da música, que é o tema principal; portanto, começamos e terminamos em um mesmo ponto, remetendo ao nome rondó, que seria uma referência a um círculo ou roda¹⁰, onde o princípio e o fim se encontram.

Exemplos de choros que obedecem esta forma:

Flor Amorosa (J. A. Callado)

Odeon (Ernesto Nazareth)

Os oito Batutas (Pixinguinha)

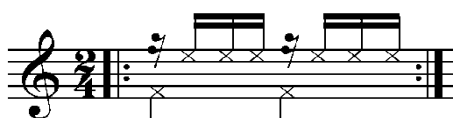
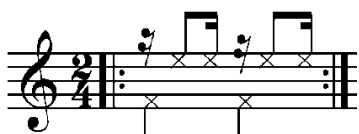
Ritmo

O ritmo é um elemento fundamental para a construção estrutural de um choro. No caso, existem duas questões relevantes para serem observadas:

1 - Acompanhamento do choro: executado por todos os instrumentos que não exercem a função de solista; no caso de um grupo de choro tradicional, os violões de seis e sete cordas, o cavaquinho e a percussão.

¹⁰ De acordo com Roland de Candé, o rondó é a “composição musical baseada na alternância de um refrão e de várias coplas. Esta forma muito simples, deriva do ‘rondó’ cantado e dançado que, no séc. XVIII, que servia para acompanhar a roda. Contudo, o princípio é mais antigo e corresponde a um instinto natural do amante da música: o da repetição.” (CANDÉ, s/d: 200)

Ritmos Básicos:



2 - A melodia do choro, realizada por instrumentos solistas, como a flauta, o clarinete e o bandolim, entre outros.

Células rítmicas musicais recorrentes nas composições de choro:



Exemplos:

Carinhoso – Pixinguinha

Fig.1



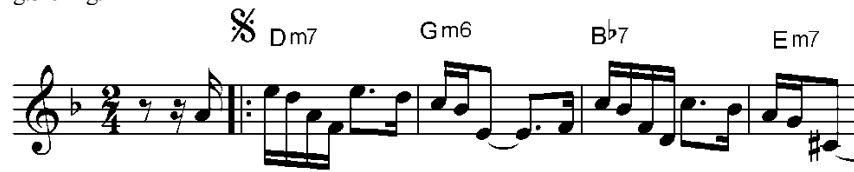
Proezas de Sólon – Pixinguinha

Fig.2 e Fig.4



Eu quero é sossego – K- Ximbinho e Hianto de Almeida

Fig.3 e Fig.4



Carioquinha – Waldir Azevedo

Fig.5



Vibrações – Jacob do Bandolim

Fig.6



Modulação

Chamamos de modulação a mudança de tonalidade de uma parte para a outra da música, e a volta para a tonalidade inicial, no caso do choro.

Segundo o autor Roland de Candé:

“Em linguagem corrente chama-se modulação à passagem de um tom para outro no decurso de uma composição musical. Etimologicamente modular (modulari de St Agostinho) significa conduzir convenientemente um canto, no modo que convém, ou, por extensão, passar de um modo a outro.” (p. 150)

O choro começa com um tema principal (A); na passagem para a parte (B), ocorre mudança de tonalidade; retorna-se, então, para a parte (A) e, na passagem para parte (C), muda-se para nova tonalidade; por fim, retornamos para A, finalizando a música. Este caminho musical é característico do choro.

“É também característico do choro um esquema harmônico ‘gravitacional’ (que obviamente também deriva dos rondós antepassados) no qual as tonalidades das partes B e C são vizinhas da tonalidade central, de A. Com o passar do tempo a cristalização da prática composicional, a preferência pelos esquemas de relações de tonalidades entre as partes reduziu-se a um número bastante restrito de possibilidades.” (ALMADA, 2006: 09)

Na música *Vou Vivendo*, de Pixinguinha, a parte A está em Fá Maior, modulando posteriormente, na parte B, para Ré Menor (relativa menor de Fá maior); a parte A é, então, repetida, e a música modula na parte C para Dó Maior (Subdominante de Fá maior); por fim, é finalizada na parte A, na tonalidade inicial.

The musical score is presented in three staves, labeled A, B, and C. Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. Above the notes, chord symbols are provided for each measure.

- Part A:** Measures 1-6. Chords: F, F#dim, Gm, A7, Dm, A7.
- Part B:** Measures 9-14. Chords: Dm, A7/E, D7/F#, Gm.
- Part C:** Measures 19-24. Chords: Bb, D7/A, G7, Cm.

Anacruse

A Anacruse se dá quando a entrada da música acontece no tempo fraco, ou seja, são tocadas algumas notas que antecedem o tempo forte, também denominado como cabeça do tempo.

Segundo Carlos Almada, anacruse é um recurso de construção melódica bastante comum em choros. Em suas pesquisas constatou que os tipos de anacruses em choro são em número relativamente reduzido (três no total), sendo alguns mais recorrentes que outros. (2006: 61)



Exemplos:

Brasileirinho – Waldir Azevedo



Cochichando – Pixinguinha



Naquele Tempo – Pixinguinha



Contratempo

Além da presença marcante da anacruse no início da música, o contratempo é uma questão recorrente na construção de um choro, e é comum estar presente em todas as partes da música.

O contratempo, assim como o próprio nome diz, é a utilização de células musicais rítmicas que estão fora do tempo forte; esse fato contribui para uma concepção musical ritmicamente mais variada e criativa, à qual é comumente chamada de “balanço, molho, ginga” (entre outros nomes) no “jargão musical”, e proporciona uma sensação musical própria do choro.

Alguns exemplos musicais de contratempo no choro:

Vou Vivendo – Pixinguinha



Pedacinhos do Céu – Waldir Azevedo



II - WALDIR AZEVEDO: FORMAÇÃO ARTÍSTICA

“Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida.”

Clarice Lispector

II. 1 - O Músico

Waldir Azevedo nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 27 de janeiro de 1923, filho único de uma família de classe média; seu pai era funcionário da Light e sua mãe dona de casa.

Seu primeiro contato efetivo com música aconteceu pelo interesse na flauta tocada por um vizinho; esse fato despertou tanto encantamento em Waldir que ele resolveu capturar e vender passarinhos para comprá-la e começar a tocar. Mais tarde, o jovem Waldir começou a tocar violão e participar de uma roda de choro com amigos.

Tudo ocorria de maneira informal, e Waldir Azevedo iniciava sua aprendizagem musical pela tradição oral - caminho muito utilizado pelos músicos populares, como já foi citado no capítulo anterior.

O escritor Michel de Certeau, em seu livro *Cultura no Plural*, nos ajuda a relatar este processo:

“O cotidiano está semeado de maravilhas, espuma tão fascinante, nos ritmos prolongados da língua e da história, quanto à dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão origens a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e retornam.” (1995: 245)

Uma roda de choro que acontecia frequentemente na vizinhança facilitou o primeiro contato com os vários instrumentos de cordas dedilhadas, possibilitando assim

suas primeiras escolhas; seu interesse inicial se deu pelo bandolim e, em seguida, pelo violão, até chegar ao violão-tenor¹¹.

Este é um instrumento de quatro cordas inventado e difundido pelo grande instrumentista Garoto¹² (Augusto Aníbal Sardinha), violonista que se transformou em grande referência musical no Brasil. A escolha pelo primeiro instrumento é confirmada na biografia de Waldir Azevedo, escrita por Marco Antonio Bernardo:

“Certo dia, ocorreu um fato curioso: um dos rapazes que frequentavam estas reuniões e tocava bandolim, percebeu que Waldir demonstrava um interesse maior por seu instrumento e lhe perguntou se gostaria de tocar qualquer coisa nele. Ante a resposta afirmativa de Waldir, o rapaz lhe passou o bandolim, e ele não demorou em tirar algumas notas, que logo foram se transformando em linhas melódicas. A naturalidade com que Waldir fazia isto provocou espanto nos presentes, que lhe perguntaram se ele já tocava. Em função disso, Waldir viria a ter a oportunidade de fazer música com este grupo, experimentando os mais variados instrumentos de cordas, mas sem se definir por nenhum: boliu o cavaquinho, o violão de 6 cordas e, finalmente, com o violão de quatro cordas, mais conhecido por violão-tenor ou viola americana.” (2004: 22-23)

Seu primeiro trabalho foi exercendo a função de violonista e cantor em um regional que se apresentava em cassinos:

“E, cada vez mais, Waldir chegava à conclusão de que não poderia permanecer distante da música. Em meados de 1942, integrou um quarteto vocal-instrumental, denominado Águias de Prata, que trabalhava na Rádio Cruzeiro do Sul, localizada na Avenida Graça Aranha e sob direção de Paulo Roberto, além de realizar shows no Cassino Copacabana, aquele tempo o ponto alto da vida noturna carioca. Nesse quarteto (de cuja formação

¹¹ “O violão tenor vem do banjo. Esse instrumento na verdade, foi inventado pelo Garoto e pelo Del Vecchio. Virou um banjo com harmonia.” (Zé Menezes, *apud* TAUBKIN, 2007: 56)

¹² “O Garoto foi o marco de um estilo de violão brasileiro. A bossa nova só existiu porque o Garoto mostrou o caminho. Foi ele o primeiro músico que apareceu tocando acordes sofisticados combinados com um balanço sensacional da mão direita.” (TAUBKIN, 2007: 55)

desconhecem-se os nomes dos demais integrantes), Waldir cantava e realizava os acompanhamentos, desta vez ao violão-tenor.” (*Ibidem*: 25).

Mas esse foi um breve período, pois em 1946 houve o fechamento dos cassinos, e com isso toda uma crise econômica em vários segmentos da sociedade, inclusive na classe artística que, muitas vezes, dependia deste trabalho para sua sobrevivência.

No entanto, o grupo “Águias de Prata” foi o primeiro trabalho musical de Waldir Azevedo, com o qual gravou seu primeiro disco, como cita Henrique Cazes, em seu livro *Choro do quintal ao Municipal*: “Cantando e tocando violão tenor, integrou o grupo vocal Águias de Prata, que além de tocar no Copacabana Palace, chegou a gravar um disco na Victor.” (1998: 105).

II. 2 - O Cavaquinho

Para falarmos do compositor e instrumentista Waldir Azevedo é preciso buscar informações sobre o cavaquinho, instrumento de origem portuguesa que chegou ao Brasil pelas mãos dos colonizadores, e que está presente desde o princípio na formação da música popular urbana.

Porém, apesar da fundamental relevância para essa pesquisa um relato sobre o cavaquinho, a ideia não é se aprofundar no tema, mas tornar a história desse instrumento mais compreensiva.

Originário de Portugal, o cavaquinho é um cordofone¹³ de pequenas dimensões que, até os dias atuais nesse país, é tocado com a técnica do rasgueado, movimento dos dedos e mão que, com agilidade, resulta em boa sonoridade para o tamanho do instrumento. É o que nos confirma o pesquisador Henrique Cazes:

“Além dos gêneros em que é usado, outro detalhe marca a diferença entre o cavaquinho no Brasil e em Portugal: a maneira de tocar. Enquanto aqui utilizamos a palheta para tanger as cordas, lá são usados os dedos da mão direita, geralmente fazendo rasgueado.” (s/d: 08)

Em Portugal este instrumento, desde sua origem, possuiu muitas denominações como: braguinha, machete, marchete, machim, machinho, cavaquinho e cavaco (lasca de madeira).

O autor Henrique Autram Dourado traduz o cavaquinho como:

“Instrumento de quatro cordas (ré-sol-si-ré) pinçadas, originou-se da tradição musical portuguesa, razão pela qual é também conhecido como BRAGUINHA (instrumento português típico do distrito de Braga). Seu formato lembra o de um pequeno violão, e costuma ser executado junto ao peito do músico com uma pequena palheta que serve para pinçar as cordas.” (DOURADO, 2004: 73)

¹³ “Designação genérica para a classe de instrumentos musicais cujo som é produzido pela vibração de uma corda dedilhada, percutida, pinçada ou friccionada.” (DOURADO, 2004: 94)

Trazido pelos colonizadores, via Ilha da Madeira, também foi para o Hawai, onde passou a ser conhecido como Ukulelê (Pulga Saltitante), hoje também é encontrado com esse mesmo nome nos Estados Unidos da América.

No Brasil o cavaquinho foi sendo gradativamente modificado, desde sua afinação até seu tamanho e formato; as afinações portuguesas mais comuns são: Mi-Do#-Lá-Lá e Ré-Si-Sol-Sol e, no Brasil, a afinação mais usada é Ré-Si-Sol-Ré, ou raramente Mi-Si-Sol-Ré. O cavaquinho português é menor e sempre tocado com a mão, usando a técnica do rasgueado; no Brasil, o cavaquinho é maior e sempre tocado com palheta, o que facilita a ampliação e propagação do som.

Desde sua chegada ao Brasil o instrumento foi se difundindo intensamente.

Em um Congresso de Etnografia em Portugal o pesquisador Jorge Dias escreve uma ata específica sobre o Cavaquinho – Estudo de difusão de um instrumento musical popular:

“Nasce o desejo de levar mais longe o estudo da difusão deste pequeno instrumento, que, em Portugal, ocupa uma área relativamente restrita. Uma viagem através de grande parte dos estados brasileiros veio ajudar-nos a juntar bastantes elementos acerca do cavaquinho. Em parte nenhuma se encontra este instrumento tão difundido e popularizado como no Brasil. Tivemos oportunidade de deparar inúmeras vezes com tocadores de cavaquinho.”(DIAS, 1963: 03)

O cavaquinho pode acompanhar melodias, ajudar a compor o naipe dos instrumentos rítmicos e executar o solo¹⁴, tocando a melodia; é um instrumento harmônico, rítmico e melódico, de muitas possibilidades.

Os pesquisadores e autores Afonso Machado e Jorge Roberto Martins escrevem sobre a contribuição do cavaquinho à percussão: “O bom cavaquinista tem o ouvido apurado e um *suíngue* na mão direita que transforma o instrumento, por meio das palhetadas, em elementos de percussão também.” (2006: 96).

¹⁴ “Voz ou parte a ser executada sem dobramento por outras vozes ou instrumentos.” (DOURADO, 2004: 309)

Contudo, o cavaquinho é considerado um instrumento tecnicamente limitado, pois possui quatro cordas e uma extensão de somente duas oitavas¹⁵. Para uma melhor compreensão deste dado, é preciso observar que o violão possui três oitavas e, assim como o cavaquinho, mais algumas notas que podem ser utilizadas. Essa mesma característica é também encontrada no bandolim, instrumento de cordas duplas, com o timbre¹⁶ mais próximo ao cavaquinho. Pode-se concluir então que o número de oitavas influi nas possibilidades de execução do instrumento: quanto mais oitavas, maior o número de notas em alturas diferentes.

Outra questão que pode ser levantada é que o cavaquinho é um instrumento totalmente agudo - não possui médios nem graves - reduzindo, assim, a possibilidade de explorar um maior número de notas em alturas diferentes; isso é uma das questões relevantes para uma análise mais profunda sobre esse instrumento.

Estas são algumas das questões que podem contribuir para a alegação do cavaquinho ser, de fato, um instrumento limitado.

No entanto, estes dados podem reverter e contribuir para a ideia de que, por possuir limitações, sua execução se transforme em uma verdadeira *performance*.

Foi exatamente o que aconteceu com Waldir Azevedo, que deu uma perspectiva totalmente inovadora para o cavaquinho, permitindo a total exploração de suas poucas notas e conseguindo tirar do instrumento todas as possibilidades sonoras, tendo como resultado uma forma única de sua execução. Ao ouvir as gravações de Waldir, podemos ter uma sensação de que o cavaquinho possui mais cordas e mais notas do que de fato possui.

No ano de 1963, no Congresso de Etnografia já citado anteriormente, Waldir Azevedo já era conhecido como um grande instrumentista:

“Encontra-se o tocador solitário que no comboio ou na romaria toca para si próprio; o tocador que toca em grupo, acompanhando a viola à maneira portuguesa; e, finalmente, o concertista cidadão, virtuose, célebre, que atrai as multidões e ganha quanto quer. Entre estes últimos, sobressai Waldir

¹⁵ “A oitava é a mais perfeita das consonâncias. Duas notas formam um intervalo de oitava se tiverem o mesmo nome; também se distinguem as oitavas sucessivas, numerando-as a partir de Dó.” (CANDÈ, s/d: 160)

¹⁶ “Cor ou característica do som que permite distinguir um instrumento ou uma voz, mesmo quando tocam notas da mesma altura; deve-se a forma como o som é produzido.” Disponível em: <http://www.meloteca.com/dicionario-musica.htm#t>. Acesso em: 10 dezembro 2010.

Azevedo, o músico que talvez mais tenha ganho ultimamente com a venda de discos. Mas, neste caso, embora o instrumento seja o mesmo, o uso da palheta deu-lhe novas possibilidades e o artista dispõe de mais recursos para tirar novos efeitos e variações do que tem o músico popular.” (*Ibidem*: 03)

As músicas de Waldir Azevedo foram construídas e pensadas exclusivamente para a execução ao cavaquinho, e são um verdadeiro desafio para o instrumentista. Além disso, pode-se ouvir claramente nas gravações o talento virtuosístico do autor, e ter a nítida sensação de que é necessário muito estudo para que a música seja executada.

Isso não significa que uma obra pensada e composta para um determinado instrumento não possa ser transposta para outro; mas a adequação da obra para o instrumento no qual foi pensado é um fator significativo para sua execução.

Podemos citar o compositor Ernesto Nazareth: suas obras são pensadas e compostas para o piano, e são verdadeiros desafios para os pianistas, assim como as obras de Pixinguinha o são para a flauta transversal e as obras de Jacob do Bandolim para seu respectivo instrumento.

Ouvindo a execução de Waldir Azevedo, pode-se detectar nitidamente a mão direita totalmente solta e livre, contribuindo para que as palhetadas sejam executadas de forma ágil e precisa, produzindo uma sonoridade efusiva.

Outro ponto que deve ser observado é a execução de notas que são tiradas de um arpejo¹⁷; esse recurso é muito explorado pelo instrumentista: as notas da melodia são notas do acorde, e isso faz com que a execução seja mais precisa e rápida, pois a mão está formatada e toca-se cada nota sem movimentar os dedos; este aproveitamento das notas dos acordes para a construção de uma melodia é recorrente em toda a obra de Waldir Azevedo.

Estes e outros exemplos serão cuidadosamente esclarecidos nos capítulos III e IV, nos quais será realizada análises musicais de obras desse autor.

Waldir começou a definir sua preferência por cavaquinho ao participar de um show de calouros em um programa da rádio Guanabara; com a execução do choro “Cambucá”, de Pascoal de Barros, conquistou o primeiro lugar. Este fato é confirmado pelo pesquisador Jairo Severiano:

¹⁷ “Notas de um acorde executadas em sequência, não simultaneamente.” (DOURADO, 2004: 31)

“Então, depois de passar pelo bandolim, o violão e o banjo, o jovem Waldir optou pelo cavaquinho, com o qual tentou a sorte no programa ‘Calouros OK’, da Rádio Guanabara. Tentou, ganhou o primeiro lugar, interpretando o choro ‘Cambucá’, de Pascoal de Barros, e acabou contratado para o regional da emissora, liderado por César Moreno, que também atuava na Mayrink Veiga.” (2008: 313)

Esse prêmio lhe proporcionou um convite para participar do regional de César Moreno, que já trabalhava em outras emissoras; mas, apesar da oportunidade, o que Waldir ganhava ainda não era o suficiente para se dedicar exclusivamente a música.

Mas Waldir começou a ser conhecido no meio musical e, em 1945, surgiu o convite que definiria sua escolha profissional: em plena lua de mel, Waldir foi chamado para um teste no regional do violonista e compositor Dilermando Reis¹⁸, que trabalhava para a Rádio Clube do Brasil.

Como a vaga era para cavaquinho e Waldir tocava violão, rapidamente arrumou um instrumento emprestado e voltou para o Rio de Janeiro para fazer o teste; esta oportunidade lhe garantiu condições econômicas mais adequadas para viver exclusivamente de música.

As rádios se transformaram em uma ótima opção profissional para os músicos desta época, e a música tinha lugar de destaque na programação; é o que nos confirma a pesquisadora e escritora Lia Calábria:

“Sua majestade a música. A música sempre teve um papel especial dentro de uma rádio. Durante as três primeiras décadas do rádio, as emissoras trabalhavam muito com apresentações de música ao vivo. As de maior porte, como a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, costumavam possuir duas ou mais orquestras (que executavam tanto peças musicais clássicas como populares),

¹⁸ Dilermando dos Santos Reis (1916-1977) foi um dos mais importantes violonistas brasileiros, atuou como instrumentista, professor de violão, compositor e arranjador, tendo deixado uma obra vultosa, versátil, composta de guarânicas, boleros, toadas, maxixes, sambas-canção e principalmente de valsas e choros. Iniciou sua vida profissional aos 18 anos de idade. Segundo seu relato ao Jornal do Brasil: “Naquela época as lojas de instrumentos musicais mantinham professores de música que ajudavam a aumentar a clientela. Dei aulas numa loja na rua Buenos Aires, depois fui apresentado por um aluno ao dono da loja.” Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 05 agosto 2010.

pequenos conjuntos regionais e alguns maestros, que eram os responsáveis pelos arranjos musicais de toda a programação. O prefixo musical era a marca registrada dos programas.” (CALABRIA, 2004: 38-39)

Foi o início de uma nova fase na vida de Waldir Azevedo, que conseguiu autorização para voltar à lua de mel e assumir o regional uma semana depois.

Sua esposa Olinda exerceu um papel fundamental na carreira de Waldir Azevedo, pois o apoio profissional, somado a uma administração efetiva, garantiu condições essenciais para o desenvolvimento de sua longa carreira; esse fato foi determinante para a consolidação do seu trabalho musical.

Era o ano de 1945, e o rádio estava na sua melhor fase - era o principal meio de divulgação musical, além de propiciar uma enorme abertura no mercado de trabalho para os músicos que atuavam como instrumentistas, compositores, arranjadores, maestros, cantores e técnicos de som.

A oferta era grande e os artistas foram se profissionalizando conforme as exigências do mercado, que não parava de crescer; essa foi, de fato, uma época de ouro para a música popular brasileira:

“Nas grandes emissoras, o núcleo musical era composto por orquestras inteiras, diversos maestros e conjuntos regionais, que executavam músicas populares. A música sempre foi um elemento fundamental dentro da programação de uma emissora de rádio, e eram esses profissionais que criavam os arranjos para os programas dos mais variados estilos. Os músicos também acompanhavam os cantores exclusivos da rádio e os convidados. Ou seja, a estrutura interna de uma rádio era complexa, com todos os setores funcionando de maneira interligada.” (*Ibidem*: 33)

Essa fase profissional, na qual esteve ligado ao regional de Dilermando Reis, foi fundamental para a carreira de Waldir Azevedo; os acontecimentos que se sucederam, a partir deste momento, foram determinantes para sua trajetória profissional.

II. 3 - Brasileirinho: o compositor

“A cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas -, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia.”

Michel de Certeau

Foi no ano de 1949 que Waldir Azevedo compôs a música que mudaria sua trajetória profissional. E foi por mero acaso que Waldir compôs o início do que seria então sua mais famosa obra, que impulsionaria sua carreira e o transformaria no cavaquinista mais conhecido de todos os tempos: *Brasileirinho*.

“Pedi para que o menino tivesse paciência, que mais tarde iria encordoar o cavaquinho, mas Deoclécio não quis saber: chorou e esperneou tanto que Waldir, para não criar mais caso, apanhou o instrumento das mãos do menino. Nisso lhe ocorreu uma daquelas inexplicáveis inspirações que acometem certos escolhidos nos momentos mais inusitados, e concebeu um fragmento de choro realmente calcado na corda ré, a única que restara. E Deoclécio até faltar-se, pediu que Waldir tocasse aquele trecho de melodia, a ponto de Waldir memorizá-lo.”(BERNARDO, 2004: 30)

Mais tarde, ao comentar o ocorrido com os músicos do regional, executou a primeira parte da música, sendo prontamente acompanhado pelo então violonista Jorge Santos; mas foi em um programa de rádio ao vivo que *Brasileirinho* acabou de ser composta e executada. Nesse programa a música foi, de fato, tão improvisada que Waldir teve que ouvir algumas vezes a gravação do programa para ter a música acabada e definida.

Segundo Marco Antonio Bernardo, Waldir conseguiu improvisar a segunda parte que faltava, realizando-a com extraordinária naturalidade; a plateia presente no auditório ficou tão impressionada que se levantou das poltronas em aplausos entusiásticos para Waldir e seu conjunto ao final da execução do número.



O comando do regional, pouco tempo depois, foi passado para Waldir Azevedo, já que Dilermando iria cuidar de sua carreira solo; isto contribuiu para transformar o violonista em referência da música nacional, como instrumentista e compositor.

No ano de 1945, Waldir teve a oportunidade de liderar o regional e *Brasileirinho* foi executada inúmeras vezes, até ser gravada. Essa música foi um marco na carreira de Waldir, além de ter impulsionado uma série de acontecimentos que transformariam sua vida.

Assim como descreve Michael de Certeau, em seu livro *Cultura no Plural*, uma obra pode ter vida própria e alçar vôos jamais imaginados pelo seu autor, reverberando por um tempo infundável:

“Ela não se define por sobreviver a si própria, como se o trabalho de uma coletividade sobre si mesma tivesse como finalidade encher os museus. Ao contrário, a obra é a metáfora de um ato de comunicação destinado a cair, estilhaçando-se e a permitir assim outras expressões do mesmo tipo, mais distantes no tempo, apoiados em outros contatos momentâneos. Muito ao contrário de se identificar com o raro, o sólido, o dispendioso ou o ‘definitivo’ (características da obra prima, que é uma patente), ela visa a se esvanecer naquilo que ela torna possível.

De onde dois aspectos importantes da cultura. Por um lado, presa na efêmera liga coletiva, cuja possibilidade ela cristaliza, por um momento, destinada a desaparecer com ela, a expressão cultural depende, ao mesmo tempo, do instante que ela marca e da morte na qual ela retorna. Ela representa um risco que não poderia ser eliminado de um dos seus sinais, tal como pássaro metamorfoseado em pedra.”(1995: 243- 244)

Brasileirinho se transformou em uma obra praticamente obrigatória para o repertório dos chorões e também para a execução no cavaquinho. Pode ser considerado

um divisor de águas, pois não se sabe ao certo se o cavaquinho remete de imediato a lembrança do *Brasileirinho*, ou se *Brasileirinho* remete de imediato a lembrança do cavaquinho.

Segundo o pesquisador Jairo Severiano, *Brasileirinho* é uma composição diferente da maioria dos choros da época, e causou impacto pelo andamento rápido e melodia aguda, demonstrando uma alegre vivacidade na sua execução.

Um grande diferencial foi a excelente *performance* do instrumentista na execução da música; mas outros fatores, como a tonalidade maior com melodia fácil de ser memorizada, e tonalidade menor quando passa para a segunda parte da música - mas mantendo a sensação de movimento - foram um verdadeiro convite à dança.

Foi muito tocada na rádio pelo regional de Dilermando Reis, até que o então diretor da Continental, Braguinha, a ouviu e, de imediato, convidou Waldir para gravar seu primeiro disco solo.

Carlos Alberto Braga (Braguinha) cursou arquitetura, mas sempre atuou profissionalmente no meio musical; seu primeiro trabalho foi no grupo “Bando de Tangarás”, no qual usou seu primeiro nome artístico, João de Barro¹⁹; o grupo tinha como componente o compositor Noel Rosa²⁰, e foram muitas as parcerias de Noel e Braguinha; essas músicas se tornaram grande sucesso do rádio na época, e algumas atravessaram o século, como é o caso de *Estrela Dalva*.

Além de compositor, Braguinha foi diretor da gravadora Continental por 30 anos, e acompanhou toda a carreira de Waldir Azevedo que, desde o primeiro convite, se manteve fiel a gravadora.

O próprio Braguinha, em entrevista concedida ao MIS (Museu da Imagem e do Som), confirma:

“Ainda em 1949 estreava na Continental Valdir Azevedo (sic), um dos raros artistas brasileiros a se consagrar como recordista em vendagem de discos através, exclusivamente, de solos instrumentais. Virtuoso do cavaquinho, instrumento até então considerado menor (no tamanho e na qualidade...),

¹⁹ “Tangarás são pássaros que cantam e dançam formando uma roda com um deles no centro, mas, no Bando, o único a usar realmente o nome de pássaro foi o Carlos Braga, que acabou por ficar conhecido nacionalmente pelo apelido de João de Barro.” (DINIZ, 2006: 58-59).

²⁰ “Noel cantava o simples das coisas e dos fatos cotidianos. Foi o poeta dos versos escorregados e despojados de preciosismo, o cronista musical mais preciso e enxuto de sua época, que traria para os anos 1930 a simplicidade e o bom gosto.” (ALBIN, 2003: 116).

Valdir seria um dos valores ‘descobertos’ por Braguinha em suas atividades na direção da gravadora. É o próprio Valdir, em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 15.12.67, que conta a história: ‘Foi num sábado na Rádio Clube. Eu havia acabado de tocar o Brasileirinho, no programa da tarde, quando vi o Braguinha na porta do auditório. Então, para a surpresa minha, ele perguntou: você quer gravar esta música na Continental? Confesso que no momento pensei que era brincadeira!’ Chefe do conjunto regional da rádio, há seis anos, sem nunca ter gravado, Valdir só acreditou na proposta quando Braguinha insistiu: ‘Arranje uma música para o outro lado do disco e apareça no estúdio segunda-feira, as três horas, pronto para gravar.’ Assim depois de passar todo aquele final de semana ensaiando ‘para não fazer feio’, o instrumentista gravaria na data marcada o seu primeiro disco que, lançado em maio de 49, apresentava os choros Brasileirinho e Carioquina, de sua autoria, ‘Mas a surpresa maior’, conclui Valdir, ‘aconteceu quando o caixa, o Nabor, me pagou os rendimentos do mês: 120 contos (na verdade, 120 mil cruzeiros, correspondentes aos royalties do trimestre)’. Era tanto dinheiro que, assustado, fui pra casa de táxi.” (*Apud* SEVERIANO, 1987: 80)

Waldir foi beneficiado por uma circunstância especial: Jacob do Bandolim²¹, o instrumentista de choro mais famoso e respeitado da época, tinha se desentendido com a gravadora e estava saindo, deixando seu lugar livre. Este fato contribuiu muito para o lançamento de Waldir pois, além de ter a oportunidade de gravar um grande sucesso, não precisou mais se preocupar com nenhum tipo de concorrência:

“A propósito desta história comenta Braguinha: ‘Há detalhes, pequeninos detalhes, que às vezes podem mudar o destino das pessoas. Sabem qual foi o motivo que me levou a procurar o Valdir (sic)? Muito simples: naquele tempo o instrumentista famoso lá na Continental era o Jacob do Bandolim. Fazia grande sucesso. Mas, um dia ele se desentendeu com a gravadora e saiu na hora, deixando uma lacuna, pois vendia muito disco. Foi assim, premido pelas circunstâncias, que desci naquela tarde aos estúdios da Rádio Clube’ (a

²¹ Jacob Pick Bittencourt (1918 – 1969): Jacob sempre perseguiu a perfeição da execução e a excelência na preservação da nossa música, sem, contudo ser um conservador. Muniava-se de recursos tecnológicos de ponta à época (anos 50), para obter resultados inovadores, na busca de novas sonoridades, ou para melhorar o registro de seus arquivos. Disponível em: www.jacobdobandolim.com.br. Acesso em: 08 setembro 2010.

Continental ficava no 4º andar e a rádio no 3º) ‘para contratar Valdir (sic), que tinha suficiente competência para substituir o Jacó. O resto da história é conhecido. O Jacó continuou vendendo bem na outra gravadora’ (RCA Victor), enquanto Valdir batia recordes na nossa.” (*Ibidem*: 80)

Esse fato criou uma situação delicada entre Jacob e Waldir, pois além de circunstancialmente Waldir ter ocupado o lugar de Jacob na gravadora, suas músicas se tornaram mais populares e faziam mais sucesso.

Foram muitas as ocasiões que Jacob do Bandolim expressou sua mágoa em decorrência desta rivalidade musical, como descreve a escritora Ermelinda Paz:

“Na opinião de Dalton Vogeler, Jacob tinha uma certa mágoa pelo fato de Waldir Azevedo ter se tornado famoso no mundo inteiro com apenas duas músicas: Brasileirinho e Delicado. Nos programas que ele fazia no exterior, diga-se de passagem, costumava usar como prefixo uma música de Jacob, Doce de coco.

‘Waldir tornou-se um dos músicos mais famosos do Brasil em toda a parte do mundo.’

Jacob não admitia com o capricho dele, com o talento dele, com o cuidado dele, com a pesquisa dele com tudo aquilo, que não passasse de um grande músico brasileiro e que, com seu disco de maior sucesso na época, jamais conseguiu passar de um terço da vendagem do Waldir Azevedo, que era uma coisa extraordinária. Dalton considerava isto uma ironia do destino. Apesar de toda a genialidade de Jacob, em termos de sucesso ele não chegava nem perto do Waldir Azevedo.” (PAZ, 1997: 50)

Este depoimento do contrabaixista²² de Waldir Azevedo é um relato da rivalidade que Jacob alimentava por Waldir.

Outro fato descrito no mesmo livro é a experiência que o técnico de som Norival Reis resolveu fazer, gravando inusitadamente Waldir em um banheiro, transformando o local em uma perfeita câmara de eco; isto teve como resultado um som reverberado. Na época esta tentativa foi totalmente inovadora, com um resultado surpreendente. A

²² Waldir Azevedo sempre inseriu o contrabaixo nas gravações de seus discos e suas apresentações em shows.

gravação tinha a sonoridade de uma câmara de eco, ampliando a intensidade das notas executadas no cavaquinho. Isto se transformou em uma boa oportunidade para Jacob do Bandolim revelar seu ácido humor e apelidar Waldir Azevedo de “som de latrina”.

No mesmo livro, a autora cita o diálogo de Jacob com Dalton Vogeler: “Ele dizia: Você prefere gravar com aquele “som de latrina” do Waldir Azevedo do que gravar comigo.” (*Ibidem*: 49).

O primeiro disco 78 rpm foi gravado e lançado no final do ano de 1949; nele, Waldir resolveu gravar *Carioquinha* no lado A, e *Brasileirinho* no lado B. Mas a repercussão de *Brasileirinho* foi imensa, e a música teve sua consagração do início do ano de 1950 além de, curiosamente, se transformar no sucesso do carnaval deste mesmo ano. Esse fato nunca havia acontecido com um choro.

Não demorou muito para que a música ganhasse uma letra e pudesse ser cantada por todos, como nos confirma seu biógrafo Marco Antonio Bernardo.

“Em julho de 1950, a mesma continental soltou na praça uma nova gravação de *Brasileirinho*, desta vez cantada, a cargo de uma especialista no gênero: Ademilde Fonseca, a Rainha do Chorinho. Ademilde, com esse lançamento, voltou às paradas depois de mais de cinco anos consecutivos sem emplacar um único sucesso, e esse disco se tornaria um dos mais vendidos do ano, com direito a relançamento na França em selo Decca, gravadora com a qual a Continental mantinha intercâmbio.” (2004: 40)

Foram vários os fatores que propiciaram o sucesso de *Brasileirinho*; entre eles, o andamento acelerado, a competência na execução da intérprete especializada em choros Ademilde Fonseca e a letra feita por Pereira Costa, que se encaixava perfeitamente na melodia da música, reforçando ainda mais a intencionalidade do movimento da dança.

A música era executada em andamento acelerado, tanto em sua gravação original instrumental, como em sua versão cantada por essa grande intérprete de choros.

Como é citado por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano no livro *A canção no tempo - 85 anos de músicas brasileiras*, Ademilde Fonseca gravou acompanhada pelo próprio Waldir, o que acentuou ainda mais a velocidade exata da música.

Dai em diante, *Brasileirinho* seria gravado por dezenas de artistas no Brasil e no exterior, podendo-se dizer que um espetáculo de choro não está completo sem esta composição, de preferência no final.

Brasileirinho
(Waldir Azevedo/ Pereira Costa)

*O brasileiro quando é do choro
É entusiasmado quando cai no samba,
Não fica abafado e é um desacato
Quando chega no salão.
Não há quem possa resistir
Quando o chorinho brasileiro faz sentir,
Ainda mais de cavaquinho,
Com um pandeiro e um violão
Na marcação.
Brasileirinho chegou e a todos encantou,
Fez todo mundo dançar
A noite inteira no terreiro
Até o sol raiar.
E quando o baile terminou
A turma não se conformou:
Brasileirinho abafou!
Até o velho que já estava encostado
Neste dia se acabou!
Para falar a verdade, estava conversando
Com alguém de respeito
E ao ouvir o grande choro
Eu dei logo um jeito e deixei o camarada
Falando sozinho. Gostei, pulei,
Dancei, pisei até me acabei
E nunca mais esquecerei o tal chorinho
Brasileirinho!*

A gravação de música com letra só reforçou sua consagração, e possibilitou que o público interagisse e cantasse um dos grandes sucessos do carnaval daquele ano. O pesquisador Luiz Tatit em seu livro *O século da canção* contribui para um melhor entendimento sobre esta questão.

“A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmicas de palavras, ou cenas cotidianas. Trata-se..., de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. Essa espera pode ser muito

breve, quando o próprio compositor já se encarrega também da criação dos versos ou a encomenda a um parceiro próximo, pode se prolongar por dez anos – como aconteceu com ‘Carinhoso’, a melodia de Pixinguinha que teve seu ciclo de música instrumental até “se completar” na letra de João de Barro -, por 60 anos – como o choro “Odeon” de Ernesto Nazareth composto em 1908 e que ganhou letra de Vinicius de Moraes em 1968 – ou por um tempo indeterminado como parece ser o caso de quase todo o repertório musical brasileiro que ainda não se converteu em canção.”(2004: 69-70)

No Brasil é muito comum uma composição se transformar em um grande sucesso se puder ser cantado. É uma tradição que se perpetuou na música popular. Um caso bem conhecido é *Carinhoso*, de Pixinguinha. Esta música foi feita em 1917 e gravada pela primeira vez em 1928, pela orquestra Pixinguinha, em uma versão totalmente instrumental. Foi acusada, então, de possuir um arranjo jazzístico, além de ser criticada por ser construída originalmente em duas partes, já que um choro genuíno deveria possuir três partes. Na ocasião, Pixinguinha ficou tão desestimulado que resolveu engavetar a música.

Quase dez anos depois o então compositor Braguinha pediu uma música para Pixinguinha, pois fora agendado um grande evento no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e a atriz Heloisa Helena cantaria uma música inédita. Foi então que Pixinguinha resolveu desengavetar *Carinhoso*; Braguinha colocou a letra na música, e esta se transformou em uma das mais populares obras de toda a história da música popular brasileira, atravessando várias gerações sem perder sua originalidade.

Sua primeira gravação também gerou polêmica, como relata Jairo Severiano:

“É ainda Pixinguinha, depondo para o MIS, quem conta a história desta gravação de Orlando: ‘a maioria não estava interessado em gravar o Carinhoso. Todos queriam gravar a valsa Rosa. Primeiro foi chamado Francisco Alves, que não se interessou. O Galhardo também falhou (deixando de comparecer na data marcada para a gravação).’ Então Mr. Evans disse: ‘ah, não! Não grava mais. Não veio no dia não grava mais.’ Aí chamou o Orlando, que gravou o Carinhoso e a valsa Rosa.” (1987: 47)

*Carinhoso*²³, pela primeira vez gravada na interpretação de Orlando Silva, se transformou em referência para a história da música popular brasileira. Mas, diferente de *Brasileirinho*, esta ficou conhecida muito mais como canção do que como música instrumental - o sucesso e a alta vendagem de *Brasileirinho* aumentaram com a gravação da versão cantada, mas esta música até hoje é executada e gravada em sua versão original, como música instrumental, além de continuar sendo desafiadora pela agilidade na execução de qualquer instrumento.

²³ “Editadas no mesmo disco (Victor nº 34181), Carinhoso e Rosa obteriam imediata consagração popular, somando-se a Lábios que beije e outros sucessos para acelerar mais ainda o ritmo da carreira do futuro cantor das Multidões, já na época em vertiginosa ascensão. Carinhoso, inclusive, seria adotado por Orlando como prefixo musical de suas audições. Ostentando o mérito de ser uma das dez composições mais gravadas de nossa música popular, Carinhoso detém ainda o recorde de gravações nos repertórios de João de Barro e Pixinguinha.” (SEVERIANO, 1987: 47)

II. 4 - Delicado: choro-baião

Seguindo a ótima repercussão de *Brasileirinho*, Waldir Azevedo aproveitou a oportunidade e compôs mais uma música que viria a ser um sucesso: *Delicado*. Essa nova composição seguiu o sucesso de Luiz Gonzaga que, em uma grande empreitada, trouxe para o sul uma música até então pouco executada nas grandes rádios, o baião.

Como mais um exemplo de que o Brasil é o país da canção, como afirma Luiz Tatit em seu livro *O Século da Canção*, Luiz Gonzaga fez uma parceria com o então advogado e letrista Humberto Teixeira. Essa parceria faria muita diferença para a música de Luiz Gonzaga pois sua musicalidade nata se somaria ao conhecimento literário de Humberto Teixeira, compondo obras que se transformariam em verdadeiros ícones da música nordestina.

O pesquisador e autor Ricardo Cravo Albin nos confirma a grande repercussão do Baião:

“Em pouco tempo, o gênero nordestino transformou-se numa moda avassaladora. Em 1949, proferia o periódico Radar, ‘A ordem agora é baião – coqueluche musical de 1949’. No ano seguinte, Luiz Gonzaga em parceria com Zé Dantas, lança com sucesso o baião, A dança da moda.”²⁴

Mas o que seria um choro-baião? Duas músicas de ritmos e regiões distintas, e que trazem características tão específicas e, no entanto, conseguem ter algo em comum. Waldir Azevedo utilizou a forma do choro construída em duas partes, primeira: A (tonalidade maior), segunda parte: B (tonalidade menor), e somou ao ritmo do baião – e, para que soasse ainda mais regional, acrescentou uma introdução de música tipicamente nordestina. O pesquisador e escritor Dilmar Miranda confirma a aproximação de Waldir Azevedo com o baião:

“O baião passa a ser adotado por vários artistas. Um grande sucesso do gênero foi obtido pelo compositor/chorão Waldir Azevedo que cria para seu cavaquinho o baião-choro Delicado. Se até sua invenção urbana, em 1946, o baião inexistia nos catálogos das grandes gravadoras, como a RCA Victor e a

²⁴ Disponível em: www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 29 setembro 2010.

Odeon, de 1947 a 1957, o gênero perde apenas para o samba, caindo seu prestígio no rádio e nas gravadoras, à partir do fim dos anos de 1950.” (2009: 113)

Analisando especificamente a composição *Delicado*, pode-se dizer que o ritmo é o de um baião, mas a harmonia e a forma são de choro; portanto, é uma música híbrida, que possui elementos das duas linguagens.

Waldir Azevedo era um chorão, e o acompanhamento de suas músicas era sempre executado e gravado por um regional de choro, e não foi diferente com *Delicado*; outra questão que pode ser levantada é sobre o timbre do cavaquinho, que remete ao choro - isso foi amplamente citado anteriormente.

Vindo diretamente do sertão de Pernambuco, o compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga logo se transformou no Rei do Baião.

Essa gravação aconteceu no ano de 1946, seguida por outros sucessos do autor: *Asa Branca* (1947), *Paraíba* e *Que nem jiló* (1950).

“Conscientes do potencial até então pouco explorado da música nordestina, seus autores, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, são os estilizadores que tornaram o gênero assimilável ao gosto do público urbano. Como peça abre-alas, ‘Baião’ apresenta o ritmo, com forte ênfase na síncopa do segundo tempo, e ensina como dançá-lo, ao mesmo tempo em que convida o ouvinte a aderir a novidade. Tudo isso sobre um melodia cheia de sétimas menores, semelhantes às cantigas de cantadores do nordeste.” (MELLO, SEVERIANO, 1997: 245)

Delicado foi composta e gravada no ano de 1950, ano seguinte ao estrondoso sucesso de *Brasileirinho* e, novamente, Waldir apostou equivocadamente - como aconteceu no primeiro Lp - e gravou o choro *Vê se Gostas*, acreditando que essa seria a música que impulsionaria o novo compacto de 78 rpm, deixando *Delicado* no lado B:

“Waldir Azevedo ia gravar o choro ‘Vê se gostas’ e não tinha música para o outro lado do disco. Foi então que o amigo Chiquinho do Acordeon lembrou: ‘Por que você não grava aquele baiãozinho que me mostrou outro dia em

Friburgo?'. O baiãozinho ainda sem nome, era o 'Delicado' (título sugerido pelo mesmo Chiquinho), que se tornaria um recordista de disco no Brasil na era dos 78 rpm... Esse sucesso se estenderia ao exterior onde, além de ostentar uma razoável discografia, tem uma gravação com a orquestra de Percy Faith (de 1952), que entrou para o hitparade da Cash Box como uma das mais vendidas em todos os tempos." (SEVERIANO, 1997: 283)

Isso proporcionou uma nova perspectiva, pois *Delicado* era um baião composto para ser executado no cavaquinho, instrumento tradicionalmente típico para se tocar choro ou samba - o baião, por tradição, era música para ser executada com sanfona, zabumba e triângulo.

Assim como nos confirma o professor Peter Burke, em seu artigo "Hibridismo Cultural", "(...) é que devemos ver as formas híbridas como resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos." (2003: 31)

Esta inovação também foi muito bem recebida pelo público; novamente Waldir tinha composto uma música que explorava totalmente as possibilidades técnicas e estruturais do cavaquinho e este, sem dúvida, era um dos segredos do autor.

Também houve a tentativa de colocar letra em *Delicado*, o que ajudou ainda mais na divulgação e execução da música. Nesse caso, foram compostas mais de uma letra, e uma das versões foi especialmente feita pelo então violonista Aloysio de Azevedo, instrumentista do famoso "Bando da Lua", grupo que acompanhou Carmem Miranda em sua estadia pelos Estados Unidos da América.

No livro *Carmem Miranda*, Ruy Castro conta que *Delicado* foi uma das últimas interpretações de Carmem no ano de 1955 no programa americano "The Jimmy Durante Show", conduzido por Jimmy Durante:

"O papel de Carmem no programa seria, como sempre, o de si própria. A diferença é que, dessa vez, ela e o Bando da Lua estariam hospedados no 'apartamento de Jimmy' e dali se desenvolveriam as peripécias e os números musicais. Um desses seria 'Delicado', o choro de Waldir Azevedo que, pouco antes chegara em primeiro lugar nas paradas americanas em versão instrumental, com a orquestra de Percy Faith, e depois fora gravado por Dinah Shore, com letra em inglês por Jack Lawrence (autor de 'All or

nothing at all', primeiro sucesso de Sinatra) metera o bedelho em 'Delicado', por que Aloysio não podia fazer o mesmo? E, assim, Aloysio escreveu uma letra em português para 'Delicado', que Carmem cantaria no programa de Durante."

...E quando ouço o Delicado

Dá uma dor aqui do lado

Aqui no meu coração... (CASTRO, 2005: 542)

Mas, aqui no Brasil, a música já tinha recebido uma letra de Ari Vieira, para uma versão cantada por Ademilde Fonseca:

Delicado

*Queremos um baiãozinho
Que seja bem gostosinho
Que seja delicadinho
Escute com atenção
Aqui esta o baião
Falando lá o coração
Veja como ele é tão delicado
Faz ate pensar
No amor que ficou no passado
Eu sei que o mundo inteiro
Vai me dar razão
Pois levo a consolação
Do tal amor
Um tal alguém perdeu outrora
Que o tal baião relembra agora
O nome sempre varia
Pra uns o nome é Maria
Gloria, Ruth ou Aurora
Pra todos o nome é inesquecível
Esta e a verdade, embora pareça incrível
Eu provo e todos vivem sempre a esconder
Ouça o que o amor pode fazer
Faz gemer assim
Ui ui ui ui ui
Ai ai ai ai ai
Ninguém deve esconder demais a sua dor
Porque assim mais cresce o mal do amor
Fingir viver feliz é uma ilusão
Só mágoa o nosso coração
Faça sempre assim
Ui ui ui ui ui
Ai ai ai ai ai
Verá que é mais gozado
E quando terminado
Irá pedir outro baião*

Dessa vez o novo sucesso de Waldir ultrapassou os limites nacionais, tendo grande repercussão no exterior, e proporcionando ao autor suas primeiras viagens internacionais. A Argentina foi o primeiro país que acolheu o artista, e lá ele encontrou um público fiel; essa viagem foi seguida por outra pela Europa, chegando até aos países árabes; foi quando Waldir encontrou *Delicado* sendo tocada em uma caixinha de música, vendida como *souvenir*. Isto nos ajuda a compreender a dimensão alcançada internacionalmente por esta obra.

Segundo pesquisas realizadas, *Delicado* foi a música de maior sucesso fora do Brasil; é o que nos confirma seu biógrafo, Marco Antonio Bernardo:

“*Delicado* receberia registros de qualidade indiscutível, que lhe garantiriam constar da lista do Cash Box como um dos recordistas da década de 50 até início de década de 80. Esse feito se daria notadamente por conta de uma gravação em selo *Columbia* a cargo da orquestra de Percy Faith incluída num *LP* intitulado *Delicado*, de 1953, que ultrapassaria o milhão de cópias vendidas e proporcionaria a Waldir um disco de ouro por aquela gravação.”
(2004: 59-60)

II. 5 - O instrumentista

Muitos são os questionamentos que podem ser levantados em relação ao sucesso de Waldir Azevedo como instrumentista e compositor.

Apesar do fato de outros músicos terem executado solos ao cavaquinho, Waldir Azevedo conseguiu transformá-lo em instrumento solista; as criações e interpretações de suas obras ajudaram a consolidar sua carreira e dar uma nova dimensão a esse instrumento.

É importante ressaltar que Waldir Azevedo era um músico intuitivo, que tocava e compunha sem possuir conhecimento formal de linguagem musical; porém, por sua história, é possível perceber que possuía uma sensibilidade auditiva rara, mas muito comum a grandes mestres da música popular.

Waldir Azevedo sempre foi considerado um virtuose²⁵, característica incontestável pela sua compreensão na execução do instrumento e sua facilidade no manuseio deste; suas obras, direcionadas e compostas para o cavaquinho, e sua agilidade, comprovam esta informação.

Waldir Azevedo usava um cavaquinho feito por *luthier*²⁶, o cavaquinho “do Souto”, construído pelo Sr. Souto, dono da loja “Bandolim de Ouro”²⁷. Sua relação com a loja e com o *luthier* foi tão intensa que não demorou muito para se pensar em um modelo de cavaquinho especialmente construído com o nome “Waldir”. Segundo pesquisas, Waldir Azevedo revezava as apresentações e gravações entre dois tipos de cavaquinhos do Souto, um construído com jacarandá, outro com faia.

²⁵ “Virtuose: Palavra que já foi empregada no passado para definir qualquer solista, a partir dos grandes instrumentistas do período romântico passou a referir-se apenas aos grandes mestres da técnica e interpretação, que conjugam extraordinário talento e habilidade malabarísticas.” (DOURADO, 2004: 361)

²⁶ “*Luthier*: Artesão especializado na construção e reparos dos instrumentos de cordas.” (*Ibidem*: 189)

²⁷ Situada até os dias atuais no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi herdada por seu filho Hélio Jorge do Souto, que ainda mantém a tradição de ser um dos melhores cavaquinhos do País.

III - ALGUMAS PARTITURAS DE OBRAS DE AUTORIA DE WALDIR AZEVEDO

III. 1 – Introdução

Nesse capítulo foram selecionadas cuidadosamente quatro obras que se transformaram em referências muito significativas na carreira de Waldir Azevedo:

- *Brasileirinho* - 1949
- *Carioquinha* - 1949
- *Delicado* - 1950
- *Pedacinhos do Céu* – 1950

Essas obras foram de total relevância para a extensa carreira de Waldir Azevedo, percorrendo um período significativo de registros fonográficos entre os anos de 1949, inaugurada pela gravação de *Brasileirinho*, até 1978, quando realizou sua última gravação em disco. Ao todo foram mais de trinta anos de atividade artística, repleta de obras inéditas e regravações dessas quatro músicas que alavancaram e mantiveram o patamar conquistado pelo autor.

Essas quatro obras, desde o lançamento até os dias atuais, foram incansavelmente regravadas com as mais diversas interpretações. Como já citado anteriormente a cantora Ademilde Fonseca, em 1950, foi a primeira a lançar a versão de *Brasileirinho* com letra, intensificando ainda mais o sucesso alcançado pela já bem sucedida gravação de Waldir Azevedo. É o que nos confirmam Afonso Machado e Jorge Roberto Martins:

“Por sua vez, o choro cantado é, também, música do povo – se não, o que dizer de *Brasileirinho*, um inegável sucesso na gravação de seu autor, Waldir Azevedo, mas também incontestável ‘música de assobio’, conforme as paradas de sucesso da época em que Ademilde Fonseca o regravou em 1950.” (2006: 117)

Em 1955 Carmem Miranda interpretou, nos Estados Unidos, uma versão cantada do baião *Delicado* e, por uma fatalidade, foi uma de suas últimas interpretações.

Mas antes mesmo dessa interpretação histórica, *Delicado* já havia se tornado uma música conhecida internacionalmente; é o que nos confirma o pesquisador e escritor Henrique Cazes:

“Levado pelo violonista Laurindo Almeida, que tocava na orquestra de Stan Kenton, foi gravado nos Estados Unidos por essa meio Cult e depois por outra de som mais do hit parade americano. O êxito internacional de ‘Delicado’ incluiu ainda uma versão feita por Aloysio de Oliveira para Carmen Miranda cantar e que foi utilizada em um desenho animado do personagem Patolino. Aliás, essa foi uma das músicas que ela cantou em seu último programa de televisão, na véspera de sua morte, em 1955.”(2010: 21)

Pedacinhos do Céu ganhou uma letra do compositor paulistano Paulo Vanzolini²⁸, e foi lançada em uma coletânea sobre sua obra.

Em 2005 o Grupo Choronas²⁹ gravou uma versão de *Carioquinha* no CD Choronas Convida, sob minha interpretação ao cavaquinho.

²⁸ Segundo depoimento de Paulo Vanzolini cedido à autora do trabalho, essa foi a música mais difícil de sua carreira (para colocar letra), por sua riqueza melódica.

²⁹ Choronas Convida é o segundo Cd lançado pelo grupo Choronas, em 2005.

III. 2 – Brasileirinho

Brasileirinho

Choro-Samba

Waldir Azevedo

1
G

3
IV7(AEM de Gm melódica)
C7

6
V7 D7
I G1
V7 D7

9
I G2
V7 D7

12
I G

15
V7 D7
I G

18
V7 D7

21
I G
V7 D7

24
I G
(AEM de Gm)
IVm6 Cm6
V7 de Gm D7

27
Im Gm
IV Cm

Rosana Bergamasco

2

Brasileirinho

30 V7 D7

33 bVI 1. E^b V7 D7 Im Gm

37 V7 de V A7 V7 D7

41 bIV E^b V7 D7 Sub V de V A^b7 2. V7 de IVm G7 IV Cm

46 Im Gm

49 V7 de V A7 V7 D7 Im Gm

52 V7 D7 1 G

55

59

III.2.1 - Análise Musical

O acorde³⁰ perfeito maior é o exemplo mais simples e natural de uma superposição de sons, que seguem uma ordem harmônica muito assimilada pelos nossos ouvidos ocidentais: primeiro, terceiro e quinto grau de uma escala maior. Foi exatamente baseado no som de um acorde perfeito maior, soando em perfeita consonância³¹ que nasceu a primeira e mais consagrada obra de Waldir Azevedo.

Nessa primeira obra gravada, o autor inaugura um verdadeiro estudo para o cavaquinho.

Podemos citar, para início da análise, a tonalidade escolhida: Sol maior.

Essa é a tonalidade natural do instrumento, pois as cordas soltas compõem um acorde de Sol maior:

Ré – Si – Sol – Ré

A música ser construída na tonalidade do instrumento possibilita sua execução, pois as cordas soltas fazem parte da tonalidade facilitando, assim, o ataque das notas que são naturais do instrumento.

No caso específico de *Brasileirinho* o autor inicia a música com o arpejo do acorde de Sol maior, na segunda inversão, com o cuidado de oitavar o acorde iniciando a música com a nota Si e finalizando esta primeira parte com a nota Sol, repetindo a seguinte sequência:

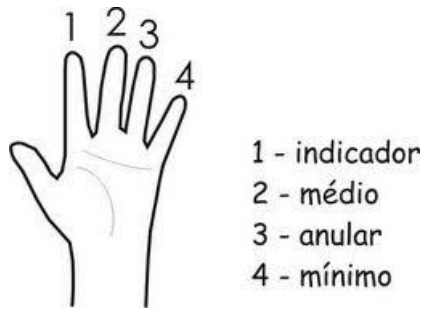
Si – Ré – Sol, quase como um ostinato³², mas também sugerindo uma brincadeira envolvendo esta sequência de apenas três notas que são executadas presas e soltas, utilizando os dedos ① e ④.

³⁰ “Grupo de três ou mais notas (e poucas vezes somente duas, a depender do contexto harmônico) executadas de forma simultânea.” (DOURADO, 2004: 18)

³¹ “Vibrações sonoras concordantes, portanto aceitas como mais confortáveis ao ouvido, em oposição às dissonâncias. Em sentido mais amplo, o termo é subjetivo e envolve aspectos culturais e históricos.” (*Ibidem*: 91)

³² “Repetição sucessiva de determinado padrão na partitura como no Basso Ostinato.” (*Ibidem*: 239)

Indicação de digitação dos dedos da mão esquerda³³:



Na harmonia, o autor utilizou um acorde de Dó com sétima menor e nona (maior); como a nota da melodia é um Si bemol, ocorre uma sutil mudança de tonalidade para Sol menor - mas o autor rapidamente retorna a tonalidade inicial de Sol maior.

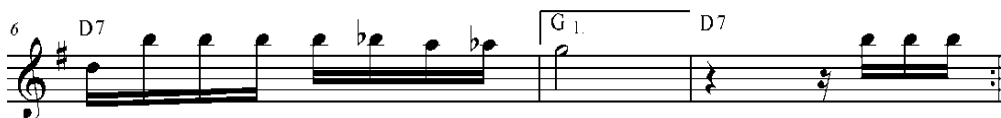
Si – Ré – Sol / Sib - Ré - Sol / Si - Ré - Sol



Para encerrar essa série, o autor volta para o tema inicial, Si – Ré – Sol, e finaliza com uma escala cromática, Si – Sib – Lá – Láb – Sol, utilizando os dedos:

si si si si sib la lab sol
4 4 4 4 3 2 1 1 digitação

³³ Essa digitação é para instrumentistas destros; porém, para canhotos a digitação permanece a mesma, mas na mão direita.



Brasileirinho é uma música de estudo para cavaquinho, e sua execução é realizada da primeira à nona casa, de Ré a Si; mas as notas são exploradas com o aproveitamento total das possibilidades de extensão do instrumento:



A primeira parte (A) explora o campo harmônico de Sol maior, realizando um perfeito entendimento entre notas e acordes que tem como resultado uma “costura musical” que facilita a interpretação do cavaquinista.

A melodia induz a uma execução rítmica que por si só já anuncia a riqueza da obra, facilitando assim tanto o acompanhamento melódico como o rítmico.

Estas características, citadas em *Brasileirinho*, foram amplamente exploradas pelo autor em toda sua obra.



A segunda parte (B) foi composta na tonalidade de Sol menor e possui características semelhantes à primeira parte: uma sequência de I- IV- V7, e uma marcação muito acentuada, enfatizando tanto a execução harmônica como a rítmica.



27 Gm Cm

30 D7

33 1. Eb D7

No entanto, a segunda parte é contemplada com uma escala cromática descendente, que é acompanhada por uma sequência harmônica que tem seu ápice em um acorde de La7 (V7 de V7), o que, traduzindo literalmente, é a preparação da preparação, uma tensão que anuncia a tensão para resolver na Tônica, neste caso Sol menor.

Gm

37 A7

Brasileirinho é uma obra indicada para ser estudada e executada no cavaquinho. É uma música que propõe um estudo de digitação e técnica e, por ter o andamento muito acelerado, exige do instrumentista um estudo específico para sua execução.

Por ser uma música de fácil memorização pode-se ter a impressão equívoca de que é uma música fácil de ser executada; mas, na verdade, exige do instrumentista um estudo minucioso e uma execução virtuosística.

III. 3 – Carioquinha

Carioquinha

Choro - Samba

Waldir Azevedo

introd. ⁱDm II7 de V
B^b7

4 ^{V7}A7
 7 ⁱDm
 10 ^{iv}Gm
 13 ^{V7}A7
 16 ⁱDm ^{V7 de V7}E7
1.
 20 ^{V7}A7 ^{bII}E^b
2.
 24 ^VA ⁱDm ^ID
 28 ^{V7 de V7}E7 ^{V7}A7

2

Carioquinha

32 I D

1.

V7 de V7
E7

V7
A7 I
D

42 V7 de IV
D7

IV G iv
G m

bII E \flat V A i
D m

51 D m
rall.

D.S. al Coda

II de V B \flat V7 A7

Coda *16 D \flat 6

54

*16 - Terça de Picardia

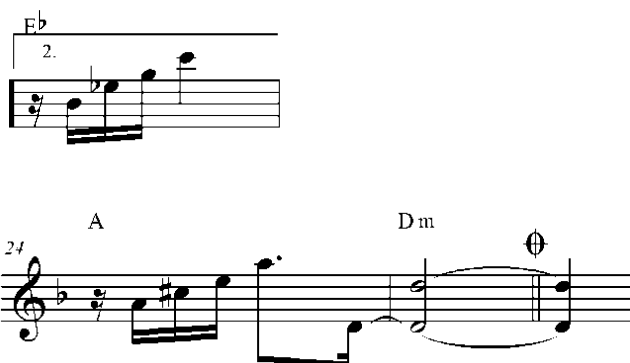
III.3.1 - Análise Musical

A música *Carioquinha* é um exemplo de estudo de digitação e estudo de notas da escala da tonalidade.

O autor compôs a música na tonalidade de Ré menor, utilizando as duas oitavas do instrumento; a música se inicia na nota mais grave Ré e vai ao Ré mais agudo na décima segunda casa, tem andamento acelerado, exigindo do cavaquinista muita técnica para sua execução.



São usados muitos saltos de notas e trechos de escalas cromáticas, e a finalização da primeira parte é feita com notas de arpejos de acordes de preparação.



A segunda parte (B) passa para tonalidade de Ré maior e o autor propõe a execução de duas notas tocadas simultaneamente. É uma obra que explora muitas notas

duplas que pertencem aos acordes, e que podemos denominar de bicordes (tocar duas notas do acorde ao mesmo tempo).

D

28 E7 A7

32 D 1.

Em seguida, temos um exercício de digitação usando a escala de Ré maior, finalizando essa seção com um arpejo do acorde de Ré maior em toda a extensão do braço do instrumento.

36 E7

39 A7 D

Carioquinha tem seu início e seu fim na tonalidade de Ré menor; no entanto, o autor utiliza um acorde maior para finalizar a música, e esse recurso é musicalmente conhecido como terça de picardia³⁴, na qual o compositor apresenta um elemento surpresa para fechar a apresentação da obra.

Assim como na maioria de suas obras, Waldir Azevedo desenvolve caminhos possíveis de serem percorridos, mas que precisam ser incansavelmente testados para uma boa execução devido ao andamento acelerado da música.

³⁴ “No período Barroco, em uma composição em tonalidade menor, o acorde final que utiliza a terça maior ao invés da terça menor, resultando em um final incisivo e brilhante.” (DOURADO, 2004: 329)

III.4. - Delicado

Delicado

Baião

Waldir Azevedo

♩ G7*

3 I
A

6 V7
E7

10 I
A V7 de VI
C#7

14 vi
F#m III de IV
F6

18 iv
Dm V7
E7

22 1.

25 I V7 i
A E7 Am

29 iv
Dm

2

Delicado

34

v7
E7

38

i
A m

V7 de iv
A7

42

iv
D m

V7
E7

46

i
A m

V7 de V7
B7

50

V7
E7

E7
2.

i
A m

55

V7 de V7
B7

V7
E7

i
A m

59

V7
E7

I
A

sem repetição

63

vi
D m

V7
E7

67

I
A

16 add9
A(9)

* = Acorde de empréstimo do modo mixolídio

III.4.1 - Análise Musical

Esta música começa com um estudo da escala do modo mixolídio, com o acorde de Sol com sétima (menor), característico da música nordestina.

Escala do modo Mixolídio

Sol – La – Si – Do – Re - Mi– FA – Sol



Como já foi citado no capítulo II, Waldir Azevedo sofreu influência de Luiz Gonzaga, compositor do interior de Pernambuco, que trouxe para o Rio de Janeiro uma música com ritmo diferente, o baião.

Baião

*Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião
E quem quiser aprender é melhor prestar atenção*

Esta música com ritmo novo foi gravada no Rio de Janeiro em 1945, e Waldir Azevedo compôs *Delicado* no início da década de 1950.

O autor propõe algo inusitado, pois a música começa com o acorde de Sol maior com sétima (menor), exatamente para ter a sensação de um baião; mas, esse recurso funciona como uma introdução, pois a verdadeira tonalidade da música é Lá maior. Neste caso, o acorde inicial conduz à sensação de uma música nordestina, no caso o baião, mas passa para outra tonalidade, usando a harmonia características de um choro: primeira parte (A), Lá maior, segunda parte (B) Lá menor.

O baião se configura pelo ritmo e é reforçado pelo acorde inicial, com sétima menor. Isso revela um compositor atento ao que acontecia ao seu redor, e disposto a assimilar novidades musicais de sua época.

Ritmo característico do baião:

Para repetir a parte A, o autor apresenta a execução de um arpejo do acorde de Mi com sétima (menor), usando toda a extensão do braço do cavaquinho.

Na segunda parte, podemos perceber claramente uma influência de música flamenca, pois o autor, arpejando acordes, nos induz à percepção de outras influências musicais, finalizando a segunda parte com uma escala característica desse tipo de música.

A execução de *Delicado* foi composta para ser tocada em duas cordas; logo no início do tema da primeira parte, a palhetada é realizada para baixo e para cima, propondo um exercício muito comum para o instrumento na primeira e segunda corda, e exigindo do instrumentista um estudo específico de palhetadas em cordas diferentes.

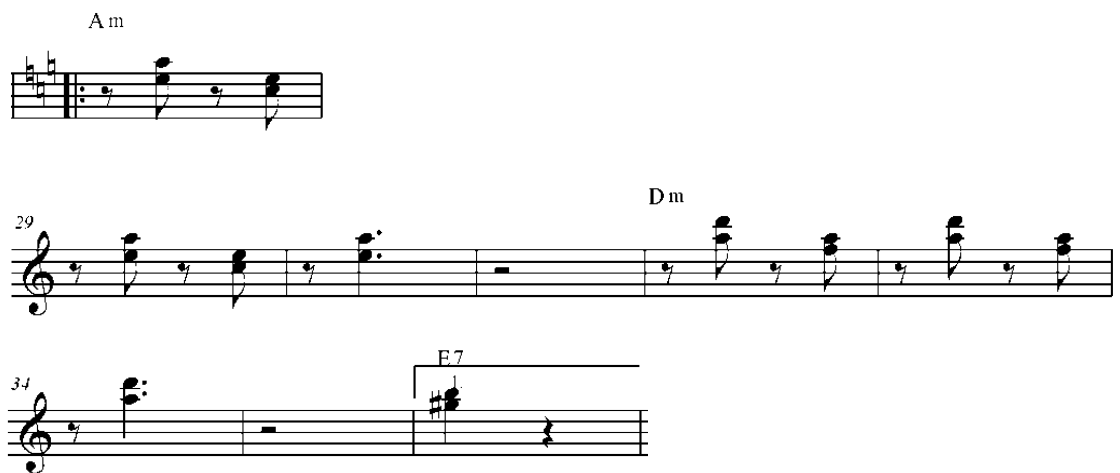
Esta proposta se prolonga até surgir uma breve modulação para a tonalidade relativa menor.

Para finalizar a primeira parte, o autor volta para a tonalidade inicial.



Na segunda parte da música isso volta a acontecer, mas dessa vez o autor propõe a execução de bicordes.

Esta proposta é sugerida para a execução dos mesmos acordes em alturas distintas, explorando assim toda a extensão do cavaquinho.



III.5 – Pedacinhos do Céu

Pedacinhos do Céu

Choro

Waldir Azevedo

Presto

introd.

4

6

I V7 VI IV de II
G B7/F# E m D m/F

8 *Lento*
(violão)

V7 de II II V7 de II II IVm (AEM de Gm)*
E7 A m E7 A m C m6/Eb

12

V7 1 bIII*
D7 G/B Bbdm7

16 1.

II V7 de II II IV IVm (AEM de Gm)
A m E7 A m C C m6

19

V7 V7 Vm6*
D7 D7 D m6

24 2.

V7 de IV IV IVm (AEM de Gm)
G7 C C m6

27

Pedacinhos do Céu

2

30 I G (Sub V de V) E^b7 V7 D7 I G

33 V7 de E^m B7 I^m E^m V7 B7 I^m E^m

36 II^m7(b5) F[#]m7(b5) V7 B7 I^m E^m

39 (Sub V de V)* C7 V7 B7

42 II^m7(b5) B^m7(b5) V7 E7 IV A^m

45 V7 de V F[#]7

48 V7 B7 IV A^m II^m7(b5) A^m/F[#]

51 I^m E^m IV A^m V7 B7 I^m E^m (Sub V de V) de V E^b7

54 V7 de V D7 I G

D.S. al Fine

Fine harm.

*AEM = Acorde de Empréstimo Modal

*bIII° = Acorde de ligação cromático

*Sub V = Acorde de 6ª Francesa ou Alemã

*Dm6 = G7 - Preparação - V7

III.5.1 - Análise Musical

Choro lançado em maio de 1951 por Waldir Azevedo, *Pedacinhos do Céu* foi feita em homenagem às suas filhas. Essa foi uma de suas composições mais elaboradas e, segundo o próprio autor, sua preferida.

É um choro lento de introdução rápida e virtuosística. Waldir utiliza fusas durante os dois primeiros compassos; diminui a gama de notas, inserindo dois grupos de sextinas (1 compasso) em seguida, 4 semicolcheias, 2 colcheias e finaliza em semínima com fermata, ocasionando um *rallentando* natural. O Ré agudo (1ª corda solta do cavaquinho) é uma nota constante, e é usado como ponto de apoio indo do agudo para o grave, utilizando todo o braço do instrumento.

Forma A – B - A

Parte A = Sol maior (G)

Parte B = Mi menor (Em)

Após a apresentação da introdução virtuosística, o choro tem início em um andamento lento e cadenciado.

O motivo rítmico básico é:



No compasso 16 e 17, o compositor utiliza escala cromática para atingir grau conjunto:



No compasso 19, o cavaquinista acentua algumas notas utilizando bicordes (duas notas simultâneas em terças).



No compasso 33, no qual se inicia a parte B, acontece a modulação para Mi menor - Em (tonalidade relativa de Sol Maior - G).



No compasso 42, Waldir novamente utiliza a escala cromática em fusas para alcançar a nota desejada:



No compasso 48, a frase musical já está finalizada, e Waldir preenche o vazio melódico com arpejos na região aguda no acorde de preparação (Si com sétima - B7):



Pra finalizar, Waldir Azevedo, após uma “baixaria” dos violões, aproveita as cordas soltas do cavaquinho e realiza um arpejo descendente em Sol maior, usando a técnica de harmônicos.



harm.

IV – WALDIR AZEVEDO: MÉTODO DE EXECUÇÃO DO CAVAQUINHO

IV.1 – Introdução

Nesse capítulo será abordado o desenvolvimento do método aplicado empiricamente pelo compositor e instrumentista Waldir Azevedo.

As obras de Waldir Azevedo, no decorrer dos anos, se transformaram em estudos eficientes para o desenvolvimento da técnica aplicada ao instrumento. Esse capítulo tem como propósito reunir e organizar exemplos que elucidem esse método. Para tanto, foram selecionados vários trechos das obras do autor, a fim de obtermos uma análise musical dessa metodologia aplicada em suas composições e interpretações.

Cada música apresenta características e desafios próprios, ajudando o instrumentista a desenvolver habilidades que, obrigatoriamente, se transformam em um estudo de técnica para a execução do instrumento.

Proponho uma metodologia informal indicada pelas criações e interpretações musicais do autor, desenvolvendo a consciência de que cada frase musical possui uma maneira específica de ser executada, com digitações e palhetadas mais apropriadas, proporcionando mais versatilidade na execução de suas obras.

IV.2 - Atrevido - 1967

A música *Atrevido*, em sua introdução, possui um estudo de escala ascendente nos seguintes acordes: Dm; Am; E7

A primeira frase pode ser realizada na segunda posição, ou seja, 5ª casa com a utilização dos dedos 1, 2 e 3. É importante salientar que esse início já contempla toda a escala de Lá menor.



A primeira parte (A) é basicamente o desenvolvimento de um estudo de digitação da tonalidade de Lá menor, no qual são utilizados, recorrentemente, os dedos 1, 2 e 3 em diversas posições, possibilitando a agilidade em várias regiões do instrumento.

No compasso 7 toca-se o arpejo do acorde de Lá menor, que é rapidamente diluído na melodia da música.

É um estudo realizado para a escala de Lá menor harmônica, na qual acontece a execução da nota Sol#, que é também denominada nota sensível da escala por dar a sensação sonora de busca da nota fundamental, nesse caso o Lá (nota fundamental desta escala).

É importante ressaltar o uso da palheta para cima e para baixo, possibilitando o total aproveitamento, para uma melhor execução, invertendo sempre que possível o sentido da palheta.

Ao final da primeira parte, recorre-se novamente à introdução, para finalizar e mudar para a tonalidade homônima, Lá maior.

A segunda parte da música (B) é um estudo de arpejos de acordes; só que, desta vez, com notas presas, formando o próprio acorde.

Esse é um bom exemplo de estudos de acordes arpejados, possibilitando a consciência de cada nota do acorde; esses arpejos são diluídos na execução da melodia, o acorde é formado e mantido e o dedo 4 vai executando outras notas da escala de Lá maior.

Na segunda metade de B, ou seja, b', o enfoque está no ritmo. As notas não são mais arpejadas, e sim tocadas em blocos, priorizando as notas mais agudas do acorde e cadenciando para a finalização da parte B.

29 A A F#7 Bm

33 C dim A B7 E7 A

D.S. al Coda

Nesse caso, a formação dos acordes e a execução da mão esquerda é a mesma; o que muda é a mão direita, pois as palhetadas definem outro ritmo para a mesma melodia, e o resultado é surpreendente, pois as palhetadas resultam em uma execução totalmente distinta da primeira.

A música termina com a repetição da introdução e um acorde arpejado de Lá menor com 7^a menor e 6^a maior.

37 Coda Dm Am E7 E7 Am

IV.3 - Camundongo - 1951

A música *Camundongo* também é um bom exemplo de estudo para cavaquinistas.

Na primeira parte da música (A), o autor explora toda a extensão do instrumento, tendo notas executadas da primeira à décima segunda casa; esse é um exemplo de aproveitamento de toda a extensão do cavaquinho.

Todas as cordas são tocadas e o movimento da mão esquerda ocupa toda a extensão do instrumento; é realizado um estudo na execução das palhetadas com aproveitamento total do sentido da palheta, em todas as cordas, possibilitando assim mais agilidade na execução; além disso, a corda ré é executada de maneira recorrente, possibilitando a mudança da mão com mais agilidade.



A segunda parte é um estudo de arpejos com cordas soltas, desta vez sem prender o acorde (como acontece na segunda parte da música *Atrevido*). As notas são realizadas sem uma posição fixa do acorde, com uma digitação específica para a execução no instrumento, utilizando os mesmos dedos e intervalos em casas distintas, com o aproveitamento da mesma digitação.

É um exercício de posição dos dedos em lugares diferentes, facilitando a execução técnica e mecânica da música.

Assim como em diversas músicas do autor, exige grande técnica e precisão rítmica por parte do intérprete.



A terceira parte da música (C) é um estudo de digitação combinado com cordas soltas.

São exercícios para serem executados com os dedos 1, 2 e 3, por serem os dedos com maior desenvoltura na execução de trechos mais rápidos; são dedos com maior prontidão para a execução de qualquer instrumento.

A combinação de notas presas e soltas proporciona mais versatilidade na execução do cavaquinho e maior consciência da afinação do instrumento na tonalidade de Sol maior.

The image shows two staves of musical notation for exercise C. The first staff starts at measure 31 and features a C major chord. The second staff starts at measure 35 and features a G7 chord. The music consists of eighth-note patterns on a single treble clef staff.

Em suas composições, Waldir explora muitos efeitos particulares do cavaquinho, como dissonâncias, cordas duplas, arrastes³⁵ e harmônicos, também dando movimento rítmico à suas melodias.

Exemplo de dissonâncias em *Gamundongo*:

The image shows two staves of musical notation illustrating dissonances in the piece 'Gamundongo'. The first staff starts at measure 4 and features a G major chord. The second staff features a G7 chord. The notation shows specific intervals that create dissonance.

³⁵ Arraste: notas que deslizam pelo braço do instrumento descendente ou ascendentemente de um som ao outro.

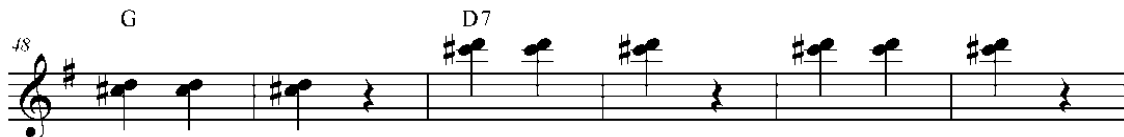
Em alguns casos, podemos tanto usar arrastes, quanto notas simultâneas:



ou



Neste caso Waldir, na gravação, utiliza o arraste descendente no compasso 52 para diferenciar do compasso 50:



Um aspecto que deve ser reforçado nessa pesquisa é o desenvolvimento rítmico das melodias, proposto por Waldir Azevedo em suas composições. Suas melodias já indicam muito ritmo na execução; por essa razão é muito importante o estudo de suas obras para o cavaquinho, pois esse instrumento, mesmo solando, pode proporcionar uma sensação rítmica muito clara que, reforçada pelos acompanhamentos harmônico e rítmico, se transforma em uma execução de grande riqueza rítmica, repleta de “ginga” e “molho”.

IV.4 - Minhas Mãos, Meu Cavaquinho - 1976

Esta é uma música de importante significado para a musicografia do autor, pois ela revela um momento de grande emoção para sua carreira.

Waldir Azevedo possuía uma facilidade em manusear e consertar objetos e, devido a este talento, resolveu consertar uma máquina de cortar grama mas, ao atender o telefone e voltar para o seu concerto, se distraiu e cortou um pedaço do dedo anular da mão esquerda.

Foi um grave acidente e, apesar do pronto atendimento e da recolocação do próprio dedo, Waldir ficou muitos anos sem tocar cavaquinho, e entrou em profunda depressão.

Com o tempo e um tratamento gradativo, Waldir voltou a tocar e, em agradecimento, resolveu compor uma música que finalizasse com a *Ave Maria*, de Gounod.

Esta obra é mais lenta que as anteriores, e uma das de andamento mais lento que ele compôs; as notas da melodia são apoiadas por acordes que são arpejados junto com a nota principal, dando a impressão de que a execução é de um bloco de notas.

Também é uma obra que explora ao máximo a tonalidade natural do cavaquinho (Sol), e por essa razão executa notas soltas e presas em toda a extensão do instrumento; o autor aproveita alguns arpejos de acordes combinados a notas que, gradativamente, se transformam em estudos para o conhecimento de todo o braço do cavaquinho.

The image shows a musical score for the piece "Minhas Mãos, Meu Cavaquinho" in G major and 2/4 time. The score is written on three staves. The first staff contains measures 1 through 6, with chords G, C, and D7 indicated above. The second staff contains measures 7 through 12, with chords G, E7, Dm, E7, and F indicated below. The third staff contains measures 13 through 16, with chords D7, G, D7, and G indicated below. The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

Na interpretação Waldir, tocando o cavaquinho centro, realiza por toda obra vários efeitos junto ao solista, como harmônicos, trêmulos e arpejos.

Na segunda parte da música (B), há uma modulação para a tonalidade relativa menor (Mi menor); o estudo passa, então, para essa tonalidade, que por ser totalmente compatível com a tonalidade original, continua explorando toda a extensão do instrumento, combinando arpejos, e notas soltas e presas. Em alguns momentos as notas longas são sustentadas por trêmulos.

No final, como agradecimento, faz referência à *Ave Maria*, em reverência à sua recuperação física e emocional.

Essa parte da música se inicia com arpejos de acordes, seguidos de notas longas executadas em trêmulo.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff, labeled with measure 47, contains four measures. The first measure has a double bar line and a repeat sign. The second measure has a chord symbol 'E' above it and a tremolo symbol 'tr' below it, with a long note. The third measure has a chord symbol 'F#m' above it and a tremolo symbol 'tr' below it, with a long note. The fourth measure has a long note. The second staff, labeled with measure 51, contains four measures. The first measure has a chord symbol 'B7' above it and a tremolo symbol 'tr' below it, with a long note. The second measure has a long note. The third measure has a chord symbol 'E' above it and a tremolo symbol 'tr' below it, with a long note. The fourth measure has a long note.

Esse trecho deu uma conotação diferente ao instrumento, pois permitiu a execução de uma obra de concepção erudita tocada ao cavaquinho; foi uma inovação, pois ninguém nunca havia pensado nessa possibilidade.

IV.5 - Flor do Cerrado - 1977

Esta música é uma homenagem a cidade de Brasília, que também é conhecida como “Flor do Cerrado”. É uma obra com concepção mais moderna que as anteriores.

Há uma grande exploração da extensão do cavaquinho; Waldir utiliza notas da casa 1 a casa 12, na qual está o limite do braço do instrumento.

Essa música também proporciona um estudo de digitação com notas mais agudas, e pode ser utilizada como exercício de execução de notas mais nítidas em regiões difíceis.

Musical notation for measures 21-26 of 'Flor do Cerrado'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 21 starts with a D7 chord. Measure 22 has a Gm chord. Measure 23 has a C7 chord. Measure 24 has F and Am chords. Measure 25 has a Dm chord. Measure 26 has Gm, C7, and A7 chords. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

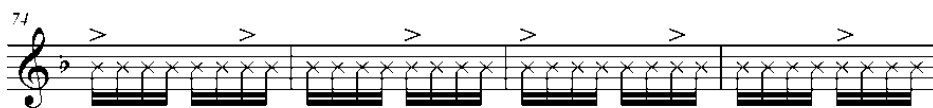
Mas a grande surpresa está na segunda parte da música (B); as notas e a parte rítmica são inspiradas na Bossa Nova, e os acordes fazem referência à música *Samba da Benção* de Vinicius de Moraes e Baden Powell:

//:D6 F°/ Em7 A7://

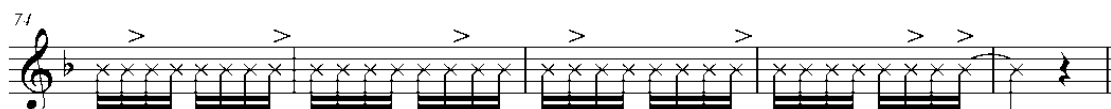
O acompanhamento é, sem dúvida, uma influência direta da Bossa Nova:

Musical notation for measures 13-17 of 'Flor do Cerrado'. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). Measure 13 starts with a D6 chord. Measure 14 has an Fdim chord. Measure 15 has an Em7 chord. Measure 16 has an A7 chord. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

O deslocamento do acento rítmico na melodia da parte B, junto com o acompanhamento rítmico, reforça também a lembrança do ritmo da bossa-nova.



Na terceira vez, o intérprete Waldir repete a frase, deslocando novamente o acento métrico. Embora sutil ao ouvinte menos atento, o contraste com o acompanhamento é maior.



Isso indica ainda mais a ideia de que as obras de Waldir Azevedo são repletas de solos que reforçam as execuções rítmicas, possibilitando a consciência de execuções mais elaboradas, proporcionando um estudo que contempla possibilidades melódicas, harmônicas e rítmicas do cavaquinho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Que ninguém se engane, só se consegue a simplicidade através de muito trabalho”
Clarice Lispector*

A escolha do tema dessa dissertação de mestrado foi uma opção coerente com minha carreira de instrumentista e chorona, pois há quinze anos tive a oportunidade de lançar o primeiro grupo de choro feminino da história, o grupo Choronas.

Esses quinze anos de trajetória como cavaquinista do grupo me ajudaram a fazer parte da história do cavaquinho em tempo real.

A execução do cavaquinho nesse longo período foi minha pesquisa prática e particular, e com certeza foi o que me encaminhou para chegar até essa dissertação.

Minhas apresentações dentro e fora do Brasil me proporcionaram mais autonomia para falar sobre esse instrumento; ainda, esse trabalho contribuiu para minha carreira como instrumentista e como professora, pois nele contemplo a história e a prática do cavaquinho.

A escolha do tema da pesquisa não podia ser outro, “O Cavaquinho na obra de Waldir Azevedo” por ser, sem dúvida, o autor que mais contribuiu para a construção da história do cavaquinho, tanto por suas obras quanto por suas execuções.

Fiz uma verdadeira imersão nas obras de Waldir Azevedo, a fim de desenvolver um estudo minucioso, capaz de captar um método que foi naturalmente construído por esse grande músico intuitivo.

Para a construção do trabalho, fui buscar o “fio da teia” da história para tornar mais possível a compreensão do choro, que teve início nos chorões.

O cavaquinho, instrumento de herança portuguesa que chegou ao Brasil pelas mãos dos colonizadores; foi se transformando gradativamente em instrumento nacional, com características muito particulares envolvendo tamanho, timbre, tipo de cordas, afinação, e principalmente a forma de tocar, usando o adereço da palheta, reforçando sua função rítmica.

Pesquisar o choro e o cavaquinho me ajudou na construção de um caminho para chegar a Waldir Azevedo, e assim poder compor sua trajetória artística e melhor compreender suas criações musicais.

Waldir Azevedo é um instrumentista de talento indiscutível, sendo reconhecido como um virtuose; mas esse fato não é suficiente para a construção de uma carreira artística que perdurou por mais de trinta anos.

As obras musicais criadas por Waldir Azevedo foram muito significativas para a história da nossa música. O cavaquinho ganhou papel de destaque, se transformando em instrumento solista, e a música instrumental alcançou uma popularidade incontestável no Brasil, que até então era reconhecido como o país da canção.

Waldir Azevedo também conquistou o mercado internacional, e diversas gravações e regravações de suas obras foram lançadas em vários países, como Argentina, Estados Unidos e Europa.

Com certeza, o fato de estar na hora certa e no lugar certo facilitou muito o início de sua carreira mas, para manter a popularidade alcançada até os dias atuais, é preciso muito mais.

Com a finalização desse trabalho pude conhecer ainda mais o compositor e instrumentista Waldir Azevedo, mas o que mais me impressionou em minha pesquisa foi a imagem do homem simples e comum, que sempre respeitou a todos, segundo relato de pessoas que tiveram contato mais próximo a ele. Outra questão que me chamou a atenção foi a sua humildade e a naturalidade com a qual tratava sua genialidade, e também a forma que encarava seu talento artístico.

“Dentro de um estúdio de gravação toda vez que acende a luz vermelha, eu fico tremendo nas bases. Antes não podia errar, agora pode. Mas tudo na vida de um artista tem que ser emoção, senão não é um artista”.

Waldir Azevedo

Na análise das partituras, pude perceber que estas estão construídas para que o instrumento seja utilizado em toda sua extensão, aproveitado ao máximo suas possibilidades.

Na realidade, o fato de Waldir Azevedo ser um músico intuitivo pode ter contribuído para uma melhor execução de suas obras ao cavaquinho, pois seu

pensamento era prático, procurando sempre a melhor execução de cada música. No capítulo quatro, esses aspectos foram ainda mais observados, pois fica claro que suas obras contribuem para a formação do instrumentista e também como formação de repertório para o cavaquinho. Esse trabalho de pesquisa teve como um dos objetivos detectar e demonstrar que as obras desse autor e suas respectivas execuções podem ser interpretadas como método de estudo para pessoas interessadas em aprender e se aprimorar no cavaquinho.

Esse foi o início de um trabalho minucioso para leitura dessas obras como método de estudo, e procura abrir caminhos para novas pesquisas sobre esse assunto; é um trabalho que poderá ser aprofundado, buscando frutificar e atender a demanda de músicos e demais interessados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: 2002. Em www.dicionariompb.com.br. Acessado em: 09 de março de 2010.
- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- AZEVEDO, Waldir. *O Mestre do cavaquinho*. Rio de Janeiro, Todamerica Música, 2000.
- BARRETO, Lima. *Triste fim do Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- BERNARDO, Marco Antonio. *Waldir Azevedo: um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- BURKE, Peter. *Cultura Hybridity, Cultura Exchange, Cultura Translation*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégia para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Ensaio Latino-americanos, I)
- CANDÉ, Roland de. *A música: linguagem, estrutura, instrumentos*. Lisboa – Portugal: Edições 70, s/d.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Escola Moderna de Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
- _____. “Waldir Azevedo” em *Coleção Folha Raízes da Música*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010.
- CALÁBRIA, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- CONTIER, Arnaldo. “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. Em *Revista de História e Estudos Culturais, vol 1, ano 1, nº 1*. Em: www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf Acessado em 21 de Abril de 2010.
- DIAS, Jorge. O CAVAQUINHO, “Estudo de difusão de um instrumento musical popular.” *Anais do Congresso Internacional de Etnografia*. Lisboa: 1965.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

- _____. *Almanaque do Carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.
- _____. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.
- _____. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2007.
- _____. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- MACHADO, Afonso e MARTINS, Jorge Roberto. *Na cadência do choro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2006.
- MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira (Com a participação especial de Consiglia Latorre)*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte 1997.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, 1987.
- _____. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SEVERIANO, Jairo e HOMEM de MELLO, Zuza. *A canção no tempo; 85 anos de músicas brasileiras*, vol.1: 1901 – 1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- SILVA, Marília T. Barbosa e OLIVEIRA FILHO, Artur L. de. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo Ed. Brasiliense, 2004.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial 2004.

- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. Editora Vozes. 1974.
_____ *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- VESPEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- TAUBKIN, Myriam (org). *Violões do Brasil*. São Paulo: Editora SENAC/ Edições SESC, 2007.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.
- KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundu: Duas Raízes da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
_____ *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro : a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro – estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. (história e inventário do choro)*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984.
_____ *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977
_____ *Panorama da Música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SITES

- www.jacodobandolim.com.br
www.waldirazevedo.com.br
www.dicionariompb.com.br

DISCOGRAFIA

AZEVEDO, Waldir. Coleção Folha: Raízes da Música Popular Brasileira. São Paulo. EMI Music Brasil, CDD 927.8164

AZEVEDO, Waldir. Box: Brasileirinho. Rio de Janeiro. Warner Music Brasil, 5051865575450

AZEVEDO, Waldir. Meus Momentos. Rio de Janeiro. EMI Music Brasil 852338 2

AZEVEDO, Waldir. Enciclopédia Musical Brasileira. Rio de Janeiro. Continental 857381735-2

AZEVEDO, Waldir. Os grandes sucessos de Waldir Azevedo. Rio de Janeiro. EMI Music Brasil 583070 2

CHORONAS, Atraente. São Paulo. Paulus 1665

CHORONAS, Convida. São Paulo. Paulus 5694

MAIA, Alceu. Brilhantes. Rio de Janeiro. Sony Music Brasil 866.193/ 2-479.353

CANHOTINHO, Roberto. Canhotinho interpreta Waldir Azevedo. São Paulo. Movieplay Brasil BR 1114

CAZES, Henrique. Relendo Waldir Azevedo. Rio de Janeiro. RGE 6095-2

YO-YO MA. Obrigado Brazil. Rio de Janeiro. Sony Music Brasil 2 089935

ANEXOS

PARTITURAS

Atrevido

Choro

Waldir Azevedo

Dm *introd.* Am E7 E7 Am

5 Am Am Am E7

9 Dm F E7 Am

13 Am Am A7 Dm

17 Dm Am E7 E7 Am *To Coda* A

22 A A Bm C#7 F#m

27 B7 E7 A A F#7

32 Bm Cdim A B7 E7 A *D.S. al Coda*

37 *Coda* Dm Am E7 E7 Am

© Rosana Bergamasco

Camundongo

Choro

Waldir Azevedo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a D7 chord. The melody is primarily eighth-note based. Chords are indicated by letters above the staff: D7, G, D7, G, Bm, F#7, Bm, D7, G, D7, G, G7, C, D7, G, B7, Em, B7, E7, Am, B7(b9), Em, F#7, B7, F#m7(95), B7.

3
6
9
12
15
18
21
24

1. 2. *fine*

Rosana Bergamasco

Camundongo

27 Em G7

31 C

34 Dm

37 G7 C

40 C7

43 F6 C A7

46 Dm G7 C G

D.S. al Fine *Fine*

50 D7

54 G

Minhas mãos, meu cavaquinho

Choro Lento

Waldir Azevedo

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 54 measures, divided into systems of 7, 13, 19, 25, 32, 39, 46, and 54 measures. The melody is primarily eighth-note based, often with triplets and slurs. The accompaniment includes chords and trills. The key signature changes to E major (two sharps) starting at measure 39.

Chords and ornaments indicated in the score:

- Measures 1-6: G, C, D7
- Measures 7-12: G, E7 Dm, E7, F
- Measures 13-18: D7, G, D7, G, G
- Measures 19-24: B7, Em tr, Am tr, D7 tr
- Measures 25-31: G, B7, Em, C
- Measures 32-38: D7, G, B7, B7
- Measures 39-45: E, F#m, B7, E
- Measures 46-53: E tr, F#m tr, B7 tr, E tr
- Measures 54: E tr, F#m tr, B7 tr, E tr

Flor do Cerrado

Choro

Waldir Azevedo

Chord progression: Gm, A7, Dm

4 Cm, D7, Gm

9 A7, Dm

12 E7, Eb, A7

17 Gm, Em7(95), Dm, Cm

21 D7, Gm

26 C7, F, Am, Dm, Gm

30 C7, A7, Am7(95), D7, Gm

34 C7, F6, Dm, Bb

2

Flor do Cerrado

38 A7 Dm D7 1. D 2.

Musical staff 38-41: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 38: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 39: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 40: D7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 41: D chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. First ending bracket over measures 40-41.

42 Em7 A7 D6 Fdim

Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 42: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 43: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 44: D6 chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 45: Fdim chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4.

46 Em7 A7 1.

Musical staff 46-49: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 46: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 47: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 48: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 49: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. First ending bracket over measures 48-49.

50 A7 2. D7

Musical staff 50-53: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 50: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 51: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 52: D7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 53: D7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5.

54 G E7

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 54: G chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 55: G chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 56: E7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 57: E7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5.

58 Gm6 A7 D6

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 58: Gm6 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 59: Gm6 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 60: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 61: D6 chord, quarter notes D4, E4, F4, G4.

62 Fdim Em7

Musical staff 62-65: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 62: Fdim chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 63: Fdim chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 64: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 65: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4.

66 Ao

Musical staff 66-69: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 66: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 67: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 68: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 69: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4.

70 Dm Rep. ad lib.

Musical staff 70-73: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measure 70: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 71: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 72: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 73: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4.

2

Flor do Cerrado

38 A7 Dm D7 1. D 2.

Musical staff 38-41: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 38: A7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 39: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 40: D7 chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 41: D chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. First ending bracket over measures 40-41, second ending bracket over measure 41.

42 Em7 A7 D6 F dim

Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 42: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 43: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. Measure 44: D6 chord, quarter notes E4, F4, G4, A4. Measure 45: F dim chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5.

46 Em7 A7 1.

Musical staff 46-49: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 46: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 47: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. Measure 48: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. Measure 49: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. First ending bracket over measures 48-49.

50 A7 2. D7

Musical staff 50-53: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 50: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. Measure 51: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. Measure 52: D7 chord, quarter notes E4, F4, G4, A4. Measure 53: D7 chord, quarter notes E4, F4, G4, A4. Second ending bracket over measures 52-53.

54 G E7

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 54: G chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 55: G chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 56: E7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 57: E7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4.

58 Gm6 A7 D6

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 58: Gm6 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 59: Gm6 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 60: A7 chord, quarter notes C4, D4, E4, F4. Measure 61: D6 chord, quarter notes E4, F4, G4, A4.

62 F dim Em7

Musical staff 62-65: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 62: F dim chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 63: F dim chord, quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 64: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 65: Em7 chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4.

66 Ao

Musical staff 66-69: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 66: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 67: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 68: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Measure 69: Ao chord, quarter notes G3, A3, Bb3, C4. Double bar line with repeat sign.

70 Dm Rep. ad lib.

Musical staff 70-73: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/4 time. Measure 70: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 71: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 72: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Measure 73: Dm chord, quarter notes D4, E4, F4, G4. Double bar line with repeat sign.

FICHA TÉCNICA – CD EM ANEXO

O CAVAQUINHO NA OBRA DE WALDIR AZEVEDO

1. Carioquinha – Waldir Azevedo
2. Carioquinha – Ana Claudia Cesar
3. Brasileirinho - Waldir Azevedo
4. Brasileirinho - Ana Claudia Cesar
5. Delicado - Waldir Azevedo
6. Delicado - Ana Claudia Cesar
7. Pedacinhos do Céu - Waldir Azevedo
8. Pedacinhos do Céu - Ana Claudia Cesar

Waldir Azevedo - intérprete

9. Camundongo
10. Atrevido
11. Minhas Mãos meu Cavaquinho
12. Flor do Cerrado

YoYo-Ma – intérprete

13. Brasileirinho

DVD EM ANEXO

BREVE DOCUMENTÁRIO - O CAVAQUINHO NA OBRA DE WALDIR AZEVEDO

Produção – Ana Claudia Cesar