



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**O ESTILO INTERPRETATIVO DE WALDIR AZEVEDO:  
ASPECTOS TÉCNICOS E EXPRESSIVOS**

**LEONARDO BODSTEIN BENON**

**BRASÍLIA**

**AGOSTO DE 2017**

**LEONARDO BODSTEIN BENON**

**O ESTILO INTERPRETATIVO DE WALDIR AZEVEDO:  
ASPECTOS TÉCNICOS E EXPRESSIVOS**

Dissertação submetida à defesa e arguição da banca, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical. (Linha A).

Orientador: Professor Dr. Ricardo José Dourado Freire.

BRASÍLIA

2017

## FICHA CATALOGRÁFICA

Benon, Leonardo Bodstein  
BL581e

O estilo interpretativo de Waldir Azevedo: Aspectos técnicos e expressivos / Leonardo Bodstein Benon; orientador Ricardo José Dourado Freire. - - Brasília, 2017.  
113 p.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Música) - -  
Universidade de Brasília, 2017.

1. Waldir Azevedo. 2. Choro. 3. Técnica. 4. Estilo. 5. Cavaquinho. I. Dourado Freire, Ricardo José, oriente. II. Título.

# **LEONARDO BODSTEIN BENON**

## **O ESTILO INTERPRETATIVO DE WALDIR AZEVEDO**

Dissertação submetida à defesa e arguição da banca, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical. (Linha A).

Orientador: Professor Dr. Ricardo José Dourado Freire.

BANCA EXAMINADORA

---

Professor Dr. Ricardo José Dourado Freire (orientador)

Universidade de Brasília

---

Professora Dr<sup>a</sup> Magda Clímaco

Universidade Federal de Goiás

---

Professor Dr. Flávio Pereira

Universidade de Brasília

---

Professor Dr. Sérgio Nogueira Mendes (suplente)

Universidade de Brasília

Aprovada em: 25 de agosto de 2017

Dedico este trabalho aos meus pais Denise e Roberto; meus irmãos Renato, Hugo, Yago; minha filha Cecília; aos meus professores de cavaquinho Evandro Barcellos (In Memoriam), Ricardo Farias, Eli do Cavaco (In Memoriam), Jorge Cardoso, Henrique Cazes, Vinícius Juliano; aos meus irmãos de instrumento Pedro Vasconcellos, Márcio Marinho, Celso Almeida, Nelson Serra; ao meu grande parceiro de música Dudu 7 Cordas; aos meus alunos e alunas de cavaquinho; aos integrantes do Regional de Waldir Azevedo em Brasília com quem tive a oportunidade de conviver Carlinhos Bombril, Hamilton Costa (In Memoriam) e Pernambuco do Pandeiro (In Memoriam); e por último ao meu grande ídolo Waldir Azevedo, responsável maior pela paixão que tenho por este instrumento e sobre a quem ainda há muito a ser estudado. Dedico a todos os chorões e choronas que cruzaram minha vida nesta imensa troca de aprendizados que é a roda de choro.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que se colocaram à disposição para a realização deste trabalho. Ao Celso Almeida e Henrique Cazes pela oportunidade de acesso ao material fonográfico e visual que tornou viável esta pesquisa.

Agradeço também aos amigos que ajudaram de várias formas nestes últimos dois anos, quando mergulhei nesta pesquisa, Rafael Ferraz “Rafael Bandol”, Felipe Pessoa “Peixe”, Gabriel Carneiro “Pardal”, George Costa e demais amigos pesquisadores com quem convivi nas disciplinas do mestrado. À Bárbara Britto pela parceria e compreensão ao longo deste trabalho e à Valéria Maria Pinheiro pelo incentivo e apoio nos momentos finais desta dissertação. Obrigado Carlos Henrique “Tchopa” pelas substituições na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello quando precisei me ausentar para participar de algum congresso ou para redigir esta dissertação e ao Carlos Coury pela revisão. Agradeço imensamente ao meu orientador Dr. Ricardo José Dourado Freire pela oportunidade e pelos direcionamentos.

Enfim, obrigado a todos que contribuíram, cada um ao seu modo, para que este trabalho pudesse ser realizado.

Mas havia quem analisasse mais seriamente a questão, caso do crítico Oswaldo Miranda: Com o *Delicado*, estamos diante de um fenômeno absolutamente novo na história da música popular. Outras composições tem havido que, também assinalando sucesso invulgar, não chegaram à condição especialíssima a que logrou chegar o interessante baião de Waldir Azevedo. Toca daqui, toca dali, mil, milhares de vezes, de dia à noite, nos discos originais, nas mãos do autor, na deturpação dos cavaquinistas calouros, nas orquestras, nos solos de acordeão ou, mais recentemente na voz de Ademilde Fonseca - toca, toca, toca, num nunca acaba de tocar! Ao fim ocorre esta coisa amplamente inédita talvez em todo o mundo: a saturação de um sucesso musical. (...) Aí tivemos exemplos frisantes de sucessos. Mas o caso de *Delicado* é completamente diverso. Não veio aos poucos; veio em enxurrada, como o aguaceiro inesperado que, em minutos, inunda uma cidade inteira. E o Rio se inundou de *Delicado* - a suprema oportunidade desse incontestável grande cavaquinista que é Waldir Azevedo. Ouve-se o sutil chorinho [sic] a três por dois. Mas o povo não perdoa o excesso e já diz que *Delicado* enche. Encheu porque se popularizou demais e em tal circunstância veio constituir-se no maior sucesso brasileiro desses últimos tempos. E conclui: Quanto a nós, preferimos registrar o fato, atribuindo ao *Delicado* essa expressão de que Waldir Azevedo poderá jactar-se: fenômeno. Sim, *Delicado* é fenômeno único na música regional brasileira, pelo sucesso extraordinário que chegou ao cúmulo de levar o povo a um verdadeiro estado de exaustão musical. (BERNARDO, 2004, p. 45)





## RESUMO

Este trabalho busca identificar elementos que caracterizem o estilo interpretativo de Waldir Azevedo. Waldir Azevedo foi o maior expoente do cavaquinho como compositor e como intérprete. A história do instrumento no Brasil é contada em dois períodos, antes e depois de Waldir Azevedo. O que se espera nesta pesquisa é o aprofundamento em questões relativas aos tratos sonoro e técnico por este artista, mapeando elementos que caracterizem sua sonoridade, dado que pouco se tem produzido em relação à performance de Waldir Azevedo, ao contrário dos fatores históricos e biográficos. Waldir Azevedo se tornou um marco na indústria fonográfica brasileira tanto pelo seu enorme sucesso de vendas quanto pelas novidades dos recursos trazidos em seus fonogramas, principalmente os apresentados durante a década de 1950. Este músico é o principal responsável pela consolidação do cavaquinho solista no Brasil, elevando o status do instrumento de mero acompanhante à categoria de concertista.

**Palavras-chave:** Waldir Azevedo. Cavaquinho. Performance. Técnica. Sonoridade.

## ABSTRACT

This paper aims to identify Waldir Azevedo 's interpretative style on the Cavaquinho. Waldir Azevedo was the greatest exponent of the cavaquinho as a composer and as an interpreter. The history of the cavaquinho in Brazil can be organized in two periods, before and after Waldir Azevedo. This research look at the technical and expressive aspects of his musical style, mapping elements that characterize his sonority. Waldir Azevedo became a milestone in the Brazilian music industry both for his huge success in recordings and for the technological breakthroughs used in his phonograms, especially those presented during the 1950s. This musician is mainly responsible for the consolidation of the cavaquinho as a solo instrument in Brazil, raising the status of the mere accompanying instrument to the category of concert soloist.

**Keywords:** Waldir Azevedo. Cavaquinho. Performance. Technique. Sonority.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
CAPÍTULO 1 – WALDIR AZEVEDO, CAVAQUINISTA BRASILEIRO.....	28
1.1 Choro e Waldir Azevedo – Breve panorama.....	34
1.2 Waldir Azevedo e Brasília.....	36
1.3 Waldir Azevedo e seus Regionais.....	42
CAPÍTULO 2 – OS FONOGRAMAS.....	53
2.1 78rpm.....	55
2.2 Compactos.....	56
2.3 LPs.....	57
2.4 O Baião e Waldir Azevedo – Influências Bilaterais e Concomitantes.....	63
2.5 Norival Reis e efeitos sonoros.....	71
CAPÍTULO 3 – SONORIDADE E ASPECTOS TÉCNICOS.....	76
3.1 Técnica.....	86
3.2 Aspectos expressivos e interpretativos.....	101
3.3 Vibrato.....	103
3.4 <i>Tremolo</i> .....	104
3.5 <i>Pizzicato</i> .....	104
3.6 <i>Tremolo e pizzicato</i> .....	106
3.7 <i>Staccato</i> .....	106
3.8 Harmônicos.....	106

3.9 Glissando.....	107
3.10 Trinado.....	107
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

## Introdução

A sonoridade extraída do cavaquinho por Waldir Azevedo se consagrou como a maior referência sonora para o cavaquinho brasileiro. Não obstante esta referência, o imenso sucesso de suas composições fez com que muitas delas se vinculassem à imagem do cavaquinho brasileiro. É quase impossível um iniciante no instrumento não arriscar ou não sonhar em tocar algumas notas do desafiador samba-choro *Brasileirinho*. Na verdade, em alguns momentos, os inúmeros pedidos que um cavaquinista pode receber em um só dia de apresentação pode se tornar um imenso fardo, tamanha a força do sucesso de *Brasileirinho* e sua consequente fixação no imaginário popular. Os sucessos das composições de Waldir Azevedo não pararam em *Brasileirinho* e nem *Carioquinha*<sup>1</sup>, logo em seguida vieram *Pedacinhos do Céu*, *Vê se Gostas*, *Delicado*, *Camondongo*, *Chiquita* sem contar as gravações de músicas que não eram de sua autoria.

Sua maneira original de se expressar musicalmente através do cavaquinho juntamente à força comunicativa de suas composições, o balanço e a rara instrumentação de seu Conjunto, os efeitos sonoros que criava em seu instrumento e as inovações criadas em ambiente de estúdio junto ao técnico de som Norival Reis, criaram sua identidade sonora.

Tecnicamente, Waldir “criou escola” repensando a maneira de se tocar cavaquinho tendo sempre em mente a busca por uma sonoridade potente e encorpada que fizessem frente a outros instrumentos solistas já estabelecidos no choro como o bandolim de Luperc Miranda e Jacob do Bandolim, o clarinete de Luiz Americano e Abel Ferreira, a flauta de Benedicto Lacerda e Altamiro Carrilho e o violão de João Pernambuco e Dilermando Reis.

Esta pesquisa busca desvendar as possibilidades técnicas escolhidas por Waldir Azevedo para chegar à obtenção de sua sonoridade, até hoje tida como referência para o cavaquinho brasileiro e descrever os recursos expressivos utilizados em suas performances.

Para tanto é necessária a contextualização histórica e social dos ambientes onde Waldir Azevedo viveu, Rio de Janeiro e Brasília, além dos recursos técnicos de gravação e de execução de suas mídias (do disco 78 rpm ao LP). Assim, nos encontraremos munidos de informações extramusicais suficientes para compreender cada escolha deste artista em suas performances e composições. “Como esse processo é intrinsecamente relacionado ao desenvolvimento das tecnologias de gravação, faz-se necessário compreender a influência da fonofixação e de seu desenvolvimento na performance do choro” (PESSOA, 2012, p. 12).

---

1 Composições lançadas em 1949 no disco 78 rpm de estreia de Waldir Azevedo ao solo de cavaquinho.

Felipe Pessoa pesquisou sobre o desenvolvimento do acompanhamento dos violões no choro desde seus primórdios até sua consolidação. Além de trazer informações sobre os mecanismos de gravações ao longo deste período, contextualizando-os com elementos sociais e históricos, Pessoa (2012) traça uma metodologia para pesquisas sobre performance em que se utiliza como fontes primárias os fonogramas. Esta metodologia proposta por Pessoa (2012) servirá de fio condutor para a estruturação desta pesquisa.

Sobre a importância do cruzamento de informações sobre aspectos sociais e tecnológicos que influenciam a performance, Felipe Pessoa observa:

A associação não só com um contexto histórico-social, mas também tecnológico, faz-se evidente sob um olhar cujo escopo é a produção fonográfica. O estilo do acompanhamento, o estilo interpretativo do choro e a sedimentação da fonofixação na música popular brasileira urbana dialogam na compreensão desse processo (PESSOA, 2012, p. 12).

Waldir Azevedo foi um divisor de águas na história do cavaquinho brasileiro. Quando emplacou seu primeiro sucesso em 1949, o *Brasileirinho* quebrou paradigmas em relação à forma do gênero, instrumentação, sonoridade e interpretação. Sua concepção inovadora não só se limitava à composição musical, mas também a performance ao vivo e principalmente as gravações, utilizando-se de recursos criados por ele ou em estúdio para suprir as necessidades do instrumento. Sua sonoridade única ainda é almejada pelos cavaquinistas de todo Brasil. A sonoridade será um dos pontos-chave para chegarmos às minúcias do estilo criado por este cavaquinista. Para tanto, serão feitas entrevistas livres com músicos que trabalharam com ele e análises de suas obras para identificação de ornamentos e técnicas de extração de som.

Algumas questões nortearam esta pesquisa, na busca da identidade performática que marcou Waldir Azevedo na história da música popular brasileira:

- Que interferência significativa Waldir Azevedo teve na trajetória do cavaquinho no Brasil e na trajetória do gênero musical choro?
- Como interferiu na concepção de gravação de sua época?
- Quais aspectos técnicos e expressivos marcaram os processos identitários relacionados à sonoridade que alcançou?

Meu objeto de pesquisa é o estudo do estilo performático do cavaquinista Waldir Azevedo, assim como suas concepções sonoras e técnicas instrumentais.

Este trabalho visa ajudar a reconhecer elementos expressivos e técnicos utilizados por Waldir Azevedo, além de buscar compreender as suas concepções por trás de sua obra,

discografia e performance musical. Dado que pouco se tem de registros nestes aspectos, no máximo alguma nota em biografias ou livros sobre a música popular brasileira, ainda é escasso o material sobre a performance deste instrumentista. Seu inconfundível som ainda é o objetivo de muitos cavaquinistas. Fato é que poucos conseguem chegar a uma sonoridade tão ampla e sem distorcê-la.

Com base nos vídeos catalogados e em outros documentos, espera-se que se torne possível descrever a técnica e postura de mão direita e entender as escolhas de digitações da mão esquerda em prol de uma melhor sonoridade. Também se espera catalogar os efeitos utilizados por Waldir em suas gravações.

Sou cavaquinista (ou cavaquinhista as duas maneiras são aceitas, sendo que nos tempos de hoje, a primeira opção é a mais usual) desde os quinze anos de idade. A primeira música que me foi apresentada em aula para estudo foi *Pedacinhos do Céu*<sup>2</sup>, na primeira turma de cavaquinho da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em 1998, pelo professor Evandro Barcellos. Desde este primeiro momento, essa música me causou uma grande impressão. Desde então, procurei conhecer mais músicas desse instrumentista e compositor. Quanto mais me era apresentado, mais eu me encantava. Aquele som límpido, as execuções virtuosísticas e expressivas, os efeitos que eram tirados daquele instrumento me causavam estranhamento, pois se diferenciavam muito das performances que eu pude assistir ao vivo. Esses aspectos foram os responsáveis pela transformação do Guri do Cavaco no fenômeno Waldir Azevedo.

Ainda hoje, o som de cavaquinho extraído por Waldir Azevedo continua sendo almejado por vários cavaquinistas e com muita dificuldade é alcançado. Algumas vezes se chega à ampla pressão sonora, mas condenando o timbre do instrumento ou distorcendo o som das cordas. Esta pesquisa pretende desvendar como Waldir chegava a tão belo resultado. Além disso, catalogando os efeitos expressivos e as ambiências criadas em estúdio, será possível traçar um perfil estilístico de Waldir Azevedo. Analisando seu fraseado, suas opções de digitações, crê-se que será possível entender seu pensamento em relação à sua performance e modo de composição ao cavaquinho.

Nasci em Brasília em maio de 1983. Minha família materna veio para a Capital Federal 1968 e a paterna em 1977. Sempre digo que nunca fui muito ligado à música em minha infância, mas já sentia que, ocasionalmente, a música instrumental já me chamava mais

---

2 Choro gravado em março de 1950 no quinto disco de 78 rpm de Waldir Azevedo pela Continental, registrado sob o número 16.369, composto em homenagem à suas duas filhas Mirian e Marly. Um dos maiores clássicos do repertório cavaquinhístico.

a atenção. Os primeiros instrumentos que tive acesso em casa foram pandeiro, violão e teclado. Comecei a estudar cavaquinho aos 15 anos de idade em 1998. Desde então fui apresentado à obra de Waldir Azevedo, sendo Pedacinhos do Céu o primeiro choro que me foi ensinado pelo professor e multi-instrumentista Evandro Barcellos, na primeira turma de cavaquinho da recém-inaugurada Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello. Paralelamente a essa escola, estava matriculado no projeto de choro desenvolvido pelo então professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal, compositor, violonista e cavaquinista Ricardo Farias, o Brito do Cavaco, na Escola Parque 210/211 Norte, onde participei de meu primeiro grupo de choro Os Novos Chorões também integrado, além de Brito do Cavaco, por Márcio Marinho, Rafael dos Anjos, Rafael Bandol, Dudu 7 Cordas e James Vieira. Esses dois professores foram muito importantes em minha formação instrumental e desde o início me apresentaram à obra de Waldir Azevedo. Entre 2000 e 2001, fui convidado a integrar o primeiro grupo de choro da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, o grupo Sorrindo à Toa, ao lado de Márcio Marinho, Rafael dos Anjos, Henrique Neto, Otílio Júnior e Augusto César. Vale ressaltar o fato de sempre ter contato direto com a obra de Waldir Azevedo nestes grupos dos quais participei e pelo fato de também ter tido aulas de cavaquinho com Eli do Cavaco, fundador do Clube do Choro de Brasília e integrante do conjunto de Waldir Azevedo em Brasília.

Em 2001 ingressei para o Departamento de Música da UnB, no curso de Educação artística (licenciatura em música). Em 2002 tive a oportunidade de produzir, reunir e tocar junto de meus ídolos – o conjunto regional de Waldir Azevedo composto por Eli do Cavaco, Carlinhos 7 Cordas (também conhecido por Carlinhos Bombril), Hamilton Costa e Pernambuco do Pandeiro – no Teatro SESC Garagem, no show Tributo a Waldir Azevedo. A partir deste evento, que foi um sucesso e se encontra disponível em meu canal no YouTube<sup>3</sup>, estreitei minhas relações com todos os integrantes do Conjunto Regional de Waldir Azevedo. Além de ter realizado vários outros trabalhos musicais dividindo os palcos com estes integrantes, tornei-me amigo de todos eles, podendo desfrutar de vários momentos ao lado destes grandes músicos. Eli do Cavaco faleceu em 2016 ainda durante o período desta pesquisa. Com Carlinhos 7 Cordas participei do grupo Choro Positivo que gravou um DVD em 2007 e no mesmo ano e com este mesmo trabalho, excursionei para a Espanha, onde tocamos em Bergondo, Betanzos, Culleredo, La Coruña e em Madrid; na capital francesa, Paris, onde inclusive demos um workshop na Universidade Paris Diderot (Paris 7) e em

---

3 [www.youtube.com/leobenon](http://www.youtube.com/leobenon)



Lisboa, em Portugal, somando 30 dias de atividades no exterior. Tive a honra de tocar no último show do violonista, contrabaixista e compositor Hamilton Costa, onde ao fim do show o mesmo me confidenciou que encontrara algum registro de uma composição inédita em parceria com Waldir Azevedo e que assim que voltasse de viagem me passaria. Comunicou-me que o nome do choro era Dó Maior e seus Amigos. Infelizmente, nesta mesma viagem após o show, Hamilton faleceu. Com Pernambuco do Pandeiro, integrei o grupo Pernambuco do Pandeiro e os Candangos do Choro e estivemos em atividade até o fim de sua vida. Neste tempo que passei ao lado desses grandes instrumentistas, pude conhecer e me encantar mais com a obra de Waldir Azevedo. Escutei muitos relatos sobre sua técnica, modo de empunhadura, preparo de cordas, fatos marcantes de sua carreira e sobre seu perfil profissional e pessoal.

O cavaquinho foi o responsável pelas várias oportunidades que tive de conhecer vários músicos e lugares do mundo. Com meu cavaquinho, já me apresentei no Palácio da Alvorada, para um Presidente da República. Também me apresentei em Luanda, Angola, por cinco vezes. A última em 2012, na festa de aniversário da Primeira-Dama de Angola na Residência Oficial da Presidência daquele país.

Sou professor de cavaquinho da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello desde 2005, e já ministrei o curso de cavaquinho e prática de choro no Festival Internacional de Música de Londrina nos anos de 2013 e 2014, além de ter ministrado uma masterclass sobre a música popular brasileira na Escola Nacional de Música de Luanda no ano de 2011, a convite do Palácio do Itamaraty. Neste tempo de estudo de meu instrumento, sempre me foquei no repertório de Waldir Azevedo e em sua maneira peculiar de extrair sons, me tornando um grande conhecedor de sua obra. Além de conhecedor, me considero um dos grandes divulgadores de seu nome pelo país.

Esta dissertação será desenvolvida principalmente por meio de análise de informações coletadas dos fonogramas registrados por Waldir Azevedo. Como grande admirador do trabalho de Waldir Azevedo, já possuía boa parte dos LP's em meu acervo particular. Em 2014, recebi do cavaquinista e professor Henrique Cazes uma compilação digital contendo 100 fonogramas de Waldir Azevedo intitulada "*100 x Waldir*", contribuindo para esta pesquisa. A partir do ano de 2015, em contato com Celso Almeida, cavaquinista e contrabaixista carioca, num esforço cooperativo foi possível a complementação e catalogação de todos os fonogramas registrados por Waldir Azevedo como solista, passando por mídias

como discos de 78 rpm, compactos e LPs, resultando em um total de 489 arquivos de áudio. Além desse material de áudio, com a contribuição de Celso Almeida e do casal Carlinhos Bombril e Alcione Tomé, também estão presentes para análise algumas filmagens de programas de televisão como o trecho da participação de Waldir Azevedo e seu conjunto em programa da musicista Caterina Valente para a TV alemã e um programa da TV Bandeirantes com entrevistas e performance musical deste artista acompanhado por Evandro do Bandolim e seu Regional. Também foram recolhidos com muita dificuldade, gravações caseiras, entrevistas e shows em rádios do período entre a década de 1960 e 1980. Hoje o acervo colecionado está bem amplo (mais de 536 arquivos de áudio, vídeo e pictogramas) e se torna a peça fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Os resultados dessas análises foram cruzados e embasados na pesquisa de Felipe Ferreira de Paula Pessoa (2012), onde é sugerida uma metodologia para o estudo de fonogramas envolvendo uma contextualização histórico-social e as possibilidades e limitações tecnológicas das técnicas de gravações do recorte temporal delimitado nesta pesquisa entre 1949 e 1980.

Sobre os trabalhos que usam fonogramas como fontes de dados, Pessoa (2012) discorre:

O uso da pesquisa fundamentada nos fonogramas, precedido da abordagem contextual, mas principalmente focada na experiência perceptiva, ou da audição, como parâmetro na produção do conhecimento amplia as possibilidades da pesquisa musicológica, ou nas palavras de Cook, da *Musicologia Empírica* (PESSOA, 2012, p. 24).

A respeito da pesquisa em performance musical, defende que “*a pesquisa na música não pode descartar seu ponto de partida, que é a experiência da música enquanto fenômeno sonoro, e compreendê-la como tal*” (PESSOA, 2012, p. 24). Ainda assim, quando a pesquisa tem como foco elementos sonoros que possuem peso considerável na performance e na estética do artista, Pessoa (2012) põe em xeque os mecanismos tradicionais de análise:

Em grande parte dos trabalhos que veem buscando a pesquisa fundamentada em fonogramas, as condições sociais do intérprete, assim como a recepção/percepção de performance, são, normalmente, colocadas de lado, em razão da grande dificuldade em se estabelecer uma metodologia fundamentada na própria linguagem musical e que possa ultrapassar os paradigmas analíticos da verdade positivista, como, por exemplo, a criação de ferramentas analíticas que não estejam construídas na escrita musical, mas na percepção sensorial da performance (PESSOA, 2012, p. 25).

A devida contextualização deve ser realizada para que os dados dos fonogramas adquiram maior veracidade. Para isso se torna necessária a obtenção de informações que possam traçar as possibilidades estéticas, tecnologias e necessidades técnicas dos períodos em questão justificando assim as escolhas dos *performers* em seus registros fonográficos.

O trabalho com fonogramas como fonte documental abre uma enorme possibilidade de caminhos à pesquisa em música, ao tratar o som como documento que forneça o modo como uma obra era interpretada em determinada época e contexto, permitindo, assim, a reconstrução de um estilo de performance (PESSOA, 2012, p. 23).

Focado pela ótica da concepção metodológica do estudo da música popular proposto por Ferreira (2012), o triângulo, Felipe Pessoa delinea o perfil dos violonistas e suas necessidades performáticas nos contextualizando com dados históricos, sociais e midiáticos do período compreendido por seu recorte temporal pesquisado. Sobre o conceito desta metodologia, esclarece:

Nessa perspectiva, o compositor e pesquisador Clodomir Ferreira propõe uma concepção metodológica para o estudo da música popular cujos focos estabelecem-se em três vértices: produção musical, meios de comunicação e contexto social. Essa abordagem não busca a construção de uma nova disciplina, mas visa a uma abordagem múltipla, que reconhece a importância dos conhecimentos específicos de cada área “suplantando métodos e objetos de disciplinas e interdisciplinas”, como afirma o pesquisador, que completa que “o importante é provocar um diálogo entre as disciplinas, extraindo delas as teorias e métodos que se completam” (FERREIRA, 2012, p. 116). Partindo dessa premissa, Ferreira constrói, não um sistema único e verdadeiro, mas, dentro de suas limitações, uma proposta que abrange música, comunicação e história: o triângulo. Assim, o percurso passa pela produção musical, buscando conhecer e desvendar os estilos, a estética, os temas, a vida emocional e a biografia de artistas. O outro vértice caminha para o entendimento da influência dos meios de comunicação, identificando a hegemonia de cada um em determinado período, e como as características tecnológicas dos diversos veículos e espaços culturais podem afetar a estética. Finalmente, cabe acrescentar à reflexão o contexto social, a moldura que provoca, explica e, de certa forma, define a relação entre os meios e a estética, fechando o triângulo básico que sustenta esse mapa, uma vez que a estética está profundamente vinculada à história e representação social (PESSOA, 2012, p. 13).

Através desta contextualização destes três vértices, esta pesquisa também está sendo elaborada, de modo a crer-se que assim será possível a fundamentação de uma investigação musical a partir de fonogramas que permita a compreensão da performance de Waldir Azevedo.



Figura 01 -Triângulo proposto por Ferreira (2012)<sup>4</sup>

Para Ferreira (2012), esta transdisciplinaridade é necessária para que haja uma contextualização mais ampla sobre o objeto de pesquisa envolvendo a música popular. No caso, Waldir Azevedo foi um instrumentista com atuação em grandes emissoras de rádio e televisão, fenômeno de vendas em escala internacional. Desta maneira, Ferreira (2012) sugere a busca em outras disciplinas que possam auxiliar na caracterização multifacetada do objeto de pesquisa, conforme segue:

A música popular – ou a canção, como alguns preferem – pode ser percebida e estudada na sua especificidade musical, mas cresce a convicção de que uma única disciplina parece não dar conta da abrangência e alcance dessa manifestação cultural em toda sua potencialidade. A tendência que se observa nos estudos recentes é a busca da integração entre diversas disciplinas para uma melhor compreensão do fenômeno (FERREIRA, 2012, p. 3).

Além disso sugere o estudo dos vetores produção musical, meios de comunicação e contexto social para se chegar a um produto de pesquisa em música mais fiel. Ferreira (2012) não desvincula o interesse mercadológico sobre a música popular brasileira. Com esta visão, alerta para que

<sup>4</sup> Figura retirada de Imaginando o triângulo: música, comunicação e história, Clodomir Ferreira. In Castro, Gustavo de, Org. Mídia e imaginário. / Organização de Gustavo de Castro. Introdução de Sérgio Dayrell Porto. – São Paulo:Annablume, 2012.

não se exclua este fator que ainda delinea outros fatores externos que influenciam a produção e divulgação da música popular no Brasil.

Seria ingenuidade não considerar a economia e os interesses políticos. Os condicionamentos econômicos dizem respeito à centralização das formas de produção e divulgação, onde o mercado tem hoje um papel regulador. Os interesses políticos aparecem quando o mercado elege ou elimina artistas, praticando sua política cultural. Embora o mercado tenha influenciado a música popular urbana desde seu princípio nos anos 1920, somente na década de 1970 a indústria fonográfica ganhou o aparato mercadológico sofisticado que passou a exibir no Brasil. No momento, a ênfase no lucro e na competitividade está asfixiando a música brasileira. A indústria da música, entretanto, passa também por uma enorme crise diante dos desafios da pirataria e a crescente presença das recentes tecnologias, como a internet, capaz de colocar em cheque as formas de criação, produção e divulgação musical. (FERREIRA, 2012, p. 5)

No caso de Waldir Azevedo, seu diversificado repertório tem relação direta primeiramente com sua carreira internacional e por conta da desvalorização do choro no período entre 1960 e os meados da década seguinte. Vários autores citam as dificuldades enfrentadas pelos grandes chorões no período de surgimento e explosão da jovem guarda e da bossa nova. Ao mesmo tempo em que o choro e o samba perdiam espaço nas rádios, as tecnologias de gravações e reproduções mais modernas melhoravam a qualidade das gravações. Gabriel de Campos Carneiro (2015) também confirma em sua pesquisa:

Nesses termos, é curioso perceber que o Choro vive na década de 1960, simultaneamente à sua perda de protagonismo, um dos seus momentos mais prolíficos no que tange os registros fonográficos. A crescente acessibilidade de gravações em alta fidelidade e a conseqüente melhora na qualidade dos discos serviu de alicerce para que os instrumentistas, principalmente os solistas, pudessem explorar uma maior gama de recursos interpretativos. Assim, em boa parte das gravações de Choro oriundas da década de 1960 tem-se a possibilidade de notar com mais detalhes elementos como a sutileza dos ornamentos utilizados na interpretação e as dinâmicas de intensidade executadas pelos regionais. É inusitado perceber que tal mudança tecnológica também seria justamente aquela que permitiria registrar o cantar baixinho que serviu de marca maior para a Bossa Nova. (CARNEIRO, 2015, p. 48)

Felipe Pessoa (2012) alerta sobre o desinteresse da mídia para o choro e as mudanças nos processos de gravações de reproduções no mesmo período. De fato, é um momento emblemático para os chorões. Há relatos de que músicos como Zé Menezes<sup>5</sup> (no momento da

---

5 José Menezes de França, por pseudônimo Zé Menezes (Jardim, 6 de setembro de 1921 - Teresópolis, 31 de julho de 2014) foi um multi-instrumentista, arranjador e compositor brasileiro. Tocava violão de seis e sete

criação do grupo Os Velhinhos Transviados), os irmãos gêmeos Valter<sup>6</sup> e Valdir Silva dentre outros grandes violonistas (6 e 7 cordas) necessitaram migrar para a guitarra elétrica, que estava caindo no gosto do povo que assimilava aquela sonoridade à modernidade.

As décadas de 50 e 60 do século XX, porém, refletem, na Bossa Nova e no Rock n' Roll, a chegada da modernidade. Nesse período, de grande avanço nas gravações com a tecnologia Hi-Fi e a bifonia, surge a possibilidade de gravar em canais. O próprio conceito de ouvir música foi alterado nessa época, com o surgimento do Long Play, o disco de longa duração. Muitos músicos de choro e samba passaram por dificuldades nesse período, enquanto outros se adaptaram às necessidades profissionais, tocando guitarra e baixo. (PESSOA, 2012, p.11)

Waldir Azevedo foi um músico que atuou em três períodos distintos relacionados às tecnologias de mídia: dos discos 78 rpm, dos Compactos, e dos LP's. Passando também das gravações ao vivo às gravações multicanais e das reproduções mono, estéreo e Hi-Fi. Sobre as relações diretas entre música e formatos de mídias e suas tecnologias, Ferreira (2012) acrescenta:

Com essas reflexões, é natural que a presença de meios de comunicação, onde a música é produzida e divulgada, leve em conta o aspecto tecnológico em seus novos enfoques, como as alterações e consequências na estética e nas relações sociais onde ocorrem. Os meios também interagem com a música, na sua formatação, nas maneiras diferentes de valorizá-la, nas estruturas de divulgação, nos rituais de consumo e outras interferências que superam o simples uso da tecnologia. A hegemonia de um determinado meio tecnológico tem um reflexo enorme sobre a produção musical. Um meio não se exclui na presença de outro, mas alguns períodos são indiscutivelmente dominados por um ou outro. (FERREIRA, 2012, p.9)

É interessante o fato de que os meios e formatos midiáticos geravam efeitos diretos à performance dos músicos. A maneira do agir musical muitas vezes era cerceada pelas limitações de um determinado período ou pelas ampliações de possibilidades de outros. No início das transmissões radiofônicas e gravações no Brasil, o músico dependendo do instrumento ao qual exercia função, deveria tocar mais baixo ou mais alto para que pudesse soar com mais nitidez. Muitas vezes o recurso para mediar os volumes destes instrumentos num grupo musical era a distância física ente o microfone e os músicos.

---

cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas, guitarra amplificada, guitarra portuguesa e contrabaixo. Tocou ao lado de Garoto (onde realizavam revezamento de instrumentos em suas apresentações), fez parte da orquestra de TV Globo, acompanhou e arranjou para inúmeros artistas famosos.

6 Valter Silva descreve este período de dificuldades para o choro no vídeo presente no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=Gmiux-NIW8w> <acessado em 03/07/2017 às 16h19>.

No caso brasileiro, a hegemonia de um determinado meio em determinado período é gritante. Chegamos a chamar parte da história da música popular como a Era do Rádio, tamanha a centralidade do veículo e suas características por vários anos. A chamada Era do rádio trouxe características específicas, como a adaptação ao uso de microfones com determinada capacidade de captação, os modos das apresentações das músicas diferentes das anteriores. O próprio formato produziu novos filtros de escolha do que seria considerado relevante na história da música. Lembramos, para efeito de exemplo, o surgimento de programas de rádio onde seus apresentadores, diretamente ou através de corpo de jurados, elegiam quem teria futuro em sua carreira futura e quem não ultrapassaria poucas apresentações. (FERREIRA, 2012, p.9)

Para a realização deste trabalho, foi de fundamental importância a catalogação de vários materiais relacionados ao artista em questão, tais como documentos, entrevistas, fonogramas, vídeos. Todos estes materiais se tornam primorosas fontes que nos ajudarão a desvendar a mente criativa e o aspecto criativo de Waldir Azevedo.

Sendo assim, contei com fontes primárias que foram conseguidas a muito custo, pois a maioria se encontra em mãos de colecionadores e tive a imensa sorte de contar com o desprendimento da parte de várias fontes que se propuseram a compartilhar este material que será apresentado. A dificuldade maior se deu ao contatar alguns colecionadores. Alguns que possuem materiais que pertenceram ao Waldir Azevedo, nosso objeto de pesquisa, se recusaram até mesmo a responder as insistentes mensagens por e-mail, telefone ou via redes sociais.

Os materiais mais importantes foram os mais difíceis de reunir e catalogar, pois se tratam de fontes primárias. As fontes primárias são fontes que entram em contato direto com o alvo desta pesquisa. Contei com a discografia completa (discos de 78 rpm, compactos, LP's) lançados entre o período entre 1949 e 1980, entrevistas, programas de rádio e televisão, gravações caseiras, carta enviada ao cavaquinista Avendano Júnior e gravações em participações de discos de outros artistas. Este é um rico e imenso material que foi catalogado, através de trocas com amigos e colecionadores que começou desde o momento em que comecei a estudar cavaquinho, em abril de 1998.

Também contei com dados de fontes secundárias, que ainda são de extrema importância. São relatos de pessoas que trabalharam ou mantiveram contato com Waldir Azevedo. Além de reportagens e livros. Por residir em Brasília, tive a oportunidade de dividir palcos ou estúdios de gravação, e além de tornar-me amigo de grandes ídolos que trabalharam com Waldir Azevedo que me deram inúmeras informações sobre este artista. Alguns desses

artistas, infelizmente já faleceram, como Hamilton Costa, Pernambuco do Pandeiro, Evandro Barcellos, Carlos Poyares, Alencar 7 Cordas e Eli do Cavaco. Ainda mantenho contato constante com o músico Carlinhos Bombril, último músico do regional montado em Brasília.

A bibliografia sobre o Choro é numerosa: Cazes (1998), Réa e Piedade (2006), Cabral (1978), Rangel (1962), Sève (1999), Spielmann (2008) e Diniz (2003). Porém, esses trabalhos sobre o choro geralmente abordam somente questões histórico-sociais, sem privilegiar os aspectos performáticos das lendas do choro. Como Waldir Azevedo é um chorão, é importante o entendimento dos diversos fatores que permeiam a história deste gênero para compreendê-lo dentro das marcações temporais desta pesquisa. O choro é um gênero que está constantemente se adaptando às formas de tocar de cada região, de compor e de pensar a música de cada compositor e/ou instrumentista. São quase 200 anos de diversas metamorfoses desde a concepção como uma maneira de se expressar a música estrangeira até a consolidação e o reconhecimento do choro como gênero. Com o tempo, o choro foi abraçando outros gêneros e de certa forma se mesclando ou se apropriando de suas características. É o caso do baião *Delicado*, que é baião e também se apresenta dentro das gradações do choro, assim como o caso do uso da rítmica do samba, gerando o samba-choro, exemplificado em *Brasileirinho*.

Bernardo (2004) nos apresenta primeiramente a biografia de Waldir Azevedo. É a maior referência publicada sobre a vida pessoal e a carreira de Waldir. O autor reuniu recortes de jornais, transcrição de trechos de depoimentos de Waldir Azevedo e de sua esposa D. Olinda Azevedo, programas de apresentações no Brasil e no Exterior e material pessoal de Waldir. Além disso, o autor apresenta um importante levantamento sobre todas as composições de Waldir Azevedo editadas, gravadas por ele ou por terceiros, datas de gravações e lançamentos de todos os fonogramas de Waldir Azevedo. Esse material será muito importante para compreendermos os fatores extramusicais como eventos biográficos e emocionais, contextualizando-os cronologicamente à sua produção fonográfica. É um importante material de apoio para a aquisição de dados que refletiram na evolução performática de Waldir Azevedo.

Aragão (2013) realizou um hercúleo trabalho sobre o primeiro livro que relata o choro, denominado “O Choro: reminiscências dos chorões antigos”, escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido por Animal, publicado no ano de 1936. Animal era um chorão e descreveu vários contextos onde aconteciam as rodas de choro no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Aragão (2013) contextualiza todas estas informações ampliando o entendimento do pesquisador de choro. Esta tese se tornou uma obra imprescindível para o estudo deste que é um dos primeiros gêneros populares urbanos do Brasil, por ser um trabalho



comentado e argumentado através de outras referências bibliográficas.

Em Ferreira (2012), foi possível encontrar o embasamento que serviu de referência a esta pesquisa. O professor, músico e compositor Clodomir Ferreira apresentou uma reflexão para o estudo da música que leva em conta não somente os aspectos musicais do objeto de pesquisa em si, mas também a possibilidade de compreender o contexto em que se insere o objeto musical em estudo abordando a comunicação, aspectos historiográficos, possibilidades advindas das tecnologias de gravação e execução. Em seu artigo, nos encoraja a não desconsiderar elementos que refletem diretamente no produto artístico, como os fatores econômicos, interesses políticos, influências dos meios de comunicação, os aspectos emocionais, biográficos, estilísticos e estéticos dos envolvidos. Por meio desses elementos, espera-se que se possa compreender os fonogramas e os desenvolvimentos técnicos e estilísticos de Waldir Azevedo de uma forma mais ampla, em que se justifiquem decisões artísticas e técnicas tomadas pelo artista no período de sua atuação.

Pessoa (2012) pesquisou sobre a evolução dos acompanhamentos de violão no choro e sua relação com as tecnologias de gravação. Percebeu três momentos onde se configuraram paradigmas que formaram a linguagem do acompanhamento de violões nos grupos de choro: as fases da gravação mecânica, da Era do rádio e da gravação por canal. Dentre essas fases, foi possível deduzir o quanto as tecnologias de gravação influenciavam na forma de tocar. Pessoa (2012) apresenta a história das gravações e tecnologias que se seguiram ao longo da linha do tempo, relacionando com eventos histórico-sociais, respondendo às transformações estéticas ocorridas entre o início do século XX e a década de 1960. Estas transformações tecnológicas e estéticas também cobriram o período de atividade de Waldir Azevedo.

Costa (2013) realizou uma importante análise comparativa entre o tratamento dos acompanhamentos dos violões dados pelos regionais de Waldir Azevedo e de Jacob Pick Bitencourt, o Jacob do Bandolim. Dois grandes gênios solistas que marcaram suas gerações. No clássico regional de Waldir Azevedo, os violões estavam organizados em duo enquanto no regional Época de Ouro, que acompanhava Jacob do Bandolim, os violões se apresentavam em trio. O Época de Ouro tinha em sua configuração de naipe de violões, um violão de sete cordas e dois violões (6 cordas), o regional de Waldir Azevedo possuía dois violões (6 cordas). Eram trabalhos distintos, que merecem toda a atenção tanto dos violonistas, dos chorões, ou quem mais se interessar pela arte rítmica das levadas dos violões e pelos encadeamentos harmônicos e contrapontos apresentados por estes dois regionais. George Costa ainda apresentou transcrições de samba choros que marcaram os acompanhamentos de violões destes dois regionais: *Brasileirinho* de Waldir Azevedo e *Receita de Samba*, de Jacob

do Bandolim.

Arraes (2014) pesquisou sobre as linhas prováveis da criação do cavaquinho. Neste trabalho, Luiz Carlos Alencar de Orione Arraes, conhecido artisticamente por Carrapa do Cavaquinho, apresentou teorias de evoluções instrumentais até a formação do cavaquinho de Braga (Portugal) e suas mudanças pelo mundo. Aí temos dados taxonômicos de derivações deste instrumento português até a transformação num cavaquinho tipicamente brasileiro, com medidas, sonoridade e forma de tocar distintas do cavaquinho português. Para compreender o modo de tocar o cavaquinho, é necessário conhecer o instrumento e suas características. Assim, este trabalho serviu de valioso material para a compreensão das mudanças ocorridas no cavaquinho brasileiro e sua maneira de se tocar.

Vianna (1995) fala sobre a construção da identidade nacional na década de 1930, tendo como ponto de partida um encontro entre Pixinguinha e Gilberto Freire. Hermano Vianna explica como o processo de mestiçagem, antes tido como um problema que deveria ser sanado, torna-se aceitável pela sociedade brasileira, que então se reconhece e enaltece na condição de mulata. O samba até então restrito ao bairro da Cidade Nova, perseguido e desvalorizado pela aristocracia se torna a música nacional.

Sandroni (2001) foca nas transformações ocorridas entre o samba anterior a 1930, que era tocado pela turma da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, nos encontros nas casas das tias baianas, sob a guarda de Pixinguinha, Donga e João da Baiana e o samba posterior a 1930, defendido por Ismael Silva e a turma do Estácio, berço da primeira escola de samba. No samba pré – 1930 o autor demonstra através de vários elementos a herança dos maxixes e lundus e batuques e no samba pós – 1930, nos mostra a influência da marcha fazendo com que este samba seja mais viável para o desfile carnavalesco. Esta transformação na década de 1930 foi percebida por vários autores, porém Carlos Sandroni esmiúça esta mudança do samba segundo aspectos musicais e sociais. Estas duas últimas literaturas foram importantes para conhecer um pouco mais sobre o processo de mudança das levadas de samba. O regional de Waldir Azevedo possuía uma maneira balanceada de executar este ritmo que o distinguiu de outros regionais como o emblemático Época de Ouro, por exemplo. Waldir Azevedo regravou muitos sambas de sucesso em forma instrumental e foi um dos grandes compositores de samba-choro.

Cazes (1998) traça a história do choro, desde o seu princípio na segunda metade do século XIX até o fim do século XX. Neste livro, o autor discorre sobre os primeiros chorões, a formação dos ternos de choro, ou conjuntos de pau e cordas. Ele levanta o perfil dos chorões mais emblemáticos, seguindo uma linha temporal até a chegada do choro às formações

camerísticas como a Camerata Carioca. É o livro mais lido sobre a história do choro. Em Cazes (1988), temos o primeiro método de cavaquinho com história do instrumento e exercícios escritos em pentagrama. A Escola Moderna de Cavaquinho realmente se mostra como um método para o aprendizado do cavaquinho e não somente um mero dicionário de acordes, o que era comum em tempos anteriores.

Barreto (2006) trata do estilo interpretativo de Jacob do Bandolim. O autor apresenta informações históricas sobre o bandolinista mais emblemático em termos interpretativos do Brasil no século XX e, por fim, elenca recursos melódicos e expressivos utilizados por este grande instrumentista. Se utiliza de biografia e entrevistas aos músicos que tiveram contato direto com o músico e bandolinistas estudiosos e seguidores de Jacob. Barreto sistematizou um modelo de pesquisa que serviu de molde para este trabalho. A forma como se utilizou de elementos biográficos aliados aos elementos comparativos entre Jacob e Lupercê Miranda, o levantamento de informações com músicos que conviveram com Jacob e a análise musical de elementos característicos da maneira estilística de Jacob solar ao bandolim serviram de guia para a elaboração desta pesquisa.

Ribeiro (2014) se tornou uma leitura obrigatória para os pesquisadores do cavaquinho centro. O cavaquinho centro é o cavaquinho de acompanhamento, presente desde o princípio do choro. Esta pesquisa tem o foco no mais célebre acompanhador de cavaquinho da história do choro, Canhoto do cavaquinho, que possuía o regional mais importante até a década de 1980, o Regional de Canhoto. Jamerson Ribeiro mais do que apresentar elementos históricos deste cavaquinista, através dos registros fonográficos, catalogou as levadas características e inúmeras variações criadas por Canhoto. Junto à pesquisa de Barreto (2006) se torna outra importante referência no que diz respeito aos moldes estruturais que foram seguidos nesse trabalho.

Esta dissertação se estruturou em três capítulos. O primeiro capítulo se chama Waldir Azevedo, cavaquinista brasileiro. Apresentarei Waldir Azevedo traçando seu perfil profissional e histórico. Serão apresentados elementos da musicologia documental e comparada. Abordarei a relação do cavaquinho com o universo do choro, além da própria evolução do instrumento no Brasil. Será relatado ainda o perfil dos regionais nas décadas de 1930 e 1940, época de ouro do rádio. De forma a abordar, do geral para o particular, discorrerei sobre o regional de Dilermando Reis - onde Waldir Azevedo atuou como centrista - o choro *Brasileirinho*, o conjunto de Waldir Azevedo, a trajetória de Waldir no Rio de Janeiro, sua aposentadoria e seu renascimento em Brasília.

O segundo capítulo, intitulado Os Fonogramas, trata de uma análise da obra gravada por este gênio do cavaquinho. Agora que está catalogada por mim toda a obra lançada comercialmente por Waldir Azevedo, é possível perceber o desenvolvimento performático de Waldir Azevedo ao longo do tempo, relacioná-lo também às tecnologias de gravação e reprodução que foram surgindo durante o período de 1949 a 1980. Neste capítulo, será levantada uma análise dos efeitos que foram surgindo na linha do tempo compreendida pelo período supracitado usados ou desenvolvidos por Waldir Azevedo que trouxe novas sonoridades e recursos de gravações desenvolvidos em parceria com o técnico de som da Continental, Norival Reis e que não pode ser desassociado da qualidade sonora do cavaquinho de Waldir em fonogramas. Norival foi um parceiro muito importante para a criação da identidade sonora de Waldir Azevedo em fonogramas.

O terceiro capítulo se chama Sonoridade e Aspectos Técnicos. Nele serão elencados os recursos sonoros executados por Waldir e explicados, principalmente através de relatos do próprio artista. Será uma imersão prática dos elementos levantados no capítulo anterior. Aqui se faz imprescindível a análise através dos fonogramas e principalmente das fotos e vídeos, onde poderemos constatar as posturas e pegadas em relação ao instrumento para a execução de determinados sons gerados pelo Rei do Cavaquinho. Neste capítulo se encontra um estudo sobre os recursos utilizados nas interpretações de Waldir Azevedo.

## 1 WALDIR AZEVEDO, CAVAQUINISTA BRASILEIRO

Waldir Azevedo (1923-1980) é o cavaquinista mais famoso e bem-sucedido na função de solista. Sua atuação profissional nesta função se deu entre o período compreendido entre 1944 e 1980. Como cavaquinista, seus registros fonográficos começaram no ano de 1949 e seguiram até o ano de seu falecimento. O sucesso de sua primeira gravação como solista de cavaquinho, em disco de 78 rpm, onde registrou os choros de sua autoria *Carioquinha* ao lado A e *Brasileirinho* ao lado B, foi imediato. *Brasileirinho* se tornou um grande sucesso do repertório cavaquinístico e se consagrou como obra obrigatória a todo cavaquinista. Não obstante o sucesso dos choros *Pedacinhos do Céu*, *Vê se Gostas* e *Chiquita*, em 1951 Waldir gravou seu maior sucesso, e também o maior sucesso internacional da música popular instrumental brasileira, o baião *Delicado*.

O disco contendo *Delicado* não demoraria a bater todos os recordes de vendas da época, tornando-se um dos itens mais vendidos em toda a era da discografia brasileira em 78 rpm e – hoje em dia, é possível afirmar – o mais vendido 78 rpm da categoria de música brasileira instrumental. Segundo alguns experts, tratava-se de um fenômeno musical que só acontecia a cada cem anos. (BERNARDO, 2004, p. 42)

Dono de uma sonoridade ímpar até seu surgimento, Waldir Azevedo deu um novo dimensionamento para o trabalho solista do cavaquinho. Multi-instrumentista, começou tocando flauta aos 7 anos de idade e seguiu experimentando além do cavaquinho, outros instrumentos como o violão, o bandolim, o banjo e o violão-tenor (também chamado de viola americana, trazido ao Brasil pelo multi-instrumentista Garoto, Aníbal Augusto Sardinha, e tendo como uma de suas variações a violinha, criada por Jacob do Bandolim). Não se envolveu somente com música instrumental, no início da década de 40 integrou o grupo vocal *Águias de Prata*, onde cantava e empunhava o violão-tenor.

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, àquele tempo o ponto alto da vida noturna carioca. Nesse quarteto (de cuja formação desconhece-se os nomes dos demais integrantes), Waldir cantava e realizava os acompanhamentos, desta vez ao violão tenor. O talento e musicalidade que demonstrava nesse instrumento impressionaram enormemente a direção do cassino, a ponto

desta determinar-lhe que fizesse em solo durante o show, acompanhado da orquestra da casa. [...] Consta que o Águias de Prata atuou ao lado de alguns dos maiores artistas da época, como Sílvio Caldas, Carmélia Alves, Anjos do Inferno e Simon Bountman e sua orquestra entre outros (BERNARDO, 2004, p. 25).

Marco Antônio Bernardo (2004) faz a observação de que esta não fora a estreia de Waldir em grupo vocal-instrumental, já que aos 19 anos de idade ele integrou o grupo Granadeiros do Ar.

Observando atentamente sua discografia, podemos imediatamente perceber sua ansiedade em criar se utilizando dos recursos que estavam à mão. Em seus fonogramas, chama a atenção o amplo pioneirismo de Waldir. A primeira câmara de eco no Brasil foi criada em suas gravações, nos registros da música Pedacinhos do Céu, no banheiro da gravadora Continental se tornando um marco para a indústria fonográfica brasileira. Em 1955, Waldir já fazia arranjos com sobreposição de camadas melódicas distintas com manipulação da velocidade de execução, como no caso do choro Pirilampo, utilizando-se de intervenções eletroacústicas. Em outras gravações percebemos o uso de um cavaquinho de tamanho reduzido (denominado por ele de Cri-Cri) em que Waldir demonstrava destreza, produzindo uma sonoridade alegre numa região super aguda. Em outros momentos podemos perceber a utilização de elementos que se tornaram característicos em sua interpretação que serão abordados nesta pesquisa, tais como seus inconfundíveis *staccati*, *pizzicati*, vibratos, *tremolos*, harmônicos e efeitos criados por ele mesmo tal o tremolos com pizzicato que, junto ao efeito de reverberação gerava uma sonoridade extremamente original.

Waldir Azevedo também se consagrou como compositor. Neste aspecto também podemos constatar sua liberdade inventiva, sugerindo novos caminhos para o Choro. Conhecendo suas composições, logo damos de cara com uma maneira distinta de pensar o choro, passando por caminhos não ortodoxos, aventurando-se por caminhos harmônicos e modulações nunca imaginadas na linha de choro formatada por Pixinguinha e seguida por mestres da tradição do choro como Jacob do Bandolim. Também se nota o rompimento no quesito forma, no que diz respeito ao Choro, pois Waldir não possui grande quantidades de choros com três partes, como era “obrigatório” até as primeiras décadas do século XX. Inclusive em alguns registros de clássicos do choro, como Naquele Tempo (LP 12" IMP-30116, Waldir Azevedo, Imperial, EMI, 1968) percebe-se que ele não se utiliza da tradicional forma Rondó (AABBACCA) saltando da parte B diretamente para a C, sem intercalar com a reapresentação da A.

De maneira geral, por conta de seu sucesso, torna-se comum a afirmação de que

Waldir Azevedo foi o primeiro solista de cavaquinho. Isto é uma inverdade, dado que desde os primórdios do choro temos registros de intérpretes e compositores cavaquinistas, tais como Nelson dos Santos Alves (1895-1960), Aníbal Augusto Sardinha, conhecido por Garoto (1915-1955), Nelson Cavaquinho (1911-1986), inclusive com cavaquinhos de 5 cordas como Mário Cavaquinho (1861-1905) e Heitor dos Prazeres (1898-1966). Ao pensarmos na história deste instrumento no Brasil, temos uma nítida demarcação entre os períodos pré-Waldir Azevedo e pós-Waldir Azevedo. O período pré-Waldir Azevedo deve ser concebido pelo período em que tocava em regionais como cavaquinista-centro (aquele que acompanha) e que era reconhecido por Guri do Cavaco, *“codinome que lhe foi dado por um cantor da Mayrink conhecidíssimo por colocar apelidos em qualquer músico com quem viesse atuar: Ciro Monteiro”* (BERNARDO, 2004, p. 26). Esta fase se dá até o período em que Waldir se performou exclusivamente como solista de cavaquinho.

A trajetória deste grande instrumentista se tornou uma grande história repleta de superações como veremos neste relato:

Waldir passou a trabalhar como nunca: dava expediente na Light das 8h30 às 17h30; no horário do almoço, ia realizar as reconhecidíssimas Audições do Meio-Dia com o regional de César Moreno, que lhe permitiam apenas um lanche rápido (na maioria dos casos, engolia um sanduíche no caminho entre a Light e a Mayrink), voltava para a Light, depois ia ensaiar com os Águias de Prata para as audições das 21h00 na Rádio Cruzeiro do Sul e, em seguida, para o show no Cassino Copacabana, da 0h30 às 2h30 da manhã. No fim de tudo, tomava uma condução para o Largo São Francisco e um bonde para Piedade, onde saltava no Méier. De tão esgotado, invariavelmente dormia no trajeto (BERNARDO, 2004, p. 27).

Um sujeito que teve a lua de mel interrompida por uma oportunidade de dobrar seus ganhos mensais. Era funcionário da companhia energética do Rio de Janeiro, a Companhia de Eletricidade Light. Largou a esposa durante sua viagem de núpcias para fazer um teste para a função de cavaquinista centro do regional do violinista Dilermando Reis na Rádio Clube do Brasil, garantindo a vaga e logo retornando aos derradeiros dias de suas núpcias, em uma fazenda na estação de Barão de Javari, em Miguel Pereira, Rio de Janeiro. Era o ano de 1945 e assim, o recém-casado conseguira conciliar os dois empregos. Em 1945 e 1947, nasceram suas filhas Mirian e Marly, e Waldir se propunha a dar o máximo de conforto à sua família. A questão financeira andava delicada e Waldir solicitou a troca de turno na Light, passando a trabalhar no período noturno. Assumira assim o cargo de apontador, que consistia em fiscalizar os funcionários de emergência e os vigias. Segundo BERNARDO (2004), após as 22h00, Waldir saía da Rádio Clube, tomava um banho em casa e já ia para sede da Light para

este período de labor. Ainda tentando gerar mais renda, chegou a trabalhar também em uma revendedora de automóveis, onde checava o desempenho dos carros e caminhões, encaminhando o diagnóstico aos mecânicos, permanecendo por dois anos neste emprego complementar. Em seguida tornou-se chofer de praça num período de oito meses.

Waldir era um homem simples e que gostava de se definir da seguinte maneira: “um sujeito muito atrevido que consegue sustentar a família com um pedaço de madeira e quatro arames esticados”, como mencionou em entrevista ao jornalista Carlos Tramontano em uma entrevista para o programa Fantástico, na Rede Globo de Televisão, em meados da década de 1970.<sup>7</sup>

Seu primeiro sucesso, *Brasileirinho*<sup>8</sup>, surgiu de uma forma improvisada em dois momentos: o primeiro em sua casa em um churrasco familiar onde uma criança parente de sua esposa insistia para que tocasse em seu cavaquinho de brinquedo, portadora somente da corda ré, e no segundo momento na noite da mesma data onde fora obrigado a solar de maneira a ter que improvisar o restante da música num programa ao vivo correndo o risco de perder seu emprego, conforme abordaremos mais à frente.

Ainda em 1945, aproximadamente seis meses após a montagem do regional, Dilermando parte para a carreira solo e se transfere para o elenco da Rádio Nacional, deixando o regional sob a responsabilidade de Waldir, que neste período ainda era conhecido por Guri do Cavaco.

Após 1949, época de sua estreia em gravação fonográfica, Waldir começa a virar o jogo, aproveitando as oportunidades que lhe eram apresentadas. *Brasileirinho* lhe rendera uma grande quantia em dinheiro, fato que lhe rendeu um melhor padrão de vida. E este sucesso seguiu confirmando a popularidade de Waldir Azevedo. Sua carreira se alavancou, garantindo uma boa vida para sua família e reconhecimento por parte do público e críticos. Em 1951 lançou seu baião *Delicado*<sup>9</sup> e pode comprovar o imenso sucesso desta música.

Nos meses finais de 1951, a Revista do Rádio publicou, em números fornecidos pela própria Continental, que, até aquela ocasião, *Delicado* já vendera 260.000 cópias na versão de Waldir, além de outras 60.000 na versão de Ademilde Fonseca, rendendo ao compositor uma fortuna em direitos autorais, que ultrapassava os Cr\$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros), dinheiro que, na época, era suficiente para comprar dois bons apartamentos. E em dezembro, a mesma Revista do Rádio publicou que

---

7 Este vídeo faz parte da galeria de vídeos do site [www.waldirazevedo.com.br](http://www.waldirazevedo.com.br), elaborado pelo cavaquinista gaúcho Paulo Roberto Carvalho, que recebeu de D. Olinda, esposa de Waldir Azevedo, um cavaquinho Do Souto de 1960 que pertenceu à Waldir Azevedo, dentre outras relíquias.

8 Gravado em disco de 78rpm em maio de 1949 pela gravadora Continental pelo registro de nº 16.050.

9 Gravado em disco de 78rpm em novembro de 1950 pela gravadora Continental pelo registro de nº 16.314.



*Delicado* havia sido a música mais tocada do ano (BERNARDO, 2004, p. 50).

Esta música foi encontrada pelo próprio autor em uma caixinha de música em uma tenda no meio de uma estrada na Faixa de Gaza, enquanto Waldir excursionava para a UNEF (United Nations Emergency Forces) ao lado de outros grandes artistas brasileiros pela V Caravana Oficial de Divulgação da Música Popular Brasileira (Lei Humberto Teixeira), em uma época em que não existia internet e que as informações levavam mais tempo para serem compartilhadas em um contexto global.

Certo dia, quando os músicos já estavam se preparando para prosseguir viagem, resolveram passar por tendas árabes onde comerciantes vendiam bibelôs para os turistas, e Waldir resolveu comprar algumas lembrancinhas para a família. Era época de Carnaval, e ele brincou com a imprensa: Vou comprar um turbante árabe, um cachimbo, e vou badalar no Rio. Vou me fantasiar e cair na farra. Era só modo de falar, pois Waldir detestava Carnaval e, sobretudo, dançar. E foi comprando seus badulaques, em geral artigos típicos árabes, constituídos por peças de vestuário (turbante, aro de cetim e outros acessórios), cortes de fazenda belíssimos e tapetes, para presentear Olinda e as filhas. Numa das tendas, lhe chamaram atenção umas caixinhas típicas confeccionadas em madeira e madreperla pelo próprio mercador e toda a sua família. Ao abrir uma delas, um porta-cigarros acoplado a uma caixinha de música com maquinário proveniente da Itália, Waldir teria a maior surpresa de sua vida, que fê-lo sentir-se definitivamente consagrado como artista: a música que a caixinha tocava era o *Delicado*. Ele exclamou: Estou maluco! Ao examinar o fundo da caixinha, viu que era verdade, encontrando uma etiqueta que trazia o nome de sua música. Chamou os companheiros que o acompanhavam, e eles também ficaram surpresos, o que criou um pequeno alvoroço em torno da barraca do mercador, que tudo observava e nada entendia. O guia do grupo, ao perceber a estupefação do mercador, dirigiu-se a ele, apontou-lhe Waldir e disse, em árabe: Este senhor aqui é o autor dessa música! O mercador não acreditou, achando que estavam querendo lhe pregar uma peça: Não, não pode ser!, disse. Foi quando pediram a Waldir que fosse pegar o cavaquinho, guardado no ônibus que os trouxera ali. Ele tocou *Delicado* bem no meio da feira, e todos pararam para ouvir. E o mercador, entre convencido e estupefato, acabou por lhe dar a caixinha de presente. Waldir comentou logo em seguida, com seu humor peculiar: Mas até aqui esta música sem-vergonha veio parar!... Essa caixinha foi conservada por Waldir como uma verdadeira joia por toda a vida. (BERNARDO, 2004. p. 79)

Em 1964, veio o primeiro período em que Waldir ficou afastado de sua carreira musical, devido ao falecimento de Mirian, sua primogênita. No mesmo ano, após lançar um compacto (LD-33-742, *Nós Três e Uma Saudade*) em homenagem à Mirian, entrou em um período de silêncio até 1967. O segundo período de afastamento se deu entre maio de 1974, quando se acidentou com um cortador de grama, tendo que se submeter a um replante da

falange do dedo indicador esquerdo, e outubro de 1975, quando realizou seu primeiro show após o acidente, que aconteceu na Sala Martins Pena, no Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília.

Waldir conseguiu quebrar vários paradigmas, superando a si mesmo em vários aspectos e conseguiu receber o reconhecimento por parte do público, da crítica especializada e dos colegas músicos.

Em dezembro de 1958, o jornal Última hora divulgou os nomes dos imortais da Academia Brasileira de Música Popular. Waldir foi designado a ocupar a cadeira de número 9, tendo como patrono ninguém menos que Américo Jacomino, conhecido por Canhoto, precursor do violão no Brasil e imortalizado pela autoria da valsa *Abismo de Rosas*, que Waldir viria a gravar magistralmente dez anos mais tarde (BERNARDO, 2004, p. 70).

Este sucesso foi arrebatador e constante ao longo de sua carreira. Não importa se no Brasil ou no exterior, Waldir Azevedo foi o grande responsável por apresentar ao mundo o cavaquinho, instrumento até então muito restrito à Portugal e os demais países que receberam suas influências. Seu nome e suas composições, estão até hoje intimamente ligados ao instrumento.

Em dada ocasião, as músicas de Waldir lideraram o Hit Parade americano por cinco semanas consecutivas: *Delicado* em 1º, *Brasileirinho* em 2º e *Pedacinhos do Céu* em 5º. Noutra ocasião, Waldir soube, através do compositor e amigo William Duba, que o *Delicado* ocupara o 8º lugar numa das mais importantes paradas de sucesso americanas por vários meses (BERNARDO, 2004, p. 61).

Não importava qual fosse o meio de comunicação, rádio, jornal ou TV, Waldir sempre garantiu seu espaço e seu reconhecimento. A mídia sempre reconheceu a qualidade e os esforços de *sua majestade*, *O Rei do Cavaquinho* (epíteto pelo qual era conhecido). O biógrafo de Waldir nos elenca alguns prêmios recebidos pela crítica midiática no ano em que Waldir Azevedo completara 10 anos de gravações como solista de cavaquinho:

A temporada na Europa, somada aos lançamentos dos LPs *Baile de Cavaquinho* e *Um Cavaquinho na Madrugada*, proporcionavam a Waldir a maior quantidade de homenagens a que teria direito em toda a sua carreira – nada menos que seis prêmios elegendo-o como melhor instrumentista do ano de 1959: Destaque do Ano pelo jornal Correio da Manhã, Melhores do Rádio pela Revista do Rádio, Discóbolos Jornal do Brasil (em função de suas gravações no ano) pelo jornal de mesmo nome, Microfone de Ouro pela Revista Radiolândia e jornal O Globo, Melhor Solista pela TV Tupi e Prêmio Tenório Cavalcanti pelo jornal Luta Democrática. E as distinções não pararam por aí: recebeu ainda o Disco de Ouro, também pela revista Radiolândia e Jornal O Globo, na categoria Melhor Divulgação da Música Brasileira no Exterior – Brasília Ritmos, além da medalha Campeões da Popularidade, também pela TV Tupi (BERNARDO, 2004, p. 75).

Um dos principais focos deste trabalho é a sonoridade com que Waldir Azevedo expressava suas melodias ao cavaquinho. A sonoridade e a particular forma de construção de fraseados são importantes elementos que conferem identidade sonora de um determinado músico. Em primeiro lugar cito a sonoridade pois vejo que foi o fator mais importante para a consolidação de Waldir Azevedo nos anais da música brasileira. Este elemento foi o que o distinguiu, em um primeiro momento, dos demais cavaquinistas brasileiros que o precederam, consagrando-o como um grande instrumentista. Waldir criou uma nova técnica para se tocar o cavaquinho, tocando sem apoiar a mão da palheta sobre o tampo do instrumento, favorecendo a vibração desta madeira, segurando a palheta (pequena e dura) firmemente, alcançando uma ampla pressão sonora e timbre muito claro. Sua forma de compor, na maioria das vezes utilizava-se do samba-choro e com o balanço característico de seu regional e principalmente do violonista pouco lembrado Jorge Santos que também é um fator a ser esmiuçado neste trabalho. Em sua primeira gravação já podemos ouvir o apoio do contrabaixo acústico, coisa que não era muito usual, assim como um regional sem cavaquinho centro. Waldir fugiu de vários padrões que eram seguidos no universo do choro e conseguiu se fixar, mantendo-se em evidência nos mais de trinta anos de carreira.

## **1.1 Choro e Waldir Azevedo – Breve panorama**

Cazes (1998) apresenta a história da formação do choro, primeiramente como uma maneira de interpretação, na segunda metade do século XIX e, num segundo momento, no início do século XX como um gênero musical consolidado. Sua formação primária era formada pelos ternos (flauta, cavaquinho e violão) que mais tarde ficariam conhecidos como “grupo de pau e cordas”. Tido num primeiro momento como uma forma interpretativa brasileira para as músicas estrangeiras que tocavam nos salões imperiais, esta forma “chorada” de tocar logo ganhou espaço no Rio de Janeiro.

Nos ternos, o cavaquinho era o responsável pela sustentação rítmica, já que o elemento percussivo, o pandeiro, só se consolidou nestes tipos de grupos, no início do século XX por intermédio de João da Baiana. Por ser pequeno, o cavaquinho já estava presente nas navegações portuguesas juntamente à viola caipira. Ao final da década de 1890, já temos notícias dos primeiros choros compostos para cavaquinho, mas é somente no fim da década

de 1940 que o cavaquinho solista ganha prestígio e se firma nesta função. Este fato se deve pelo sucesso de Waldir Azevedo.

Waldir Azevedo bateria, já no princípio de sua carreira como solista, inúmeros recordes de vendagens. Logo, se tornaria um grande artista mundial. Seu primeiro sucesso internacional se deu na Argentina, em 1952. Este fato colaborou para que a sua gravadora, a Continental, logo firmasse parceria com a argentina T.K., gerando um intercâmbio internacional entre os dois países.

Ao chegarem na Rádio El Mundo para a audição de estreia, levados pelo diretor da T.K., Waldir estranhou a multidão que se aglomerava na frente da rádio. "Será algum incêndio?", perguntou ao diretor da gravadora argentina, ao que este lhe respondeu: "Não Waldir, é o seu programa." Mas Waldir assustou-se mesmo ao percorrer o caminho entre o carro e a sede da rádio, chegando aos estúdios com sua roupa em frangalhos, toda rasgada e amarrotada. Waldir pensou: "Ou essa gente é muito camarada ou, então, estão com raiva de mim!" E realizou o show, que contou com a honrosa presença de João Batista Luzardo, o embaixador do Brasil na Argentina, recebendo acolhida total da parte dos portenhos (BERNARDO, 2004, p. 54).

Anos depois, Waldir comentaria em uma entrevista a sua agitada saga em Buenos Aires:

"Fui para tocar na Radio El Mundo, e acreditava que até iria ser recebido friamente, pois não tinha a menor ideia de minha popularidade na Argentina. Quando cheguei na estação [de rádio], havia muita gente aglomerada na porta, e fui entrando tranquilamente. Aí, alguém gritou: 'Olha o Waldir Azevedo! Foi uma desgraça. Uma jovem pulou no meu pescoço enquanto outras me arrancavam a gravata, o lenço, os sapatos. Cheguei ao palco todo rasgado e arranhado, e quando terminei o programa tive que ir para a cama. [Respira e prossegue] Depois, fui a uma loja de discos para dar autógrafos. A multidão invadiu tudo, houve quebra-quebra, a polícia teve que intervir baixando o pau. Não podia sair na rua. Passei o resto da temporada em Buenos Aires trancado no hotel, e quando saía era com escolta policial. O argentino, quando gosta de um artista, é fogo" (BERNARDO, 2004, p. 56).

Na Argentina, Waldir se tornara uma celebridade a ponto de voltar outras vezes na década de 1950 e ainda ter participações em filmes com grandes atores daquele país.

Até 1959, Waldir e seu conjunto retornariam à Argentina (e, eventualmente, Uruguai) quatro vezes para novas temporadas. Ainda na segunda vez que esteve na Argentina, Waldir participou do filme cômico dirigido por Kurt Land e Raymond Horvilleur, intitulado *Como Yo No Hay Dos*, cujo papel principal foi entregue ao famoso ator argentino Pepe Iglesias, conhecido como El Zorro. O enredo tratava de um roubo de joias, que os ladrões haviam depositado na caixa do cavaquinho. Waldir apareceu – no papel dele mesmo – solando várias vezes, vigiado pelos ladrões que, por sua vez, já estavam sendo interceptados pela polícia. Como não poderia deixar de ser, os temas de *Brasileirinho* e *Delicado* são explorados de fio a pavio na película que percorreu todo o território argentino, mas jamais foi exibida no Brasil (BERNARDO, 2004, p. 59).

O choro estava fazendo muito sucesso no Brasil e agora na Argentina. Waldir Azevedo reinava absoluto. A idolatria no país vizinho era de uma grandeza inimaginável.

A partir da segunda viagem à Argentina, o contrabaixista Gugu foi substituído por Dalton Vogeler, que acumulou as funções de músico e relações-públicas, responsabilizando-se por questões contratuais e outras tantas para as quais Waldir não manifestava a menor vocação. Dalton comentou acerca dessas viagens: "Waldir revolucionava a Argentina, era como se fosse o Frank Sinatra lá. Uma passagem curiosa: numa dessas vezes, houve uma disputa de empresários argentinos, um contratou o Louis Armstrong e o outro contratou Waldir para fazer frente àquele. Enquanto Louis Armstrong enchia meia casa no Teatro Opera, o Teatro Astral ficava abarrotado de gente que ia ver o Waldir. Quando nós passávamos em frente ao Teatro Ópera, onde estava o Louis Armstrong, o povo até nos xingava. Waldir era um sujeito simples, até prejudicado pela modéstia". (BERNARDO, 2004, p. 59)

É difícil dimensionarmos o sucesso de Waldir Azevedo no Brasil e no exterior. É quase impossível de acreditar na forma como os argentinos acolheram a música e Waldir Azevedo. As mulheres rasgavam-lhe as roupas, quando ia se alimentar fora do hotel, precisava de escolta policial. Tratamento este nunca experimentado por um chorão, ainda mais em terras estrangeiras.

Mais tarde, o baião *Delicado* ganharia o mundo, tornando-se o maior sucesso da música instrumental brasileira pelo mundo. Mas isto veremos mais adiante em um capítulo próprio.

Waldir Azevedo permaneceu na gravadora Continental por mais de 30 anos, mantendo a concorrência com as demais gravadoras em altíssimo nível. A RCA Victor contava com Jacob do Bandolim, responsável pela nova sonoridade ao bandolim e a Odeon com o multi-instrumentista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) que acompanhou Carmen Miranda nos Estados Unidos.

O cavaquinho brasileiro ganhou o prestígio como instrumento solista nas mãos de Waldir. Suas obras se tornaram essenciais para o aprendizado do instrumento e fazem parte do rol dos clássicos do choro. Sua sonoridade se tornou a referência para os demais cavaquinistas.

## 1.2 Waldir Azevedo e Brasília

O Choro sempre possuiu uma ligação muito estreita com o funcionalismo público. Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, nos traz relatos sobre esta ligação em seu livro O

Choro (1936). Este livro foi a primeira publicação lançada no mercado sobre o choro, é uma fonte que já foi citada em inúmeros livros de choro, principalmente, por conta do relato histórico – social sobre os chorões no Rio de Janeiro no princípio do século XX. Neste livro, escrito por um carteiro, aparecem pela primeira vez as relações entre os chorões e o funcionalismo público. Pedro Aragão (2013) teceu sua tese de doutorado em cima deste valioso livro.

Com a mudança do Distrito Federal para o centro do país em 1960, muitos chorões foram transferidos por serem funcionários públicos. Enquanto Brasília era construída à toque de caixa, uma polêmica se criou onde muitos funcionários públicos eram contrários a virem morar em Brasília, no meio do nada. Para reverter este quadro, o governo instituiu a dobradinha, um auxílio que correspondia ao dobro do salário de cada funcionário que se transferisse. Beth Ernest Dias (2016) comenta sobre este fato:

Os que mais se incomodaram com a mudança da capital foram os cariocas, pois perderam o status e as comodidades de uma metrópole quatrocentona. A transferência do Rio de Janeiro para Brasília tornou-se um pesadelo para os funcionários públicos compelidos a trocar a praia pelas nuvens de poeira vermelha do Planalto Central (DIAS, 2016, p. 10).

Sobre este período da gênese de Brasília, Gabriel de Campos Carneiro (2015) e Beth Ernest Dias (2016) nos apresentam um panorama histórico-social ao abordarem com maestria um foco comum, o excelente citarista e compositor Heitor Avena de Castro, o primeiro presidente da Ordem dos Músicos de Brasil em Brasília e do Clube do Choro de Brasília, além de ser considerado por Jacob do Bandolim o melhor intérprete de suas músicas. Em ambas as pesquisas encontramos muita riqueza nos relatos sobre a etapa do início da construção e as duas primeiras décadas de Brasília. Nos interessa muito os relatos relacionados aos músicos que vieram tentar a vida na nova capital.

Não há padrões palpáveis para se comparar as dimensões do cenário musical de Brasília com o do Rio de Janeiro no início da década de 1960. Enquanto o Distrito Federal ainda se resumia a uma perspectiva futura, sem vida artística, público ou projetos a curto prazo consistentes, o Rio de Janeiro já se encontrava estabelecido como uma metrópole, polo centralizador dos mais consagrados artistas do meio musical nacional. Desse modo, os indivíduos que, assim como Avena, por vontade própria arriscaram suas posições em outras cidades para trabalhar na capital antes da inauguração certamente podem ser tidos como portadores de uma intrepidez considerável (CARNEIRO, 2015, p. 44).

Mais à frente, Dias (2016) ainda acrescenta ao rol de pessoas que vieram tentar a vida na nova capital, os músicos profissionais, trabalhadores da arte:

Alguns instrumentistas que eram funcionários públicos vieram para a nova capital transferidos. Mas havia também profissionais independentes em busca do mercado para sobreviver. Com a hegemonia da bossa nova e do rock na virada dos anos 1960, as opções de trabalho com música nas grandes cidades se restringiram, e era preciso procurar alternativa. Brasília tornou-se um lugar atraente, pois a chamada dobradinha havia intensificado a circulação do dinheiro na cidade (DIAS, 2016, p. 15).

Muitas pessoas vieram para a nova capital enxergando novas e maiores oportunidades. Estes pioneiros realmente encontraram muita dificuldade em se adaptar nos primeiros anos da cidade, que mesmo inaugurada ainda era um imenso canteiro de obras. Mas a vida cultural da jovem cidade já começava a se organizar e a apresentar suas primeiras flores.

Assim como a pianista e compositora Neusa França e o violonista Raul Santiago recebiam amigos para saraus em sua casa, a pianista Nise Obino abria as portas de seu apartamento para os amantes da bossa nova, Nancy Vaz, mãe do compositor Guilherme Vaz, organizava *jam sessions* e Athos Bulcão convidava à sua casa arquitetos que recebiam músicos, o jornalista Raimundo de Brito reunia, todo sábado à tarde, instrumentistas virtuosos interessados em tocar choro e em apurar a interpretação do gênero. Foi assim que, dos quintais das casas no Rio de Janeiro aos apartamentos no Plano Piloto, o choro acabou por se tornar uma importante referência na cultura da capital (DIAS, 2016, p. 18).

Sobre estes chorões pioneiros, Carneiro (2016) nos presenteia com uma rica tabela elencando alguns dos importantes chorões pioneiros de Brasília, os quais devem sempre ser reconhecidos pela sementeira do choro neste terreno de terras avermelhadas. Sementes estas que se transformaram em uma forte árvore com fortes raízes, voltadas ao passado histórico do choro e cuja copa é moldada pela ação do vento e tempo, resistindo bravamente ao clima hostil do cerrado brasileiro. Nesta tabela, estes chorões foram classificados quanto aos seus instrumentos, ano em que vieram para Brasília e o órgão público em que trabalharam (o autor nos esclarece que alguns destes não vieram nas respectivas funções, mas que após chegarem a Brasília, teriam sido nomeados devido às oportunidades apresentadas).

<b>Nome</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Ano da vinda</b>	<b>Profissão exercida em Brasília</b>
Alencar 7 cordas	Violão 7 cordas	1971	Ministério do Trabalho
Assis (Six)	Cavaquinho	1971	Advogado, Banco do Brasil
Avena de Castro	Cítara	1960	Correios e Touring
Bide	Flauta	1969	Auditoria da Justiça Militar
Carlinhos 7 cordas	Violão 7 cordas	1977	Professor da Fundação Educacional
Carlos Poyares	Flauta	197X	Convite do Ministro Pratini de Moraes
Cincinato	Bandolim	1970	Itamaraty
Coqueiro	Bandolim	1956	Revisão de caminhões da NOVACAP
Dinaldo	Violão	1972	Ministério dos Transportes
Edgardo	Violão	1967	Oficial do Exército
Eli do Cavaco	Cavaquinho	1960	Eletrobrás e TCB
Giovani Pache	Violão 7 cordas		Corpo de Bombeiros
Hamilton Costa	Violão	1959	Inspetor de segurança da Câmara
Neusa França	Piano	1960	Professora da Fundação Educacional
Odette Ernest Dias	Flauta	1974	Professora da UnB
Pernambuco do Pandeiro	Pandeiro	1959	NOVACAP
Raimundo de Brito	Cavaquinho	1960	Jornalista da câmara dos deputados
Valdeci	Pandeiro	1959	Aux. Adm. Secretaria da Agricultura
Valcyr	Clarinete	1960	Acessoria da Presidência e do GDF
Waldir Azevedo	Cavaquinho	1971	Aposentado da Light
João Tomé	Violão/ Flauta/ Cavaquinho/	1960	Rádio Nacional de Brasília e Fundação Educacional de Brasília
Tio João	Trombone/Baixo	1960	Rádio Nacional de Brasília
Antônio Lício	Flauta	1974	Assessor do Ministro da Agricultura
José Américo	Violão	1977	Marinha
Arnoldo Veloso	Bandolim	1961	Médico do Hospital de Base
Dudu	Violão		Funcionário do Senado e de Hotéis
Raimundo Nonato	Violinista		Músico da Orquestra Sinfônica
Celso Cruz	Clarinetista		IPEA
Vasconcelos	Pandeiro		Corpo de Bombeiros
Tio Nilo	Saxofone	1972	
Valério de Souza	Violão/ Cavaquinho	1966	Mecânico da Volkswagen

Tabela 1, presente em O choro de uma cítara: Biografia micro histórica do músico (Heitor) Avena de Castro. (CARNEIRO, 2015, p. 56).

Sobre a conexão entre estes chorões, o funcionalismo público e Brasília, Gabriel Carneiro analisa sob uma ótica historiográfica a relação embrionária do choro na nova sede do Distrito Federal e sua posterior ressignificação, criando uma emancipação identitária conferida nos anos atuais.



Muito mais do que apenas uma constatação de uma característica comum entre esses diferentes músicos, a percepção da vinculação existente entre o funcionalismo público e o Choro ajuda a traçar a maneira como se deu a gênese do gênero na capital federal. Trata-se de algo implementado e nutrido a partir de uma classe média urbana, oriunda de lugares diversos, empreendedora e simultaneamente nostálgica. É justamente na constatação de tais fatores, e utilizando-se do privilégio do olhar em retrospectiva e do distanciamento temporal (alicerce básico da historiografia) como ferramenta de análise, que se pode perceber a maneira como essas características se manifestaram no Choro de Brasília. Tornam-se palpáveis em diferentes etapas de sua transformação, desde a forma como o gênero foi concebido, institucionalizado e posteriormente ressignificado na capital federal (CARNEIRO, 2015, p. 58).

Estes chorões que viviam no novo Distrito Federal logo começaram a se reunir para tocar e compor choros. Estas reuniões começaram em apartamentos funcionais da cidade e reuniam um grande número de chorões e aficionados.

Na data de 1968 a 1974, em um apartamento sito no bloco C da Superquadra Sul 105, em Brasília, era ali que se reunia aos sábados à tarde a flor dos chorões. Ficavam várias horas ensaiando e tocando. Para alguns deles o apartamento de Raimundo era considerado uma sucursal de suas residências, pois bem raros eram os componentes do choro que não fossem assíduos frequentadores desse apartamento, onde se reuniam, ensaiavam e guardavam seus instrumentos. Muitos lá encontraram hospitalidade, quando de suas vindas a Brasília (DIAS, 2016, p. 25).

O Raimundo em questão era Raimundo de Brito, jornalista e músico, que tocava cavaquinho e piano. Tornou-se o primeiro anfitrião do que mais tarde se tornaria o Clube do Choro de Brasília.

As Reuniões na casa do Raimundo se estendiam por toda a tarde até o comecinho da noite, e foi lá que muitos amigos se reencontraram, como os inesquecíveis Pernambuco do Pandeiro e Waldir Azevedo, sem deixar de mencionar os fabulosos Avena de Castro com sua cítara e Jacob Bittencourt, com seu bandolim (DIAS, 2016, p. 25).

Beth Ernest Dias (2016) retratou a vida musical em Brasília entre os anos 1960 e 1970. É importante citar que a autora é testemunha ocular deste movimento, dado que após a morte de Raimundo de Brito, estes chorões logo passaram a frequentar a sua casa, recebidos pela sua mãe, a flautista e professora Odette Ernest Dias. Talvez “testemunha ocular” não seja

o melhor termo em aplicação, pois neste caso específico, a pesquisadora não só assistiu a este desenrolo histórico, mas também participou ativamente em sua juventude, lhe conferindo uma perspectiva de caráter êmico. Estes chorões pioneiros da nova capital criaram um movimento musical, e principalmente chorístico, onde mais tarde receberiam o Rei do Cavaquinho.

Waldir Azevedo se mudou para Brasília no fim de 1971 para ficar mais próximo de sua filha Marly e seus netos, que vieram junto de seu genro que fora transferido para a nova capital. Mudou-se já aposentado e buscando tranquilidade. Em um primeiro momento, realmente quis ficar curtindo a aposentadoria ao lado da família. Após insistentes convites dos chorões que residiam em Brasília, ao saberem que este exímio artista se encontrava na cidade, acabou retomando suas atividades musicais paulatinamente. Encontros com novos músicos e reencontros como no caso de Pernambuco do Pandeiro e Avena de Castro (em entrevistas, ambos afirmaram que conheceram Waldir no Rio de Janeiro, ainda na década de 1950), aconteceram a partir de então. Waldir não é fundador do Clube do Choro de Brasília, porém, vários chorões ainda nos relatam sobre a presença do Rei do Cavaquinho em alguns dos encontros do Clube do Choro nas residências de Raimundo de Brito, Odette Ernest Dias, Teatro Galpão ou Teatro da Escola Parque ao lado destes diletos músicos.

Em Brasília, Waldir sofreria o terrível acidente com a máquina de cortar grammas, onde teve que reimplantar a falange de seu dedo indicador esquerdo, em 1974, passando por mais um período afastado da vida profissional. Este fato deu origem ao choro *Minhas Mãos, Meu Cavaquinho*, lançado em álbum homônimo em 1976, consagrando o retorno de Waldir ao cavaquinho e a retomada de seu sucesso nacional e internacional.

Waldir Azevedo possuía seu programa de auditório semanal “*Encontro com Waldir Azevedo*” na Rádio Nacional de Brasília (AM) que ia ao ar aos domingos às 12h. Este programa também era gravado na Churrascaria do Lago, situada no Setor de Hotéis de Turismo Norte.

Por ter vivido em Brasília de 1971 a 1980, derradeiros anos de sua vida, Waldir deixou um legado enorme aos cavaquinistas profissionais e amadores que viviam aqui na cidade. Brasília é hoje um importante e reconhecido centro exportador de instrumentistas na área da música popular e uma grande referência quando o assunto é cavaquinho. É inegável a carga que Waldir deixou para os brasilienses. Brasília apresenta um grande número de solistas de cavaquinho. Alguns já estão criando novas propostas musicais, e tem em comum o fato de terem esmiuçado a obra de Waldir Azevedo. É possível citar alguns nomes como Evandro Barcellos, Eli do Cavaco, Paulinho do Cavaco, Carrapa do Cavaquinho, Márcio Marinho, Pedro Vasconcellos, Matheus Gomes, Valerinho Xavier e Nelsinho Serra, assim como este

pesquisador. Todos os nomes destes profissionais se confirmam através de inúmeros registros fonográficos em projetos solos e participações de projetos de terceiros.

O choro, assim como grande parte da música popular brasileira, foi transmitido, principalmente, de forma oral e consolidado através do empirismo de seus instrumentistas. Assim, sou portador de várias informações que me foram passadas informalmente no convívio com estes músicos ao longo de minha jornada musical. Exatamente desta maneira, estes grandes avatares do choro começaram suas jornadas musicais, principalmente, no que diz respeito ao estudo do cavaquinho. Geralmente, os métodos de cavaquinho se resumem a meros dicionários de acordes, não apresentando informações sobre melhor postura e empunhadura para uma produção de som mais eficiente, digitações de escalas etc. O único método que conheço, e foge a esta regra é a Escola Moderna de Cavaquinho (CAZES, 1988). Estudando o repertório registrado nos fonogramas de Waldir Azevedo, é possível descobrir quais soluções este músico desenvolveu para uma melhor obtenção sonora e fluidez de determinadas passagens melódicas. Esta contextualização sobre Brasília e Waldir Azevedo é importante porque define um panorama da cidade onde vivo e onde Waldir passou os seus últimos 9 anos, influenciando o cenário do qual faço parte hoje. Ao abordar elementos específicos do choro e do cavaquinho, faço uso de conhecimento êmico, como cavaquinista há dezenove anos e profissional há, pelo menos, dezessete.

### **1.3 Waldir Azevedo e seus Regionais**

Waldir Azevedo possuiu dois conjuntos regionais ao longo de sua carreira de solista. Vale relembrar que em 1945 Waldir ingressou ao conjunto regional de Dilermando Reis para o acompanhar em seu programa na Rádio Clube do Brasil em outros demais programas desta emissora. De início, o regional de Dilermando Reis era composto por César Ayala e Francisco Sá – este último foi aluno de Dilermando Reis e integrou sua orquestra de violões – aos violões, Moacyr Machado Gomes (o Risadinha do Pandeiro) e Waldir Azevedo (naquele momento Guri do Cavaco) ao cavaquinho. Seis meses após o início dos trabalhos deste regional na Rádio Clube do Brasil, Dilermando Reis recebeu uma proposta para atuar na Rádio Nacional como solista, sem o apoio de seu conjunto regional. Dilermando aceitou a proposta e deixou seu regional da Rádio Clube do Brasil sob o comando de Guri do Cavaco. César Ayala foi quem se lembrou e ligou para Waldir Azevedo, em plena lua de mel, informando-o sobre a audição de cavaquinistas para a formação do regional de Dilermando

Reis. Pouco tempo depois de formado o conjunto que acompanharia Dilermando Reis, uma tragédia aconteceu.

Waldir assumiu seu posto de cavaquinista no regional de Dilermando Reis no final de fevereiro [1945], trabalhando à noite, das 18h00 às 22h00. O conjunto era também integrado pelos violonistas César Ayala e Francisco Sá (Chiquinho), aluno de Dilermando Reis e egresso da conhecida Orquestra de Violões, liderada por este; pelo pandeirista Moacyr Machado Gomes, conhecido por Risadinha do Pandeiro ou, simplesmente, Risadinha, que atuara anteriormente no regional de Benedicto Lacerda e inovou ao realizar contratempos, batidas dobradas e uma nova concepção no uso do surdo. Um detalhe trágico: tempos depois, César Ayala foi brutalmente assassinado por motivo passional e sua vaga no regional preenchida por um excelente violonista que já excursionara pelo Brasil acompanhando grandes cantores, e realizava um acompanhamento firme e de ritmo saboroso, caso singular em termos de violão de conjunto regional. Tratava-se de Jorge Geraldo do Espírito Santo, mais conhecido por Jorge Santos, que, não obstante todas suas credenciais, era tio do também genial violonista Bola Sete, que faria longa carreira nos Estados Unidos. (BERNARDO, 2004, p. 30)

Jorge Santos acompanhava de forma muito pessoal ao violão. Seu entrosamento com o restante do regional foi imediato. O núcleo formado por Jorge, Chiquinho e Risadinha permaneceria unido a Waldir de 1945 a 1971. Em 1949, Waldir Azevedo acrescentou à formação de seu regional um contrabaixo acústico para reforçar a harmonia e o apoio rítmico. No período compreendido pela era dos 78 rpm, três instrumentistas ocuparam a vaga de contrabaixista neste regional: Silvio César (Tarzan), Gumercindo Gomes da Silva (Gugu) e Dalton Vogeler. No período dos LPs, foram identificados outros contrabaixistas como Tião Marinho, Zezinho, Marinho, Sérgio Barroso, Gabriel Bahlis e Luiz Roberto.

Algumas considerações devem ser levantadas sobre a formação deste regional. Primeiramente, o que chama atenção é o fato de possuir dois violões e entre eles nenhum ser violão de 7 cordas.

Sobre as formações instrumentais dos regionais, para efeito de comparação é preciso que tomemos por base os mais importantes. O Regional de Canhoto - que foi o mais importante não só na história do choro como da música brasileira por ter acompanhado inúmeros cantores em programas e gravações - era formado por seu líder Canhoto ao cavaquinho, Dino 7 Cordas ao violão de sete cordas, Meira ao violão, Orlando Silveira ao acordeon, Gilberto ao pandeiro e Altamiro Carrilho, que foi substituído mais tarde por Carlos Poyares, à flauta. Já o conjunto Época de Ouro, que acompanhava Jacob do Bandolim, possuía a formação inusitada com 3 violões em sua formação histórica: Dino 7 Cordas ao violão de sete cordas, César Faria e Carlinhos Leite aos violões, Jonas ao cavaquinho e

Jorginho ao pandeiro. Pessoa (2012) nos apresenta um apanhado literário sobre as formações dos regionais:

Os conjuntos regionais são formados usualmente por violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho, pandeiro e pelo solista, normalmente flauta ou bandolim. Essa sonoridade está diretamente associada à nossa música popular brasileira e, principalmente, ao choro (PRATA, 2005; TABORDA, 1998). A flauta, o cavaquinho e o violão, de tradição portuguesa, aparecem desde os primórdios do choro, sendo Joaquim Callado e seu conjunto Choro Carioca, de 1870, considerados as bases da sonoridade dessa prática musical (CAZES, 1998). (PESSOA, 2012, p.33)

A utilização do duo de violões nos regionais começa a se consagrar já nas primeiras décadas do século XX. Este duo é um dos elementos fundamentais para a formação de um clássico e característico regional. Sendo tocados quase sempre em terças, tanto nas baixarias como nos baixos dos acordes nos encadeamentos harmônicos, a sonoridade da combinação destes violões é um dos pontos mais característicos de um regional de choro.

No final da década de 20 surge o primeiro duo de violões a acompanhar com essa linguagem chorona de terças e inversões, sob a liderança de Rogério Guimarães, líder do regional da Rádio Tupi, um dos Regionais mais duradouros, assim como o de Dante Santoro, na Rádio Nacional, e o de Benedito Lacerda, como destaca Taborda (PESSOA, 2012, p.75).

Voltando ao regional de Waldir Azevedo, os trabalhos de violões atuavam de forma distinta. Segundo George Costa (2013), os violões de Francisco Sá e Jorge Santos foram arranjados de uma forma diferente da rítmica já tradicional aos violões daquele período.

A função de harmonizador e ritmista do cavaquinho ficava a cargo desses violões que dividiam entre as funções do cavaquinho e as funções do violão tradicional de choro. Juntamente com as composições peculiares de Waldir Azevedo que iam de encontro com todas as tradições dos chorões da época, o regional do Waldir se diferenciava dos outros regionais da época. (COSTA, 2013, p.4)

Ao se realizar a escuta atenta sobre os fonogramas de Waldir Azevedo e seu conjunto, algumas peculiaridades que envolvem a forma como os dois violões se comportam durante a performance se tornam evidentes. Jorge Santos e Francisco Sá, praticamente, abriram mão da forma de tocar com os baixos em terças, forma esta que se tornou característica dos violões de regionais. Desta maneira, tocavam com mais liberdade, tendo o cuidado de não tocarem na mesma região. Esta forma de tocar mais livre e independente entre os dois violões possibilitou

o tratamento rítmico que logo se tornou uma particularidade identitária deste regional. Em relação aos contrapontos, é possível afirmar, mesmo diante das dificuldades de escuta por conta das gravações que ainda não eram reproduzidas em estéreo, que os dois violonistas faziam uso das baixarias. Havia uma certa liberdade entre estes dois violões, mas não quer dizer que não havia entrosamento. Ao contrário, este tipo de situação talvez só se sustente com o profundo conhecimento da forma de tocar entre os músicos em questão.

Costa (2013) analisou as baixarias e levadas de samba dos regionais de Waldir Azevedo e *Época de Ouro*. Mais precisamente, transcreveu os contrapontos e levadas de samba-choro dos dois regionais para efeito comparativo. As músicas escolhidas foram *Brasileirinho* de Waldir Azevedo (gravação original, de 1949<sup>10</sup>) e *Receita de Samba*, de Jacob do Bandolim, lançada em (1967<sup>11</sup>). Waldir regravou *Brasileirinho* mais duas vezes. Uma com seu regional<sup>12</sup>, inclusive passando a limpo a frase em que deu uma escorregada na última apresentação da parte A na gravação original, e outra no LP lançado em 1968<sup>13</sup>, com acompanhamento do Regional de Canhoto. Essas transcrições são preciosas para a comparação do tratamento rítmico entre estes violonistas. *Brasileirinho* foi escolhido por Costa por apresentar uma série de novidades, para aquele período do choro, em um só fonograma. “A escolha a partir da seleção de seu maior sucesso se deu pelo fato de *Brasileirinho* não ser apenas uma música que atingiu a graça do público, mas por também representar uma série de mudanças e inovações na forma de se compor e executar os choros” (COSTA, 2013, p.8).

A estrutura harmônica de *Brasileirinho* foge do que era comum se usar nos choros da época, como se pode observar na figura 1. O próprio início da música possui uma passagem harmônica em que se alterna entre o I grau maior do tom (Sol maior) e o I grau menor (Sol menor), onde nos choros tradicionais o caminho mais usual seria o I grau do tom seguindo para o II grau menor ou para o IV grau maior. Na segunda parte da música, que corresponde à tonalidade de Sol menor, já se assemelha às passagens harmônicas mais tradicionais. Iniciando no I grau menor, passa em seguida para o IV grau menor e depois para o V grau retornando para o I grau novamente. Essa é a famosa progressão IV-V-I. (COSTA, 2013, p. 10)

A seguir, temos 4 transcrições feitas por George Costa (2013), demonstrando as inovações harmônicas de Waldir Azevedo na parte A de *Brasileirinho*, o acento rítmico da

---

10 Fonograma presente no disco 78 rpm número 16.050, lançado em 1949 pela Continental.

11 Fonograma presente no LP *Vibrações*, lançado em 1967 pela RCA Victor.

12 Fonograma presente no LP *Um cavaquinho Acontece*, lançado em 1960, pela Continental.

13 Fonograma presente no LP *Waldir Azevedo*, lançado em 1968, pelo selo Imperial com arranjos de Orlando Silveira e participações de grandes nomes do choro.

levada de samba-choro dos violões de Jorge Santos e Francisco Sá em comparação com o estilo de acompanhamento dos violões do Conjunto Época de Ouro, que acompanhou Jacob do Bandolim em gravações notáveis.

The image displays a musical score for guitar, transcribed in the style of Brasileirinho. The score is written in treble clef and 2/4 time. It begins in the key of G major (one sharp) and later changes to the key of E minor (three flats). The melody is accompanied by chords, with some measures featuring a double bar line and a second ending. The score is divided into systems, with measure numbers 10, 19, 28, 36, 43, 50, 57, and 67 marked at the beginning of their respective lines. The chords are indicated above the notes, and the piece concludes with a Coda symbol and the instruction 'D.C. al Coda'.

Chords and markings in the score include: G, G, Gm, Gm, G, C#dim, G, G, G6, G6, Gm, Gm, G6, C#dim, D7, D7, G, Am, D7, D7, D7, D7, G, G, 2., Gm, Gm, Cm, To Coda, Cm, D7, D7, Gm, D7, D7, Gm, Gm, Gm, Gm, Cm, Cm, D7, D7, Ab, G7, Cm, Cm, Gm, Gm, A7, D7, 2., D7, D.C. al Coda, G, C#dim, C, G, G, G, G, G6, G6, G, G, G.

Figura 11 – Transcrição melódica dos Violões em Brasileirinho<sup>14</sup>

14 Transcrição retirada de COSTA (2013, p. 10)

# Brasileirinho

Células rítmicas do violão

Waldir Azevedo

Célula rítmica básica usada por Jorge Santos

The basic rhythmic cell consists of three staves of music in 3/4 time, marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a measure number '1'. The second staff starts with a measure number '4'. The third staff starts with a measure number '7'. The notation features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together, with some notes marked with accents.

Varição 1

Variation 1 consists of two staves of music. The first staff starts with a measure number '9' and contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff starts with a measure number '12' and continues the sequence with similar rhythmic patterns.

Varição 2

Variation 2 consists of two staves of music. The first staff starts with a measure number '13' and features a sequence of eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes. The second staff starts with a measure number '16' and concludes the variation with a final measure.

Figura 12 – Transcrição das levadas de violão de Brasileirinho<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Transcrição retirada de COSTA (2013, p.12)



# Receita de Samba

Jacob do Bandolim

C G dim G F E7 A7 D7 G  
 9 G G Cm Cm G G Cm Cm  
 17 G7 G7 C C A7 A7 D7 D7(#5)  
 25 G G Cm Cm G G7 C E7  
 33 Am B<sup>b</sup>dim G E7 *Al Coda* D7 G G  
 41 B7 B7 Em Em E7 E7 Am Am  
 49 Am Am Em Em F#7 F#7 B7 B7  
 57 B7 B7 Em Em E7 E7 Am Am  
 65 Am Am Em Em F#7 B7 1. Em Em  
 73 2. Em D7 D7 Bm7(b5) E7 Am C#dim G  
*D.S. al Coda*  
 81 E7 Am D7 G G

Figura 13 – Transcrição das linhas melódicas de Receita de Samba<sup>16</sup>

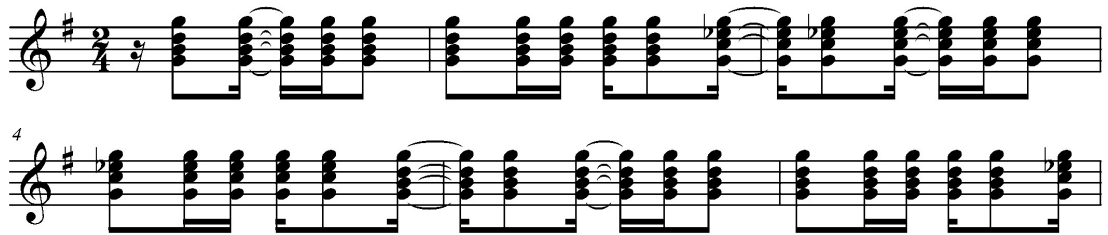
<sup>16</sup> Transcrição retirada de COSTA (2013, p. 13)

## Receita de Samba

Levadas do cavaco

Jacob do Bandolim

Exemplo 1



Exemplo 2

Figura 14 – Transcrição da levada de cavaquinho em Receita de Samba<sup>17</sup>

Com base nestas transcrições, evidencia-se o trato rítmico dos violões do regional de Waldir Azevedo. Se confirma a linha de raciocínio de Costa (2013), ao se comparar as levadas rítmicas dos violões Jorge Santos e Francisco Sá às levadas de cavaquinho de Jonas Silva, cavaquinista do regional Época de Ouro, que acompanhava Jacob do Bandolim.

A ausência de um cavaquinista com a função de acompanhar, ou melhor, fazer o “centro”, transferia para os violões as suas funções. Isso quer dizer que na gravação de *Brasileirinho*, os violões se encarregam de preencher os espaços que o cavaquinho “centro” preencheria com as levadas rítmicas. (COSTA, 2013, p.12)

Enquanto os violões da gravação de *Receita de Samba* possuem uma levada rítmica mais uniforme, com pouca variação, na gravação original de *Brasileirinho*, que inclusive foi

<sup>17</sup> Transcrição retirada de COSTA (2013, p. 14)

gravada 18 anos antes, é possível observar três desenhos rítmicos de samba distintos. George Costa ainda analisou a levada da introdução do fonograma *Assanhado*<sup>18</sup> (Jacob do Bandolim), e foi possível perceber certa semelhança com a levada de Jorge Santos, porém, não foi encontrada nenhuma variação. Este fato analítico também foi percebido por Costa (2013):

Igualmente, o acompanhamento de Jorge Santos e Francisco Sá era ainda enriquecido por uma série de variações da levada base que se escuta na gravação de *Brasileirinho*. Voltando novamente para a composição de Jacob do Bandolim citada acima (*Assanhado*), a levada que o violão faz logo na introdução da música, mesmo que a dê um caráter bem mais swingado, tem um ritmo constante que não varia em nenhum momento durante a música. Logo, conclui-se uma maior liberdade de se criar e variar em cima dessas criações no conjunto que acompanhava Waldir Azevedo. (COSTA, 2013, p.15)

É importante salientar que através destas análises não se espera chegar a um juízo de valores, mas sim evidenciar elementos que demonstrem qualidades originais que distingam o conjunto regional de Waldir Azevedo dos conjuntos mais tradicionais de choro, que inclusive levantavam esta bandeira, aqui representados pelo épico conjunto Época de Ouro que acompanhava Jacob do Bandolim. Um fato característico nos fonogramas de Waldir Azevedo é a quantidade de gravações de sambas-choros. Sendo a maioria de composição do próprio Rei do Cavaquinho, o balanço do samba valorizava quase sempre as composições, que muitas vezes não eram nada ortodoxas.

Outro elemento importante é a complexidade das levadas usadas pelos violonistas de Waldir Azevedo. Fugindo completamente dos acompanhamentos dos choros tradicionais e até se assemelhando mais com os acompanhamentos de samba, o ritmo usado por Jorge Santos e Francisco Sá é caracterizado pela presença massiva das sínopes. Mais presente nos grupos de samba, essa forma de acompanhar analisada na gravação de *Brasileirinho*, faz com que a música se aproxime até mais do samba que do choro que se era acostumado ouvir nessa época. (COSTA, 2013, p. 14)

Outro ponto característico sobre o regional de Waldir Azevedo é que por muitos anos o conjunto ficou sem cavaquinho centro, já que esta era a função de Waldir enquanto o solista era o violonista Dilermando Reis. Primeiramente, para reforçar a seção harmônica do conjunto e valorizar as melodias através do revezamento de timbres, Waldir convidou ao conjunto em algumas gravações o gaúcho Chiquinho do Acordeom. Chiquinho do

---

18 Presente em disco 78 rpm, lançado em 1961, pela RCA Victor.

Acordeom<sup>19</sup> realizava um excelente acompanhamento embalado pelos violões de Jorge Santos e Francisco Sá (seu xará), contrapontos, solos, improvisos e duetos com Waldir. A principal diferença deste regional em relação aos demais era o balanço, principalmente, quando o ritmo executado era o samba.

As informações sobre os músicos que gravaram os discos ao lado de Waldir Azevedo não são muito precisas principalmente no período da era dos discos 78 rpm. Em algumas gravações, é possível ouvir um cavaquinho centro. Porém, ao se conferir com as informações sobre a discografia de Waldir Azevedo em Bernardo (2004), é perceptível que alguns pontos não batem. É o caso do cavaquinho centro nas gravações de Waldir Azevedo. Em Bernardo (2004), temos que o primeiro disco gravado com um cavaquinho centro é o disco de 1968<sup>20</sup>, com acompanhamento do Regional de Canhoto. Em seguida, temos o cavaquinho centro no disco de 1969<sup>21</sup>, com o acompanhamento do Índio do Cavaquinho; o disco de 1976<sup>22</sup>, com o acompanhamento de Valmar Gama de Amorim; o disco de 1977<sup>23</sup>, com o centro de Eli do Cavaco e o disco de 1979, Waldir Azevedo ao vivo, que possui o cavaquinho centro do grupo Isaías e seus Chorões e de Paulinho da Viola. Ao realizar a escuta de todos os fonogramas de Waldir Azevedo, foi constatado que estas informações fonográficas presentes em Bernardo (2004) estão certas, porém, se encontram incompletas. Há de se ressaltar que tal falha não é decorrente do autor e sim da falta de controle que se fazia sobre as participações de músicos em fonogramas no passado, por parte das gravadoras. O trabalho de Bernardo foi hercúleo e logrou êxito ao levantar tantas informações que ficaram obscuras por tantas décadas. Ao realizar a escuta da discografia integral de Waldir Azevedo, foi constatado o uso de cavaquinho centro em alguns fonogramas antes da data discriminada acima, como por exemplo, a primeira ocorrência, que se dá no fonograma *Jogadinho*<sup>24</sup>, gravado em 1961, possivelmente deve ter sido gravado pelo próprio Waldir. Na série *Dois Bicudos Não se Beijam*<sup>25</sup> de 1962, há fonogramas com acompanhamento de cavaquinho, assim como em 78 rpm do mesmo ano, o fonograma *A Nega se Vingou* e do ano seguinte, no fonograma *Pois Não!*. No disco *Nosso encontro com Waldir Azevedo*<sup>em</sup> que Waldir convidou o citarista Heitor Avena de Castro, também existe um cavaquinho centro ainda não identificado. No disco

---

19 Chiquinho do Acordeon é o pseudônimo de Romeu Seibel, acordeonista, arranjador e compositor brasileiro, nascido em Santa Cruz do Sul 07/11/1928 e falecido no Rio de Janeiro em 13/02/1993.

20 LP *Waldir Azevedo* (IMP-30116), lançado em 1968, pelo selo Imperial (EMI).

21 LP *Waldir Azevedo* (PPL-12410), lançado em 1969, pela Continental.

22 LP *Minhas mãos, meu cavaquinho* (1-04-405-070), lançado em 1976, pelo selo Musicolor.

23 LP *Waldir Azevedo* (1-01-404-168), lançado em 1977, pela Continental.

24 LP *Um cavaquinho me disse* (LPP-3149), lançado em 1962 pela Continental.

25 2 LPs lançados em 1962 pela Continental, (PPL-12028 e PPL-12055).

*Lamento de um cavaquinho*<sup>26</sup> existe também um cavaquinho centro, e que foi gravado por Eli do Cavaco, e por algum descuido da Continental, não foi devidamente creditado na contracapa deste álbum. Este dado foi tanto confirmado pelo próprio Eli quanto os demais músicos do regional de Waldir Azevedo no período entre 1971 e 1980.

Bateria foi outro instrumento que por várias vezes reforçava o conjunto de Waldir Azevedo. Desde a gravação do fonograma *Apito no Samba* (Luiz Bandeira)<sup>27</sup> Waldir aderiu ao uso corriqueiro da bateria. Dentre os bateristas que tocaram com Waldir, foram identificados Ohana, Helinho, Wilson das Neves, Antônio de Almeida “Toniquinho” e Plínio.

Além destes instrumentos, Waldir dividiu seus fonogramas com solos de trombones, tubas, coros (com uma incrível frequência inclusive com composições onde o cavaquinho divide o protagonismo com os coros), harpa, orquestras, conjuntos de sopro, flautim, piano, guitarra elétrica, trompete, cordovóx e vibrafone. Assim, Waldir mostrou também que não possuía preconceitos com experimentalismos. Quanto a sua abertura às experimentações, o próprio cavaquinista disse em uma entrevista levantada por Marco Antônio Bernardo (2004):

Em uma delas [entrevistas em 1979], concedida ao jornalista Dirceu Soares, da Folha de S. Paulo, em 21 de novembro de 1979, Waldir mostrou-se favorável às inovações que diversos conjuntos jovens estavam submetendo àquele gênero musical. “Não sou tão radical como era Jacob do Bandolim a respeito de inovações no chorinho. No princípio, estranhei os instrumentos elétricos utilizados por esses ótimos rapazes de A Cor do Som, certamente porque eu estava muito acostumado com o chorinho sempre tocado com instrumentos acústicos. Depois, passei a gostar e acho que eles estão certos. Se os jovens ficarem só naquilo que nós, mais velhos, fizemos, estariam só repetindo, não é mesmo?” (BERNARDO, 2004, p. 106)

---

26 LP *Lamento de um cavaquinho* (1-07-405-142), lançado em 1978 pela Continental.

27 Disco 78 rpm TA – 5792, lançado em 1958 pela Todamérica.

## CAPÍTULO 2 – OS FONOGRAMAS

Waldir Azevedo pode ser considerado um dos ícones do Choro, e principal representante do cavaquinho enquanto instrumento solista. Sua produção fonográfica, realizada entre 1949 e 1978, estabeleceu e consolidou um repertório para o cavaquinho solista. Seus discos obtiveram grandes números de vendagem, atingindo sucesso nacional e internacional, tendo suas composições gravadas por Dinah Shore, Percy Faith and his Orchestra, Chet Atkins, Boston Pops Orchestra, Stan Kenton dentre muitos outros. No Brasil sua trajetória ajudou a definir a identidade do cavaquinho brasileiro no século XX.

Entre os instrumentistas que desenvolveram a arte de compor e solar no cavaquinho destacamos Waldir Azevedo que explorou as potencialidades e facilidades sonoras do instrumento, desenvolvendo uma técnica que ficou como herança para todos nós cavaquinistas. Com suas composições, o cavaquinho ganhou popularidade e definitivamente assumiu um patamar de instrumento solista. Seu trabalho é determinante na atual prática do cavaquinho brasileiro. (ARRAES, 2015, p.110).

As gravações fonográficas do gênero Choro podem ser organizadas em três períodos de acordo com Pessoa (2012): gravação mecânica, gravação elétrica e gravação em canais.

As primeiras gravações, nas quais os grupos de choro geralmente aparecem só com um violão e um cavaquinho acompanhando o solista, já mostram a concepção dessa linguagem. Essa fase de gravação, ainda em tecnologia mecânica, relaciona-se a necessidades e limitações de recursos técnicos que marcam também a própria prática musical. As gravações, além de serem feitas “ao vivo”, ou seja, com todos tocando juntos, eram feitas em poucas tomadas, pois os cilindros eram preciosos e não podiam ser desperdiçados. Esse corresponde a um primeiro momento das gravações dos grupos de choro e da concepção desse modo de acompanhamento, que vai se destacar nas gravações, principalmente entre 1907 a 1915. [...] Quando surge a gravação elétrica e a rádio se desenvolve no país, devido a circunstâncias políticas e sociais, o choro, assim como o samba, se torna elemento de identidade nacional. Nessa época, como era necessário um grande número de artistas para preencher as programações ainda incipientes das rádios, surge a necessidade de uma mão de obra rápida, mais barata que a orquestra e que pudesse improvisar e acompanhar artistas na hora, sem ensaios. Surgem, assim, os Regionais, um modelo de grupo que fundamentou a dinâmica programação das rádios. Na Era do Rádio, assim chamado o período de 1930 a 1945, caracterizado pela sonoridade dos regionais, um novo modelo de acompanhamento nos violões passa a ser estabelecido (PESSOA, 2012, p.10).

A partir da década de 1920, as gravações elétricas dominaram o mercado. O formato

do disco também mudou, o disco de 78 rpm se tornou o formato padrão e no Brasil foi utilizado até o início da década de 1960.

Seu primeiro registro fonográfico foi lançado em fevereiro de 1943 como integrante do conjunto Águias de Prata, onde cantava e tocava violão tenor, fazendo parte da programação da Rádio Cruzeiro do Sul e do Cassino Copacabana. Multi-instrumentista, começou tocando flauta na infância e acumulou experiência em vários instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão, o bandolim, o banjo, o violão tenor e o cavaquinho. Atuou no regional de César Moreno nas rádios Guanabara e Mayrink Veiga. Em 1945 foi aprovado numa audição para preencher a vaga de cavaquinista do regional do violonista Dilermando Reis, que atuava na Rádio Clube. Após 6 meses, Dilermando se transferiu para a Rádio Nacional passando o comando do regional ao Guri do Cavaco (codinome de Waldir Azevedo). Em 1949, teve a oportunidade de gravar seu primeiro disco como solista de cavaquinho.

O que levou Waldir a fazer tanto sucesso foi uma junção de fatores: talento, técnica, criatividade, pioneirismo e inovação; aliados a um meio social propício, num momento favorável e sorte. O auge dos Regionais nas rádios deixou em evidência todos os que deles faziam parte e Waldir estava lá. A evolução das técnicas de gravação proporcionou discos de melhor qualidade sonora, que certamente corroboraram para o sucesso de Waldir Azevedo. No entanto, todos esses fatores, talvez, não teriam surtido efeito se Waldir não estivesse no lugar certo, na hora certa, fazendo a coisa certa (ARRAES, 2015, p.96).

Atuou como solista de cavaquinho até o fim de sua vida, em 20 de setembro de 1980. Foi o compositor brasileiro de música instrumental que mais fez sucesso com suas composições no exterior. Seu baião *Delicado*, lançado em dezembro de 1950, logrou estrondoso sucesso pelo mundo, garantindo prestígio e notoriedade internacional, divulgando amplamente a música popular brasileira e o cavaquinho, inclusive, autenticando e consolidando o cavaquinho também como instrumento solista. Sua técnica era tão apurada, e sua sonoridade tão especial, que foi elevado ao patamar de concertista de cavaquinho.

A discografia de Waldir Azevedo passou por vários tipos de mídias, pelos discos de 78 rpm (com 1 música em cada lado), compactos (com até 2 músicas em cada lado), LPs de 10” (com 4 músicas em cada lado) e LPs de 12” (com 6 músicas em cada lado). Como instrumentista principal, lançou 41 discos de 78 rpm, 13 compactos, 1 LP de 10” e 25 LPs de 12” (vide Tabela 2), fora os discos com outros artistas, e compilações. Compôs 149 músicas e até hoje seus fonogramas são compilados em CDs e se encontram disponíveis em plataformas digitais.

78 rpm	41
Compactos	13
LPs	26

Tabela 2: Quantitativo de gravações em cada formato de mídia.

## 2.1 78 rpm

Waldir Azevedo gravou em discos de 78 rpm, como solista de cavaquinho, pelo período compreendido entre 1949 e 1963. Seus maiores sucessos foram gravados neste espaço de tempo: *Carioquinha*; *Brasileirinho*; *Delicado*; *Vê se gostas*; *Pedacinhos do céu*; *Camondongo*; *Chiquita*; *Mágoas de um Cavaquinho*; *Luz e sombra*; *Amigos do samba*; *Você, carinho e amor* são músicas executadas nas rodas de choro até os dias de hoje, sendo as oito primeiras, as mais populares. Neste período em que os fonogramas de Waldir registrados em discos de 78 rpm se encontram, o acompanhamento pouco mudou. O regional era composto por Jorge Geraldo do Espírito Santo (Jorge Santos) e Francisco Sá (Chiquinho) aos violões, Moacyr Machado Gomes (o Risadinha do Pandeiro) ao pandeiro. Este conjunto trabalharia com Waldir por mais de 20 anos. Desde a gravação do primeiro disco, Waldir completou o grupo com um contrabaixo e três instrumentistas ocuparam esta vaga no período dos discos de 78 rpm: Silvio César (Tarzan), Gumercindo Gomes da Silva (Gugu) e Dalton Vogeler.

Alguns aspectos chamam atenção quanto à formação do regional de Waldir Azevedo. Dentre eles, o fato de a dupla de violões não ser constituída da tradicional dobradinha — violão de 7 cordas e violão — e sim de dois violões de seis cordas. Jorge Santos, criava um acompanhamento muito equilibrado e, neste quesito, era muito original e conferia um swingue especial principalmente nos sambas-choros. Por mais que os dois instrumentos possuíssem a mesma tessitura, não embolavam. Outro aspecto interessante foi a presença do contrabaixo, conferindo um peso no regional, reforçando a harmonia. Waldir Azevedo passou muitos anos sem um cavaquinho centro em seu regional. O cavaquinho centro e os violões fazem parte do acompanhamento tradicional do choro desde seu princípio, formando os conhecidos ternos de pau e cordas. A partir de 1956, Chiquinho do Acordeon se tornou figura constante nos fonogramas de Waldir, dividindo os solos e preenchendo a harmonia, preenchendo o espaço deixado pela falta do cavaquinho centro, se é que em algum momento esta falta era notada. Ainda no quesito acompanhamento, em algumas faixas Waldir é guarnecido por banda de



sopros (como no caso de *Dobrado, embrulhado e amarrado, Pretenda e Quando Eu Danço Com Você*) ou grupo de cordas friccionadas e piano (tal como no fonograma *Você*). Em registros fonográficos inusitados, Waldir interpretou ao lado de uma harpa, como na gravação de *Ave-Maria*, de Gounod/Bach; acompanhado de órgão, no fonograma *Ave-Maria* de Schubert; de trios vocais, como em *Madrigal*, acompanhado pelo Trio Madrigal; interpretou também cantando como em *Já é demais* e *Cachopa no frevo*; e uma surpreendente façanha no fonograma *Pirilampo* “onde foram gravadas três vozes de cavaquinho, utilizando recursos de gravação em 33 1/3 e 78 rpm, que faziam com que o cavaquinho atingisse não só maior velocidade, mas inclusive uma tessitura mais aguda” (BERNARDO, 2004, p.67).

Norival Reis foi o engenheiro de som responsável pelas gravações e manipulações das gravações de Waldir. Foi o responsável pela criação da primeira gravação com câmara de eco do Brasil, que no caso era o banheiro da gravadora Continental, onde ele enviava através de uma caixa de som em tempo real, o que Waldir tocava no estúdio e gravava com um microfone pendurado ao teto, conseguindo a reverberação desejada de acordo com a altura deste microfone.

Essa experiência de Norival foi revolucionária não só no sentido de inaugurar o sistema de câmara de eco em gravações, como fez com que o disco contendo a gravação de *Delicado*, de Waldir, pudesse ser aproveitado no teste de vitrolas fabricadas pela Philips durante muito tempo, segundo um técnico dessa gravadora revelaria a Waldir anos mais tarde (BERNARDO, 2004, p.58).

Das 82 músicas gravadas por Waldir Azevedo em discos de 78 rpm, 45 são composições originais. Das músicas não autorais, cinco são de músicos integrantes de seu regional, 17 de compositores estrangeiros, uma de Dilermando Reis (que foi o fundador do regional e seu antigo solista), uma de Norival Reis e uma de Braguinha (respectivamente engenheiro de som e diretor artístico da Gravadora Continental) e as 13 restantes são clássicos do choro, samba, frevo e baião. Nos 11 primeiros discos de Waldir, somente duas músicas não eram composições de algum membro de seu regional: o choro *O que é que há* de Dilermando Reis registrado no lado B de seu segundo disco e o tango *Jalousie* de Jacob Gade registrado no lado A de seu sexto disco.

## 2.2 Compactos

Os 13 discos compactos de Waldir Azevedo foram lançados entre os anos de 1958 a

1971, sendo que um deles foi lançado em 1982, dois anos após sua morte. Estes discos compactos, foram sendo lançados desde os momentos finais da era dos 78 rpm até o auge da era dos LPs. Nesta categoria de mídia, eram gravadas até duas faixas em cada lado. Waldir gravou 44 músicas, sendo 24 autorais, e 20 interpretações de músicas de outros compositores. Como era uma nova categoria de mídia, a Gravadora Continental relançou compilações de antigos sucessos do período dos discos 78 rpm, dentre eles seus grandes sucessos autorais e os fonogramas de interpretações de músicas estrangeiras. Um disco se destaca dos demais pela singularidade do momento pelo qual passava Waldir Azevedo e sua família. Em janeiro de 1964, perdera uma das duas filhas. Neste processo doloroso, compôs algumas músicas em homenagem à filha, Mirian, que falecera aos 19 anos e as lançou em um Compacto chamado *Nós três e uma saudade* lançado no mesmo ano.

### 2.3 LPs

A era do Long Play no Brasil se deu entre 1951 e 1990. Waldir lançou seu primeiro LP, um de 10”, com 8 regravações de seus sucessos, em 1955. Os demais 25 LPs são todos de 12” e traziam 12 músicas. Além da mudança de mídia, as gravações também estavam mudando. Já era possível gravar em alta-fidelidade (tradução literal de High Fidelity, Hi-Fi) e por canais.

A gravação em alta-fidelidade foi lançada em 1948 juntamente com o formato Long Play (LP), suporte que trazia a novidade de microsulcos, o que permitiria a diminuição da rotação e, com isso, possibilitaria a fixação de maior quantidade de tempo/músicas por lado do LP. O novo disco de 33 rpm (rotações por minuto) é abordado pela indústria cultural, a partir da sua capacidade de fixação, como um novo modo de ouvir o som. (PESSOA, 2012, p.88).

Sobre as gravações de Waldir Azevedo em LPs, mais uma vez a Continental relançou compilações de sucessos de Waldir. Algumas destas músicas receberam regravações, com melhores captações e tratamentos analógicos. Waldir Azevedo possuía um contrato com a Continental que exigia no mínimo um disco por ano. Seu regional gravou a maioria deles, exceto o disco *Um cavaquinho no society*, de 1960, que foi gravado com acompanhamento de orquestra (dirigida por Renato de Oliveira), *Souvenir de carnaval*, de 1962, com bandinha e arranjos e regências de Severino Araújo e Guerra Peixe, *Dois bicudos não se beijam volume 1 e 2*, ambos de 1962, gravado com o multi-instrumentista Poly, *Waldir Azevedo*, de 1967, pelo

selo London (EMI), com acompanhamento de orquestra com arranjos e regências de Orlando Silveira, *Waldir Azevedo*, de 1968, pelo selo London (EMI), acompanhado pelo Regional de Canhoto e mais uma constelação de instrumentistas, arranjado por Orlando Silveira, *Waldir Azevedo*, de 1970, acompanhado por Dino e Neco aos violões e Plínio ao ritmo, *Nosso encontro com Avena de Castro*, de 1973, acompanhado pelo regional de Avena, *Minhas mãos, meu cavaquinho*, de 1976, que abrigou em parte seu regional, *Waldir Azevedo*, de 1977 e *Lamento de um cavaquinho*, de 1978, ambos gravados por seu novo regional de Brasília, *Waldir Azevedo ao vivo* que foi um show em homenagem aos 30 anos de carreira de Waldir e possuiu várias formações de acompanhamento e participações especiais, inclusive com um registro de *Pedacinhos do céu* com mais de 20 minutos no lado B. Foram registradas 282 músicas no formato LP, 123 músicas autorais e 159 de outros compositores. Neste vasto repertório, encontramos choros, sambas-choros, sambas, baiões, frevos, tango, catete, músicas carnavalescas, guarânias, marchas, adaptações de músicas eruditas e internacionais em ritmos brasileiros, boleros, foxtrotes, rock, mambo, beguine, valsas, fantasias, fados, rumbas, baladas, cha-cha-chas, toada, arrasta-pé, twist e canções, conforme discriminado abaixo, na Tabela 3. O repertório na década de 1960 apresenta um grande número de interpretações de músicas estrangeiras. Em 1971, Waldir se aposentou e se mudou para Brasília, ficando um breve período longe dos palcos, porém, logo montou um novo regional formado por Eli do Cavaco, Carlinhos 7 Cordas, Hamilton Costa (um de seus maiores parceiros) ao violão e Pernambuco do Pandeiro, retornando à sua vida musical. Este regional acompanhou Waldir em seus 2 últimos discos de estúdio, em 1977 e 1978.

A Tabela 3 demonstra a pluralidade de gêneros abordados por Waldir em sua produção fonográfica como solista de cavaquinho. Enquanto muitos chorões, os mais puristas, possuíam uma discografia quase toda calcada no choro e em gêneros que se originaram no século XIX, Waldir se arriscou e ampliou os horizontes para o cavaquinho. Neste quesito, Waldir Azevedo se tornou exemplo para outros grandes instrumentistas e regionais de choro, ampliando a interpretação chorística, brasileira, a gêneros musicais estrangeiros, numa espécie de movimento antropofágico, tal qual era o choro, em seu princípio, na metade do século XIX, quando ainda não era um gênero, mas uma forma abasileirada dos chorões interpretarem as valsas, schottischs e polcas europeias.

<b>Gênero</b>	<b>A 78</b>	<b>B Compactos</b>	<b>C LP</b>	<b>Total</b>	<b>Gênero</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>T</b>
Choro	25	10	93	128	Rock	0	0	2	2
Valsa-ranqueira	0	0	1	1	Beguine	0	0	1	1
Samba	10	4	39	53	Valsa	4	3	13	20
Baião	11	2	24	37	Fantasia	0	0	3	3
Frevo	2	0	3	5	Fado	0	0	1	1
Catete	1	0	1	2	Rumba	1	2	3	6
Corrido	0	1	0	1	Balada	2	3	3	8
Guarânia	0	1	4	5	Cha-cha-cha	0	0	3	3
Marcha	1	1	22	24	Toada	0	0	3	3
Adaptação de músicas eruditas	2	2	1	5	Arrasta-pé	0	0	1	1
Adaptação de internacionais em ritmos brasileiros	0	0	2	2	Twist	0	0	2	2
Bolero	0	0	6	6	Canção	0	0	2	2
Foxtrote	4	2	13	19	Mambo	1	0	1	2
Czarda	1	0	0	1	Tango	1	0	0	1
Choro-canção	3	2	6	11	Sem indicação de gênero	3	7	12	22
Samba partido-alto	0	1	1	2	Balanceado	1	0	1	2
Valsa-prelúdio	0	1	0	1	Marcha-rancho	0	0	1	1
Baião-frevo	0	0	1	1	Samba-prelúdio	0	0	1	0
Choro dolente	0	0	2	2	Valsa-choro	0	0	1	0
Choro lento	0	0	1	1	Tarantela	1	0	0	1

Tabela 3: Quantitativo por gênero gravado. As colunas A representam os discos 78 rpm, B os compactos, C os LPs e T o número total de ocorrências.

Em entrevista gravada por Aramis Millarch<sup>28</sup> em 1978 na cidade de Curitiba, durante período em que se apresentava naquela cidade ao lado do conjunto Demônios da Garoa, Waldir esclareceu como era sua relação com a gravadora Continental. Millarch inquiriu se Waldir havia abandonado esta gravadora em algum momento de sua carreira. Eis que o cavaquinista elucidou:

Não. Nunca saí da Continental porque a Continental... ali eles fazem o que querem de mim e eu faço o que quero deles. A verdade é que eles nunca se meteram no que vou gravar, somente eu os digo: -ó, preciso de estúdio pra gravar. Que dia? Eles: - tal dia... - Vamos marcar dois dias, marca dois dias, na parte da tarde. O que você vai gravar? Eles nunca me perguntam. Eu gravo o que quero, faço o que eu quero e eles lançam os discos. Eu mesmo escrevo a contracapa e tudo o mais. (MILLARCH, 1978)

Segundo este relato, Waldir revela que não sofrera interferências da direção da Continental sobre o seu repertório. É interessante esta fala do artista, pois confirma a liberdade e confiança da gravadora que investiu nos talentos artísticos e sensibilidade comercial de Waldir. Inclusive, deixa claro a sua preocupação, conhecimento e acompanhamento das novidades trazidas mercado fonográfico. Neste sentido, Waldir Azevedo se mostrou muito atento às tendências do mercado fonográfico e soube tirar grande proveito comercial ao explorar novas possibilidades ao decidir gravar músicas estrangeiras ou até mesmo de gêneros não ligados à cultura da música popular urbana do Rio de Janeiro, abrindo espaço para o cavaquinho como solista de qualquer tipo de música, desvinculando-o da exclusividade do choro.

Aramis Millarch: - Bom, e há tempos atrás (sic), quando houve aquela primeira crise do choro, porque o choro nasceu no século passado, depois teve uma fase muito boa e na década de 50 começou a diminuir, né? Cinquenta e sete, cinquenta e...

Waldir Azevedo: - Não, cinquenta ainda estava, tava no auge.

Aramis Millarch: - Aquele período, você se considera um músico basicamente de choro?

Waldir Azevedo: - Não, não! Eu tive que apelar... não é bem apelação! Eu sou, o que ele diz, o próprio Jacob do Bandolim já dizia que eu era muito versátil. Deus o tenha em bom lugar! Muito versátil, por que a música é boa, a música é bonita, seja ela daonde (sic) for... seja americana, seja inglesa, seja francesa, se ela é bonita, se eu gostei dela, se ela se presta para o meu instrumento, eu toco. E gravei muita música estrangeira no cavaquinho. E foi

---

28 Aramis Millarch foi um reconhecido jornalista especializado em música e cinema do Brasil. Publicou mais de 50.000 artigos entre 1957 e 1992 sobre música, cinema, teatro, literatura e artes plásticas, tendo realizado uma enorme quantidade de entrevistas com diversos artistas. Esta entrevista de Waldir Azevedo está disponível no endereço eletrônico <<http://www.millarch.org/audio/waldir-azevedo>>, acessado em 11/05/2016 às 16h26min.

a maneira que eu consegui atravessar também esta crise. Eu consegui atravessar a crise, entendeu? ...do choro... o choro gravava e não vendia.

Aramis Millarch: - E você sempre teve boa vendagem dos teus discos?

Waldir Azevedo: - Hum (afirmando)! Por que eu consegui também isso, eu consegui mudar um pouco! Eu gravava choro, todo disco meu tinha choro! Mas tinha uma valsa francesa, tinha uma música da época, tinha um samba da época, um troço qualquer, uma bossa nova, eu colocava pra ver se empurrava um pouco o disco, não encalhava o disco. (MILLARCH, 1978)

Através desta transcrição, Waldir deixou clara sua preocupação com resultados de vendas e também em relação à preocupação de gravar também choros e músicas populares brasileiras a fim de balancear a rentabilidade do disco, se adequando aos momentos em que o choro foi abandonado em relação às plataformas midiáticas e pelo público perante o período dominado pelas novidades da bossa nova encabeçada por Tom Jobim e João Gilberto e do iê iê, da Jovem Guarda, produzido por Carlos Imperial, numa espécie de resposta tupiniquim ao movimento apresentado pelos The Beatles.

Numa dessas entrevistas, Waldir justificou-se de suas concessões a um repertório menos tradicional, tornando a citar Jacob do Bandolim (diga-se o caso inverso): “Ele [Jacob] nunca arredou o pé do chorinho, mesmo nos tempos das vacas magras. Tá certo que ele tinha um bom emprego e podia fazer isso. Quanto a mim, que vivia só de música, tive de me virar com outros gêneros, inclusive estrangeiros, para sobreviver. Fazer o quê? Ninguém queria mais saber de chorinho, as gravadoras não deixavam gravar e nem as rádios tocavam. Sei de rádios onde o chorinho chegou a ser proibido por puro preconceito. Então, eu tive que gravar sucessos estrangeiros, tipo *Love is a Many Splendored Thing*. Só assim eu conseguia ainda aparecer em algum programa de televisão e ter disco para tocar nas rádios. Mas eu era malandro, punha apenas algumas faixas destas nos LPs, e mandava música brasileira no resto.” (BERNARDO, 2004, p. 107)

No trecho acima, é possível perceber que Waldir possuía preocupações de caráter profissional. Waldir cita Jacob do Bandolim, artista a quem nutria grande respeito e admiração, porém, que por problemas de ciúmes geravam sentimentos contrários por parte do bandolinista em relação ao cavaquinista. Jacob se tornou a maior referência de bandolim de seu tempo, se tornando o modelo a ser seguido pelos bandolinistas do século XX, superando o pernambucano Luperce Miranda. Jacob se tornou célebre não só pelas composições e interpretações ao bandolim, mas também por seu gênio forte, ranzinza e pelo costume de impor regras de conduta e de tratos musicais que nem sempre eram seguidos por ele mesmo. O antagonismo de Jacob em relação a Waldir começou quando o cavaquinista foi convidado por Braguinha, então diretor artístico da Continental, para ocupar o lugar deixado por Jacob após uma discussão. Waldir acabou aceitando a oportunidade e, num golpe de sorte, acabou

caindo nas graças do público em seu disco de estreia com os fonogramas *Carioquinha* e *Brasileirinho*. A partir deste momento, Waldir começou seu sucesso exponencial de vendas e sua música atingiu alcance internacional, ao qual Jacob não conseguiria com todo seu brio e sensibilidade auferir. Assim, era comum ouvir Jacob se referir ao Waldir com termos irônicos e maldosos como *som de latrina* – por conta do experimento da câmara de eco improvisada por Norival Reis no banheiro da Continental – ou citá-lo como exemplo de conduta musical a qual não achava apropriada. Jacob do Bandolim, como formador de opinião, se vangloriava de não depender exclusivamente das atividades musicais para sobreviver. Assim afirmava que o músico não deveria se tornar profissional, no sentido de viver exclusivamente das atividades musicais, para se manter distante das influências das cúpulas das gravadoras e das tendências mercadológicas. Neste sentido, Waldir se notabilizou como um grande artista com conhecimento de causa e sensível faro comercial, conseguindo atravessar os períodos em que o choro se apresentava em baixa. Em várias falas de Waldir Azevedo, o artista deixa claro que o fato de ter alcançado tamanho sucesso no país e pelo mundo, consolidando-se de vez como concertista de cavaquinho, não era o suficiente para se manter em alguma zona de conforto. Waldir se mostra um artista muito consciente das questões além das performáticas, conhecedor de tendências mercadológicas, tecnológicas e de estratégias de *marketing*.

Waldir Azevedo: - Daí começou aquele negócio: *Brasileirinho*, *Carioquinha*, *Delicado*, *Pedacinhos do Céu*, *Vê se Gostas*, depois vem *Chiquita*, que fez sucesso, *Quitandinha*, choros que naquela época, tudo que eu gravava era sucesso. Depois começou, claro, a escassear o negócio e eu comecei a viajar muito. Então diziam: -Ó, artista que vai pro estrangeiro, ele fica com o nome consagrado eternamente, não sei quê, não sei quê lá... É maior mentira! O público... ele é muito carinhoso mas é muito instável também. Se você não estiver em contacto, não digo diário, uma força de expressão, diariamente estiver em contacto com o público, se passarem três meses, eles te esquecem. (MILLARCH, 1978)

Além de firmar de vez o cavaquinho no rol dos instrumentos solistas, alcançar sucesso internacional como intérprete e compositor, Waldir ainda conseguiu expandir os campos de trabalho para seu cavaquinho. O artista ainda recebeu convites nacionais e internacionais como compositor de trilhas para filmes. Em determinado momento da entrevista gravada por Aramis Millarch, o Rei do Cavaquinho confirmou seus trabalhos neste campo da música.

Aramis Millarch: - Você teve música aproveitada em cinema?

Waldir Azevedo: - Teve, teve! No Japão, na Argentina, ah... eu fiz muita música, muita trilha musical para filmes argentinos. Não constava o meu nome porque eles me pagavam para que não constasse o meu nome para

não... negócio de direito autoral e tudo o mais. Aí eles iam até o Rio de Janeiro, me procuravam, se hospedavam num hotel à beira-mar, então eu ia pra lá, eles me davam todo o roteiro do filme, com os minutos, segundos que tinha que fazer a música, eu ia pra casa, três dias depois apresentava todas as músicas do filme, e muitos filmes argentinos, àquela época, se passavam no Rio, a trilha sonora era minha, mas meu nome nunca constou, mas também o dinheiro já estava no bolso, já tinha pago as dívidas que tinha que pagar, tava tudo certo! (MILLARCH, 1978)

Assim, Waldir Azevedo marcou sua passagem como artista multifacetado, tendo atuado como acompanhador, solista, intérprete, compositor, um profundo conhecedor de seu instrumento, ampliador de suas possibilidades e seu maior divulgador, um artista que não se prendeu ao rótulo de chorão. Na verdade, Waldir foi além de muitas barreiras, sempre superando as expectativas e se mantendo pronto para aproveitar ao máximo todas as oportunidades que se iam abrindo em sua jornada profissional. Entre golpes de sorte, tino mercadológico, sensibilidade artística, alta performance técnica, caráter e força de vontade, Waldir entrou para a história da música popular brasileira como o cavaquinista que quebrou inúmeros paradigmas, através da comunicação, expressão e estética de sua música. *Brasileirinho*, hoje, é com certeza a primeira referência que vêm à cabeça das pessoas ao refletirem sobre o gênero musical chamado choro.

## **2.4 O Baião e Waldir Azevedo – Influências Bilaterais e Concomitantes**

O gênero baião foi descoberto pela mídia radiofônica do Rio de Janeiro na segunda metade da década de 1940. A região Nordeste já o conhecia há tempos, principalmente nas zonas rurais. Luiz Gonzaga foi a peça chave para a popularização em território nacional deste gênero musical que lhe reconheceu, no princípio da década seguinte, como o Rei do Baião, alcunha que nunca mais seria desvinculada de seu nome. Além disso o legado cultural de Gonzaga foi considerado como Cultural Imaterial do Brasil, tanto no Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, no Rio de Janeiro, quanto no Parque Aza Branca, em Exu – PE, Ramalho (2004).

Luiz Gonzaga do Nascimento, sanfoneiro, compositor e cantor, nasceu na Fazenda da Caiçara, localizada em Exu, na Serra do Araripe em Pernambuco, no dia 13 de dezembro de 1912. Filho de Mestre Januário, exímio tocador de sanfona de oito baixos - no Nordeste daquela época, muito chamada de “*fole*”, “*pé-de-bode*”, “*concertina*” ou “*harmônica*” - além de ser famoso por realizar concertos e afinações dos sanfoneiros da região, e dona Santana, a mulher de fibra que tomava conta dos nove filhos, do roçado e das vendas dos legumes e



verduras na Feira de Exu. Depois de servir o exército, pegou um trem rumo ao Rio de Janeiro em 27 de março de 1939. Ao chegar na Capital do Brasil, logo começou as aventuras musicais no Mangue, no bairro da Cidade Nova, local onde se instalaram vários bordéis e bares que garantiam a boemia da Cidade Maravilhosa. Na Cidade Nova, os músicos e amantes do samba se encontravam na casa das Tias Baianas onde fervilhavam o choro, o samba, o maxixe, os lundus, as polcas e o candomblé. Viana (2007) escreve sobre a Cidade Nova ao dissertar sobre as fases pré e pós 1930 ou sobre a transformação do samba, de um gênero marginal, perseguido pela polícia e rejeitado pelas elites brasileiras em síntese maior da miscigenação de raças e reflexo real do povo brasileiro no início da Era Vargas.

Ali estava Gonzaga, apresentando-se primeiramente em rua a céu aberto, logo em seguida em bordéis, atraindo inúmeros fãs que se interessavam pelas valsas, choros, tangos, fados e corridinhos lusitanos. Em uma noite, pressionado por amigos cearenses frequentadores da Cidade Nova que não se satisfaziam mais com as valsas vienenses e os tangos, foi desafiado a tocar algo que os fizessem lembrar de casa. Este foi o começo do sucesso de Luiz Gonzaga ao se reencontrar com sua memória musical afetiva, tocando as polcas, mazurcas e quadrilhas que tocava com o pai, quando menino. Sua originalidade musical logo o levou a ganhar a nota máxima e o prêmio de 150 mil Réis do programa de calouros de Ary Barroso – *Calouros em desfile* – no início da década de 1940, sendo admirado pela plateia, Ary Barroso e Almirante.

Em 5 de março de 1941, foi chamado para acompanhar Genésio Arruda e Januário França. Foi sua primeira gravação. A música se chamava *A viagem de Genésio* e foi lançada pela Victor. Um chefe do setor de vendas da Victor ficou impressionado com Gonzaga e o convidou a um teste. Se passasse, gravaria um disco. Na época a Victor procurava um sanfoneiro que fizesse concorrência com Antenógenes Silva, que era da rival Odeon. Em uma semana, Luiz Gonzaga estava gravando e sendo acompanhado por Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto. Daí para frente, Luiz Gonzaga construiu uma carreira de muito êxito criando e difundindo vários gêneros no Nordeste brasileiro. Depois de muita luta para que as gravadoras aceitassem seu modo de cantar, e permitissem que gravasse não somente como instrumentista, Luiz Gonzaga criou inúmeros sucessos de vendas e representou à altura a cultura nordestina com toda sua beleza, originalidade e complexidade (MARCELO E RODRIGUES, 2012).

O baião *Delicado* é a música instrumental brasileira mais gravada e executada no exterior, o maior sucesso do choro, veio em forma de baião. Em um primeiro momento, sabe-se que o baião (gênero) agradou imensamente a parcela de nordestinos que se encontravam na então Capital Federal. Por outro lado, alguns artistas só se renderam ao baião ao constatar que

a febre atingira todo o Brasil.

Esta etapa desta dissertação foi elaborada através da análise de dados, fonogramas e literatura de apoio, após emergirem alguns indícios da influência do cavaquinista Waldir Azevedo na consolidação do baião e seu conseqüente sucesso em âmbito nacional e internacional. Foi utilizado o site do Instituto Moreira Salles, que permite acesso a dados e áudios de fonogramas (33 ¼ e 78 rpm) de seu imenso acervo. O sistema do IMS permite buscas por título, compositor, intérprete, autor, acompanhamento, assunto, editora/gravadora, ISBN/ISSN e designação geral do material. Assim sendo, foi realizada uma busca com a palavra baião. Como produto, o sistema do IMS apresenta uma lista de resultados, todos arrolados, com informações de data de lançamento, dos músicos, compositores, o nome do dono do acervo, número de rotações dos discos, número do álbum e o gênero musical do fonograma.

O resultado das buscas pelo termo baião gerou 623 ocorrências entre músicas e partituras. Foi necessária a realização de filtragem de informações para esta pesquisa. Nesta filtragem, foi excluído o acervo de partituras, que após uma análise, apresentava sempre partituras de músicas que já estavam registradas em áudio no acervo geral. Deste modo, o número de ocorrências caiu para 395 registros. Deste total de registro, foi possível verificar, de forma manual e empírica, que 122 ocorrências relatadas eram de baiões gravados em forma instrumental.

O baião, é um gênero musical nordestino que segundo uma linha predominante de pesquisa, já existia antes de Luiz Gonzaga no contexto rural, apesar do próprio Rei do Baião em várias entrevistas tomar para si a autoria.

O termo “baião”, sinônimo de rojão, já existia, designando na linguagem dos repentistas nordestinos, o pequeno trecho musical tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantador ou pontua o final de cada estrofe. No repente ou no desafio, cuja forma de cantar é recitativa e monocórdia, o “baião” é a única sequência rítmica e melódica. (DREYFUS, 1996, p. 110)

Luiz Gonzaga foi o agente catalisador, transformou o baião típico das zonas rurais do Nordeste brasileiro não só em uma música mais ao gosto da população urbana, primeiramente do Rio de Janeiro, mas como em um movimento musical que logo cairia no gosto de todo o País.

Segundo contava Humberto Teixeira, a ideia de Luiz Gonzaga era fazer uma

grande campanha para lançar a música do Nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que ao contrário de outros gêneros musicais no Brasil (maxixe, choro, samba, música caipira...), que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e, portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião: e isso tudo partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, e só da cabeça dele. (DREYFUS, 1996, p. 112)

O fim da década de 1940 sinalizava a queda da fase áurea do samba, o início da fusão do samba com outros gêneros, inclusive dando vazão posteriormente ao movimento da bossa nova. Na praça Tiradentes, que abrigava vários teatros e cinemas, aumentava a oferta de espetáculos caipiras. O mercado fonográfico brasileiro já ofertava ao público produtos com sabores regionais.

Pedro Raimundo e suas rancheiras gaúchas, Raul Torres e suas modas paulistas, o próprio Lauro Maia e seu balanceio cearense, Manezinho Araújo e suas emboladas pernambucanas, Dorival Caymmi e suas canções praieiras da Bahia e as duplas sertanejas como Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, já haviam habituado o público à linguagem musical regional. O ambiente era propício, o espaço estava pronto, para que surgisse uma estrela nesse céu sertanejo. (DREYFUS, 1996, p. 112)

O baião seria implantado no Rio de Janeiro, naquela época a Capital e maior centro irradiador de cultura do Brasil. O 78 rpm com a gravação de Baião de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com o próprio Luiz cantando, seria lançado em 1949, porém, por enfrentar restrições na Rádio Tamoio para exercer a função de cantor (Gonzaga era contratado como sanfoneiro da emissora e por ter tentado cantar em alguns programas, Fernando Lobo, então diretor da rádio logo o reprimiu e colocou nos estúdios cartazes com a ordem de não permitirem Luiz Gonzaga cantar), o fonograma de estreia de *Baião* e do gênero foi com o conjunto 4 Ases e um Coringa, em 1946, com o acompanhamento balanceado de Luiz Gonzaga (SANTOS, 2011).

Após gravar sua própria versão de *Baião*, três anos após a estreia do gênero, Gonzaga começou a gravar várias pérolas em seguida se utilizando do mesmo gênero e dança: *Juazeiro*, *Gato Angorá*, *Vem Morena*, *Légua e Meia* ambas em 1949, *Qui nem Jiló*, *A Dança da Moda*, *Respeita Januário* em 1950. É interessante o fato de que *Asa Branca* tenha sido gravada originalmente, com uma introdução diferente da conhecida e registrada no selo do disco como toada. DREYFUS (1996) já havia advertido que em sua pesquisa sobre a discografia de Luiz Gonzaga era constante a confusão nos selos dos discos sobre os gêneros

musicais. O próprio Gonzaga, que tantos gêneros e danças criou, tinha esta certa tendência. Desta maneira, no ano de 1950, o baião estava se consolidando e Gonzaga, que havia gravado 93 fonogramas como solista (entre choros, valsas, xotes, polcas, xamegos, valsas e mazurcas) desde 1941, fora os fonogramas onde gravara como acompanhante, estava consolidando o gênero e dança que houvera “criado” anos antes. Dominique Dreyfus (1996), após extensa pesquisa em jornais e revistas arremata “Segundo uma estratégia que seria retomada anos mais tarde pela turma da bossa nova, com *Desafinado*, *Baião* era o verdadeiro manifesto de uma nova música, ou, mais precisamente, de um novo ritmo inventado pela dupla”. O sucesso foi tão grande que o próprio Victor, dono da RCA Victor, quando no Brasil, procurou conhecer quem era o Luiz Gonzaga, que praticamente fazia suas prensas trabalharem quase com exclusividade por conta de seu sucesso. E estamos falando de uma gravadora que tinha em seu *cast* músicos como, por exemplo, Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bitencourt).

O baião estava definitivamente implantado, era moda incontornável, manchete diária da imprensa. Enquanto *Radar* (Revista Paulista, 25 a 31 de outubro de 1949) anunciava: “A ordem agora é baião – Coqueluche nacional de 1949”, o *Diário Carioca* (13/09/1949) publicava reportagem na qual afirmava que “o baião vem fazendo estremecer todo o vasto império do samba e já agora não se poderá mais negar a influência decisiva desse gênero musical na predileção do povo”. E a revista *O Cruzeiro* (20/10/1949) publicava uma reportagem com fotos para ensinar o público a dançar o baião. (DREYFUS, 1996, p. 138)

No início do ano de 1950, o cavaquinho Waldir Azevedo – que no ano anterior havia se consagrado numa incrível vendagem de discos com o fonograma 78 rpm contendo os sambas-choros *Carioquinha* e *Brasileirinho* – havia composto uma música em ritmo de bolero andaluz, devido a seu encantamento com o *Bolero* de Ravel, na estrada, a caminho de Friburgo, no carnaval, enquanto seu carro *Skoda* esfriava o motor debaixo de uma árvore. Chiquinho, que integrava o conjunto de Waldir, logo sugeriu que Waldir adotasse o ritmo de baião e ao ouvi-lo, logo afirmou: - “*Tá tão delicado esse negócio...*” Ali tomava forma e era batizado o baião *Delicado*. No final daquele ano, foi lançado em 78 rpm no lado A e o sambachoro em parceria com o clarinetista Otaviano Pitanga *Vê Se Gostas* no lado B.

Em fevereiro de 1951, enquanto o Rio de Janeiro caía no Carnaval, *Delicado* podia ser ouvido tantas e quantas vezes os sambas e marchas de carnaval fossem executados, tal qual ocorrera com *Brasileirinho* no ano anterior, o que configurava um fato inédito em tempos momescos. O curioso foi que o fenômeno emplacou o Carnaval de 1952, quando as duas principais versões da música (a de Waldir e a cantada por Ademilde) reinavam absolutas frente aos lançamentos do período. (BERNARDO, 2004, p. 44)

Lançado entre novembro e dezembro de 1950, em menos de um ano de vendas, o baião *Delicado* já batia os recordes da gravadora Continental. Segundo Bernardo (2004) “em maio, a Continental já vazava aos quatro cantos que Waldir era o atual recordista de venda de discos de 1951. Em seis meses, *Delicado* vendera a montanha de 250.000 cópias!”. Este foi o princípio de um sucesso emblemático, talvez único em toda a história da música popular instrumental brasileira. *Delicado*, ao longo de poucos anos se consagraria como o maior sucesso instrumental brasileiro e a maior venda e alcance internacional de um chorão. *Delicado* carimbou de vez a carreira internacional de Waldir Azevedo. Seu prestígio não era internacional. A carreira de Waldir Azevedo, dividia-se profissionalmente em verdadeiros malabarismos entre seu cargo na companhia energética Light, os estúdios da Rádio Clube, da Continental e os Shows pelo Brasil, Europa e América do Sul. A partir deste momento, Waldir faz a opção exclusiva da carreira de artista e se torna a maior referência de cavaquinho pelo seu som, suas composições, seu virtuosismo e pelo estrondoso sucesso, garantindo o epíteto de O Rei do Cavaquinho.

Enquanto isso, não aparecia nenhuma música que batesse o sucesso de *Delicado*. Nem os próprios criadores do baião, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, encontrariam solução imediata para a questão, pois nenhuma de suas músicas lançadas no ano de 1951 atingiram a marca de 50.000 cópias vendidas. Por outro lado, algumas fábricas de discos concorrentes mobilizaram-se no ensejo de colocar no mercado gravações de solos de cavaquinho para tentar – essa era bem a palavra – fazer frente ao imbatível sucesso de Waldir. No caso da Odeon, foi escalado para a tarefa ninguém menos que o notável multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, conhecido por Garoto, que desde 1949 gravava solos para instrumentos de corda como o violão tenor e o bandolim, atuando na faixa de Jacob do Bandolim, pertencente ao cast da RCA Victor. A primeira etiqueta do templo deu-se em 11 de abril de 1951 com um baião de sua autoria, intitulado *Meu Coração*, lançado no suplemento de junho e apontado entre as melhores gravações de solos instrumentais do ano. (BERNARDO, 2004, p. 49)

Este dado mostra o tamanho da popularidade de um baião, gênero/dança que estava se tornando moda no início dos anos 50 na voz de seu criador Luiz Gonzaga. Porém, no mínimo intrigante, foi o fato de *Delicado* ser uma música instrumental. Fora da esfera das canções, a música instrumental naquele período já começava a perder espaço para as músicas cantadas. Outro fato é que *Delicado* havia batido não só as vendas da Continental, mas também qualquer gravação do próprio Rei do Baião naquele período.

Em junho de 1952, Waldir tomou conhecimento do resultado da eleição da

Associação Brasileira dos Cronistas de Discos (AABCD) que, como já era de expectativa geral, escolheram-no para Rei do Disco de 1951, baseado numa pesquisa feita pelo repórter Milton Sales. Segundo Publicou A Noite, somando as gravações de Waldir, Ademilde Fonseca e Chiquinho do Acordeão, *Delicado* vendera em 1951 um total de 306.854 discos, e só na versão de cavaquinho foram 182.854 discos vendidos. E mais uma importante revelação da pesquisa: “Waldir Azevedo, computando-se apenas os seus discos colocados entre os 12 primeiros, vendeu um total de 415.285 discos – todos lançados em 1951. Se somássemos outras gravações, acharíamos, com certeza, mais de meio milhão de discos vendidos. Um recorde assombroso e que mostra a força cada vez maior do nosso mercado de discos.” No cômputo geral, segundo a própria Continental e com dados levantados pelo pesquisador Abel Cardoso Júnior, estima-se que somente a gravação de *Delicado* por Waldir tenha ultrapassado a marca de 500.000 cópias vendidas. (BERNARDO, 2004, p. 61)

No exterior, *Delicado* também batia recordes de popularidade, Bernardo (2004) que nos informa da febre do *Delicado* em terras Argentinas após um acordo entre a gravadora Continental e a argentina T.K.:

As prensas da T.K. nada mais faziam que rodar as matrizes dos discos de Waldir e, numa tacada só, *Delicado* vendeu 40.000 cópias – quinze dias depois, mais 40.000. Até maio de 1952, entre a gravação de Waldir e outras cinco constantes nos suplementos argentinos a partir de setembro de 1951, *Delicado* venderia o expressivo montante de 130.000 cópias, a cargo de orquestras e cantores argentinos que interpretavam a letra vertida para o espanhol por Ben Molar. (BERNARDO, 2004, p.51)

Este baião em questão de tempo ganharia o mundo: foi a última música cantada por Carmen Miranda nos Estados Unidos; Waldir Azevedo participou de um filme argentino onde um bandido escondia uma joia em seu cavaquinho em 1959; foi lançado pelos selos americanos RCA Victor, Decca, Capitol, Mercury e Bell Record; foi gravado por Percy Faith pelo selo Columbia em 1953, ultrapassando 1 milhão de cópias vendidas; foi gravado pela Boston Pop Orchestra e pela cantora Dinah Shore; por cinco semanas consecutivas, Waldir emplacou *Delicado* em 1º lugar no *Hit Parade* americano; foi constatado em 1974 que o *Delicado* fora executado no Japão cerca de 6000 vezes; foi encontrada uma caixinha de música pelo próprio Waldir numa tenda árabe na palestina, em 1962, voltando de um show para as tropas da UNEF, na Palestina, numa época em que não existia internet para ajudar na divulgação instantânea desta música.

Segundo os dados da pesquisa no site do Instituto Moreira Salles<sup>29</sup> das 395 ocorrências relatadas quando pesquisado o termo baião, foi verificado que de fato 162 delas

---

29 acervo.ims.com.br , acessado dia 28/02/2017, às 21h20.

eram correspondentes ao baião cantado e 81 ao baião na forma instrumental. A diferença, num total de 152, estavam duplicadas, não apresentavam informações de data ou eram de um período diferente do pesquisado. Alguns erros foram encontrados, como por exemplo o choro *Lamentos* de Pixinguinha ter sido tachado de baião ou o caso de *Nego Véio* de Eduardo Souto ter sido gravado pelo Bando do Regimento Naval em 1931 e classificado como baião, porém, quando checado na gravação de 1930 na interpretação de Jorge Fernandes, ter sido classificado como cateretê.

Segue a tabela com o número de baiões cantados e instrumentais encontrados por ano de lançamento:

Ano	Lançamentos	Cantadas	Instrumentais
1943	1	1	0
1944	0	0	0
1945	1	1	0
1946	1	1	0
1947	0	0	0
1948	0	0	0
1949	15	15	0
1950	31	26	5
1951	61	41	20
1952	37	21	16
1953	48	20	28
1954	19	18	1
1955	11	6	5
1956	7	2	5
1957	7	6	1
1958	0	0	0
1959	2	2	0
1960	1	1	0
1961	0	0	0
1962	1	1	0

Tabela 4

Quando estes resultados foram elencados por ordem de lançamento, foi constatado o aumento acelerado e abrupto nos primeiros anos da década de 50, tanto na forma cantada quanto na forma instrumental.

Fica evidente a tendência de instrumentistas e conjuntos regionais, segundo os relatos dos jornais e revistas da época, dados biográficos e a tabela estatística acima, seguirem a proposta de Waldir Azevedo após o lançamento de *Delicado*, no final de 1950. Isso explica o salto de 5 gravações de baiões instrumentais em 1950 para 20 em 1951. Com certeza foi o efeito do sucesso de *Delicado* que trouxe este salto gigante de solistas pegando uma carona no baião. O pico do baião instrumental se deu em 1953, quando seu número superou o de baiões cantados. Este é um dado muito expressivo, pois talvez outros gêneros cantados como samba ou maxixe não devem ter sido superados pela quantidade de gravações dos mesmos gêneros na modalidade instrumental. A queda apresentada ao fim da década de 50 justifica-se pelo fato da troca de tecnologia, quando os discos 78 rpm começaram a ser trocados pelos compactos e LPs em alta fidelidade. Também fica explícito o acerto na estratégia escolhida por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira para que o baião logo se tornasse um imenso sucesso. Luiz Gonzaga, ainda emplacou outros gêneros e infelizmente não atingiu sucesso em todos. O Rei do Baião e o Rei do cavaquinho, ambos se saíram bem de acordo com a sensibilidade musical e contextual de cada. O Rei do Baião apresentou a todo o Brasil o gênero que logo seria uma febre. O Rei do Cavaquinho transpôs fronteiras com o baião. Os dois puderam, num esforço cumulativo, fazer suas respectivas artes chegarem a um número amplo de ouvintes.

*Delicado* demonstrou ser uma peça que marca o início da popularização do baião na forma instrumental. A partir de sua composição e do sucesso alcançado, várias outras composições e gravações foram realizadas com o ápice em 1953. O declínio na popularidade do baião cantado, no entanto, não reduziu o impacto na participação do baião enquanto gênero musical tocado nas rodas de choro desde então. O baião, a partir de *Delicado*, passa a incorporar o repertório de gêneros musicais instrumentais tocados em rodas de choro e em gravações de músicos de choro de todo o Brasil.

## **2.5 Norival Reis e efeitos sonoros**

Waldir Azevedo teve uma parceria de grande importância no trato da sonoridade de seus discos e principalmente na captação e manipulação do som de seu cavaquinho nos estúdios da gravadora Continental. Este parceiro era o engenheiro de som Norival Reis.



Norival foi o grande responsável pelos efeitos de ambiência que logo se tornariam significativos referenciais de identidade sonora de Waldir Azevedo em fonogramas. O disco 78 rpm lançado em 1950 contendo o baião *Delicado* e o samba-choro *Vê se Gostas* – este último em parceria com o clarinetista Otaviano Pitanga – causou enorme *frisson* não só pelo sucesso imediato do *Delicado*, mas também pela sonoridade inovadora gerada pela reverberação criada por Norival Reis nos estúdios da Continental.

A partir do 78 rpm contendo *Delicado* e *Vê Se Gostas*, as gravações de Waldir na Continental teriam a virtude de demonstrar a capacidade de criação e improvisação do técnico de som Norival Reis, que prestou o seguinte depoimento a Jairo Severiano, publicado no referido livro *Yes, Nós Temos Braguinha*: "Eu lia e estava sempre a par das novidades que apareciam em matéria de gravação. Uma delas dizia respeito ao uso da reverberação, novidade que resolvi experimentar nos discos do Waldir. Naquele tempo [1950], a Continental já estava funcionando no 2º andar do 47, na Avenida Rio Branco. Era um estúdio ótimo, projetado pelos engenheiros do Disney e construído pelo Paulo Victor, um francês que entendia muito do assunto. Mas, apesar de amplo, esse estúdio não tinha mais espaço para se instalar uma câmara de eco. Foi aí que tive a ideia de realizar a experiência no banheiro. O pavimento ocupado pela gravadora favorecia a experiência, pois tinha um pé-direito de seis metros e banheiros divididos por paredes de 3 metros de altura. Esse vão livre, acima das divisórias, oferecia uma reverberação bem razoável. Então, desenvolvemos o seguinte processo: o som produzido no estúdio era mandado para o gravador e para um alto-falante, instalado no banheiro, onde era captado por um microfone, também ligado ao gravador. Assim, o gravador registrava simultaneamente os sons que recebia do estúdio e do banheiro, sendo que o do banheiro tinha um retardamento de alguns segundos, em razão do efeito de reverberação. Esse efeito nós regulávamos à vontade, fazendo o microfone, pendurado no teto, subir ou descer – quanto mais longe do teto, maior o eco. Só havia um inconveniente: quando essa câmara latrinária estava funcionando, ninguém podia usar os banheiros. Tinha que ir lá fora, no botequim...

[...] Jairo Severiano observou que [...] Toda essa operação era realizada ao vivo, no mesmo instante em que os músicos estavam tocando, e dava como resultado aquele “som diferente”, que passou a identificar o cavaquinho de Waldir. (BERNARDO, 2004, p. 57)

Pelo fato de o cavaquinho ser um cordofone que tem por característica a pouca duração do som projetado, a reverberação criada por Norival Reis veio a calhar, ajudando neste sentido e encorpando o som do instrumento. A realidade é que hoje em dia, após quase 70 anos, é muito raro ouvir um fonograma de um solista de cavaquinho brasileiro em que não se utiliza este efeito de ambiência. Até mesmo em apresentações ao vivo, é possível perceber que a reverberação dos cavaquinhos solistas não são produtos de interações acústicas dos locais das apresentações, mas sim de simuladores de ambiências acionados por pedais ou nas

mesas de som digitais. Waldir Azevedo soube aproveitar bem os recursos oferecidos por Norival Reis. Através desta ambiência, Waldir criou outras sonoridades de cavaquinho que ficaram marcadas em seus fonogramas. O resultado da aplicação de tremolos em *pizzicato* nesta ambiência reverberada gerava um timbre distinto que Waldir soube explorar muito bem em seus fonogramas. A ambiência reverberada ajudava também a dar mais brilho nos vibratos, dando um efeito de duração prolongada da nota, valorizando o recurso expressivo. Esta reverberação criada por Norival Reis se vinculou à identidade sonora do cavaquinho de Waldir Azevedo e permanece até hoje. É possível citar vários discos de cavaquinistas onde há a utilização do reverbe. Só entre os mais importantes, podemos citar Henrique Cazes, Waldir Silva, Jacaré, Avendano Júnior, Evandro Barcellos, Valmar Amorim, Benedito Costa, Márcio Marinho e Pedro Vasconcellos. Todos estes artistas citados são importantes referenciais performáticos do cavaquinho brasileiro.

Norival Reis também foi o responsável por possibilitar a Waldir Azevedo a realização de experimentações eletroacústicas. Desde o ano de 1955, Waldir Azevedo já utilizava manipulações de áudio em fonogramas criando novas texturas e possibilidades. Neste ano, Waldir Azevedo lançou o fonograma *Pirilampo*.

Em dezembro [1955], foi lançado pela Continental um novo choro de Waldir intitulado *Pirilampo*, onde foram gravadas três vozes de cavaquinho, utilizando recursos de gravação em 33 1/3 e 78 rpm, que faziam com que o cavaquinho atingisse não só maior velocidade, mas inclusive uma tessitura mais aguda, criando curiosos efeitos impossíveis de se conseguir de maneira convencional à guisa de evocar o pequeno inseto em questão. (BERNARDO, 2004, p. 67)

Neste fonograma, é possível perceber várias vozes de cavaquinho. Algumas em terças, oitavas e outras em regiões super agudas realizando contrapontos a uma velocidade quase impossível de serem realizados em um instrumento normal. Estes contrapontos superagudos e rápidos são produtos de alteração da velocidade de gravação e reprodução do cavaquinho de Waldir.

O fonograma *Sonhos de Criança*<sup>30</sup> foi realizado da mesma maneira, com várias camadas de cavaquinhos, algumas com alterações de velocidade, outras com harmônicos oitavados, outras com tremolos com *pizzicato*, uma verdadeira orquestra de cavaquinhos, porém todos os cavaquinhos foram gravados por Waldir Azevedo. O que é importante a ser compreendido sobre estes dois emblemáticos fonogramas, é que o foco principal não é a composição em si,

---

30 78 rpm 17.601, lançado em 1958 pela Continental.

mas sim a demonstração de criatividade e possibilidades que Waldir estava encontrando tanto em fatores timbrísticos quanto aos relativos às novas tecnologias e suas aplicabilidades. Vale ressaltar que neste período, no início da década de 1950, compositores da música contemporânea europeia como Karlheinz Stockhausen já estavam mostrando ao mundo seus estudos com música eletrônica. Por volta de 1952 o *Club d'essai* se expande e amplia sua influência no continente europeu sobre a estética da música com manipulação dos objetos sonoros. Waldir Azevedo e Norival Reis não se fecharam e, pelo contrário, se mostraram abertos a este tipo de experimentalismo que acabaram inaugurando no universo do choro e do cavaquinho.

Em 1958, Waldir lança o fonograma *Baião Guarany*, composição de Amadeo Monges, Pablo Gaone e Ben Molar. Neste fonograma, é perceptível o cavaquinho de Waldir Azevedo tocando em uma oitava acima da tessitura normal. Ao que tudo indica, neste caso específico, não se trata de manipulação de áudio e sim do uso do Cri-Cri. Era assim que Waldir chamava um cavaquinho em proporções reduzidas feito pela marca Do Souto. Era um cavaquinho minúsculo e que soava uma oitava acima do cavaquinho tradicional.



Figura 15 - À esquerda um cavaquinho de Waldir Azevedo de tamanho normal e à direita o Cri-Cri, cavaquinho reduzido.<sup>31</sup>

No sítio eletrônico oficial de Waldir Azevedo, de onde foram retiradas as imagens da figura 15, constam descrições sobre cada instrumento utilizado pelo cavaquinista. Sobre o

31 Fotos retiradas de [www.waldirazevedo.com.br](http://www.waldirazevedo.com.br), <acesso em 30/05/2016, às 11h31>

primeiro, a descrição diz: “*Do Souto de faia da década de 50 – Este cavaquinho foi muito usado por Waldir Azevedo nas gravações de LPs e apresentações públicas, inclusive fora do país. Hoje faz parte do acervo, sob guarda da família, no Rio de Janeiro/RJ.*” Sobre o cavaquinho menor, a imagem é descrita assim:

Do Souto de jacarandá da década de 50 (Cri-Cri) – Esse cavaquinho teve participação especial na carreira de Waldir Azevedo por tratar-se de um instrumento diferenciado, já que é bem menor do que um cavaquinho convencional e com a sonoridade mais estridente. Foi usado em algumas gravações como efeitos sonoros especiais. Por estas características, Waldir o chamava de “Cri-Cri”. Também compõe o acervo guardado pela família no Rio de Janeiro/RJ.

Ainda no sítio eletrônico oficial de Waldir Azevedo, administrado pelo cavaquinista Paulo Roberto Carvalho, na seção *Cavaquinhos*, é apresentada a informação de que Waldir havia pedido para a loja Ao Bandolim de Ouro, que é quem fabrica os instrumentos Do Souto, para realizar algumas alterações nas medidas do cavaquinho para a obtenção de uma maior sonoridade.

Waldir Azevedo teve diversos cavaquinhos durante toda sua carreira, porém sempre foi fiel à marca “Do Souto”, alternando entre Faia e Jacarandá. Consta que em seu primeiro teste como cavaquinista, em 1945, pediu um instrumento emprestado ao seu amigo Hélio Jorge do Souto, na época filho do dono (e hoje atual proprietário) da loja de instrumentos musicais “Ao Bandolim de Ouro”, condicionado a comprar o instrumento caso fosse aprovado no teste e assim aconteceu. Desde então os cavaquinhos “Do Souto” fizeram parte da sua trajetória musical. A fábrica lançou desde então o modelo “Waldir”, que na época contava com a caixa um pouco mais alta que os cavaquinhos convencionais, por sugestão do próprio Waldir, como forma de obter melhor sonoridade acústica do instrumento.

### CAPÍTULO 3 – SONORIDADE E ASPECTOS TÉCNICOS

Um aspecto que chama atenção nas gravações de Waldir Azevedo e que mais tenta ser imitado, com certeza, é o som que ele tirava do cavaquinho. Aliado à sua desenvoltura e virtuosismo, timbre e projeção sonora, Waldir cunhou ao longo do tempo, sua assinatura musical. O cavaquinho possui uma série de dificuldades como, por exemplo, a sustentação das notas e problemas com afinação que são recorrentes (independentemente de marca, alguns instrumentos são mais enquanto outros são ou se tornam, com o passar do tempo, desafinados). Sobre esta problemática envolvendo a afinação dos cavaquinhos, Henrique Cazes esclareceu ao repórter Luiz Lobo em um programa sobre o cavaquinho que foi transmitido pela TV Rio Câmara<sup>32</sup>:

Luiz Lobo: - O cavaquinho brasileiro é de boa qualidade?

Henrique Cazes: - Não! É... aqui nós temos até alguma facilidade de conseguir madeiras que poderiam dar bons instrumentos. Mas, só recentemente é que a informação sobre lutheria, né?! Sobre a construção dos instrumentos começou a se modernizar. Os instrumentos do Bandolim de Ouro, até os anos 80, eles eram construídos há 60 anos do mesmo jeito. Então os erros do passado nunca eram corrigidos. Quer dizer, as informações... Então, eu em 1985, eu fiquei sabendo que tinha um luthier muito bom, e que se propunha a mexer em cavaquinho e bandolim. Porque os luthiers de violão, eles não queriam mexer em cavaquinho e bandolim por um motivo muito simples né: Depois que o cara fecha o instrumento, ele não consegue mais enfiar a mão lá dentro, né?! Então, como é que ele vai... ele tem que pensar tudo, tudo que ele tem que pensar, ele tem que pensar antes. Todas as decisões têm que ser tomadas antes. No violão, você mete a mão lá dentro: Ih, esse negócio aqui eu vou colar mais uma coisinha aqui... tem jeito né? No caso do cavaquinho não dá. E aí, esse luthier, o Mário Jorge Passos, hoje em dia ele não trabalha mais com lutheria, ele fez a primeira escala afinada... pra um cavaquinho meu. Eu tinha um cavaquinho do Bandolim de Ouro, que ele tinha um timbre bonito, mas ele era desafinado. Então o Mário Jorge resolveu o problema é... é... e... com... assim, matematicamente. Calculou a escala, construiu a escala afinada e, a partir daquele momento, a gente teve um salto, assim, por exemplo: essa região do cavaquinho, aqui (tocando próximo da 12ª casa), é... acima (tocando em notas suplementares, acima da 12ª casa) acima da 12ª casa é... ela não era usada, por que era muito desafinada. As notas aqui eram qualquer coisa, então os caras colocavam os trastes de qualquer jeito, ninguém usava mesmo, né? Então a partir desse trabalho, né?! Que começou em 85, e depois com esse luthier que é o Tércio Ribeiro, a gente está chegando a instrumentos do nível de violões de concerto. Agora, o instrumento que envolve centenas e centenas de horas de mão de obra trabalhada, madeiras

---

32 Transcrição de trecho de entrevista ao Repórter Luiz Lobo para o programa Acontece no Rio Especial, da TV Rio TV Câmara, veicula em 15/06/2012 e disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=efbNeh5wTpM>>. Acesso em 29 de março de 2016, à 00:00:26.

é... é... é... que hoje em dia esse jacarandá da Bahia a gente tem que trazer do Japão né?! O jacarandá da Bahia tá todo lá no Japão, todo laminado, tá prontinho pra ser usado, é só você pagar pro japonês, né?! Então o tampo europeu, os detalhes todos de acabamento, essa roseta feita à mão, com madreperla de verdade, todos os detalhes, a qualidade dos trastes, da mecânica, que são forjados à mão, quer dizer, ao somar esses valores todos, você acaba tendo um instrumento que não é ao alcance da maior parte dos cavaquinistas e nem mesmo dos cavaquinistas profissionais. Então uma luta que a gente tem hoje em dia é conseguir melhorar os instrumentos. Por que assim como os luthiers, agora com o contato da internet, né?! Essa coisa do cara poder consultar, isso antigamente se o cara não tivesse um livro, se o cara não tivesse conhecido um luthier mais antigo, ele não tinha como saber as coisas. Ele fazia tudo de orelhada. Aí os erros iam se repetindo. E agora, o nível médio da nova lutheria brasileira tá melhorando muito. E os cavaquinhos estão melhorando, inclusive, os de custo menor.

Costuma-se ouvir, principalmente de músicos que tocam outros instrumentos, a afirmação de que o cavaquinho é um instrumento limitado por só possuir duas oitavas de tessitura. Essa questão costuma ser levantada por músicos, geralmente mais velhos, muitas vezes com um tom preconceituoso e jocoso. Com as criações das escolas onde há o ensino especializado neste instrumento como a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, em Brasília – DF, a Escola Portátil de Música criada logo em seguida e o recente curso de bacharel em cavaquinho da Escola de Música da UFRJ, ambas no Rio de Janeiro – RJ, creio que essa afirmação tenda a se dissipar. Ainda no mesmo programa de Televisão, o repórter Luiz Lobo questiona os emblemáticos cavaquinistas Luciana Rabello e Henrique Cazes:

Luiz Lobo: - Qual é a dificuldade em tocar um cavaquinho?

Luciana Rabello: - O cavaquinho é um instrumento de muito pouco recurso melódico, né? Você só tem com ele duas oitavas, o que é muito pouco pra solo, e pra harmonizar, que são as duas funções dele, né?! É... Fazer solos e acompanhamento, ele também é um instrumento limitado, porque por ter quatro cordas só, ele dá poucas possibilidades de enriquecer uma harmonia. Então o sujeito, pra tocar cavaquinho, ele tem que gostar de operar em conjunto, ele tem que gostar de complementar, ele tem que se sentir feliz fazendo parte de um coletivo.

Luiz Lobo: - Porque que alguns autores dizem que o cavaquinho é um instrumento limitado?

Henrique Cazes: - Eu acho que... é por que ainda há muito o que fazer. Quase tudo por fazer, não é?! Em 1988, eu lancei o método Escola Moderna de Cavaquinho. Quando o livro saiu, várias pessoas me falaram: - Você ficou maluco! Fez um método de cavaquinho com partitura! O pessoal que toca cavaquinho não lê partitura! Aí eu falei: - Pera aí! Mas não lê agora! Daqui a pouco vai começar a ler! Se a gente não... num... der essa... né... esse passo para o futuro, o futuro não chega! Ou então demora muito! Hoje em dia, o livro está na décima terceira edição, né?! E tem mais umas vinte edições de xerox, circulando por aí! E os cavaquinistas estão lendo as partituras todas! Então por isso que é... é... é preciso dar passos e mais

passos. Por exemplo: Eu agora estou preparando o lançamento de uma série de doze estudos para cavaquinho solo e isso é uma continuação do método, né?! Quer dizer, o cara resolveu ali as coisas técnicas, questões técnicas, precisa ter repertório para estudar, hã?! Eu acabei de receber uma composição, o primeiro concertino de cavaquinho pra orquestra de cordas, é... composto né?! Até hoje não se tem notícia de uma peça desse tipo, é... escrito pelo Ernani Aguiar, né?! E eu estarei fazendo, brevemente esta primeira audição. Então, tá tudo por fazer! Então as pessoas acham, olham pro passado e fazem afirmações que é limitado. Por exemplo, o cavaquinho: O instrumento tem pouca extensão, né se fala muito. Ora, a extensão do cavaquinho é igual à do saxofone. E o cavaquinho pode tocar quatro notas de uma vez. O saxofone só pode tocar uma. E nunca se viu um saxofonista dizendo que o saxofone é um instrumento limitado, num ouvi falar disso, né?! Então, esse tipo de coisa também, às vezes é uma desculpa pro cara não estudar, né: - O instrumento é muito limitado! Então realmente, se o cara for solar, fazer solo em outros instrumentos, tocar bandolim é muito mais fácil! Do ponto de vista é... de digitação, afinação, é muito melhor pra solo, né?! Agora, do ponto de vista de sonoridade, também é uma dificuldade. Tanto é que a gente tem centenas de bandolinistas, mas com som com personalidade, com som realmente bonito, são poucos né? É um instrumento de difícil... a palheta... você conseguir um resultado, ali, original, interessante, uma sonoridade bonita é difícil. Mas o cavaquinho ainda padece desse problema e algumas pessoas que tem um pensamento, ao meu ver, muito anacrônico é... elas querem separar, por exemplo, o solo e acompanhamento. - Ah não, cavaquinho é um instrumento de acompanhamento! Não é! O cavaquinho é um instrumento pra fazer tudo! Pode fazer qualquer coisa que quiser com o cavaquinho! Tem recursos para fazer tudo, é... é um instrumento é... que ele é maravilhoso acompanhando. Ele é indispensável. Ele tem aquela voz, aquele timbre que comanda aquela bagunça do desfile das escolas de samba. Se não fosse o cavaquinho lá, aqueles violões (palavra que não entendi), eles ficam ali, mas ninguém escuta aquele troço não! Quem salva a pátria ali é o cavaquinho! Que é mais agudo e o pessoal consegue escutar e é por causa do cavaquinho, por causa da tonalidade que o cavaquinho passa, que as pessoas todas cantam, conseguem seguir a afinação, tom, harmonia. Então é uma coisa que é o instrumento que tem enorme importância, instrumento popular, instrumento que tem um significado é... muito grande é... no sentido até daquela letra famosa do Aldir Blanc, né: - Que foi só pegar no cavaquinho. Esse negócio de pegar no cavaquinho pra provocar, de se tocar fogo na galera né?! O cavaquinho é realmente um instrumento insubstituível nessa função, né?! Qualquer coisa que fosse, tiver... é animado, tem que ter um cavaquinho no meio.

Como instrumentista e estudioso do cavaquinho, tendo a concordar com a linha de pensamento de Henrique Cazes. Já a cavaquinista Ana Claudia Cesar, integrante do grupo As Choronas, reforça a ideia endossada por Luciana Rabello na entrevista supracitada:

Contudo, o cavaquinho é considerado um instrumento tecnicamente limitado, pois possui quatro cordas e uma extensão de somente duas oitavas. 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 timbre mais próximo do

cavaquinho. Pode-se concluir então que o número de oitavas influi nas possibilidades de execução do instrumento: Quanto maior as oitavas, maior o número de notas em alturas diferentes (CESAR, 2010, p. 55).

No entanto, ao se referir a Waldir Azevedo, Cesar (2010) aponta a criatividade de Waldir como elemento que transcendeu essas tais barreiras limitadoras apresentadas por ela e Rabello.

[...] 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 (CESAR, 2010, p. 55).

No cavaquinho, a escala cromática está disposta de forma assimétrica, diferentemente da escala do bandolim, que é simétrica, isto é, em todas as cordas, na primeira posição, as trocas de cordas se darão sempre ao passar pela sexta casa, sendo que a sétima casa da corda de cima é enarmônica à corda solta seguinte, logo abaixo.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4 D	D# Eb	E	F	F# Gb								
3 G	G# Ab	A	A# Bb									
2 B	C	C# Db										
1 D	D# Eb	E	F	F# Gb	G	G# Ab	A	A# Bb	B	C	C# Db	D

Figura 2 – Escala cromática no cavaquinho com utilização de cordas soltas



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4 G	<b>G#</b>	<b>A</b>	<b>A#</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>C#</b>						
3 D	<b>Ab</b>		<b>Bb</b>			<b>Db</b>						
	<b>D#</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>F#</b>	<b>G</b>	<b>G#</b>						
2 A	<b>Eb</b>			<b>Gb</b>		<b>Ab</b>						
	<b>A#</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>C#</b>	<b>D</b>	<b>D#</b>						
1 E	<b>Bb</b>			<b>Db</b>		<b>Eb</b>						
	<b>F</b>	<b>F#</b>	<b>G</b>	<b>G#</b>	<b>A</b>	<b>A#</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>C#</b>	<b>D</b>	<b>D#</b>	<b>E</b>
		<b>Gb</b>		<b>Ab</b>		<b>Bb</b>		<b>Db</b>		<b>Eb</b>		

Figura 3 – Escala cromática no bandolim com utilização de cordas soltas

Desta maneira, visualizar a escala cromática no bandolim, que é afinado em quintas (Mi, Lá, Ré, Sol<sup>33</sup>), fica muito mais fácil que ao cavaquinho, que possui uma afinação irregular (Ré, Si, Sol, Ré<sup>34</sup>).

O preparo do instrumento é uma questão muito importante. Como afirmaram Eli do Cavaco, Evandro Barcellos<sup>35</sup>, Pernambuco do Pandeiro e Hamilton Costa<sup>36</sup>. Waldir preparava seu cavaquinho com as cordas mais altas para evitar que trastejassem. Assim, conseguia uma maior projeção do volume sonoro extraído do instrumento. Este tipo de configuração exige mais força do instrumentista, tornando a execução mais difícil.

A preparação do instrumento e palheta se tornam elementos de grande importância quando o objeto de estudo é a técnica e/ou sonoridade de um artista. Não se deve reduzir os estudos sobre performance somente aos atos relacionados à ação de tocar. Nas entrevistas em que Waldir falou sobre sua técnica (depoimento ao MIS e entrevista ao Aramis Millarch),

33 Contando da prima, ou seja, da mais aguda, à mais grave. Nesta orientação, a relação é de intervalo de quartas, porém ao se contar da quarta corda, a mais grave, o intervalo é de quintas.

34 Esta é a afinação mais tocada no Brasil, consagrada por Waldir Azevedo. Porém encontramos alguns músicos tocando com outras afinações que são conhecidas popularmente por *cavacolão* (Mi, Si, Sol, Ré) ou *cavacolim* (Mi, Lá, Ré, Sol). No método Escola Moderna de Cavaquinho, Henrique Cazes nomeia a afinação *cavacolão* de afinação *natural* enquanto que chama a afinação de cavaquinho de afinação *tradicional*.

35 Evandro Barcellos da Silva, multi-instrumentista, produtor e compositor, nascido em 3 de abril de 1960 no Rio de Janeiro e falecido em 3 de fevereiro de 2016. Começou a vida como profissional da música ainda criança, em Brasília. Atuou como solista de cavaquinho e como acompanhador, tendo gravado discos e dirigido e acompanhado vários artistas do samba e do choro. Se mudou para Brasília aos 3 meses de idade. Morou ainda em Recife e Rio de Janeiro, voltando para Brasília ao final da década de 1980. Atuou algumas vezes acompanhando Waldir Azevedo, inclusive, aos 23 anos, foi convidado para fazer a função de cavaquinho centro para que Eli do Cavaco pudesse solar junto ao regional de Waldir Azevedo em homenagem póstuma no Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília, evento que contou com inúmeros artistas nacionais.

36 Hamilton Costa é o nome artístico de José Pinto da Costa (1922-2003); Carlinhos Bombril ou Carlinhos 7 cordas é José Carlos da Silva (1944).

Waldir não havia mencionado sobre o preparo de seu instrumento. Eli do Cavaco e Hamilton Costa já haviam me falado – em ocasiões distintas – que Waldir ao trocar as cordas de algum de seus cavaquinhos, as afinava mais altas, acima da relação baseada em 440 Hz, chegando perto do limite de cada uma delas, e assim as deixavam por uns quatro dias. Só então as afrouxava e as configurava na afinação usual, tendo por base o Lá em 440 Hz, afirmando que desta maneira as cordas estariam aptas a aguentarem suas fortes palhetadas sem se romperem. Através destas informações, podemos afirmar categoricamente que Waldir Azevedo era um músico muito preocupado com minuciosos detalhes que acabaram influenciando e transformando sua performance e assinatura musical. Um ponto importante que será observado, logo mais, em carta de Waldir remetida ao Avendano Junior (página 75) é a informação sobre a palheta. Segundo a carta enviada ao cavaquinista Avendano Júnior, Waldir também preparava sua palheta de modo a diminuir o ruído ao contato com as cordas. Neste sentido, Waldir lixava a ponta da palheta deixando-a arredondada. Naquele tempo ainda se utilizava palheta de casco de tartaruga. Os demais livros que abordam a técnica de Waldir Azevedo só consideraram aspectos referentes ao modo de executar o cavaquinho. Waldir sugere que para solar, a palheta dura – ou seja, palheta mais espessa – e pequena se torna a opção para um melhor resultado sonoro, enquanto para solar e acompanhar, ele sugere a palheta de tamanho médio. Hoje em dia, as palhetas são feitas de diversos materiais sintéticos e, de certa forma, seguem uma classificação de acordo com a espessura. Geralmente as palhetas com espessuras menores que 0,70 mm são consideradas palhetas moles, as com espessura entre 0,70 mm e 0,88 mm palhetas médias e as acima desta última medida, palhetas duras. As palhetas moles são mais fáceis de tocar para o instrumentista iniciante, porém não extraem das cordas uma massa sonora considerável e ao se executar músicas muito rápidas, acabam tendo um tempo de ação <sup>37</sup>mais lento, atrapalhando o instrumentista. Conforme as palhetas vão ficando mais espessas, proporcionalmente o tempo de ação da palhetada vai aumentando. Outro detalhe importante é que as palhetas menos espessas geralmente têm como produto sonoro um som percussivo do contato entre a palheta e a corda muito alto em relação ao som extraído da corda ao ser pinçada. Conforme a espessura da palheta vai aumentando, este som percussivo da palheta tocando a corda vai diminuindo<sup>38</sup> e o som da corda vibrando se torna mais alto, até por que para se palhetar com as palhetas mais duras, se

---

37 Tempo medido entre o toque da palheta na corda, a dobra da palheta até o seu ponto máximo de resistência, a transmissão de energia da palheta para a corda, o envergamento da corda até seu ponto máximo de elasticidade e, por fim, a vibração da corda.

38 Hoje em dia há uma enorme variedade de materiais com que as palhetas são desenvolvidas (plástico, nylon, ultem, etc.) e que também gerarão distintas relações entre o som percussivo do contato da palheta com a corda e o som da corda vibrando ao ser palhetada.

exige também mais força do instrumentista. Estas informações sobre os preparos de instrumento e de palheta, realizados e registrados pelo próprio Waldir Azevedo não foram encontradas em nenhum outro lugar, muito menos em outros registros deixados pelo próprio instrumentista. Também é interessante o detalhamento do desenho do contorno da palheta que Waldir fez na segunda página da carta, pois temos agora alguma referência do tamanho e formato de sua palheta.

O cavaquinista Ângelo Corrêa (o Maestro Budega), residente em Cabo Frio-RJ, por duas vezes deu uma informação sobre o preparo do instrumento de Waldir. Uma vez em nosso primeiro encontro, no ano de 2011 e a outra dia 26 de janeiro de 2017, ao participarmos da mesa redonda O Cavaquinho no Contexto da Musicalidade Nacional<sup>39</sup>. Entre 1974 e 1976, Waldir estava afastado dos palcos por conta de um acidente onde precisou reimplantar a falange de um dedo que havia sido cortada por um cortador de grama. Neste período, Waldir e sua esposa foram passar uns meses em Cabo Frio. Nesta cidade Waldir começou a sua retomada musical após o fatídico acidente. Budega, seu irmão, o violonista Álvaro Corrêa, e mais uma turma de jovens músicos saíram a procura de Waldir Azevedo ao ouvirem rumores de que este estava em Cabo Frio. O encontraram e se reuniram numa noite a fim de conhecê-lo. Budega relatou que naquele encontro, Waldir lhe disse que para uma melhor resposta e menos chance de haver trastejamento, usava uma corda Si e a afinava em Ré como primeira corda. Assim a corda ficava mais firme, tanto pelo fato de ficar mais esticada, quanto pela maior espessura da corda, dando mais brilho.

José Eli Monteiro da Silva, o Eli do Cavaco, fez parte do Regional que Waldir Azevedo montou ao se mudar para Brasília no ano de 1971, muito aprendeu no contato diário com Waldir. Eli conheceu Waldir Azevedo ainda no Rio de Janeiro e acabou desenvolvendo uma técnica muito próxima da técnica de Waldir Azevedo. Gravou com Waldir em seus dois últimos discos de estúdio (1977 e 1978). Em Brasília, Eli era conhecido por solar quase todo o repertório de Waldir Azevedo. Eli foi um de meus professores de cavaquinho. Eli faleceu em Brasília 15 de novembro de 2016, durante o período de elaboração desta pesquisa, porém, em vida, durante os 16 anos que convivi ao seu lado, fazia questão de ensinar sobre a forma de Waldir tocar e preparar o cavaquinho. Segundo relatos que obtive durante meu aprendizado ao cavaquinho junto aos meus mestres, o próprio Eli do Cavaco e Evandro Barcellos,

---

<sup>39</sup> Idealizado por Budega e realizado no Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio com apoio da Secretaria de Cultura de Cabo Frio. Além de nós, ainda participaram os cavaquinistas cariocas Pedro Cantalice e Henrique Garcia, Egeu Laos, pesquisador de MPB e Manoel Justino, Superintendente da Igualdade Racial.

confirmados por outros músicos – Hamilton Costa e Pernambuco do Pandeiro<sup>40</sup> – que tocaram no regional de Waldir Azevedo, no período entre 1971 e 1980, Waldir fazia um preparo específico em seu cavaquinho para conseguir extrair o som desejado. As cordas do cavaquinho ficavam apoiadas sobre o rastilho e a pestana. Waldir Azevedo havia configurado seus cavaquinhos de forma que tanto a pestana quanto o rastilho ficassem a uma altura (em relação ao tampo e ao braço do cavaquinho) maior que a altura tradicional. Desta maneira, as cordas ficavam mais tensas, o que gera maior dificuldade para a execução, pois desta maneira o instrumentista precisa palhetar e manejar pela escala com mais força, porém, o resultado desta modificação é uma maior projeção sonora. Ao se aplicar mais força sobre a palheta, se perde o controle da qualidade do movimento da palhetada. É um processo inversamente proporcional: quanto mais forte se palheta, menor é o domínio da execução dos movimentos. Esta modificação que Waldir Azevedo realizava em seus instrumentos tinha um claro objetivo que era obter um maior volume de som. Quanto mais tensas as cordas, maior a projeção sonora que o instrumento alcança. Com esta configuração de cordas mais altas, há também mais um benefício: a redução da possibilidade de as cordas trastejarem, ou seja, ficarem vibrando em contato com os trastes do instrumento ao ser palhetada, gerando sons indesejáveis da corda raspando nos trastes ao ricochetear. Em contrapartida, se existir algum defeito no cálculo da escala do instrumento ou algum mínimo empeno do braço do instrumento, este defeito se tornará mais evidente. Apesar de confirmado por Pernambuco do Pandeiro, Hamilton Costa e Evandro Barcellos, Carlinhos Bombril – o último músico vivo deste regional montado por Waldir Azevedo em Brasília – disse em encontro em sua casa, em agosto de 2017, que o cavaquinho usado por Waldir Azevedo não possuía alterações. O instrumento vinha conforme as medidas tradicionais da casa de música Ao Bandolim de Ouro, responsável pela fabricação e venda dos instrumentos da marca Do Souto, a marca mais tradicional de instrumentos de cordas no universo do choro e do samba, utilizados por ícones como Dino 7 Cordas, Raphael Rabello, Canhoto, Jonas Silva e Waldir Azevedo. Na ocasião deste recente encontro, Carlinhos Bombril lembrou-se de certa ocasião em que acompanharam Waldir Azevedo na Papuda – presídio localizado no Distrito Federal – em uma apresentação para presos com bom comportamento. Ao fim da apresentação, um interno perguntou a Waldir se poderia tocar em seu cavaquinho, que com o bom humor característico, Carlinhos o classificou como um “tamanco” de tão ruim que era aquele instrumento da marca Rei dos Violões. Todos teriam se espantado com a qualidade do som gerado por Waldir

---

40 Pernambuco do Pandeiro é Inácio Pinheiro Sobrinho (1924-2011).

Azevedo com aquele simples instrumento.

Tocar cavaquinho com a configuração de cordas mais altas e tensas aumenta muito mais a dificuldade de execução. Waldir Azevedo é um instrumentista de uma época em que não se usavam, os hoje indispensáveis, captadores de contato para a amplificação sonora junto a um equipamento de som. Na era do Rádio, os músicos necessitavam projetar bastante som de seus instrumentos, que eram captados por microfones. Assim se sucedia também em apresentações musicais fora das rádios. Além disso, o habitat natural do chorão é a roda de choro. Essas rodas costumam ser realizadas em encontros nas casas destes instrumentistas ou em bares, muitas vezes em execuções sem amplificações, exigindo do solista um esforço maior, no sentido de extrair maior volume de som, sem perder a qualidade timbrística, de modo a se sobrepôr à massa sonora dos demais músicos acompanhantes. Talvez esta seja uma das habilidades mais difíceis de se consolidar em um instrumentista solista.

Ao se usar esta configuração de cordas mais altas, a afinação do instrumento tende a vacilar. Quanto mais alta a corda se encontra em relação ao braço do instrumento, maior é a possibilidade de se tornarem perceptíveis as imperfeições da escala do instrumento, trazendo à tona as falhas de afinações em algumas regiões ao longo do braço, em especial na região entre a sétima e a décima segunda casa. Essa desafinação pode ser caracterizada por erro no cálculo da proporção do tamanho das casas ou por empeno do braço do instrumento, que também é muito comum com o passar do tempo. Nesta questão, quando os instrumentos vão envelhecendo, é comum apresentarem deformações como empeno no braço e/ou afundamento ou elevação do tampo, comprometendo a afinação.

Os luthiers que fabricam cavaquinho, hoje em dia, no Brasil, constroem seus instrumentos com as cordas bem baixas. Assim, diminui-se o perigo de se tornarem perceptíveis os problemas de afinação. Atualmente, o cavaquinho é um instrumento muito popular por conta dos sambas e pagodes. Os cavaquinistas desses gêneros, principalmente os de pagode contemporâneo, já tocam de uma nova forma. Desde a década de 1990, quando a maneira de tocar do cavaquinista, arranjador e produtor carioca Mauro Diniz virou referência para o pagode (pois era figura constante nas gravações de inúmeros grupos de pagode que fizeram sucesso) a forma de palhetar o samba ao cavaquinho tem se distanciado da nova maneira apresentada nos pagodes. Mauro Diniz acompanha ao cavaquinho com uma palhetada muito suave, mesmo em músicas com andamento mais acelerado. Seu modo de tocar, além de sua inovadora forma de harmonizar com acordes dissonantes e com grande extensão, tornaram-se referência para a maneira de se tocar cavaquinho neste gênero. Hoje, a referência no pagode é o cavaquinista Lincoln de Lima, que acompanha ao cavaquinho de

uma forma derivada à maneira de Mauro Diniz. Lincoln é conhecido por executar rápidas frases melódicas, com uso de ligaduras de portamento<sup>41</sup> – técnica que não era tão executada antes por conta da configuração de cordas altas, exigindo mais força nos dedos dos cavaquinistas e pela própria dificuldade em se sustentar o som do instrumento, assim, se considera um grande feito essa possibilidade de ligar várias notas ao cavaquinho com uma só palhetada – com fraseados que muito lembram melodias próprias de guitarra dos gêneros jazz ou música pop. Para que seja possível esse portamento, os cavaquinhos são configurados para serem tocados com as cordas bem baixas, quase tocando os trastes, exigindo do instrumentista uma pegada muito mais suave, pois ao menor descuido, se um acorde é executado com uma palhetada um pouquinho mais forte, as cordas podem trastejar. Portanto, nessa nova maneira de tocar cavaquinho, a forma de se tanger as cordas deve ser sempre suave, combinando com a configuração de tensão e altura de cordas que geralmente, nos cavaquinhos de pagode, são muito baixas.

Além disso, hoje, existem também captadores com ótima qualidade que são usados por muitos instrumentistas destes gêneros. Até mesmo em algumas rodas de choro, as execuções dos músicos são amplificadas através de equipamentos eletrônicos. Com isso, a necessidade de se extrair uma grande massa sonora do instrumento, como acontecia por volta das últimas décadas do século XX, foi sendo suprimida pelo uso da tecnologia. Como resultado, são poucos os solistas que possuem esta habilidade de extração de som com muito volume.

Uma outra dificuldade em relação à força usada ao palhetar as cordas do cavaquinho se dá pelo fato de que se deve medir o limite de força com que se tange as cordas. Existe um limite de força que deve ser respeitado em cada instrumento, de acordo com sua configuração de altura, tensão e tipo de cordas. Cada instrumento responde em um limite específico. Se este limite é ultrapassado, o som das cordas distorcem, gerando um som que não é o som desejado pelos solistas. Neste ponto, Waldir Azevedo performava ao seu cavaquinho num ponto quase no limite. Tocava forte o bastante para extrair o máximo de som do instrumento, porém sem deixar as notas *cliparem*, conseguindo um som encorpado e com belo timbre.

---

41 Segundo definição do Dicionário de Música Zahar: “Condução da voz por graus conjuntos, em absoluto *legato*, ao longo de intervalo amplo, geralmente ascendente. Técnica do *bel canto*, pode ser utilizada analogicamente nos instrumentos de arco e, modernamente, no trombone de vara. (ISAACS e MARTIN, 1985, p. 297)

### 3.1 Técnica

Waldir Azevedo desenvolveu uma técnica que o diferenciava de outros cavaquinistas contemporâneos. Muito aprendi com os músicos que tocavam com Waldir sobre seu modo próprio de empunhar e tocar o cavaquinho. A música popular por muito tempo se estabeleceu através da tradição oral. Foi deste modo que aprendi com Eli do Cavaco. Eli não dominava a leitura de partituras, mas entendia um pouco da leitura de cifras. Quando comecei meus estudos com Eli, logo nas primeiras aulas/encontros – sempre eram encontros informais onde me ensinava tocando – ensinou-me pela metodologia mais antiga, com aqueles velhos conceitos de *primeira do tom, segunda do tom, terceira do tom*<sup>42</sup> etc. Eli já tocava muitas músicas de autoria de Waldir Azevedo antes do reencontro em Brasília. Ao ingressar no grupo de Waldir, teve a oportunidade de observar de mais perto como Waldir tocava, absorvendo assim esse conhecimento.

Através de seu modo peculiar de empunhar, segurar a palheta e tocar o cavaquinho, Waldir conseguiu se destacar dos outros cavaquinistas do mercado. Sua técnica foi desenvolvida empiricamente, como esclareceu o próprio músico em entrevista ao jornalista Aramis Millarch, em 1978, em Curitiba, ao ser questionado se havia tomado aulas com algum professor:

Não, por incrível que pareça, não tive professor nenhum. Eu somente comprava aqueles métodos que ensinavam os acordes. Então eu aprendia pelos acordes e procurava me defender sozinho e os outros tocavam e eu prestava atenção, né? É por isso que dizem que eu sou um autodidata, talvez seja, mas eu observei muito o que os outros faziam também. Eu não sou um puro autodidata porque hoje em dia eu faço, tiro uns cinco sons diferentes do cavaquinho, que todos pedem, inclusive profissionais, isso não é e...tirando a modéstia de lado, para ensinar como tiro aqueles sons. Por exemplo: harmônicos, pizzicatos no cavaquinho. Harmônicos e pizzicatos... o pizzicato é usado em violinos. O harmônico é usado em violão, que tem uma extensão de corda muito maior. E eu consigo tirar no cavaquinho, porquê? Observando na parte de harmônicos, o falecido Dilermando Reis, que tocava melodias inteiras em harmônicos, então eu quis aprender como era e consegui passar para o cavaquinho. Pizzicato devido à orquestra da rádio que eu trabalhava, a Rádio Clube, depois Rádio Mundial, no Rio de Janeiro, que tinham os melhores violinos, violinistas que eram do Tetro Municipal, então eles faziam muito pizzicato e me impressionava, e eu consegui, olhando, ver como é que faziam e passei a fazer no cavaquinho. Quer dizer, tudo isso é uma questão de estudo e pesquisa, não é? E hoje em dia eu sempre digo

---

42 No método Bandeirantes, para violão tenor, escrito por Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), editado em 1943 pela editora Irmãos Vitale, esta era metodologia aplicada. Cada página apresentava uma tonalidade com os seus devidos acordes classificados neste sistema com a nomenclatura de primeira do tom, segunda do tom, terceira maior, etc.

quando chega um camarada que toca cavaquinho: - Waldir, você quer me ensinar como é que se faz esse som assim e assim? Eu digo: - Perfeitamente! Aí os colegas que estão do lado dizem: - Você vai ensinar o pulo do gato? Eu digo: - Ensino, sabe porquê? Porque eu estou há esses anos todos para aprender esse pulo do gato. Não vou querer morrer, e enterrar isso comigo, e eles levarem esses anos todos para aprender esse pulo do gato. Porquê? Porque o negócio tem que ir pra frente. Então já polpa eles desse tempo. Já ensino a eles o que eu levei anos pra descobrir. Daí eles vão pra frente e vão descobrir coisas que eu ainda não descobri, certo? Talvez eu esteja errado, talvez eu esteja certo, não sei... (MILLARCH, 1978)

É muito interessante a consciência que Waldir tinha sobre sua técnica e os diferentes tipos de sons que conseguia executar ao cavaquinho. Como ele afirma em alguns depoimentos que estão sendo expostos neste trabalho, sua técnica e demais efeitos sonoros surgiram por conta de sua inquietação natural quanto às outras possibilidades interpretativas e expressivas até então não exploradas ao cavaquinho. Muito importante para esses processos de criação e descoberta foi a inserção de Waldir no meio musical ao lado de grandes músicos de vários estilos musicais. Na transcrição acima, Waldir cita parte do casting da Rádio Clube do Brasil, onde trabalhou por muitos anos. Waldir Azevedo citou para o repórter Aramis Millarch alguns dos grandes músicos que trabalhavam ao seu lado na Rádio Clube do Brasil.

Naquela época a Rádio Clube do Brasil logo passou a ser Rádio Mundial, e quem comprou a rádio e transformou de Rádio Clube para Rádio Mundial foi o Victor Costa. E o Victor Costa levou todo aquele casting fabuloso para a Rádio Mundial. Foi na época áurea da Rádio Mundial em que todos os cartazes, cantores e orquestras e conjuntos estavam na Rádio Mundial. Vamos dizer os cartazes da época: Linda Batista, Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo, tudo o que você possa imaginar de estrelas estavam na Rádio Mundial. A orquestra era a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Alceo Bocchino e Dante Santo... e... me esqueço... Dante o quê? Não... Cláudio Santoro! Cláudio Santoro, um grande maestro, a Orquestra Tabajara de Severino Araújo, a Orquestra de Napoleão Tavares, foi cartaz naquela época, tudo na Rádio Mundial. E o regional era de Waldir Azevedo. (MILLARCH, 1978)

O fato de Waldir ter sido um multi-instrumentista não pode ser deixado de lado. É uma informação muito valiosa, pois abriria um leque de possibilidades de troca de técnicas entre instrumentos distintos, gerando novas possibilidades ao pouco explorado cavaquinho. Waldir citou, como vimos anteriormente, o fato de ter aprendido a tocar os harmônicos com o violonista Dilermando Reis e de ter se baseado nos violinos para realizar os *pizzicati*. No caso do *pizzicato*, há uma certa alegoria neste relato, pois o *pizzicato* é realizado ao tocar o violino sem o arco, tangendo as cordas com os dedos, gerando assim aquele som mais *staccato*, mais



abafado. Neste caso, o *pizzicato* é realizado ao cavaquinho apoiando a palma da mão que segura a palheta sobre as cordas ao tocá-las. O resultado é a simulação do mesmo efeito gerado ao violino. Em seus primeiros 10 anos de carreira fonográfica, como solista de cavaquinho, já é possível perceber a evolução da sonoridade de Waldir e sua preocupação em criar novos efeitos. Waldir explorou várias possibilidades de criação de outros timbres. Como exemplo, era comum ouvi-lo palhetar na região mais próxima do cavalete do instrumento, gerando um som mais metálico. Em inúmeros fonogramas Waldir Azevedo se utilizou deste método para criar uma outra sonoridade de cavaquinho.

A assinatura timbrística de Waldir Azevedo se tornou um marco para o cavaquinho, assim como a identidade sonora de Jacob Pick Bittencourt para o bandolim. A inovação no trato sonoro e interpretativo destes dois instrumentistas marcou imensamente o mercado do choro. Estes dois intérpretes causaram forte impacto entre os músicos profissionais, os amadores, os estudantes e o público de choro por conta de seus imensos preciosismos com seus fonogramas. Até hoje seguem sendo grandes referências para os cavaquinistas e bandolinistas. Sobre o reflexo causado pelo sucesso e sonoridade de Waldir no mercado fonográfico, o biógrafo Marco Antônio Bernardo afirma:

Contrariando eventuais expectativas, Garoto deve ter se surpreendido enormemente com a generosidade de Waldir para com os colegas, sobretudo os cavaquinistas. Ao visitá-lo no Méier, Garoto admirou-se ao ver que Waldir não hesitou em matar-lhe a curiosidade ensinando-lhe a maneira certa de tirar aquele som do cavaquinho, mostrando-lhe que o segredo estava simplesmente no modo de segurar a palheta, com os dedos indicador e o polegar, e deixando a mão absolutamente solta, sem apoiar o dedo mindinho no tampo do instrumento, o que certamente tiraria boa parte da ressonância. Ou seja: era a corda e não a palheta, que deveria vibrar. Garoto, por sua vez, ensinou a Waldir algumas coisas da mão esquerda do cavaquinho como, por exemplo, a realizar escalas cromáticas. Depois de passarem um dia inteiro juntos de cavaquinho na mão, Garoto saiu de lá satisfeitíssimo, e passou a tocar da mesma maneira de seu concorrente Waldir, o que já se refletiria indelevelmente em seu próximo solo de cavaquinho gravado para a Odeon, em 22 de novembro: o *Baião Caçula*, de autoria de Mário Gennari Filho, que iria se constituir em um de seus maiores sucessos (ainda que, claro, nada comparável aos conquistados por Waldir). (BERNARDO, 2004, p. 50)

Neste encontro, a troca de informações com o multi-instrumentista Garoto, a quem Waldir nutria muita estima e admiração, foi confirmado por ele mesmo em seu depoimento registrado no Museu da Imagem e do Som, em 1967<sup>43</sup>.

---

43 Depoimento registrado em 15 de dezembro de 1967, no Museu da Imagem e do Som. Os entrevistadores foram Ricardo Cravo Albin, então diretor do MIS, Braguinha e Almirante.

Braguinha: - Ô Waldir, você disse que o Garoto te ensinou alguma coisa sobre as escalas cromáticas, não é?

Waldir Azevedo: - Sim!

Braguinha: - Mas eu acho que você ensinou alguma coisa ao Garoto.

Waldir Azevedo: - Sim, a palheta, a mão direita... a mão direita eu ensinei a ele, porque ele pegava o instrumento...

Braguinha (interrompendo a resposta de Waldir): - Quer dar um exemplo do que você ensinou a ele?

Waldir Azevedo: - Perfeito! Em geral, pega-se o instrumento assim, apoia-se o dedo mindinho, como se chama, no tampo do instrumento. Já começou o erro aí! Você apoiou aqui no tampo, já tirou um pouco da sonoridade da acústica do instrumento. Então você, aí, pega a palheta com dois dedos, o indicador e o polegar, e faz isso... (neste momento toca a prima do instrumento algumas vezes). Olha a batida “tchac, tchac, tchac” da palheta! (continua tocando ritmadamente, num mesmo pulso e intensidade a prima do cavaquinho). Isso é o som comum de qualquer instrumento... Eu nem sei tocar assim...

Braguinha: - Agora dá o som que o seu... (palavra irreconhecível)

Waldir Azevedo: - Agora o som... A palheta é que vibrava né? Pela técnica antiga... Pela nova técnica, a corda é que vibra. A palheta fica firme, na mão, então você não apoia nada na caixa acústica. O próprio... a própria mão fica, fica solta aqui em cima. Ó! (toca ritmadamente, com mais intensidade e velocidade que as vezes anteriores e improvisa sobre cordas soltas) Você sente a corda vibrar e não a palheta vibrar. (continua tocando).

Braguinha: - Agora, aquele som bonito que você tira, que parece sino, que eu nunca vi ninguém tirar esse som!

Waldir Azevedo: - Ah!!! (tocando os harmônicos das cordas soltas e logo improvisa pequeno trecho musical em cima de G e D7) Isso é caixinha de música. Isso são harmônicos, hã?! (MIS, 1967)

Em 1971, Joaquim Assumpção Avendano Júnior, cavaquinista que residiu em Pelotas – RS, escreveu uma carta para a Rádio Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, endereçada ao Waldir Azevedo. Avendano apresentou-se como fã e cavaquinista e perguntou qual a marca do cavaquinho de Waldir, qual palheta ele usava e como ele fazia para tocar o cavaquinho. Waldir Azevedo redigiu uma carta à mão e enviou ao Avendano Junior, respondendo a suas indagações. A partir desta troca de cartas, criaram laços de amizade, de tal forma que Avendano foi convidado pelo próprio Waldir a passar uns dias em sua casa em Brasília – DF. Neste período na Capital Federal, Avendano mostrou a Waldir suas composições. *Assim Traduzi Você* é um choro de autoria de Avendano Júnior que foi gravado por Waldir Azevedo no álbum *Minhas Mãos, Meu Cavaquinho*, lançado em 1976. Tomei conhecimento desta troca de correspondências entre Avendano e Waldir ao assistir ao documentário em DVD intitulado “*O Liberdade*”<sup>44</sup>. Liberdade é o nome do bar onde Avendano Júnior se apresentou

44 Dirigido por Cíntia Langie e Rafael Andreazza e realizado em 2011 pela produtora Moviola Filmes em Pelotas-RS.

semanalmente por aproximadamente 30 anos. No documentário, é possível assistir apresentações e entrevistas de Avendano Júnior. Em determinado momento, Avendano é entrevistado em sua casa, onde mostra uma série de quadros com reportagens e fotos em uma parede de sua sala. Ocupava lugar de destaque um quadro emoldurado com a carta escrita de próprio punho por Waldir Azevedo.

Em 20 de setembro de 2016, conheci o solista de cavaquinho gaúcho Paulo Roberto Carvalho na residência de Carlinhos Bombril e Alcione Tomé. Paulo havia viajado para Brasília para conhecer o violonista de sete cordas que tocou com Waldir na década de 1970 e que o acompanhou em seus dois últimos discos de estúdio, em 1977 e 1978. Fã de Waldir Azevedo, Paulo Roberto executa o cavaquinho com técnica análoga à de Waldir. Por possuir muita amizade com dona Olinda Azevedo, a esposa do cavaquinista carioca, e pelo seu empenho frente a manutenção e divulgação da técnica do Rei do Cavaquinho, Paulo foi um dos escolhidos para ser guardião de parte do acervo pessoal de Waldir Azevedo. Paulo Roberto Carvalho criou um portal eletrônico<sup>45</sup> a fim de divulgar e manter viva a história deste instrumentista. Ao comentar com Paulo Roberto sobre a carta que havia visto no documentário sobre Avendano Júnior e exteriorizar minha curiosidade quanto ao seu conteúdo, Paulo Roberto enviou-me uma cópia desta carta que já possuía em mãos. Esta carta é uma importante fonte primária onde o próprio Waldir tenta ensinar a sua técnica, explicando como segurar a palheta, posicionamento da mão sobre o tampo, modo de palhetar etc.

---

45 <[www.waldirazevedo.com.br](http://www.waldirazevedo.com.br)>

1

Quaranara, 23 de Setembro de 1941.

Amigo Joaquim, muito obrigado pelas palavras de carinho.

Quanto ao seu pedido, não sei se vou saber explicar com palavras, em todo caso, vamos tentar, OK?

a)- firme a palheta entre os dedos polegar e indicador, de maneira que a corda é que vibra e não a palheta.

b)- A mão deverá ficar fechada como se você fosse dar um soco.

c)- O pulso deve ficar apoiado sobre o cavalete das cordas, um pouco mais para cima ou para baixo não tem importância, depende de como você se sentir melhor.

d)- O tamanho da palheta também dependerá de você, no entanto ela deverá ser dura afim de não fazer "tléc-tléc" quando se toca junto ao microfone. A palheta dura dificulta a execução ligeira, porém o som é mais bonito.


Quanto aos exercícios para palheta, você deve começar, fazendo escalas. Comece uma escala sempre batendo com a palheta para baixo, a nota seguinte para cima, a outra para baixo, nunca batendo 2 vezes seguidas com a palheta para baixo ou para cima, nem mesmo quando no seguimento da escala se passa de uma corda para a outra.

Figura 4 – Primeira página da carta de Waldir Azevedo ao cavaquinista Joaquim Avendano Junior

2

Uma observação: Se voce sola e acompanha tam-  
bem, deve usar uma palheta de tamanho médio.

O tamanho da minha palheta é este:

O polegar e o indicador seguram aqui → 

A palheta é de tangerina

Observe que a ponta é um pouco arredondada,  
pois sendo assim, tira um som mais bonito.

Amigo Joaquim se voce tiver  
alguma dúvida, escreve para mim que terei  
todo o prazer de procurar esclarecer.

Meu novo endereço a partir de novembro é:

Brasília - S.O.S - 302 Bloco H apto 104.

Um grande abraço do amigo

Waldir Azevedo

Em tempo: o tamanho da palheta é 2 milímetros a menos,  
pois eu coloquei a minha sobre este papel e ao contornar  
com a caneta, saiu um pouquinho maior.

Figura 5 – Segunda página da carta de Waldir Azevedo ao cavaquinista Joaquim Avendano Junior

Sobre o item A desta carta, é importante relembrarmos que Waldir Azevedo já havia utilizado a mesma expressão “a corda é que vibra e não a palheta” em seu depoimento ao MIS quando explicou a Braguinha, Ricardo Cravo Albin e Almirante em elucidação sobre sua técnica. Depois de muito refletir sobre essa expressão, somente foi possível sua compreensão após assistir inúmeras vezes, com cautela, os movimentos feitos por Waldir ao tocar seu cavaquinho, nos vídeos que foram catalogados. A expressão utilizada por Waldir era uma maneira alegórica para demonstrar que a palheta deveria ser segurada firmemente pelos dedos polegar e indicador. Muitos músicos seguram a palheta com menos força, dando um maior conforto na hora de tocar, principalmente trechos com muita velocidade, porém, agindo desta maneira, a força da palheta tangendo a corda é menor, gerando menos pressão sonora e mais som percussivo resultante do contato da palheta com a corda. Aplicando mais força ao segurar a palheta, a pressão sonora e a dificuldade de tocar aumentam proporcionalmente. Waldir Azevedo arrancava o som de seu instrumento magnificamente.

Sua forma de segurar a palheta também foi percebida nos vídeos e fotos. Conforme a Figura 6, é possível perceber a forma como Waldir apoiava a palheta. Waldir segurava a palheta apenas com os dedos polegar e indicador da mão direita. Um detalhe importante é a inclinação da palheta em relação à corda. Waldir inclinava a ponta da palheta levemente para baixo (próximo ao ângulo de  $45^\circ$ ), flexionando o polegar. No vídeo da Série Documento da TV Bandeirantes, alguns *clozes* foram feitos sobre as mãos de Waldir em atividade. Fica bastante nítida a pressão que Waldir Azevedo faz nos dedos polegar e indicador da mão direita contra a palheta. Quando a música apresentava alguma pequena pausa, Waldir relaxava imediatamente estes dedos que seguravam a palheta, voltando logo em seguida a exercer a uma tensão sobre a palheta, dando firmeza na palhetada, além de inclinar a ponta da palheta levemente para baixo, ao voltar a tocar.



Figura 6 – Recortes de vídeo com foco na postura de mão direita de Waldir Azevedo

Uma observação deve ser feita sobre a resposta C da carta enviada a Avendano. Waldir sugere que se apoie o pulso sobre o cavalete do instrumento. Talvez a pergunta de Avendano Júnior a Waldir Azevedo tenha sido em relação à execução de *pizzicato*, onde a resposta dada se enquadra perfeitamente com a realidade dos fatos. Se, por ventura, a pergunta tiver sido outra, relacionada ao modo de se posicionar o pulso sobre o instrumento, haverá aí uma inconsistência, pois, assistindo aos vídeos e conforme os relatos de Eli do Cavaquinho, Evandro Barcellos, Carlinhos Bombril e do próprio Waldir Azevedo<sup>46</sup>, sua técnica se diferenciava de outras justamente pelo detalhe de se posicionar o pulso da mão direita (no caso, a mão da palheta) por cima do tampo e do cavalete do instrumento, sem tocá-los. No caso, o apoio só se dá através do contato do antebraço com a quina da junção do tampo e da lateral do instrumento. Desta maneira, ao ter o contato mínimo com o tampo do instrumento, permite-se que a madeira do tampo (que é a madeira mais fina e importante da caixa acústica do instrumento) vibre plenamente, gerando maior amplificação sonora. Outros solistas de cavaquinho como Jonas Silva e Luciana Rabello usam a técnica a qual Waldir se referia como a técnica antiga<sup>47</sup>, apoiando a mão sobre o tampo do instrumento, impedindo a plena vibração do tampo do instrumento resultando numa intensidade sonora mais fraca, em contrapartida, se torna mais fácil tocar assim por conta do apoio da mão sobre o tampo. Este modo é análogo à técnica usada por Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim, a maior referência do

46 Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1967.

47 Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som em 1967, em trecho já transcrito anteriormente.



bandolim brasileiro para os chorões mais ortodoxos. Jacob, que não nutria simpatia alguma pelo cavaquinista Waldir Azevedo, seu concorrente direto e que fez muito sucesso (gerando uma dose imensa de ciúme) ao substituí-lo na gravadora Continental após sua transferência para a gravadora RCA Victor, no ano 1949, revela informações importantes<sup>48</sup> sobre sua postura de mão direita e modo de palhetar, analisados por Côrtes (2006):

O som do bandolim não é diferente quem é diferente sou eu. [...] É o que os franceses chamam de *toucher*, ou seja, o toque, a maneira de sensibilizar o instrumento, isso é uma coisa que nasceu comigo eu mesmo não posso definir o que seja. É uma aliança da mão direita com a mão esquerda por que eu, por exemplo, posso tocar de leve na palheta, há bandolinistas, por exemplo, como Luperce Miranda, que tocam com o antebraço e a mão totalmente livres sobre o tampo do instrumento, quer dizer eles não prendem o braço no tampo do instrumento, tocam com a mão inteiramente livre, ou seja o braço, o antebraço e a mão, perfeito? Inteiramente livres. Eu fixo o braço, fixo esta, esta polpa direita da mão direita no tampo e toco apenas circulando a palheta com dois dedos em cima do bandolim, houve até quem chamasse isso... [...] agora se é certo ou errado não sei, agora o fato é que hoje, pode-se afirmar: noventa por cento dos estudiosos aprendizes de bandolim empregam a minha palhetada, procuram imitar a minha palhetada, isto sim. (BITTENCOURT apud CÔRTEZ, 2006, p.28).

Esta técnica de mão direita (mão da palheta) utilizada por Jacob do Bandolim é bastante utilizada por muitos instrumentistas. Esta articulação com a falange dos dedos polegar e indicador, que seguram a palheta é utilizada frequentemente por cavaquinistas, bandolinistas e guitarristas. Dentre alguns destes grandes instrumentistas que fazem uso dessa técnica, temos Evandro do Bandolim e Déo Rian. É uma técnica distinta da técnica italiana. Com este tipo de articulação, a palhetada entre cordas distintas se faz com mais facilidade, pois não exige que o pulso do instrumentista mude de ângulo ou posição para tocar as demais cordas do instrumento. Em contrapartida, é uma técnica que não garante maior velocidade de palhetada. Alguns músicos contemporâneos como Márcio Marinho e Victor Angeleas, virtuosos que tocam cavaquinho de 6 cordas e bandolim de 10 cordas, respectivamente, usam uma técnica híbrida, misturando as duas técnicas, a de articulação de pulso (técnica italiana) e a de articulação das falanges do polegar e indicador. Ao observar grandes instrumentistas como os bandolinistas Jorge Cardoso, Danilo Brito e Elisa Meyer, que possuem uma capacidade impressionante de interpretar músicas rápidas com muita limpeza e expressão ao bandolim, é possível conferir o uso prioritário da técnica de articulação de pulso (técnica de Waldir e Luperce Miranda, a dita técnica italiana de palhetada). Elisa informou, em troca de

---

48 Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, também registrado em 1967, conduzido por Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral e Sérgio Bittencourt.



mensagens no primeiro semestre de 2017, que faz o uso das duas técnicas citadas logo acima e ainda reiterou que ainda dependendo do objetivo, muda a posição da mão direita (mão da palheta) em sua execução ao bandolim.

O bandolinista Jorge Cardoso, que também foi meu professor de cavaquinho na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello, entre os anos 2000 e 2001, prestou importantes informações sobre técnicas de palhetada. Jorge Cardoso iniciou sua carreira musical de forma autodidata em sua juventude e mais tarde tomou lições de bandolim com os professores Elismar Pontes e Marco César. Em 2008 se formou bacharel em bandolim clássico no Conservatório Giuseppe Verdi, com o maestro Ugo Orlandi, na Itália e em 2011 concluiu seu mestrado em musicologia pela Universidade de Brasília. Cardoso se tornou um *expert* em assuntos relacionados às técnicas de palhetadas. Em entrevista semiestruturada, realizada em maio de 2017, esclareceu sobre a técnica de palhetada da escola italiana de bandolim, que muito se assemelha à técnica de Lupercé Miranda e Waldir Azevedo. Cardoso explicou que na técnica italiana de bandolim a articulação se dá pelo pulso, que não se apoia sobre o tampo do instrumento. Ressaltou também que as pesquisas de técnicas da escola italiana foram acontecendo há muito tempo e esta escola aborda inúmeras possibilidades técnicas, de modo que detém enorme conhecimento da cultura do bandolim, de utilização dos efeitos interpretativos e da palheta cujo formato é diferente do formato usado aqui nas Américas. Lupercé Miranda, utilizava esta técnica italiana, assim como Waldir Azevedo. Jorge Cardoso também informou que num período cronológico, as técnicas foram apresentando variáveis. No período do século XIX, utilizava-se o punho elevado – punho de ganço<sup>49</sup> – que dava mais velocidade aos *tremolos*, porém, menor controle sobre sua execução.

---

49 Pulso com inclinação angular próxima a 45° na articulação entre o antebraço e a mão.

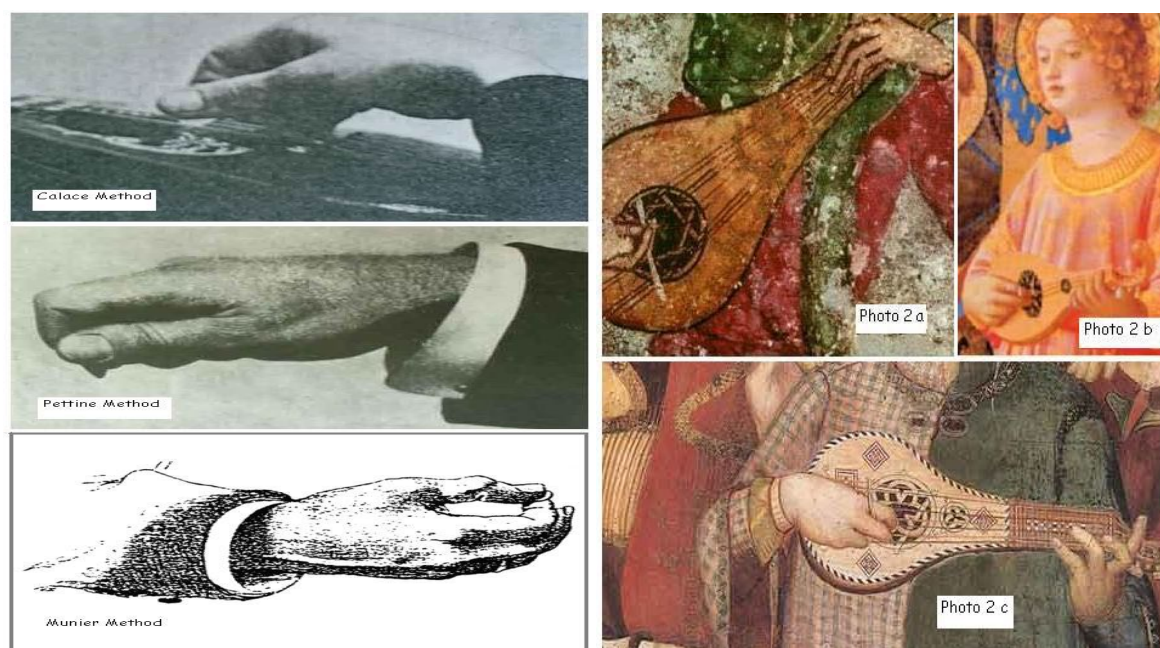


Figura 7 – Representações de posturas técnicas com elevação do pulso

Com o tempo as posturas da mão da palheta foram mudando, de modo a valorizar a posição de punho mais relaxada, mais próxima de um relaxamento natural, que é a filosofia básica das técnicas de instrumentos musicais. Nesta técnica italiana, a mão, relaxada, cai com a ação natural da gravidade, palhetando a corda. Para que se chegue neste relaxamento, não se aperta a palheta entre os dedos. Jorge ressalta que segundo os estudiosos italianos, a técnica com articulação das falanges dos dedos polegar e indicador não extrai muito som do instrumento. Seria uma técnica que se tornaria ideal para instrumentos elétricos, como a guitarra elétrica, que não precisa desta ação de se produzir som com a força da palheta, já que é ligada a amplificadores, ao contrário dos instrumentos acústicos. Por fim, Cardoso chamou atenção para o fato de que Joel Nascimento e Marco Cesar inclinam a palheta num ângulo de  $45^\circ$  para cima (Figura 8), inclinação no sentido horário (assim como o cavaquinista Márcio Marinho) enquanto Jacob do Bandolim inclinava a palheta no sentido inverso, sentido anti-horário (Figura 9), como Hamilton de Holanda, Ugo Orlandi, Danilo Brito, Elisa Meyer e ele mesmo. Waldir Azevedo também posicionava sua palheta desta última forma, porém, em relação ao relaxamento dos dedos, ele ia contra esta corrente. Daí sua corriqueira afirmação “quem vibra é a corda e não a palheta”, explicando alegoricamente que a palheta deveria estar bem firme entre os dedos que a seguram.



Figura 8 – postura de palheta com inclinação no sentido horário



Figura 9 – postura de palheta com inclinação no sentido anti-horário

Jorge Cardoso também esclareceu que Jacob do Bandolim desenvolveu sua técnica também por uma necessidade de controlar os ponteiros dos marcadores da aparelhagem de som das rádios daquela época, pois se a intensidade da voz ou do instrumento fosse muito alta, criava uma distorção resultante. Foi uma maneira de controlar a intensidade das palhetadas criando uma constância em relação à altura de som das palhetadas para cima e para baixo.

A escolha das posições das notas musicais no instrumento também é um fator que influencia diretamente na fluência da execução e em seu resultado sonoro. A opção em valorizar as notas em cordas soltas durante a execução musical é um rito característico da forma brasileira de se solar ao cavaquinho, violão e bandolim. Diferentemente dos instrumentos elétricos como a guitarra, estes instrumentos acústicos não sustentam por muito tempo o som. O timbre das cordas soltas soa melhor que as mesmas notas em posições presas.

Dino 7 Cordas<sup>50</sup>, que foi o maior responsável pela sistematização e aplicação dos contrapontos ao violão de 7 cordas, usou de forma constante a escolha das passagens por cordas soltas ao longo de sua carreira. Várias peças de violão brasileiro de João Pernambuco, Dilermando Reis, assim como peças de bandolim compostas por Lupercê Miranda e Jacob do Bandolim e de cavaquinho compostas por Waldir Azevedo valorizaram a sonoridade das cordas soltas, reforçadas por campanelas, gerando o som característico do modo tradicional de se tocar a música brasileira. Waldir Azevedo frequentemente optava por soluções de digitações mais trabalhosas se o resultado sonoro fosse melhor.

Conforme o item D da carta ao cavaquinista Avendano Junior, Waldir sugere que as escalas sejam tocadas sempre com palhetadas alternadas, ou seja, uma palhetada para baixo seguida sempre de uma palhetada para cima, que é um ótimo exercício para a fluência fraseológica ao instrumento. É a maneira de se palhetar mais aplicada pelos cavaquinistas e bandolinistas. No entanto, em vários momentos Waldir Azevedo não levou tão a sério esta recomendação, dada por ele mesmo, e em vários dos vídeos foi possível flagrar a repetição de palhetadas para baixo em sua execução ao cavaquinho. Este estudo empírico sobre as técnicas de palhetada vem sendo feito desde o início de minha formação musical. Muito tenho observado nas apresentações de renomados músicos que passaram pelo Clube do Choro de Brasília e em rodas de choro pelo Brasil. Pude observar que nem sempre esta regra da palhetada alternada, sempre muito enfatizada pelos professores de música, é tomada a cabo por vários instrumentistas. Dentre eles, pude observar o uso de palhetadas repetidas no mesmo sentido em performances fantásticas dos bandolinistas Hamilton de Holanda e Armandinho Macedo (este, inclusive, fazendo a não habitual repetição de palhetadas para cima), dos cavaquinistas Pedro Vasconcellos e Márcio Marinho, do guitarrista Pedro Martins e do multi-instrumentista Abel Luiz. Isso não tira em nada o mérito destes instrumentistas, principalmente por que são todos músicos virtuosos e verdadeiras referências nos gêneros musicais em que atuam.

A técnica de Waldir era emblemática. O aspecto visual de sua maneira de empunhar o instrumento impunha um maior respeito. Sempre tocando de pé e com cavaquinho alinhado ao seu peito, Waldir portava-se como um verdadeiro concertista de seu instrumento. Muitos instrumentistas de cordas dedilhadas preferem tocar sentados, com o instrumento apoiado sobre a perna. Em todos os vídeos que foram catalogados ao longo desta pesquisa em que Waldir Azevedo toca o seu cavaquinho, seu instrumento está apoiado sobre seu tórax e não

---

50 Horondino José da Silva (05/05/1918 – 27/05/2006) maior referência de acompanhamento ao violão de 7 cordas brasileiro.



sobre a perna. Em alguns momentos mais raros, Waldir toca sentado (vídeos em momentos informais) porém ainda com o instrumento alinhado ao peito. Esta forma de empunhar o instrumento mais próximo ao peito lhe garantia uma angulação entre seu braço e antebraço direitos próxima ou menor que a marca de ângulo reto (vide Figura 10). Esta medição angular também faz parte de sua maneira de tocar e não pode passar despercebida. Ao se tocar com o instrumento no colo, esse ângulo tende a se aumentar e às vezes percebe-se a necessidade de elevar ou flexionar levemente o pulso para baixo ou para cima. Também percebeu-se ao analisar os vídeos que Waldir Azevedo preocupava-se em apoiar no peito somente parte do fundo do cavaquinho e não o fundo em sua totalidade. Outro detalhe que deve ser levado em consideração é que Waldir sempre palhetava o cavaquinho na região da primeira metade da boca do instrumento.





Figura 10 – Recortes de vídeos com detalhe para a postura de braço e antebraço direitos

### 3.2 Aspectos expressivos e interpretativos

Ao realizar a escuta da discografia integral de Waldir Azevedo após organizá-la em ordem de lançamento, foi possível mapear recursos melódicos e efeitos que caracterizam o estilo interpretativo deste instrumentista. Desta maneira foi possível perceber os avanços tecnológicos dos meios de gravação e reprodução que abrange esta discografia – de 1949 a 1980 – assim como a evolução da sonoridade extraída do cavaquinho por Waldir Azevedo ao longo dos anos.

Vários detalhes foram sendo catalogados sobre a discografia de Waldir Azevedo. Em 1951, Waldir gravou, *Jalousie*<sup>51</sup> marcando o primeiro gênero estrangeiro em seus fonogramas. A faixa *Já é Demais*<sup>52</sup>, gravada no ano de 1954, conta com a participação de Waldir Azevedo cantando. No mesmo ano, Waldir grava um choro de sua autoria chamado *Madrigal*<sup>53</sup> que conta com a participação do Trio Madrigal, homenageado com a composição. No ano de

51 78 rpm 16.428, autoria de Jacob Gade, lançado em 1951 pela Continental.

52 78 rpm 16.896, parceria com Jorge Santos, lançado em 1954 pela Continental.

53 78 rpm TA-5418, lançado em 1954 pela Todamérica.

1955, Waldir gravou o clássico de Ary Barroso *Na Baixa do Sapateiro*<sup>54</sup>, que contou com o assobio de Risadinha do Pandeiro todas as vezes que a música voltava à frase inicial. Em 1961, Waldir grava a primeira faixa com cavaquinho centro, o fonograma *Jogadinho*<sup>55</sup>. O cavaquinho centro deve ter sido gravado por ele mesmo, pois a levada que se houve é a mesma de Waldir Azevedo, que pode ser ouvida em faixas onde ele sola e logo depois faz a base passando o solo para outro instrumento, como é o caso do fonograma *Contando Tempo*<sup>56</sup>, lançado em 1960, onde Waldir é acompanhado por orquestra de metais, piano, contrabaixo e percussão. No momento em que Waldir passa o solo para os metais, ele os acompanha ao cavaquinho, em ritmo de samba, com a mesma levada que se ouve no fonograma *Jogadinho*. Em alguns outros fonogramas é possível ouvir o Waldir fazendo centro em momentos em que não estava solando ou fazendo contrapontos. Em 1961, Waldir lançou o fonograma *Balada de Bat Masterson*<sup>57</sup>, onde gravou banjo tenor ao invés do cavaquinho.

Mas o ponto alto foi em agosto, por conta do lançamento em 78 rpm da *Balada de Bat Masterson*, aproveitando a onda de simpatia que se formou no país em torno do personagem de TV de mesmo nome, um caubói elegante que utilizava sua bengala para aniquilar os bandidos do faroeste norte-americano. A pedido do produtor Nazareno de Brito, Waldir gravou o solo com banjo, instrumento que não empunhava há mais de vinte anos, e o resultado valeu a pena: só a gravação em 78 rpm de Waldir (outros que dignaram-se à proeza de gravar o tema foram o cantor Carlos Gonzaga e o Flautista Altamiro Carrilho) chegou a vender cerca de 50.000 cópias e ocupou os primeiros lugares da Parada de Sucessos da Revista do Rádio. (BERNARDO, 2004, p. 78)

Waldir Azevedo se mostrou um artista muito preocupado em abrir espaço para o cavaquinho em várias frentes. Logicamente alguns gêneros foram explorados em seu repertório, como alguns temas estrangeiros, tanto da música popular quanto da música erudita, por força do mercado fonográfico. Porém, Waldir compôs muitas músicas que não se enquadravam nos moldes do choro tradicional, tal como Pixinguinha ou Jacob do Bandolim faziam. É muito comum ouvir composições de Waldir em que seu cavaquinho divide o protagonismo com trios vocais masculinos ou femininos, e participações de cantoras entoando letras feitas em sua homenagem – caso de *Dois Abraços*<sup>58</sup>. Há ainda gravações onde Waldir também cantou como *Cachopa no Frevo*<sup>59</sup> ou simplesmente entoou algum refrão como

54 78 rpm 17. 095, autoria de Ary Barroso, lançado em 1955 pela Continental.

55 78 rpm 17.963, lançado em 1961 pela Continental.

56 78 rpm 17.807, lançado em 1960 pela Continental.

57 78 rpm 17.989, autoria de B. Corwin e H. Wray, lançado em 1961 pela Continental.

58 78 rpm 18.053, autoria de Paulo Tito e Renê Bittencourt, lançado em 1962 pela Continental.

59 78 rpm 16.472, onde divide o canto com Odete Amaral, lançado em 1951 pela Continental.

*Caramujo de Galocha*<sup>60</sup>, *Catete*<sup>61</sup> e *Contando Tempo*. Waldir gostava muito de brincar com os diferentes sons tirados do instrumento. Em 1957, no fonograma *Ciscando*<sup>62</sup>, na última passagem pela parte A, Waldir palheta a corda do cavaquinho na região mais próxima do cavalete, portanto, mais distante da boca do instrumento, extraindo um timbre mais metálico. Em *Pirilampo*<sup>63</sup>, *Yellow Bird*<sup>64</sup>, *Café à l'Italiana*<sup>65</sup>, *Suave é a Noite*<sup>66</sup>, *Telstar*<sup>67</sup>, temos exemplos de faixas onde houve uma montagem com mais de uma camada de solo de cavaquinho. Em alguns fonogramas é possível perceber a manipulação do material em fita magnética, alterando a tessitura através da mudança de velocidade da rotação da fita sobre uma base já pré-gravada. Em outras faixas como no caso de *Baião Guarani*<sup>68</sup>, é possível ouvir o cavaquinho tocando com um timbre mais agudo, porém, este é um exemplo da sonoridade específica do cavaquinho batizado por Waldir como Cri-Cri, que era um instrumento em menores proporções.

A partir dos fonogramas que saíram no mesmo 78 rpm<sup>69</sup>, em 1954, *Pretenda* e *Quando eu danço com você* já se estabeleceu o som encorpado e límpido de Waldir Azevedo. Este álbum é um marco pela sonoridade de Waldir que já está maturada e pelo aparecimento de vários efeitos como o vibrato, o uso do pizzicato para reforçar o staccato, os harmônicos e o trinado.

### 3.3 Vibrato

O termo de origem italiana que designa uma vibração expressiva por meio da qual se aumenta não só a quantidade de som produzida normalmente como, sobretudo, sua qualidade. Nos instrumentos de arco, esse efeito é obtido através de uma espécie de tremolo da mão esquerda sobre a corda que se pressiona sobre o ponto, de que resulta uma especial qualidade expressiva. Nos instrumentos de sopro, esse movimento vibratório é produzido com os lábios do executante. Os cantores têm na voz um vibrato inato, que pode ser usado como qualidade ou distorcer-se (por falta de controle vocal) até a caricatura. Os cravistas procuram obter o vibrato imprimindo uma oscilação lateral às teclas, recurso que passou, ao menos como sugestão, à técnica pianística. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 400)

---

60 Compacto 45-015 *Waldir Azevedo*, lançado em 1958 pela Continental.

61 78 rpm 17.087, autoria de Humberto Teixeira, lançado em 1960 pela Continental.

62 LP LPP-3005 *Cavaquinho Maravilhoso*, parceria com Chiquinho, lançado em 1957 pela Continental.

63 78 rpm 17.216, lançado em 1955 pela Continental.

64 78 rpm 18.083, autoria de Keith, Bergman e Luboff, lançado em 1961, pela Continental.

65 78 rpm 78-145, autoria de Schifrin e Mandy, lançado em 1962, pela Continental.

66 78 rpm 78-145, autoria de P. F. Webster e S. Fain, lançado em 1962, pela Continental.

67 78 rpm 78-240, autoria de Joe Meek, lançado em 1963, pela Continental.

68 LP LPP-3043, *Baile de Cavaquinho*, autoria de Amadeo Monges, Pablo Gaone e Ben molar, lançado em 1958 pela Continental.

69 78 rpm 17.00, *Pretenda* de autoria de L. Douglas, C. Parman e F. Lovers e *Quando eu danço com você* de autoria de Sidney Prozen, lançado em 1954 pela Continental.



Um dos recursos mais expressivos utilizados por Waldir Azevedo. O som do cavaquinho não possui grande sustentação. Por conta disso, este recurso foi muito utilizado junto com a reverberação numa tentativa de amenizar estas dificuldades características do instrumento, já é possível perceber melhor os efeitos utilizados por Waldir Azevedo

Em abril de 1952, a Continental lançou mais um 78 rpm com Waldir, um dos melhores de sua discografia. De um lado, *Mágoas de um Cavaquinho*, um dos mais expressivos choros lentos de sua produção, onde Waldir esbanjou interpretação usando e abusando dos trêmolos numa corda só, além de realizar um efeito característico seu: o amplo vibrato nas notas longas. (BERNARDO, 2004, p. 58)

### 3.4 Tremolo

1. Repetição rápida de uma única nota, especialmente a produzida em um instrumento de cordas pela passagem rápida do arco para trás e para diante, ou em um bandolim pela vibração do plectro entre pares de cordas. Um efeito de tremolo pode ser também produzido em um instrumento de sopro mediante controle da respiração. 2. Rápida alternância entre duas notas executada em dois instrumentos. (ISAACS; MARTIN, 1985, P. 387)

O Tremolo de Waldir Azevedo é muito característico. Enquanto Jacob do Bandolim o executava com quase o mínimo de palhetadas possíveis, o de Waldir era o oposto. Seus tremolos eram extremamente consistentes, apresentando uma impressionante regularidade na periodicidade das palhetadas.

### 3.5 Pizzicato

A definição de *pizzicato* encontrada no Dicionário de Música Zahar foi: “*Beliscado: usado como instrução para dedilhar as cordas de um instrumento de arco.* ” (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 294).

Para a realização deste efeito ao cavaquinho, Waldir apoiava parte da palma da mão direita sobre as cordas em cima do rastilho do instrumento ao palhetá-las. Assim, conseguia extrair uma sonoridade que simulava o efeito ao violino, que no caso é tocado sem o arco, a corda é tangida pela ponta do dedo.

Bernardo (2004) trouxe à tona em seu livro algumas críticas sobre o lançamento do LP *Minhas mãos, meu cavaquinho*. Na crítica feita por José Ramos Tinhorão, os pizzicati não passaram batidos, inclusive os em sequências que Waldir utilizava frequentemente reforçando

o caráter dos *staccatos*.

O disco foi bem-recebido pelos críticos de São Paulo, Brasília e Curitiba, sendo aclamado entre os melhores lançamentos do ano. O jornalista Sérgio Cabral comentou em sua coluna dominical do jornal O Globo de 1 de agosto [1976]: Graças à perícia dos médicos do Hospital Distrital de Brasília [sic] podemos ouvir agora o LP '*Minhas Mãos, Meu Cavaquinho*', um título tão bonito quanto verdadeiro: "O cavaquinho é, de fato, uma extensão das mãos desse maravilhoso artista que faz um instrumento de quatro cordas dar a impressão de ter tantos recursos quanto o piano." Já José Ramos Tinhorão foi mais longe, posicionando Waldir no cenário artístico como poucas vezes ocorrera até aquele momento, segundo fez publicar na sua coluna de música popular do Jornal do Brasil: "De fato- e embora os resenhadores de lançamentos de música popular em disco tenham se mostrado tímidos em seus comentários - alguém precisa afirmar que, com este disco de Waldir Azevedo, estamos diante do maior artista de um determinado instrumento 'em todo o mundo!' Acontece que, para azar de Waldir Azevedo, esse instrumento é o cavaquinho(...). E nem adiantaria lembrar que os norte-americanos foram encontrar esse instrumento no Havaí e o levaram para os Estados Unidos, na era do jazz, sob o nome de 'ukelele'; como esse 'machete'[nome original do cavaquinho, com cordas duplas] americano sumiu juntamente com o banjo da música americana, antes da Segunda Guerra Mundial, os tocadores de cavaquinho brasileiro ficaram sem padrinho. Quem, no entanto, for capaz de avaliar o trabalho de um instrumentista popular sem este tipo de servilismo cultural há de concordar que, nas mãos de Waldir Azevedo, esse instrumento de recursos aparentemente tão limitados ganha a dimensão de uma caixa de sons surpreendentes. Na verdade, através de um paciente estudo das escalas, e de uma variada pesquisa no emprego da palheta, Waldir Azevedo pode surpreender hoje os que o ouvem com a criação de recursos nunca antes imaginados para o instrumento, como o uso de sons harmônicos e (...) de '*pizzicati*' em série, buscando um curioso efeito de ritmo de percussão. E o mais importante é que Waldir Azevedo, sendo o maior tocador solista de cavaquinho do mundo, ainda se dá o luxo de ser um dos maiores compositores contemporâneos de música de choro no Brasil. (...). Ouça-se o com carinho a composição que dá título ao LP - '*Minhas Mãos, Meu Cavaquinho*'. A música, composta em agradecimento religioso à sua recuperação, já nasce certamente como um clássico do repertório de choro. Uma peça de uma beleza calma e tão cheia de compulsão e dignidade que lembra irresistivelmente alguns dos melhores momentos de Jacob do Bandolim, que certamente choraria ao ouvi-la. E o que é melhor, a choraria magnificamente, com toda a certeza, em seu bandolim. Em resumo, o LP de Waldir Azevedo, '*Minhas Mãos, Meu Cavaquinho*', merece desde já o primeiro lugar entre os discos de instrumentistas solistas deste ano de 1976, e passa o recibo definitivo para esta conclusão facilíma de comprovar ouvindo suas interpretações: o cavaquinho de Waldir Azevedo é o maior do mundo."(BERNARDO, 2004, p. 98)

### 3.6 Tremolo e pizzicato

No ano de 1961, Waldir lançou o fonograma com composição autoral chamada *Você, Carinho e Amor*, feita em homenagem à sua esposa, Olinda Azevedo. Neste registro, pela primeira vez é possível ouvir o uso do tremolo com o pizzicato, que juntamente à reverberação, gerava, por fim, um timbre muito específico que Waldir sabia controlar muito bem. Muitas vezes além desta combinação, Waldir Azevedo ainda se utilizava de glissandos embelezando ainda mais sua interpretação.

### 3.7 Staccato

Destacado. Instrução para indicar que as notas assim marcadas (com pontos) devem ser tocadas de modo ligeiramente mais breve que seu valor de tempo normal, com pequena pausa entre elas. Com isso se separam umas das outras as notas em *staccato*. É o oposto de *legato*. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 364)

No fonograma contendo o pot-pourri *Serra da Boa Esperança, Rancho Fundo e Favela*, lançado em 1957, é possível ouvir pela primeira vez os *staccati* que se tornariam constantes na discografia de Waldir Azevedo.

### 3.8 Harmônicos

Os componentes de um som musical, dotados de frequências que são múltiplos integrais da frequência fundamental. Quando uma corda ou uma coluna de ar vibra, ela não vibra somente como um todo, mas também em frações (metades, terços, quartos, etc.) de seu comprimento. A frequência fundamental é a frequência de vibração da corda ou coluna de ar inteira. Quando vibra em duas metades, a frequência da vibração das duas metades é o dobro daquela do comprimento total, e a nota produzida é, por conseguinte, uma oitava mais alta que a fundamental. Quando a corda vibra em três partes, a frequência triplica, e assim por diante. O primeiro harmônico (ou primeiro parcial) chama-se fundamental; os demais são harmônicos superiores (ou parciais superiores). Os harmônicos fundamentais e superiores são todos ouvidos em conjunto, embora nem sempre possam ser distinguidos uns dos outros. Entretanto, o timbre ou a qualidade de determinada nota é um reflexo do modo como o instrumento que o produz cria os harmônicos superiores. Embora todos os instrumentos produzam alguns harmônicos naturais, provenientes de suas cordas abertas ou do sopro normal, é possível fazer com que alguns instrumentos produzam harmônicos artificiais mediante o recurso a técnicas especiais. Por exemplo, tocando levemente uma corda de violino em seu ponto médio, o som argênteo de seu segundo harmônico pode ser produzido pela passagem do arco. (ISAACS;

MARTIN, 1985, p. 165)

A primeira ocorrência dos harmônicos se dá no fonograma *Pretenda*, lançado em 1954. Os harmônicos são tocados ao tocar levemente os dedos na metade do comprimento da corda do instrumento, gerando assim o primeiro harmônico da série, que soa como uma oitava acima da nota desejada.

### 3.9 Glissando

Escala deslizante tocada em um instrumento. No piano, um glissando só pode ser tocado em dó maior, e é obtido deslizando-se o dedo sobre as notas adjacentes. Efeito semelhante pode ser produzido em uma harpa. Em um instrumento de arco, o glissando é obtido deslizando-se o dedo para cima e para baixo em uma corda, enquanto se maneja o arco. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 148)

Desde o princípio dos fonogramas de Waldir Azevedo é possível ouvi-lo utilizando-se desse recurso. Em músicas mais alegres, Waldir criava atmosferas mais descontraídas com a utilização dos glissandos. Também é frequente a incidência da combinação do tremolo com pizzicato e o glissando.

### 3.10 Trinado

1. Ornamento musical em que a nota marcada com as letras *tr* é rapidamente alternada com a nota um semitom ou um tom inteiro acima dela. O trinado tem várias formas. 2. Ornamento vocal usado em tempos medievais e na música italiana do século XVII que envolvia a repetição de uma nota, cada repetição tornando-se progressivamente diminuída em valor. Na *ribattuta*, variação do trinado em que existem alterações de altura de som, podem ser discernidas as sementes do moderno trinado. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 388)

O trinado foi um recurso melódico utilizado com frequência elevada pelo Rei do Cavaquinho em seus fonogramas. Waldir conseguia realizá-lo com perfeito acabamento mesmo em músicas de andamento mais acelerado.

## Conclusão

Ao deixar de lado a alcunha de Gury do Cavaco e assumir seu nome legítimo, Waldir Azevedo se transformou no maior marco do cavaquinho brasileiro e o maior divulgador do cavaquinho no mundo. Foram inúmeros fatores que fizeram com que este amplo artista – multi-instrumentista, compositor, cantor e arranjador – chegasse neste patamar. Desde a sorte de estar preparado no local e momento certo, o alto rendimento nas oportunidades que foram surgindo, a criatividade nata, a vontade e coragem de inovar, a comunicabilidade de suas composições, o balanço único e característico de seu regional, o esmero e polidez das sonoridades que produzia em seu cavaquinho, seu talento, emoção e virtuosismo como solista de cavaquinho além da compreensão dos movimentos mercadológicos da indústria fonográfica. Waldir Azevedo soube se colocar como um grande artista durante sua carreira profissional e fonográfica, elevando o seu status ao nível de concertista, trazendo o reconhecimento e respeitabilidade do cavaquinho brasileiro. A história do cavaquinho no Brasil é contada em dois momentos: os períodos pré e pós Waldir Azevedo. Seu samba choro *Brasileirinho* talvez seja a primeira referência ao se pensar em choro ou no próprio cavaquinho.

Waldir Azevedo começou a carreira de músico profissional no início da década de 1940, apesar de ter contato com a música desde tenra idade, e se manteve atuante até sua morte em setembro de 1980. Neste período de atividades profissionais musicais, Waldir atuou tanto nos períodos de ouro da rádio quanto na era da televisão. Participou como centrista e posteriormente como solista de cavaquinho no período onde a rádio era a principal plataforma midiática no Brasil e como solista já renomado e reconhecido no período dominado pela hegemonia da televisão. Possuiu programas de rádio com seu nome, tanto no Rio de Janeiro, quanto em seus últimos anos de vida em Brasília, local que escolheu para viver. Também possuiu programa de TV no início dos anos 1960.

Nesse mesmo ano, Waldir estreou um programa na TV Tupi (canal 6), denominado *Sua Majestade, O Cavaquinho*, às terças, 21h05, onde desfilava algumas pérolas de seu repertório e, segundo as notícias da época, mostrava coisas interessantes aos telespectadores cariocas à frente da Orquestra TV, de cerca de 20 figuras, dirigida pelo Maestro Zezinho. (BERNARDO, 2004, p. 77)

Sua discografia perpassou vários tipos de mídia, desde os discos de 78 rpm, Compactos e LPs, isso no período em que estava vivo, pois seus fonogramas mais famosos

foram relançados após sua morte em CDs e se encontram disponíveis em plataformas digitais. Waldir Azevedo se tornou um marco para a indústria fonográfica brasileira. Seus sucessos emplacaram em níveis nunca antes imaginados no universo do choro. Com isso, popularizou o choro e o solo de cavaquinho. Suas músicas foram editadas e gravadas em dezenas de países. Inaugurou a primeira câmara de eco no Brasil, de forma improvisada, porém que muito eficaz. Fez participação especial em filme argentino na década de 1950, representou o Brasil em comitiva oficial na Europa, divulgando a música popular brasileira, criou trilhas sonoras para filmes brasileiros, argentinos e japoneses. Foi um dos maiores defensores das lutas pelos direitos autorais, foi diretor de broadcasting na Rádio Clube/ Mundial e foi designado para ocupar a cadeira de Américo Jacomino como imortal da Academia Brasileira de Música Popular. Se manteve ao lado de seu regional até se mudar para Brasília em 1971, quando montou um grupo nesta cidade. Em Brasília, Waldir deixou grandes influências tanto para os chorões que fundariam no final da década de 1970 o Clube do Choro de Brasília quanto aos futuros cavaquinistas desta cidade que sempre o reverenciam. Existe um certo ranço por parte de alguns chorões cariocas em reconhecer o talento e importância de Waldir Azevedo. Levados pelo ciúme e falso puritanismo destilado por Jacob do Bandolim, acabam relutando em reconhecer os esforços do maior divulgador do choro, principalmente na década de 1960, período de maior dificuldade para os chorões.

Waldir buscou liberdade, rompendo amarras que prendiam o cavaquinho à posição quase exclusiva de centrista, compondo choros com estruturas e modulações originais, buscando novas sonoridades e possibilidades e concepções.

Foi um grande compositor de choros e principalmente sambas-choros, se aproveitando de sua virtuosidade e grande capacidade técnica. Foi um artista importante para a implementação do baião no Sudeste, no restante do país e posteriormente em territórios estrangeiros.

Sua técnica ainda é a mais emblemática para o cavaquinho brasileiro. Espera-se que este trabalho possa ter elucidado alguns pontos que ficaram obscuros ao longo dos anos por falta de materiais que abordassem a técnica e sonoridade de Waldir Azevedo. O ensino do cavaquinho brasileiro ainda merece uma maior atenção dado que poucos métodos bons existem. Ainda há muito o que ser estudado sobre as escolhas técnicas de preparo e performance de Waldir Azevedo. Com a criação em 2017 do Instituto Waldir Azevedo na cidade de Conservatória – RJ, de clubes do choro e escolas especializadas no gênero, e no ensino da prática brasileira do cavaquinho, espera-se que este trabalho possa auxiliar, através dos dados levantados, novas reflexões sobre técnicas no instrumento.

Os fonogramas, vídeos e a carta enviada para o cavaquinista Avendano Junior

serviram de importantíssimas fontes primárias para a análise técnica apresentada neste trabalho. Como o acesso a estes materiais não é tão fácil, que este trabalho possa servir de fonte para novos pesquisadores que busquem estudar o cavaquinho solo. Através da análise deste material foi possível descrever nesta dissertação detalhes sobre a forma com que Waldir empunhava e tratava o instrumento, o tipo de palheta que utilizava e as maneiras de palhetar as cordas.

## Referências Bibliográficas

- ARRAES, Luis Carlos Orione de Alencar. *Tradição e inovação no cavaquinho brasileiro*. Brasília, defesa em 2015. 116 f. Dissertação em musicologia. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- ARAGÃO, Pedro. Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro. Folha Seca, Rio de Janeiro, RJ, 2013.
- BARRETO, Almir Côrtes. O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2006.
- BERNARDO, Marco Antônio. Waldir Azevedo: Um cavaquinho na história. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- CABRAL, Sérgio. Pixinguinha vida e obra. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- CARNEIRO, Gabriel de Campos. O choro de uma cítara: Biografia micro histórica do músico (Heitor) Avena de Castro. Dissertação de Mestrado PPG - Música em Contexto, UnB, Brasília, 2015.
- CAZES, Henrique. Escola Moderna de Cavaquinho. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988.  
 \_\_\_\_\_ O Choro do quintal ao Municipal. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- CESAR, Ana Cláudia. O cavaquinho na obra de Waldir Azevedo. Dissertação de mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo. 2010.
- CORREA, Ângelo. História do cavaquinho no Brasil. Cabo Frio, Prefeitura Municipal de Cabo Frio:2008.
- COSTA, George Frederico. Performance dos violões de 6 cordas no regional de Waldir Azevedo. PIBIC, Universidade de Brasília, 2013.
- DIAS, Beth Ernest. Sábado à tarde: Avena de Castro a cítara e o choro em Brasília. X2 Produções, Brasília, DF, 2016.
- DIAS, Jorge. O cavaquinho. “Estudos de difusão de um instrumento musical popular. ” Anais do Congresso Internacional de Etnografia. Lisboa:1965.
- FERREIRA, Clodomir. Imaginando o triângulo: música, comunicação e história. In Mídia e imaginário. / Organização de Gustavo de Castro. Introdução de Sérgio Dayrell Porto. – São Paulo: Annablume, 2012.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org.). Dicionário de Música Zahar. Ed. Zahar, 1985.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES Rosualdo. *O fole roncou! Uma História do forró*. Ed. Zahar, 2012.



PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Cuidado, Violão! As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de Choro. Dissertação de Mestrado PPG – Música em Contexto, UnB, Brasília, DF, 2012.

RAMALHO, Elba B. *Luiz Gonzaga revisitado*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM - AL. Rio de Janeiro, 2004. Acessado pelo sítio < [http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ramalho-Luiz\\_Gonzaga\\_Revisitado.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ramalho-Luiz_Gonzaga_Revisitado.pdf)> em 3 de março de 2017.

RÉA, Adriano Maraucci e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Comentários sobre o choro atual. Anais do III Simpósio de Pesquisa em Música. Curitiba: De ARTES-UFPR, 2006, p. 239.

RIBEIRO, Jamerson Farias. O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro. Dissertação de mestrado em música, UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro: 2014.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró*. Anais da V ENABET, p. 138 - 147. Belém, 2011.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente. Ed. Zahar, 2001.

SÈVE, Mário. Vocabulário do choro: estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SPIELMANN, Daniela. “Tarde de chuva”: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no Samba-Choro e na gafieira, a partir da década de 70. Dissertação de Mestrado.

Sites consultados:

Acervo do Instituto Moreira Salles: [www.ims.com.br](http://www.ims.com.br) <acessado em 28/02/2017, às 21h20>  
Site oficial de Waldir Azevedo: [www.waldirazevedo.com.br](http://www.waldirazevedo.com.br) < acesso em 30/05/2016, às 11h31>

Fonogramas consultados:

Discografia completa de Waldir Azevedo: fonoteca em mp3 com todos os fonogramas de Waldir Azevedo entre 1942 e 1980. Parte do acervo pessoal do pesquisador.

Vídeos consultados:

O Liberdade. Dirigido por Cíntia Langie e Rafael Andreazza e realizado em 2011 pela produtora Moviola Filmes em Pelotas-RS.

Música Tropical. Documentário alemão com a cantora Catarina Valente, realizado em 1979.

Série Documento. TV Bandeirantes. Waldir Azevedo e Evandro do Bandolim e seu Regional. Década de 1970.

Vídeos diversos do acervo da família de Waldir Azevedo.

Acontece no Rio Especial, da TV Rio TV Câmara, veiculado em 15/06/2012 e disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=efbNeh5wTpM>>. Acesso em 29 de março de 2016, à 00:00:26.

Entrevistas:

Depoimento de Waldir Azevedo registrado em 15 de dezembro de 1967, no Museu da Imagem e do Som. Os entrevistadores foram Ricardo Cravo Albin, então diretor do MIS, Braguinha e Almirante.

Entrevista de Waldir Azevedo disponível no endereço eletrônico <https://www.millararch.org/audio/waldirazevedo> acessado em 11/05/2016 às 16h26min.

Entrevista semiestruturada cedida pelo bandolinista e pesquisador Jorge Cardoso em 29 de maio de 2017.