



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOÃO PAULO BARBOSA DE ALBERTIM

**O CAVAQUINHO NO FREVO EM PERNAMBUCO:
A construção da identidade cultural dos cavaquinistas (1984-2000)**

Recife

2025

JOÃO PAULO BARBOSA DE ALBERTIM

**O CAVAQUINHO NO FREVO EM PERNAMBUCO:
A construção da identidade cultural dos cavaquinistas (1984-2000)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.
Área de Concentração: Música, Cultura e Sociedade.

Orientador: Professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.

Recife
2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Albertim, João Paulo Barbosa de.

O cavaquinho no frevo em Pernambuco: a construção da identidade cultural dos cavaquinistas (1984-2000) / João Paulo Barbosa de Albertim. - Recife, 2025.

149f.: il.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

Orientação: Josimar Jorge Ventura de Moraes.

1. Cavaquinho; 2. Frevo; 3. Pernambuco; 4. Identidade cultural; 5. Cavaquinistas. I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

JOÃO PAULO BARBOSA DE ALBERTIM

**O CAVAQUINHO NO FREVO EM PERNAMBUCO:
A construção da identidade cultural dos cavaquinistas (1984-2000)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Música, Cultura e Sociedade.

Aprovado em: 24/09/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Profa. Dra. Daniela Maria Ferreira (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Dedico este trabalho à memória do meu amado pai, que, apesar da imensa saudade, está sempre presente em meus pensamentos e atitudes. Sua simplicidade, sabedoria e amor foram e continuam sendo minhas maiores fontes de inspiração e força. Esta dissertação é uma forma de honrar sua memória. Também a dedico aos cavaquinistas Cici, Bila, Jacaré e Waldir Azevedo, que se tornaram grandes incentivadores e referências fundamentais em meus estudos com o cavaquinho.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração de pessoas que estiveram ao meu lado em cada etapa desse processo, desde o início do sonho em fazer o mestrado até a sua realização e conclusão.

Agradeço primeiramente a Deus por todas as bênçãos e graças alcançadas em minha vida.

À minha família, em especial ao meu pai, Adelmar (in memoriam), à minha mãe, Ozana, ao meu irmão, Jonathann, e à minha esposa, Bárbara, agradeço profundamente por todo o amor, dedicação e apoio que me ofereceram durante minha formação acadêmica e meus estudos com o cavaquinho.

Ao professor Jorge Ventura, meu orientador, pelos conselhos, sugestões, paciência e constante atenção durante o desenvolvimento da pesquisa e nas aulas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE. Foi generoso, amigo e sempre acreditou nesta pesquisa, conduzindo as orientações com extremo cuidado. Minha eterna gratidão por tudo.

Ao professor Marco Cézar, expresso minha sincera gratidão por todos os ensinamentos que compartilhou ao longo da minha trajetória na música. Agradeço por disponibilizar seu acervo, contribuindo imensamente para esta pesquisa e por me incentivar desde os meus primeiros passos com o cavaquinho a me tornar um músico de verdade, tanto na prática quanto na formação acadêmica. Sua influência e amizade foram fundamentais em minha jornada.

Aos entrevistados Elias Paulino, Pepê da Silva, Lêdjane Sára, Marco Cézar, Lúcio Sócrates, Henrique Cazes, Edmilson Capelupi, Inajá Moraes, Getúlio Cavalcanti e ao Maestro Duda, cuja disponibilidade em compartilhar suas histórias e conhecimentos enriqueceu significativamente esta pesquisa.

Aos professores da banca examinadora, que trouxeram valiosas contribuições durante a qualificação e a defesa final: Jorge Ventura, Daniela Maria e Paulo Marcondes.

A todos professores que partilharam seus conhecimentos comigo ao longo do período no PPG-Música/UFPE: Jorge Ventura, Ana Carolina Couto, Amílcar Bezerra, Klesia Garcia, Cristiane Galdino, Carlos Sandroni, Luciana Mendonça, Daniela Maria Ferreira, Sandro Guimarães, Clímerio de Oliveira, Gustavo Alonso, Eduardo Visconti, Matheus Barros e Bruno Nogueira.

Aos autores cujas obras foram essenciais nesta pesquisa e que foram fundamentais para o direcionamento da dissertação.

A todos os cavaquinistas que fizeram e fazem a história do cavaquinho em Pernambuco.

Aos colegas de turma no PPGMúsica UFPE e a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste estudo, em especial: Luiz Henrique Santos, Maurício Cézar, João Batista (JB Instrumentos), Gabriela Figueiredo, Nathália Lins, Paulo Madureira, Antônio Nunes, Pedro Cantalice (Memória do Cavaquinho Brasileiro), Paço do Frevo, Coral Edgard Moraes, Valéria Moraes, Escola Pernambucana de Choro, Conservatório Pernambucano de Música, Johnne Lins, Maestro Spok, Bruno Dias, Rodrigo Veras, Regilani Angelo, Zilmar José, Duda Lopes, Freddye Matias, Regis Damasceno, Naara Santos, Leandro Montovani, Jorge Cardoso, Jamerson, Ricardo Brafman, Sammy Barros, Jorge Simas, Ynah, Débora Guimarães, Breno Felipe, Enderson Flávio, Milka, Amós Melodia, Kaick Wanderley, Thays Guerra, Vitória Santana, José Everson, Gueber Santos, Flávio Lima, Antônio Nunes, Léo Benon e Ivanar.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, concedido por meio da bolsa de estudos, ao longo de um ano. O suporte da CAPES foi fundamental para que eu pudesse me dedicar integralmente a esta pesquisa e desenvolver este trabalho.

RESUMO

Este estudo analisa a atuação do cavaquinho no frevo e a construção social da identidade cultural dos cavaquinistas pernambucanos, no período de 1984 a 2000. Para alcançar os objetivos propostos, foram adotados métodos de análise qualitativa de conteúdo, com base na coleta de materiais diversos, como documentos, documentários, reportagens, registros sonoros e depoimentos. Fundamentada nos aportes teóricos de Hall (2003, 2006), Taborda (2011), Becker (1977), Canclini (1997), Hobsbawm (1989) e Hobsbawm & Ranger (1984), a pesquisa investiga a formação da identidade cultural desses músicos no contexto da sociedade pernambucana. Observa-se que, influenciados pelas orquestras de frevo e pela interação com outros instrumentistas, os cavaquinistas desenvolvem uma performance caracterizada por elementos rítmicos, melódicos e harmônicos específicos. Essa prática resulta em um modo particular de tocar cavaquinho no frevo, contribuindo para a consolidação de uma identidade musical própria.

Palavras-chave: cavaquinho; frevo; Pernambuco; identidade cultural; cavaquinistas.

ABSTRACT

This study analyzes the role of the cavaquinho in frevo and the social construction of the cultural identity of cavaquinho players from Pernambuco, within the time frame of 1984 to 2000. To achieve the proposed objectives, qualitative content analysis methods were adopted, based on the collection of diverse materials such as documents, documentaries, news reports, sound recordings, and testimonies. Grounded in the theoretical contributions of Hall (2003, 2006), Taborda (2011), Becker (1977), Canclini (1997), Hobsbawm (1989), and Hobsbawm & Ranger (1984), the research investigates the formation of these musicians' cultural identity in the context of Pernambuco society. It is observed that, influenced by frevo orchestras and interaction with other instrumentalists, cavaquinho players develop a performance style characterized by specific rhythmic, melodic, and harmonic elements. This practice results in a distinctive way of playing the cavaquinho in frevo, contributing to the consolidation of a unique musical identity.

Keywords: cavaquinho; frevo; Pernambuco; cultural identity; cavaquinho players.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Conjunto Pernambucano de Choro	23
Figura 2	Encarte do disco do Conjunto Pernambucano de Choro	23
Figura 3	Orquestra de pau e corda do Bloco das Ilusões	24
Figura 4	Capa do disco Choro Frevado (1985)	25
Figura 5	Capa do relançamento em CD do álbum Choro Frevado (1998)	25
Figura 6	Capa do segundo relançamento em CD do álbum Choro Frevado (2004)	25
Figura 7	Estrutura física do cavaquinho brasileiro	41
Figura 8	Extensão do cavaquinho no pentagrama	42
Figura 9	Alceu Valença e Banda	59
Figura 10	Orquestra Retratos	59
Figura 11	Curso de capacitação de regentes e instrumentistas de pau e corda	74
Figura 12	Partitura - Madeira que Cupim Não Rói	88
Figura 13	Grade de partituras do frevo Relembrando o Norte	89
Figura 14	Exemplo de utilização da síncope em Valores do Passado	98
Figura 15	Exemplo de utilização da síncope irregular em A Banda no Frevo	99
Figura 16	Exemplo de utilização de elementos musicais típicos do frevo em Jacaré de Saiote	99
Figura 17	Partitura do frevo de rua Jacaré Voador	101
Figura 18	Primeiro motivo de Jacaré Voador	102
Figura 19	Análise musical dos compassos 1 e 2 do frevo Jacaré Voador	103
Figura 20	Análise musical dos compassos 3 e 4 do frevo Jacaré Voador	105

Figura 21	Análise musical dos compassos 5, 6, 7 e 8 do frevo Jacaré Voador	106
Figura 22	Análise musical dos compassos 16 ao 26 do frevo Jacaré Voador	107
Figura 23	Análise musical dos compassos 27 ao 39 do frevo Jacaré Voador	109
Figura 24	Partitura de Vassourinhas na tonalidade de Si bemol	111
Figura 25	Partitura de Vassourinhas com a performance de Waldir Azevedo	112
Figura 26	Utilização de notas ligadas em arpejos feitos por Waldir Azevedo	113
Figura 27	Análise melódica da performance de Waldir Azevedo na primeira parte do frevo Vassourinhas	114
Figura 28	Melodia inicial de Vassourinhas com e sem as variações de Waldir Azevedo	114
Figura 29	Segunda parte de Vassourinhas sem as variações de Waldir Azevedo	115
Figura 30	Segunda parte de Vassourinhas com as variações de Waldir Azevedo	115
Figura 31	Modelo de palhetadas	119
Figura 32	Quadro de padrões rítmicos do frevo na percussão	120
Figura 33	Exemplo de palhetada no cavaquinho, tomando como referência a caixa de uma orquestra de frevo	121
Figura 34	Acorde inicial com palhetadas alternadas	122
Figura 35	Padrão rítmico de palhetadas na introdução de Valores do Passado	123
Figura 36	Padrão rítmico com antecipação de acorde de preparação	124
Figura 37	Padrão rítmico com colcheias e mais de dois acordes por compasso	125
Figura 38	Padrão rítmico do frevo com a inserção de tercinas	125
Figura 39	Padrão rítmico do frevo com antecipações rítmicas e harmônicas em Alegre Bando	126
Figura 40	Palhetadas com semicolcheias acentuadas, semínima e colcheias	126

Figura 41 Palhetada com o uso das semicolcheias, colcheia e rufos 127

Figura 42 Variação de palhetada com pausa de semicolcheias 127

ANEXOS

ANEXO A

- Foto 1 Braço do cavaquinho
- Foto 2 Cavaquinhos de 4, 5 e 6 cordas
- Foto 3 Cavaquinho Del Vecchio Dinâmico
- Foto 4 Banjo
- Foto 5 Guitarra baiana
- Foto 6 Jonas Silva
- Foto 7 Nelson Alves
- Foto 8 Garoto ao cavaquinho
- Foto 9 Luciana Rabello
- Foto 10 Nilze Carvalho
- Foto 11 Canhoto e Seu Regional
- Foto 12 Waldir Azevedo
- Foto 13 Nelson Miranda
- Foto 14 Cláudio Souza

ANEXO B

- Documento 1 Depoimento escrito por Cláudio Souza
- Documento 2 Depoimento escrito por Cláudio Souza (Continuação)
- Documento 3 Depoimento escrito por Cláudio Souza (Continuação)

ANEXO C

Partituras

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 - O DESENHO TEÓRICO - METODOLÓGICO DA PESQUISA	19
1.1 - Delimitação do Problema de Pesquisa	19
1.2 - Referencial Teórico	27
1.3 - Procedimentos Metodológicos	36
1.4 - Instrumentos de Coleta de Dados	36
1.5 - Análise dos Dados	38
2 - O CAVAQUINHO BRASILEIRO E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL	39
2.1 - Aspectos estruturais e de funcionamento do cavaquinho brasileiro	40
2.2 - Os cavaquinistas brasileiros e suas práticas	43
2.3 - O cavaquinho no contexto social e musical pernambucano	47
2.4 - Do popular ao erudito	52
3 - O CAVAQUINHO NO FREVO	54
3.1 - O Frevo: Uma amálgama de sonoridades	54
3.1.1 - <i>Origem e variações do frevo</i>	54
3.1.2 - <i>Elementos característicos</i>	57
3.1.3 - <i>Novas sonoridades e formações instrumentais</i>	58
3.2 - Os cavaquinistas pernambucanos e a construção de uma identidade (1984-2000)	60
3.3 - A inserção dos cavaquinistas no universo do frevo	67
3.3.1- <i>O mercado de trabalho</i>	75
3.4 - O contexto social dos cavaquinistas dos bares e desfiles de ruas aos palcos e gravações.	81
3.4.1 - <i>A gravação como instituidora de convenções</i>	84
3.4.2 - <i>Frevando com os cavaquinistas nos discos</i>	90
4 - UM SOTAQUE E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE AO TOCAR O FREVO NO CAVAQUINHO	96
4.1 - Análise musical	96
4.2- O cavaquinho solista de frevos	97
4.2.1- <i>Jacaré Voador: Análise musical</i>	100
4.2.2 - <i>Waldir Azevedo, Jacaré e o frevo: Análise musical de Vassourinhas.</i>	110
4.3- O cavaquinho de base rítmico-harmônica no frevo: Análise musical	118

4.3.1 - <i>As palhetadas de Bila em Valores do Passado: Análise musical</i>	119
4.3.2 - <i>As palhetadas de Elias Paulino em Alegre Bando: Análise musical</i>	125
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	134
ANEXOS	139

INTRODUÇÃO

Nos anos 1990, iniciei meus estudos com o cavaquinho tendo como referência o samba e o pagode, gêneros musicais que estavam no auge da produção fonográfica brasileira¹. Nesta época, passei a observar que esse instrumento, dependendo do estilo musical, da época do ano, do tipo de gravação e do evento, está inserido em diversas formações instrumentais que vão da música popular à erudita. A partir de então, me dediquei a pesquisar a atuação do cavaquinho nos registros fonográficos na música brasileira e em sua diversidade de ritmos no Nordeste, dentre eles o frevo, o forró e o choro.

No carnaval de Pernambuco, existe uma tradição do uso dos instrumentos de cordas dedilhadas no frevo, nas orquestras de pau e corda que acompanham de forma itinerante as agremiações denominadas de blocos líricos que executam as marchas de bloco e posteriormente passaram para a denominação de frevos de bloco (Silva, 2019). Nesta formação instrumental basicamente vinda da música urbana (Conjuntos Regionais de Choro), o cavaquinho atua como um instrumento de base rítmico-harmônica², acompanhando o coral feminino.

Ao longo dos anos, com o advento das gravações de discos no Brasil, as músicas foram registradas em fonogramas, reproduzindo a sonoridade das orquestras de pau e corda nos desfiles dos blocos líricos. Nestas gravações, é possível perceber a performance do cavaquinho atuando como um instrumento de base rítmico-harmônica nos frevos de blocos. Por exemplo, a gravação de “Evocação N°1”, no ano de 1956, composição de autoria de Nelson Ferreira, gravada pelo Bloco Carnavalesco Batutas de São José, e lançada em 1957 pelo selo Mocambo, da Gravadora Rozenblit (Cézar, N. 2023).³ Outro exemplo, é a atuação do cavaquinista Antero Madureira, na gravação do Conjunto Romançal e Côro Feminino, no álbum Frevo de Bloco⁴, lançado em 1979.

No entanto, ao atuar em palcos como solista⁵, o cavaquinho assume o papel dos

¹ Diversão e Arte, 2016.

Disponível em: https://www.google.com/amp/s/www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/06/30/interna_diversao_arte,538389/amp.shtml. Acesso em: 16 de novembro de 2023.

² Base rítmico-harmônica, cavaquinho centrista ou de centro, se refere ao acompanhamento harmônico feito por esse instrumento.

³ Na capa desse álbum não consta informações referentes ao cavaquinistas e outros músicos que gravaram. De acordo com Cézar, N. (2023) “Dentre os dados contidos nesses envelopes, constavam informações sobre a gravadora, sobre o selo Mocambo ou, em alguns casos, apenas ilustrações decorativas”. Podemos ouvir esta gravação disponível em: [youtube.com/watch?v=9PmLakVli1k](https://www.youtube.com/watch?v=9PmLakVli1k). Acesso em: 18 de janeiro de 2024.

⁴ Esse disco mostra a atuação do cavaquinista Antero Madureira, irmão dos músicos pernambucanos Zoca e Antúlio Madureira. Outro fato interessante nesta gravação é ouvir a atuação de Antúlio, gravando o banjo.

⁵ Solista é o músico que executa as melodias em um instrumento.

instrumentos de sopro⁶, tornando-se protagonista dos frevos, como podemos ouvir nas gravações de Waldir Azevedo, nas quais ele interpreta os frevos “Evocação N°1”⁷ e “Vassourinhas”. Em 1957, a música “Evocação N°1”, ao ser lançada, fez muito sucesso. O cavaquinista Waldir Azevedo sempre gravava nos seus discos uma versão instrumental das músicas que faziam sucesso na época. Em 1979, ele gravou “Vassourinhas”, composição de Mathias da Rocha, um dos clássicos da música pernambucana.

Em um contexto social diferente, temos o disco Choro Frevado, lançado em 1985, do cavaquinista Antônio da Silva Torres, mais conhecido como Jacaré do Cavaquinho. Nesse disco, acompanhado pela Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco⁸, Jacaré interpreta dois frevos de rua de sua autoria denominados: “Choro Frevado” e “Jacaré de Saiote”.

Apesar da relevante contribuição do cavaquinho para o frevo, observa-se que ainda existe uma lacuna de publicações e estudos sobre a inserção desse instrumento nesse gênero musical. Tradicionalmente, as pesquisas sobre o frevo são voltadas para os instrumentos de sopros, como, por exemplo, o pesquisador Francesco Valente (2014) que realizou um estudo de caso sobre a Spokfrevo Orquestra. Até o momento, existem poucos estudos dedicados ao papel do cavaquinho no frevo. Na dissertação 'Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro', Arraes (2015) dedica um capítulo à participação do cavaquinho no folclore brasileiro e em outros gêneros musicais, incluindo o frevo.

Em 2020, realizei, como trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Pernambuco, um estudo com a temática do frevo. Na ocasião, criei uma série de exercícios voltados para auxiliar os cavaquinistas no processo de ensino-aprendizagem do frevo “Frevando com o Cavaquinho”, composição de minha autoria.

Já no presente estudo, busco um olhar sobre a atuação do cavaquinho no frevo no estado de Pernambuco no marco temporal que se inicia em 1984, ano em que começou a concepção do disco Choro Frevado⁹, lançado no ano seguinte, em 1985 pela Funarte, até 2000, ano de

⁶ Há duas categorias de instrumentos de sopro: madeiras e metais.

⁷ Waldir gravou essa música com uma orquestra, mas pela sonoridade da gravação, não foi gravada em Recife e não é uma orquestra de pau e corda. Ao meu ver, diante das informações encontradas, temos a primeira gravação de um cavaquinho solista, como um instrumento protagonista, interpretando um frevo de bloco. Fonte: Podemos ouvir está gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Euaj2K3i9Rc>. Acesso em: 12 de janeiro de 2024.

⁸ A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (OCDP) foi um grupo que surgiu no início dos anos de 1980 e que existiu até meados dos anos 1990.

⁹ Há uma incerteza entre as fontes quanto à data de gravação do álbum de Jacaré. Embora a capa do vinil indique o ano de 1985 como o período de gravação, depoimentos de participantes do processo afirmam que a gravação ocorreu em 1984, em paralelo à produção do primeiro disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. O lançamento oficial, no entanto, deu-se apenas em 1985.

gravação do álbum Valores do Passado - Coral Edgard Moraes. Esses marcos temporais trazem uma relevância, pela razão de termos, neste período, o cavaquinho passando por transformações nas suas diversas formas de utilização, saindo dos desfiles de rua para os estúdios, atuando como um instrumento protagonista solista de frevos e em formações instrumentais diversas, na concepção do repertório e na prática desse instrumento no contexto da sociedade pernambucana.

Diante da importância de produzir conteúdo referentes ao cavaquinho, esta pesquisa tem como objetivo a realização de um mapeamento dos registros desse instrumento, sua atuação e compreensão da construção da identidade cultural, através dos cavaquinistas, nas produções fonográficas, grupos de pau e corda e outras formações instrumentais a partir do gênero musical Frevo.

Deste modo, esta dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos e subcapítulos, além da introdução e considerações finais. Na introdução, são apresentadas informações iniciais e resumidas sobre a atuação do cavaquinho brasileiro e as motivações pessoais que incentivaram a realização desse trabalho.

O Capítulo 1 analisa de forma minuciosa as questões e escolhas metodológicas que permeiam a pesquisa. Ele abrange desde a construção do objeto de estudo até a definição do problema de pesquisa, incluindo considerações sobre as questões sociológicas que envolvem a atuação do cavaquinho no frevo. Também é apresentado o quadro teórico, com a base bibliográfica que dará a sustentação teórica da pesquisa. A análise será baseada em conceitos teóricos centrais: identidade cultural, tradição e gêneros musicais. Uma vez que se pretende entender os processos sociais em torno da atuação do cavaquinho no frevo. Para a realização deste trabalho, alguns autores cujos estudos oferecem contribuições significativas para a pesquisa, serviram de apoio, são eles: Hall (2003, 2006), Taborda (2011), Becker (1977), Canclini (1997), (Hobsbawm (1989) e Hobsbawm & Ranger (1984). Em seguida, são apresentados os objetivos, a metodologia e a análise dos dados, com os procedimentos e processos da análise qualitativa do conteúdo obtido na pesquisa de coleta de dados.

No Capítulo 2, é contextualizada a atuação do cavaquinho no frevo, com uma abordagem de forma mais resumida sobre suas práticas e história, após sair do continente europeu, de Portugal, se firmando no Brasil e no estado de Pernambuco. Foi feita uma abordagem evidenciando e contextualizando a sua importância, dividindo o capítulo a partir de subtítulos, trazendo os aspectos histórico-sociais desse instrumento, suas características de construção, afinações, sua forma de tocar, se tornando no Brasil um instrumento tradicional que faz parte da identidade cultural nacional, estando presente em diversos gêneros musicais.

No capítulo 3, com o intuito de atender aos objetivos da pesquisa, foram tratados os vínculos sociais, musicais e históricos que envolvem a construção identitária na atuação dos cavaquinistas pernambucanos ao tocar o frevo no marco temporal delimitado de 1984 até 2000. Nesta parte do texto, são tratados discursos sobre tradição, gêneros e identidades musicais pernambucanas e nordestinas, através de análises, entrevistas e levantamento histórico, discográfico e bibliográfico dos principais cavaquinistas que através da sua forma de tocar e suas vivências, contribuíram para a construção da identidade do cavaquinho no frevo.

No capítulo 4, é realizada uma análise musical a partir da transcrição de gravações, com o intuito de identificar a construção identitária desses músicos, através das características interpretativas e de performance dos cavaquinistas ao tocar o frevo. A título de exemplificação, é feita uma análise da atuação do cavaquinho como um instrumento solista e de base harmônica, através de exemplos rítmicos no formato de partitura.

Nas considerações finais, é explanado o processo de escrita que envolveu a construção da dissertação, com os resultados obtidos e a visão sociológica que desenvolvi sobre identidades culturais que surgiram após a análise dos dados obtidos e junção da minha atuação como cavaquinista atuante no frevo.

O presente trabalho, além de trazer eixos preponderantes dentro do campo literário do cavaquinho no frevo, traz também uma análise e descrição de aspectos importantes sobre as transformações sociais do tema, colocando-o em debate pelo fato de que tais estudos sobre a literatura do cavaquinho neste gênero musical são pouco discutidos.

1 - O DESENHO TEÓRICO – METODOLÓGICO DA PESQUISA

1.1 - Delimitação do Problema de Pesquisa

O cavaquinho é um instrumento de quatro cordas geralmente de diferentes espessuras, tamanho, madeiras e afinações (Cazes, 1988). Apesar de ser mais conhecido por ter quatro cordas, no Brasil, também existem cavaquinhos de cinco e seis cordas¹⁰, o banjo-cavaquinho e a guitarra baiana. O cavaquinista e pesquisador Henrique Cazes traz uma explicação sobre duas variações deste instrumento,

“Nos últimos anos duas variações de forma de cavaquinho ganharam adeptos: a guitarra baiana (um cavaquinho elétrico de corpo maciço e forma de guitarra elétrica) instrumento solista dos trios elétricos, e o banjo cavaquinho, que devido ao seu som alto, se equilibra melhor com os instrumentos de percussão usados nos chamados pagodes” (Cazes, 1988, p. 8).

Segundo Oliveira (2000, p.180), o cavaquinho, durante o seu percurso histórico de Portugal para o mundo, ganhou outros nomes, tais como: machinho, machim, machete, manchete, braguinha ou braguinho. No Brasil, o termo machete não é exclusivamente associado ao cavaquinho, de acordo com Veras (2024), na dissertação “É uma manobra fazer uma viola! Investigando construções artesanais de violas de samba do Recôncavo Baiano”, as comunidades de samba chula em São Francisco do Conde (BA), utilizam esse termo em referência à Viola Machete, uma viola “pequena” de dez cordas. Oliveira (2000) descreve a organologia desse instrumento como um cordofone popular de pequenas dimensões, que faz parte da família das guitarras europeias, com quatro cordas de tripa ou metálica. De acordo com o autor:

“Contudo, vimos no Regimento dos Violeiros, de Guimarães, 1719, que aí se construíram machinhos de cinco cordas (além de outros de quatro que correspondem aos atuais), sendo por isso de admitir que tenha havido no continente um tipo maior que corresponderia porventura ao cavaco (mencionado por vários autores), depois desaparecido e que, levado para a Madeira, ali subsistiu, tendo certamente modificado seu tipo originário, no que se refere à forma do braço e número de trastes, por influência certamente do violão, difundido e popularizado nos princípios do século XIX, e que tem essas características. E essa hipótese parece ser reforçada ainda com a consideração da afinação do rajão, idêntica à de outro instrumento da família das guitarras de cinco cordas - o guitarro andaluz - antecessor presumível do cavaco – ou seja, esse machete de cinco cordas do regimento de 1719” (Oliveira, 2000, p.192).

Apesar de ser um instrumento tão atuante na cultura brasileira, o cavaquinho não teve sua origem no Brasil. Grande parte dos estudiosos acreditam que esse instrumento nasceu na

¹⁰ O cavaquinho de 5 e 6 cordas nos últimos anos ganhou adeptos no Brasil, sendo geralmente utilizado por solistas de cavaquinho.

Europa, na cidade de Braga, situada na região do Minho em Portugal (Cazes, 1988). Segundo Câmara Cascudo (Cf. Cazes, 1988), após o surgimento do cavaquinho em Portugal, ele teria sido levado à Ilha da Madeira, que é situada no Oceano Atlântico a sudoeste da costa portuguesa, e de lá, após absorver algumas modificações, teria vindo para o Brasil. Oliva (2014), associando o cavaquinho numa perspectiva portuguesa a uma região, acredita que o mesmo tenha saído do berço minhoto para o mundo e discorda da teoria de que o cavaquinho tenha se originado em Portugal, por acreditar em uma remota ancestralidade greco-latina direta ou através das versões árabicas difundidas a partir das invasões muçulmanas da Península Ibérica, onde os cordofones se multiplicaram pela Europa em inúmeras configurações de diferentes características (Cf. Oliva, 2014).¹¹

Esse instrumento se expandiu pelo mundo e foi inserido na cultura de alguns países, dentre eles o Brasil, sofrendo transformações em sua forma de tocar e em sua estrutura (Cazes, 1988). A chegada do cavaquinho vindo de Portugal para o Brasil é incerta. Segundo Henrique Cazes, certamente esse instrumento aportou neste país antes da família real, que chegou em 1808¹². Ele afirma que o cavaquinho já estava aqui participando do surgimento da música popular junto ao Lundu¹³, adaptando as danças que chegaram ao Brasil na primeira formação instrumental que deu origem ao Choro, no trio de flauta, cavaquinho e violão.

Ainda segundo Cazes (2011), o cavaquinho surgiu no início do século XX na música popular brasileira em duas situações: 1) Quando surgiram os grupos de choro, solistas e compositores; 2) Nas festas de rua, de padroeira e nas brincadeiras dos blocos de carnaval. Com o passar do tempo, esses blocos foram ganhando importância, se transformando nas tão famosas escolas de samba de hoje em dia. Nestas escolas, o cavaquinho sempre teve grande importância, assumindo uma liderança em conduzir a parte harmônica e o canto das pastoras.

Cazes (2011) traz uma perspectiva do surgimento do cavaquinho no Brasil a partir da cidade do Rio de Janeiro. Segundo ele, o cavaquinho dos blocos se transformava no cavaquinho das escolas de samba. A partir desse momento, o cavaquinista ganhou no samba o seu principal mercado de trabalho. Na ocasião, os cavaquinistas do choro eram contratados para participarem dos regionais da era do rádio. A partir de 1930, todas as estações de rádio brasileiras tinham um grupo regional formado por um conjunto de choro¹⁴. Isso ajudou o cavaquinho no Brasil a

¹¹ João Luiz Oliva, *O Cavaquinho, Tempos e Modos, Modas e Lugares* 2014.
Disponível em: <https://cavaquinhos.pt> . Acesso em: 02 de março de 2024.

¹² Documentário “Apanhei-te Cavaquinho”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30ETxHEAksY> . Acesso em: 16 de novembro de 2023.

¹³ Lundu: Primeiro ritmo afro-brasileiro.

¹⁴ Geralmente, em sua instrumentação, um conjunto de choro tem dois ou três violões, um cavaquinho e um

ganhar um caráter profissional, por proporcionar empregos aos cavaquinistas, contribuindo para o aperfeiçoamento de muitos músicos.

O Estado de Pernambuco tem fundamental importância na inserção do cavaquinho no cenário musical brasileiro, representando vários gêneros musicais do Nordeste do Brasil onde o instrumento é bem atuante. Conhecido por ser um instrumento presente nos grupos de choro e samba, com o passar dos anos, o cavaquinho se abriga em vários estilos musicais, tais como o forró e o frevo, seguindo o crescimento e as mudanças culturais e sociais da música popular brasileira. Antônio da Silva Torres (1929-2005), mais conhecido como Jacaré, foi um cavaquinista que, em seu modo de tocar e compor também utilizou outros gêneros musicais, além do choro, o baião e o frevo, trazendo marcas da cultura musical pernambucana para o cavaquinho. Ele ganhou visibilidade no cenário nacional e na Rádio Clube de Pernambuco entre 1957 e 1964 (Moreira, 2019).

No carnaval pernambucano, o cavaquinho é um instrumento musical que tem sua presença nas orquestras de frevo, através das orquestras de pau e corda, com uma formação instrumental: violão, cavaquinho e flauta, instrumento que apesar de ser de metal, é considerado da família das madeiras, porque era confeccionado de ébano (Cézar, 2005). De acordo com Teles (2022), o cavaquinho integra os grupos de pau e corda que se apresentam nas festividades do carnaval do Recife, desde que surgiram os blocos líricos, por volta de 1919.

Anteriormente, os grupos regionais de choro recebiam o nome de grupos de pau e corda. Nessa formação instrumental, o cavaquinho tem sua atuação profissional e amadora através dos cavaquinistas, nos blocos líricos de rua nos carnavais de Olinda, Recife, região metropolitana e interior do estado, nos grupos de forró, coco e baião que, desde a época de Luiz Gonzaga até os dias de hoje, atuando como instrumento de base rítmico-harmônica principalmente no período de São João. Para além das festas juninas e momescas, o instrumento se faz presente nos grupos de choro, samba e pagode, durante todo ano, em apresentações nos bares, teatros e eventos, fazendo desses gêneros as principais fontes de renda para os cavaquinistas. O cavaquinho e o frevo são os personagens centrais deste trabalho, nossos objetos de estudo nesta pesquisa.

O frevo é um gênero musical que tem muito destaque no período carnavalesco, praticado em nosso país o ano todo, em especial em Pernambuco. Durante este período, as pessoas saem às ruas para dançar, ouvir e participar de várias festividades, onde há uma grande mistura de

instrumento solista, que acompanhavam todos os cantores, devido à prática das rodas de choro e facilidade em improvisar (Cazes, 2011).

ritmos, fantasias e danças. Segundo o IPHAN (2007) no Dossiê do Registro do Frevo como Patrimônio Cultural do Brasil¹⁵, o frevo é o primeiro gênero musical criado para o carnaval.

Dantas Silva (2019), ao analisar o carnaval do Recife, mostra a história do frevo, trazendo contribuições acerca deste tema e as implicações desse gênero musical, através da sua importação para outros lugares do país, por causa da indústria cultural. Um exemplo são os relatos do uso do cavaquinho e outros instrumentos das orquestras de pau e corda nas marchas de bloco e nas produções fonográficas realizadas através das gravadoras. Tais gravações ajudaram na divulgação deste gênero musical. Segundo Dantas Silva (2019, p.171), os blocos carnavalescos se inspiraram nos conjuntos de portugueses e italianos do final do século XIX e eram formados por moças e senhoras da pequena burguesia que cantavam e os homens tocavam cavaquinhos, bandolins, violinos, banjos, violões, flautas, clarinetes, surdo caixa e saxofones. Instrumentos esses que eram utilizados nas serestas daquela época e tradicionais das orquestras de pau e corda. Cézar (2005), ao abordar o carnaval de rua das cidades de Recife e Olinda faz um relato de um desfile dos blocos líricos com a atuação do cavaquinho em sua formação instrumental nos grupos de pau e corda:

“No Recife e em Olinda, existe um maravilhoso carnaval de rua, com orquestras no chão, subindo e descendo ladeiras, blocos de pau e cordas, maracatus, blocos de frevos, troças, ursos, caboclinhos, etc. No passado, os grupos de choro, eram chamados de pau e corda, formados por violão, cavaquinho e flauta, instrumento que apesar de ser de metal é considerado da família das madeiras, porque era confeccionado de ébano. A orquestra de pau e corda é formada por conjuntos de choro e instrumentistas de sopro e percussão. [...] A agremiação Galo da Madrugada, atualmente usa cerca de vinte trios elétricos, com orquestras de frevos e conjuntos musicais. Tive a oportunidade de sair no bloco das ilusões, que é vinculado ao Galo da Madrugada (onde iniciei minha carreira de frevista) com uma formação gigante: cinco violões de sete cordas; três bandolins, três cavaquinhos; três banjos, duas flautas; um flautim; dois clarinetes; dois saxofones altos; dois saxofones tenor; duas caixas; dois surdos; dois pandeiros e um coral com doze vozes” (Cézar, 2005, p.30)

O frevo é dividido em três gêneros subsequentes: 1) o frevo de rua - tocado de forma instrumental e com andamento mais rápido; 2) o frevo canção - tocado com o andamento rápido e uma melodia cantável; 3) o frevo de bloco - tocado e cantado de forma mais lenta, geralmente acompanhado dos grupos de pau e corda, formados por conjuntos de choro e instrumentistas de sopro e percussão¹⁶. É possível perceber a atuação do cavaquinho nas gravações dessas três modalidades do frevo.

¹⁵O dossiê pode ser acessado online no endereço: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em: 20 de março de 2023.

¹⁶IPHAN, 2007, disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em 20 de março de 2023.

No frevo de bloco, tradicionalmente o cavaquinho tem uma atuação como centrista. Pode-se verificar essa atuação através de Elizardo de Oliveira Souza, mais conhecido como Bila do Cavaco (1935-2010), nas gravações do álbum “Sentimentos”, do Conjunto Pernambucano de Choro (1992) e no álbum “Valores do Passado” do Coral Edgard Moraes (2000). Esse cavaquinista era pernambucano, natural da cidade de Pesqueira e foi um ator social que teve uma presença importante nesta variação do frevo, participando de vários grupos e programas musicais, dentre eles: Recife dos Serões e Serenatas de Jaime Ubiratan, ambos na TV Universitária (Albertim, 2015).

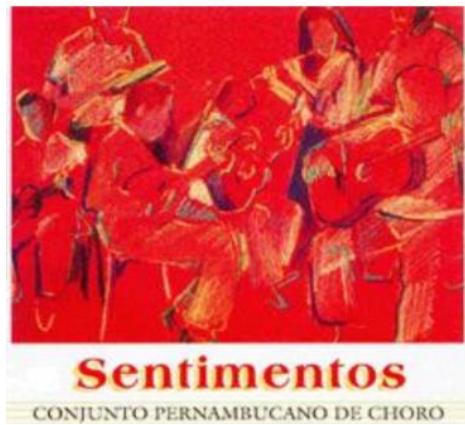
Bila era genro e conviveu com Edgard Moraes, compositor renomado e reconhecido pela comunidade dos blocos líricos como uma referência no frevo de bloco. O músico presenciou o sogro regendo e estando à frente de várias orquestras e foi o cavaquinista do Conjunto Pernambucano de Choro. Esse grupo teve um reconhecimento do público como uma referência do choro e quando passou a gravar o frevo de bloco, contribuiu para a inserção do cavaquinho neste gênero musical na indústria fonográfica. Com a gravação do álbum “Sentimentos”, o Conjunto Pernambucano de Choro passou a ter o frevo como marca registrada em suas apresentações. O álbum também despertou nos músicos de choro o interesse por tocar frevo.

Figura 1 – Conjunto Pernambucano de Choro.
Formação presente na foto: Aluísio, Bozó, Tonhé,
Valéria Moraes, Marco Cézar, Bila, Geraldo.



Fonte: Arquivo pessoal de Marco Cézar.

Figura 2 – Conjunto Pernambucano de Choro. Encarte do álbum Sentimentos.



Fonte: Arquivo pessoal de Marco Cézar.

O cavaquinho tem um papel essencial no frevo no estado de Pernambuco devido à timbragem deste instrumento nas orquestras dos blocos líricos do frevo de bloco, gênero musical tocado com orquestras de pau e corda, de forma acústica, quase exclusivamente na cidade do Recife. O cavaquinho, nessa formação instrumental, dá uma característica singular, uma vez que ele faz a base rítmico-harmônica acompanhando o coral dos blocos. A reunião de

muitos músicos nas ruas com a soma de timbres do cavaquinho, banjo cavaquinho, violão e o bandolim, traz uma sonoridade acústica original aos desfiles nas ruas. Em 1985, o Conjunto Pernambucano de Choro era a formação instrumental base da orquestra de pau e corda do bloco lírico “Bloco das Ilusões”.

Figura 3 - Orquestra de pau e corda do Bloco das Ilusões - Carnaval da cidade do Recife em 1999. Nesta foto, podemos ver o cavaquinho sendo representado por alguns cavaquinistas, dentre eles: Bila, Cláudio Souza, Marco Cézar e Maira Macedo.



Fonte: Arquivo pessoal de Marco Cézar

O cavaquinista Jacaré demonstra, em seu disco *Choro Frevado* (1985), uma originalidade na forma de tocar e compor as melodias dos frevos que difere de grande parte dos cavaquinistas solistas (Albertim, 2015. cf. também em Moreira, 2017, 2019). Esses músicos seguiam uma linha de interpretação e composição para cavaquinho, semelhante à de Waldir Azevedo. Jacaré, ao tocar o cavaquinho, traz um sotaque e estilo pessoal interpretativo, com expressividade e maestria na forma de adaptar o frevo para a linguagem idiomática deste instrumento. De acordo com Maurício Carrilho, diretor musical e arranjador do disco *Choro Frevado*:

“Eu acho que esse disco do Jacaré abre um horizonte totalmente novo pro cavaquinho. A partir desse disco, outros discos foram gravados, ele foi um divisor de águas. O disco é muito rico, você pode viajar por vários lugares, a música dele permite isso. Jacaré abre uma outra porta, uma outra luz para o cavaquinho” (*apud* Moreira, 2019, p. 101).

Figura 4 - Disco Choro Frevado - 1985



Figura 5 - Relançamento em CD - 1998

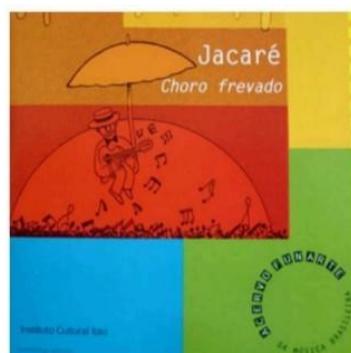
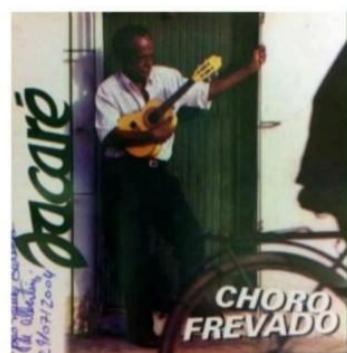


Figura 6 - Segundo relançamento em CD – 2004



Fonte: Arquivo pessoal do autor

É possível perceber ao ouvir a obra de Jacaré a influência do choro, da seresta¹⁷ e da música nordestina, que o ajudou a desenvolver uma linguagem original para o idiomatismo do instrumento, compondo músicas para o cavaquinho que tem um tipo de fraseado melódico que marca sua identidade ao tocar.

Por outro lado, na descrição de Teles (2022), percebe-se a presença do cavaquinho no frevo, através dos regionais de choro. O autor descreve a relação do frevo com o choro, a influência e o uso dos instrumentos nesses gêneros musicais e que, na cidade do Recife em que João Pernambuco viveu, o carnaval já era muito forte, usavam-se os mais diversos instrumentos, dentre eles, o cavaquinho. Os clubes e as troças empregavam bandas, boa parte de militares, mas outras agremiações empregavam violões, bandolins, banjos e sanfona. Teles (2022) faz um questionamento sobre as afirmações de historiadores, dentre eles o crítico e pesquisador Sérgio Cabral, que insiste em dizer que os músicos nordestinos, recifenses em especial, que foram para o estado do Rio de Janeiro, empregavam a instrumentação do choro carioca. Segundo o autor:

“Que tinham influência do choro, tinham. Mas instrumentos que também tocavam na época em Recife, então a terceira cidade brasileira, um dos portos de entrada do país. O choro e o frevo tinham muito em comum, sobretudo quando surgiram os blocos, por volta de 1919, com o acompanhamento das bandas de pau e corda, violões, bandolins, banjos, clarinetes, com frevos compostos para esses instrumentos” (Teles, 2022, p.22).

Segundo Teles (2022), o frevo influenciou outros movimentos culturais em outras regiões do país, através da viagem do “Clube Vassourinhas” ao Rio de Janeiro em 1951, com 300 integrantes, dentre eles músicos, jornalistas e passistas. Na ocasião, antes de desembarcarem no Rio de Janeiro, foi dada uma parada na cidade de Salvador/BA para uma

¹⁷ De acordo com Mário de Andrade em seu Dicionário Musical Brasileiro, a seresta é um tipo de serenata.

exibição que encantou e afetou Osmar Macedo e Dodô Nascimento, que inspirados pelo frevo do clube de pedestres, criaram o primeiro trio elétrico. É interessante ressaltar que os criadores do trio elétrico, também criaram o cavaco elétrico, protótipo da guitarra baiana (Visconti, 2010).

Em se tratando de musicalidade, a atuação do cavaquinho no frevo exige muita capacidade e dedicação do cavaquinista, por ser um gênero musical complexo do ponto de vista rítmico, com uma grande variedade de síncopes e contratemplos. Melodicamente, também é desafiador, por causa dos saltos que a melodia faz em sua construção melódica em diálogo entre os instrumentos. E harmonicamente, com sua condução de vozes e acordes aliados as divisões rítmicas. Toda sua complexidade nesses aspectos musicais e históricos fez com que diversas pessoas se dedicassem a estudos em outros instrumentos musicais sobre esse gênero.

O cavaquinho, através dos seus aspectos musicais, históricos e sociais, vem despertando interesse dos pesquisadores em estudá-lo, muito embora quando se trata das pesquisas de um instrumento musical sobre o frevo, esses estudos geralmente são voltados para os instrumentos de sopros e existe uma ausência de literatura, publicação ou pesquisa que aborda a atuação do cavaquinho no referido gênero musical.

Diante dessa lacuna, a presente pesquisa busca realizar uma análise da atuação do cavaquinho no frevo, rastreando suas raízes sociais e históricas no contexto da sociedade pernambucana. Propõe-se a analisar a música e a identidade deste instrumento neste gênero musical, a construção da identidade cultural dos cavaquinistas no Estado de Pernambuco, no período histórico de 1984, ano da gravação do disco *Choro Frevado*, até 2000, ano de gravação do álbum *Valores do Passado* - Coral Edgard Moraes.

A relevância destes marcos temporais se dá pelo fato de termos, neste período, o cavaquinho passando por um processo de mudanças nas suas diversas formas de utilização, saindo dos desfiles de rua para os estúdios, atuando como um instrumento protagonista solista de frevos, na concepção do repertório e na prática desse instrumento no contexto da sociedade pernambucana. Foi uma época de gravações de três discos que se tornaram referência no frevo, onde o cavaquinho é bem atuante. Em 1984, com a concepção e produção da gravação do disco “*Choro Frevado*”, o cavaquinho atua como solista de frevos, através do cavaquinista Jacaré. Em 1992, nas gravações do álbum “*Sentimentos*”, do Conjunto Pernambucano de Choro, pode-se perceber a relação do frevo com o choro e a atuação do cavaquinho exercendo a função de base harmônica no frevo de bloco, através de Bila do Cavaco. Em 2000, ano de gravação do álbum “*Valores do Passado*”, do Coral Edgard Moraes, temos a atuação do cavaquinho em uma configuração de gravação de frevos em arranjos musicais com formações instrumentais

distintas. Essas datas coincidem e se relacionam com o surgimento do bloco lírico “Bloco das Ilusões” em 1985, que teve como grupo base o Conjunto Pernambucano de Choro acompanhando o coral “Edgard Moraes”. Tendo essa formação de orquestra e coral, o Bloco das Ilusões desfilou no Galo da Madrugada. Foi a primeira vez que o cavaquinho esteve presente em um trio elétrico no Galo, considerado o maior bloco carnavalesco do mundo. Frente ao exposto acima, observa-se a importância do contexto sociocultural deste período para o cavaquinho e os cavaquinistas no frevo, com acontecimentos e relações que envolvem questões de identidade, tradição e outros vínculos afetivos.

A escolha deste tema surgiu por causa da minha prática profissional e atuação como cavaquinista nas festividades do carnaval pernambucano, através das quais passei a observar, analisar e questionar aspectos importantes que envolvem a inserção e atuação do cavaquinho no frevo: A atuação do cavaquinho no frevo representa uma identidade nacional ou regional? Quais as transformações sociais em torno da sua prática no referido gênero musical? Como ela ocorreu e que impacto isso trouxe para quem estava fazendo frevo na época? Temos o cavaquinho como solista ou centrista de frevos? A presença desse instrumento no referido gênero musical interfere nas estruturas sociais ao redor da sua prática? Nesta pesquisa, procuro realizar uma análise sobre a atuação do cavaquinho no frevo, rastreando suas raízes sociais, musicais e históricas no contexto da sociedade pernambucana, tendo como principal arcabouço teórico, discursos sobre música, identidade cultural, arte cooperativa e gêneros musicais. O cavaquinho e o frevo são os objetos de estudo nesta pesquisa, na busca por responder todas essas perguntas, a configuramos dessa forma: Como a atuação do cavaquinho no frevo pode contribuir na construção da identidade cultural dos cavaquinistas no Estado de Pernambuco?

1.2 - Referencial Teórico

O presente trabalho tem como base teórica Hall (2003, 2006), Taborda (2011), Becker (1977), Canclini (1997), (Hobsbawm (1989) e Hobsbawm & Ranger (1984), para compreender a relação sociológica entre a música e a construção da identidade cultural. A análise será baseada em conceitos teóricos centrais na pesquisa: identidade cultural, tradição e gêneros musicais, uma vez que, pretende-se entender os processos sociais em torno da atuação do cavaquinho no frevo.

A identidade cultural é um conceito sociológico que traz uma complexidade devido a sua dimensão. Neste sentido, foram utilizadas pesquisas sobre identidade descritas por Hall (2003, 2006). O autor analisa como as mudanças na sociedade, cultura e política influenciam a

maneira e a formação da identidade cultural na era pós-moderna, bem como múltiplas identidades são capazes de coexistir em um único ser. Hall (2006), argumenta que as identidades são construções sociais de natureza fluida e fragmentada e que estão em constante transformação.

“A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Hall, 2006, p.13).

Hall (2006), ao analisar as identidades individuais e coletivas na pós-modernidade, traz reflexões e conceitos importantes guiados pelas transformações culturais da sociedade. Um desses conceitos aborda a “crise de identidade”, um processo de mudança mais amplo na sociedade pós-moderna, que deslocou as estruturas e abalou os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2006, p. 7). De acordo com o autor, o sujeito que antes era tido com uma identidade unificada e sólida, encontra-se em uma situação de deslocamento e descentrado em várias identidades, como, por exemplo, a cultura, religião, sexualidade e nacionalidade (Hall, 2006, p. 8).

Ao apresentar sua teoria, Hall (2006) descreve três concepções relacionadas à identidade do sujeito: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Segundo o autor, o sujeito do iluminismo era um indivíduo totalmente centrado, unificado e munido de capacidades de consciência, razão e de ação, onde o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. O sujeito sociológico, traz em si a crescente complexidade do mundo moderno, com valores, sentidos e símbolos da cultura no mundo ao seu redor, formado na relação com outras pessoas importantes para ele. Por fim, o sujeito pós-moderno é o indivíduo que projeta sua identidade cultural em um processo de identificação de maneira provisória, variável e problemática (Hall, 2006, p.11-12).

Outro ponto tratado por Hall (2003) para a compreensão da identidade é a tradição. O autor define que ter uma identidade é estar em contato com uma estrutura que não é alterada ao passar do tempo e se mantém constante, fazendo a convergência de uma linha sem interrupções entre o passado, presente e o futuro (Hall, 2003). A construção identitária por meio da tradição ocorre, portanto, se adaptando aos novos contextos sociais, negociando entre os antigos e novos elementos culturais. De acordo com o autor, podemos considerar como tradição um caminho contínuo e permanente, que se solidifica através da sua autenticidade e fidelidade às origens, de forma consciente, intrinsecamente (Hall, 2003).

“Esse cordão umbilical é o que chamamos de 'tradição', cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua 'autenticidade'. É, claro,

um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nosso imaginário, influenciar nossas ações, conferir significados às nossas vidas e dar sentido à nossa história” (Hall, 2003, p. 29).

O movimento migratório territorial das diásporas africanas é mais uma contribuição de Hall (2003), para a nossa discussão sobre identidade. O conceito de diáspora refere-se a uma conjuntura onde as identidades trazem uma pluralidade com mudanças constantes na sociedade, que surge quando um grupo de pessoas possuem uma mesma cultura e origem, se dispersam e vivem distantes do lugar em que nasceram (Hall, 2003).

No ocidente, com o fim da modernidade, as identidades culturais trazem culturas diferentes e plurais (Hall, 2003, p. 42). Alicerçados pelos apontamentos do autor, foi observado que os indivíduos de um grupo social em uma comunidade, durante suas práticas e vivências, incorporam a diversidade, multiculturalidade e pluralidade das expressões artísticas que se formaram na sociedade. Todo esse processo acontece em diversos momentos da história desse grupo social, a partir dos valores culturais, religiosos, ideias, práticas, suas tradições e memória. Em um ambiente em que a conjuntura de um grupo social é de diáspora, as identidades se tornam múltiplas (Hall, 2003, p. 27).

As particularidades presentes na pesquisa do autor trazem uma investigação que se relaciona e complementa o processo de interação na construção das identidades na modernidade e pós-modernidade. Com a ampliação do capitalismo, consumismo e os efeitos da globalização, as questões identitárias sofrem influência e um deslocamento ou descentramento, colocando em risco a identidade nacional (Hall, 2006).

Para Hall (2006), a nossa realidade se conecta à pós-modernidade e está relacionada às constantes mudanças na sociedade, onde as identidades estão se reinventando em uma nova organização no mundo. As identidades nacionais se formam a partir das culturas de cada nação, sendo construídas e transformadas na sociedade pelas representações de uma dada cultura nacional (Hall, 2006). O autor defende que a cultura nacional é um discurso e uma forma de construir sentidos, com seus símbolos e representações, organizando e influenciando nossas ações quanto à concepção de nós mesmos.

[...] “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (Hall, 2006, p. 59).

Hall (2006) conduz uma reflexão sobre uma cultura nacional que unifica os diferentes em torno de uma identidade cultural. Trazendo essas concepções para o nosso campo de pesquisa, investigamos essa construção identitária a partir do cavaquinho, assim como fez Taborda (2011). A autora, em seu estudo sobre a identidade nacional de um instrumento

musical, traz uma história social do violão brasileiro e uma investigação do simbolismo e representatividade desse instrumento como uma expressão nacional. Ela analisa o universo das culturas a partir da trajetória do violão, classificando os atores sociais, em termos de estratificação social, a partir da observação das condições socioeconômicas. Também trata a importância de investigar e compreender como os processos sociais se refletem nas práticas culturais e a abrangência do conceito de cultura e de cultura popular. Taborda (2011), ao enfatizar a pluralidade da cultura brasileira, traz a visão do historiador Alfredo Bosi sobre o conceito de cultura:

“No Brasil, Alfredo Bosi, ao falar em cultura brasileira, propõe que a denominação vá do singular para o plural, culturas brasileiras, expressão mais adequada à diversidade das manifestações materiais e espirituais de nosso povo. Ao classificar o termo cultura como ‘uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso’, o autor assinala que poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, ‘centralizada no sistema educacional’, e uma cultura popular, basicamente iletrada, que corresponde aos ‘mores’ materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (Taborda, 2011, p.179).

Para Taborda (2011), a busca da identidade na história da cultura brasileira é contínua. Esse processo se construiu de início sem aceitar os modelos estrangeiros e, em contrapartida, esta mesma procura promoveu uma arte constante, com o conceito de que só é nacional o que é fabricado pela cultura popular. “Na conservação e difusão daquilo que é nosso, se construiria o discurso em torno da identidade nacional” (Taborda, 2011, p.198).

No Brasil, a presença do violão no desempenho da sustentação ritmo-harmônica serviu de suporte de base aos gêneros musicais típicos e formadores da música popular brasileira, como o choro e o samba. De acordo com Taborda (2011), esse é um dos grandes legados desse instrumento na cultura brasileira. A partir desse referencial teórico, investigaremos como o timbre do cavaquinho e sua atuação no ambiente sonoro pernambucano configuram-se símbolos emblemáticos da nacionalidade.

O processo de troca cultural, com a interação entre as tradições e o moderno, é abordado por Taborda (2011). Segundo a autora, a cultura brasileira é rica em trocas entre o popular e o erudito, e fornece elementos para a identidade do violão brasileiro. Na pesquisa da autora, observamos a reflexão e explicação sobre a relação entre o popular e o erudito no uso do violão, e se “esse instrumento é do povo”. De acordo com Taborda (2011):

“O reconhecimento do violão como um instrumento popular por excelência, não apenas pelo desempenho, enquanto suporte harmônico da música típica, mas pela associação às camadas favorecidas da sociedade”. [...] Mesmo mantendo a característica popular, a viola e o violão foram instrumentos cultivados pelos nobres europeus. O mesmo se deu no Brasil, ainda que nossa nobreza tenha caráter difuso, mestiço; as próprias condições de colonização e a estrutura social organizada a partir

da escravidão e segregação dos pobres trataram de banir “todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante” (Taborda, 2011, p. 193).

Taborda (2011) ressalta a performance do violão e a presença desse instrumento na sociedade brasileira. Um instrumento que faz parte das festividades e manifestações das camadas populares e da elite nacional. Portanto, o violão trouxe uma cultura com um simbolismo de brasiliade junto aos gêneros musicais que estavam surgindo. Para a autora, a sociedade carioca teve relevância na formação da identidade nacional. Taborda traz o exemplo do violonista e professor, Turíbio Santos, como um músico que tem uma carreira internacional, como um instrumentista concertista, levando a cultura e identidade do violão brasileiro para os ambientes internacionais de música (Taborda, 2011, p.109).

Nessa discussão sobre a construção da identidade, também são adicionadas as contribuições de Canclini (1997). O autor, em sua obra, traz a reflexão de que a identidade cultural é mesclada e dinâmica, formada por vários elementos e aspectos, como um campo em constante modificação (Canclini, 1997). Ele traz o conceito de "culturas híbridas" e argumenta que a interação entre a identidade cultural e as influências locais e globais resultam na formação, adaptação de diferentes tradições, transformações e hibridização (Canclini, 1997).

O autor faz uma análise ampla sobre a hibridização intercultural, e traz um debate sobre o conceito de “hibridação”. De acordo com a proposta de Canclini (1997), esse conceito é um processo sociocultural no qual a combinação de práticas discretas e estruturas, que antes existiam de forma separada, geram novas práticas, objetos e estruturas.

Canclini (1997) enfatiza que as estruturas chamadas discretas não podem ser consideradas fontes puras por serem resultado de hibridações. O autor faz uma análise sobre os desafios de entender em um contexto globalizado a ideia da existência de culturas puras ou homogêneas e a construção de identidades culturais (Canclini, 1997).

“A hibridização ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistema de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes” [...] “A palavra hibridização aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos, étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós modernos” (Canclini, 1997, p. XXIX).

As delimitações entre as grandes cidades e países são cenários que formulam os formatos de hibridização, com seus estilos e contradições específicas (Canclini, 1997). De acordo com o autor, “a hibridização, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade”. A identidade cultural dos atores sociais que praticam uma determinada

atividade artística, tem somada a sua construção, a interculturalidade advinda da diversidade cultural em diálogo com a sua região e o mundo globalizado (Canclini, 1997, p. XXVI).

“Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras” (Canclini, 1997: p. XIX).

O autor propõe que fiquemos atentos aos atores sociais que estão envolvidos na construção dos produtos culturais que estão ligados à indústria cultural e à abordagem que a mídia faz do que é tradicional e o que é moderno (Canclini, 1997). A modernidade se tornou sinônimo de pluralidade e mescla o tradicional e o moderno. Podemos observar esse contraste tratado pelo autor, tomando como exemplo, músicas construídas nos moldes tradicionais em uma comunidade, de forma espontânea, em um contexto informal da tradição oral, e compará-las com músicas que surgem em uma produção cultural elaborada, com um processo sofisticado de criação de um arranjo, harmonização e instrumentação moderna e original para a época. A abordagem de Canclini (1997) sobre o conflito entre “tradição e modernidade”, se tornou pertinente para o nosso objeto de estudo.

“O conflito entre tradição e modernidade não aparece como sufocamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como a resistência direta e constante de setores populares empenhados em fazer valer as suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil: os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional, ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico contemporâneo” (Canclini, 1997, p.277).

Para abordar o conceito de arte coletiva, são expostas as contribuições do sociólogo Howard Becker (1977). Através da sua visão e experiência em vários mundos artísticos, o autor traz uma análise sociológica da arte como uma forma de ação coletiva. Para construir sua teoria, Becker (1977) toma como partida a investigação da divisão de várias tarefas de trabalho nas práticas cotidianas das pessoas. Segundo ele, para que uma obra de arte tenha sucesso, ela tem que estar envolvida em redes elaboradas de cooperação e elos cooperativos.

Essas redes consistem na divisão de trabalho entre os atores sociais em torno da prática nas atividades artísticas. Esse processo é formado pelo artista e por fornecedores, técnicos, museus, mídia, público, entre outros (Becker, 1977, p.206 e 207). Ainda de acordo com Becker (1977), a arte, o conhecimento e os produtos culturais são de caráter social ou têm uma base social, um processo que é desenvolvido por redes de relações de pessoas que atuam unidas. O autor ressalta em sua obra a importância dos estudos sobre as diferentes formas de ação coletiva, mediadas por convenções aceitas ou recentemente desenvolvidas. Ele traz uma crítica e reflexão sobre a falta de referências às ações das pessoas que fazem coisas e criam essa ação coletiva,

“Grande parte dos escritos sociólogos fala de organizações ou sistemas sem referência às pessoas cujas ações coletivas constituem a organização ou o sistema. Grande parte da literatura sobre arte, como um produto social, faz o mesmo, demonstrando correlações ou congruências sem referência às atividades coletivas por meio das quais elas foram produzidas, ou falando de estruturas sociais sem referência às ações de pessoas que fazem coisas que criam essas estruturas” (Becker, 1977, p.205).

Para Becker (1977), às convenções artísticas determinam o que se considera uma obra de arte e sua aceitação pelo público. “As convenções artísticas cobrem todas as decisões que devem ser tomadas em relação às obras produzidas num dado mundo artístico, mesmo que uma convenção particular possa ser revista para uma dada obra” (Becker, 1977, p. 212). O que valida o reconhecimento de um artista, não é o fato do mesmo utilizar materiais que constroem a obra de arte, ele entra nesse processo como mais um elemento participante de um sistema determinado pelas convenções. Portanto, a definição do que é ser artístico é determinada pelo contexto e relações sociais do artista.

“O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa de outros, existe um elo cooperativo. As pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar, em cada detalhe, da sua ideia de como seu trabalho deve ser feito. Este consenso é provável quando todo mundo envolvido pode realizar qualquer uma das atividades necessárias, de tal forma que, embora exista uma divisão do trabalho, não se desenvolvem grupos funcionais especializados” (Becker, 1977, p. 209).

O processo de criação e composição artística pode ser pré-determinado, mesmo que a um certo preço, se integrando às relações de cooperação e restrição às obras de arte (Becker, 1977). O autor aborda que o artista com suas abstrações utilizadas para transmitir ideias ou experiências particulares e suas relações com a plateia, tem sua regulação pelas convenções, especificando os direitos e obrigações de ambos. De acordo com Becker (1977), os historiadores de arte, críticos literários, musicólogos e acadêmicos, consideram o conceito de convenção artística importante para explicar a habilidade do artista em criar obras de arte que criem uma resposta emocional na plateia, além de possibilitar a coordenação fácil e eficiente de atividades entre o artista e o pessoal de apoio.

O desenvolvimento de uma obra de arte para um artista contemporâneo, que procura ter uma originalidade e fugir do que já é convencionado na sociedade, passa por muitas dificuldades para ter sua obra validada e divulgada (Becker, 1977). As convenções determinam o que é ou não obra de arte e o artista é uma peça imersa nesse sistema que gere essa definição. De acordo com ator,

“As convenções impõem fortes restrições aos artistas. Elas são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas completamente interdependentes, de tal forma que fazer uma pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades” (Becker, 1977, p.215).

Segundo Becker (1977), cada convenção traz consigo uma estética que é definida pelo contexto cultural e das “crenças morais” vigentes em cada sociedade e período histórico. O valor que é atribuído a uma obra de arte se dá de forma diferente, de acordo com a cultura do meio em que está inserida. “As convenções sugerem as dimensões apropriadas de uma obra, a duração adequada de um acontecimento musical ou dramático, o tamanho e a forma apropriados de uma pintura ou escultura. (Becker, 1977, p. 213)”.

O autor traz o conceito da organização social como uma descoberta empírica, que mesmo padronizada, dificilmente acontece de forma rígida e imutável, assim como as convenções. Becker (1977, p.220) faz refletir sobre a organização social, onde a cooperação de um grupo de pessoas, participando da produção e do consumo dessas obras, contribui para o desenvolvimento de uma obra de arte específica.

O mundo artístico, segundo o autor, é composto de pessoas com contribuições e atividades necessárias para o desenvolvimento de trabalhos específicos que o mundo define como arte (Becker, 1977, p.34). A concepção de arte como uma ação coletiva de Becker (1977), traz relevantes reflexões, porque difere do senso comum em pensar uma forma de arte individual, mas mostrando que todos tem sua participação para a realização daquela obra de arte. Portanto, no caso específico de uma apresentação musical, não só os músicos são responsáveis pela construção da obra de arte sonora, mas todos os atores sociais presentes no evento. As práticas, que colaboram e firmam o processo da interação coletiva entre os artistas contemporâneos, favorecem a criação e ressignificam as referências e influências das comunidades que se unem (Becker, 1977).

Para compreender os conceitos de gênero musical e tradição, tomamos como referência o trabalho de Eric Hobsbawm (1989) e Hobsbawm & Ranger (1984). Em seu livro *História Social do Jazz* (1989), ele analisa um gênero musical como um fenômeno cultural e um aspecto marcante da sociedade, abrangendo o significado dessa música para além do som produzido, englobando os instrumentos musicais e os atores sociais que escutam, escrevem, tocam ou lêem. Estas relações envolvem questões de identidade, transformações sociais, tradição e coletividade.

“O jazz é o produto de seus músicos e cantores. O executante é o centro desse mundo. É preciso, portanto, descobrir quem é esse homem ou, mais raramente, quem é essa mulher, artista de jazz. Isso, de certa maneira é fácil, mas por outro lado é difícil”. (Hobsbawm, 1989, p.213).

Segundo Hobsbawm (1989, p.30), o desenvolvimento de um gênero musical se dá no sentido da linguagem da música popular e como um tipo de música de arte sofisticada, que procura se moldar e competir com a música de arte estabelecida do mundo ocidental. O autor

aborda uma questão interessante sobre o desenvolvimento do jazz e o poder da indústria cultural, que passa a competir e influenciar o espaço com a música que faz sucesso no mundo ocidental.

“Uma linguagem cultural universal não pode ser julgada pelos mesmos critérios que um tipo especial de música erudita, e não havia e não há motivo para se julgar o rock pelos padrões do bom jazz, No entanto, o rock privou o jazz da maioria de seus ouvintes em potencial, pois os jovens que se sentiam por ele atraídos aos bandos encontravam nessa música, ainda que de maneira simplificada e embrutecida, muito, senão tudo, do que fazia com que os mais velhos fossem atraídos pelo jazz: ritmo, uma voz ou som imediatamente identificáveis, espontaneidade real (ou fingida) e vitalidade, e uma maneira de transferir emoções humanas diretamente para a música” (Hobsbawm, 1989, p.17-18).

Hobsbawm (1989) traz uma análise sociológica das transformações na indústria da música, destacando os gêneros musicais e os atores sociais em torno da sua prática. A sociedade e a música passam por um processo de mudança e se reinventam de acordo com os propósitos comerciais e das necessidades, fatores que ajudam a pensar a realidade das tradições culturais. Um exemplo disso é a influência do rock nos músicos de jazz, conforme descreveu o autor. Além disso, Hobsbawm & Ranger (1984) oferecem contribuições importantes sobre as tradições culturais e trazem o conceito de "tradição inventada". Ela é construída ou reinventada para atender as necessidades da sociedade, de acordo com contextos sociais, políticos, culturais e o período histórico que esta tradição está inserida. Esse termo compreende as tradições produzidas, criadas e institucionalizadas e as que, ao longo do tempo, são reinventadas, surgiram com dificuldades e de forma rápida se afirmaram na sociedade.

“Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (Hobsbawm & Ranger, 1984, p.9).

Essas tradições inventadas as tornam instrumentos de construção da identidade. Segundo Hobsbawm & Ranger (1984, p.11), a partir da Revolução Industrial na sociedade se desenvolveram e foram criadas, de forma rápida, novas redes de convenções e práticas. Os autores mostram como a identidade nacional é adaptada e construída por fatores socioculturais e políticos, a invenção de uma continuidade histórica (Hobsbawm & Ranger, 1984, p. 19). Eles abordam a invenção de tradições como um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado. Seu estudo pode ajudar na análise e compreensão de como um gênero musical pode influenciar outras culturas, os músicos e a forma de tocar os seus instrumentos.

Assim, as abordagens aqui apresentadas trazem diferentes conceitos e formas de

observação para o desenvolvimento da pesquisa. Desse modo, é pretendido, a partir da referência dos estudos desses autores, analisar e compreender a atuação do cavaquinho no frevo e a construção da identidade cultural dos cavaquinistas, tanto em termos de sua prática musical no referido gênero musical, quanto da representação simbólica desse instrumento na sociedade, com referência ao estado de Pernambuco.

1.3 - Procedimentos Metodológicos

A metodologia deste trabalho consiste em identificar pontos considerados necessários para compreender os aspectos sócio culturais e musicais do cavaquinho com suas contribuições na construção da identidade dos cavaquinistas que tocam o frevo no estado de Pernambuco.

O objetivo principal da pesquisa é compreender e analisar como a atuação do cavaquinho no frevo, através dos seus vínculos sociais, musicais e históricos, no contexto da sociedade pernambucana, pôde contribuir na construção da identidade cultural dos cavaquinistas no marco temporal delimitado de 1984 até 2000. Os outros objetivos específicos são: Analisar como o cavaquinho e seus aspectos socioculturais contribuem na linguagem, transformações do frevo e para a construção de possíveis discussões sobre identidades musicais pernambucanas e nordestinas; Identificar e analisar, através de um levantamento histórico, discográfico e bibliográfico, os principais cavaquinistas que, através da sua forma de tocar e suas vivências, contribuíram para a construção da identidade do cavaquinho no frevo; e investigar a atuação e construção identitária do cavaquinho e dos cavaquinistas no frevo, no marco temporal delimitado de 1984 até 2000.

1.4 - Instrumentos de Coleta de Dados

Para abranger os objetivos elencados acima, foi adotado um conjunto de técnicas de coleta de dados advindas da pesquisa qualitativa (Flick, 2009). Para isso, foram escolhidos diferentes métodos, dentre eles: pesquisa online, entrevistas, análise de documentos, pesquisa e análise sonoro documental, conforme a abordagem da triangulação, conceito proposto por Flick (2009). De acordo com o autor,

“A triangulação supera as limitações de um método único por combinar diversos métodos e dar-lhes igual relevância. Torna-se ainda mais produtiva se diversas abordagens teóricas forem utilizadas, ou ao menos consideradas, para a combinação de métodos” (Flick, 2009, p. 32).

Na pesquisa online foram encontrados documentos relacionados com o tema proposto nas plataformas especializadas na área de música. Foram realizadas buscas em sites de pesquisa acadêmica, jornais, artigos, fotos, livros, dissertações, teses e sites de música. Considerando o

uso e o acesso amplamente difundidos deste meio, a internet é uma ferramenta relevante como fonte para a realização da pesquisa (Flick, 2009, p.239).

As entrevistas foram realizadas durante o trabalho de campo, de forma presencial e online, nos meses de agosto e setembro de 2024. Para tal, utilizou-se uma entrevista semiestruturada (Flick, 2009). Para isso, foi criado um roteiro de 36 perguntas aplicado a 10 entrevistados, divididos em três grupos.

No primeiro grupo, temos os cavaquinistas que tiveram uma atuação no frevo no marco temporal de 1984 até 2000: os músicos Elias Paulino, Lêdjane Sára, Marco Cézar, Pepê da Silva e Lúcio Sócrates. Já no segundo grupo, foram entrevistadas personalidades do frevo que mesmo não sendo cavaquinistas, através das suas vivências e atuação neste gênero musical, trazem informações relevantes para a pesquisa. São eles: Getúlio Cavalcanti, Naná (Inajá Moraes) e o Maestro Duda. Por fim, o terceiro grupo foi composto por cavaquinistas e instrumentistas de outros estados brasileiros, considerados referência no cavaquinho nacional, que mesmo não tendo uma atuação no frevo, trazem uma contribuição e um “olhar de fora” sobre o cavaquinho pernambucano no frevo. São eles: Henrique Cazes e Edmilson Capelupi. Os entrevistados, por possuírem uma vida dedicada ao nosso objeto de pesquisa, têm uma vasta experiência, como músicos, pesquisadores e apreciadores do frevo e do cavaquinho, contribuindo, a partir das suas perspectivas, para a compreensão dos objetivos gerais da pesquisa.

O método de pesquisa documental utilizado somou com as informações que foram obtidas através de acervos e arquivos, como fonte importante para compor as informações no progresso da pesquisa que foi realizada. Essa etapa do trabalho foi relevante para auxiliar no estudo de documentos como partituras, fotos, jornais e outras fontes e materiais não publicados. Esse procedimento traz uma visão específica de realidades construídas para objetivos específicos (Flick, 2009, p. 231).

Durante a visita aos acervos de Marco Cézar e do Paço do Frevo, analisei e digitalizei mais de 500 documentos entre fotos, jornais, partituras, CDs, discos e programas com repertórios de apresentações. Na análise dos documentos, fotos e jornais, encontrei informações que mostram o contexto social em que os cavaquinistas estavam imersos no marco temporal desta pesquisa.

A pesquisa sonoro documental, foi realizada através da análise de 17 fonogramas, entre discos e CDs, acrescentando neste estudo informações que contribuem na investigação do nosso objeto de pesquisa. Esse procedimento contribuiu para uma análise musical, contextual e crítica das gravações, onde podemos observar os aspectos técnicos de performance dos cavaquinistas, e o que elas mostram sobre os músicos, o lugar, a época e como elas refletem as questões sociais

e de identidade cultural.

1.5 - Análise dos Dados

Após o processo de coleta de dados, foi realizada uma análise qualitativa do conteúdo obtido na pesquisa. Os dados foram escolhidos, analisados, editados e documentados. No caso de dados das entrevistas, gravações foram feitas e logo após a sua transcrição, foram analisadas. Já os documentos, como partituras, fotos, jornais, CDs, discos, materiais não publicados e outras fontes, foram analisados e vistos como uma forma de contextualização da informação (Flick, 2019, p.234). A partir dos resultados obtidos, foi realizado um processo de documentação com a gravação e posterior transcrição dos dados e a construção de um texto que surgiu diante desse conteúdo.

Neste capítulo, procura-se mostrar de uma forma geral a análise das informações obtidas na coleta de dados, a partir dos objetivos e do referencial teórico da pesquisa, com a linha metodológica que foi escolhida nesta dissertação. Nos capítulos seguintes, a análise desses dados será explicitada de forma minuciosa.

2 - O CAVAQUINHO BRASILEIRO E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

Os navios portugueses cruzaram os mares e aportaram em outros continentes para atender aos interesses econômicos e ampliar o território de Portugal, explorando terras, escravizando, colonizando e ocupando vários países¹⁸. Os lugares ocupados pelos portugueses sofreram um impacto significativo na sua cultura e construção social, considerado por Romão (2017), como um intrincado processo diaspórico de colonização escravizante. Observa-se que esse movimento migratório territorial das diásporas, fez com que o cavaquinho ao sair de Portugal para o mundo, adquirisse a diversidade e multiculturalidade das expressões artísticas que se formam na sociedade. Esses fatores sociais corroboram com os estudos de Hall (2003), sobre as diásporas africanas.

Acredita-se que diante de todo esse processo social, essas grandes navegações também trouxeram como espólio elementos culturais, como os instrumentos e gêneros musicais, que contribuíram para a construção da identidade nacional do cavaquinho brasileiro.

Esse instrumento está presente no ambiente sonoro da cultura brasileira desde o seu início, tendo sua primeira publicação documentada¹⁹ no Brasil, datada de 22 de outubro de 1771, na cidade de Ouro Preto-MG, antes chamada de Vila Rica²⁰ (Cf. Cazes, 2019). Na ocasião, a descrição “machinhos de quatro cordas” estava inserida no inventário e testamento do luthier, ou “violeiro”, como se falava na época. Cazes (2019), aborda as descrições que compõe o testamento do luthier e seu inventário:

“Ele produziu e vendeu centenas de instrumentos, tendo inclusive um escravo que viajava e comercializava os instrumentos em outras cidades da região. No mesmo período, os violeiros que trabalhavam no Rio de Janeiro eram encontrados na Rua das Violas, atual Rua em 1778 na cidade de Évora, no Alentejo, Portugal. Nele vemos que um mesmo artesão que produzia violas e cavaquinhos (chamados aqui de machete), produzia ainda bandurras, harpas e rabecas e podemos ter uma ideia da diferença de preço entre esses instrumentos” (Cazes, 2019, p. 14).

Essa informação foi encontrada em um artigo de 2008, de autoria dos musicólogos Paulo Castagna, Maria José Ferro de Souza e Maria Teresa Gonçalves Pereira, com o título: “Domingos Ferreira: Um Violeiro Português em Vila Rica” (Cf. Cazes, 2019). No artigo,

¹⁸ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2025.

¹⁹ Outras publicações em documentos com o termo machete foram encontradas no Brasil na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. De acordo com Cazes (2019), esses dados, registrados nos anos 1820, mostram indícios de que o cavaquinho foi tocado pelas populações marginalizadas ainda antes do fim da escravatura. Os documentos publicados nas cidades de Rio de Janeiro e Ouro Preto, referem-se a vários anúncios com as referências físicas de escravos fugidos e suas habilidades, os que tocavam o machete (Cf. Cazes, 2019, p. 15).

²⁰ Após a independência do Brasil, em 1823, o imperador D. Pedro I, concedeu a Vila Rica o título imperial Cidade de Ouro Preto, tornando-se a capital da Província de Minas Gerais.

constava a lista de bens móveis inventariados que continham dezessete "machinhos de quatro cordas, alguns encordoados".

2.1 - Aspectos estruturais e de funcionamento do cavaquinho brasileiro

O cavaquinho brasileiro sofreu um processo de hibridização e foi incorporado e misturado à cultura local, onde se adaptou em diversas configurações estruturais. Neste subtópico, iremos tratar, de forma resumida, os aspectos estruturais e de funcionamento do cavaquinho brasileiro.

Tradicionalmente esse instrumento tem 4 cordas, mas sofreu modificações ao longo dos anos. De acordo com Cazes (1988), a estrutura física do cavaquinho brasileiro é formada por madeiras diversas e outros itens que são responsáveis pela acústica e vibração das cordas no corpo do instrumento. A escolha da madeira é de extrema importância, porque ela vai determinar o timbre e a identidade do som. Um cavaquinista ou um luthier²¹ com experiência, ao ouvir o som de um cavaquinho, vai ter uma ideia da madeira que foi utilizada em sua construção.

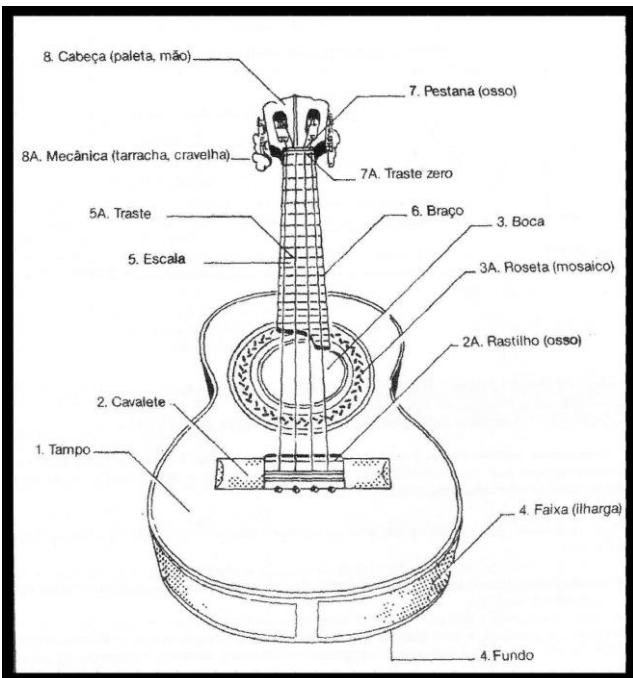
"Um cavaquinho de boa qualidade tem que ser feito de madeira maciça, onde cada tipo de madeira escolhida para sua construção vai influenciar no timbre do instrumento. Dentre as madeiras mais utilizadas por luthiers na fabricação do cavaquinho, destaco a jacarandá, por ser uma madeira que tem um timbre mais grave e uma boa definição entre as notas. Outro tipo de madeira usada é a faia que possui uma tonalidade clara, com um timbre um pouco mais metálico, levando uma pequena vantagem em relação a jacarandá na sua projeção sonora para músicos que fazem acompanhamento, ela é indicada para locais de baixa umidade relativa do ar, pois a madeira faia resiste a grandes mudanças climáticas sem causar qualquer dano ao cavaquinho, tais como empenos, trincas e etc." (Cf. Albertim, 2015).

Cazes (1988) apresenta, a partir de um gráfico e explicação, a estrutura física, com os itens que compõem o cavaquinho brasileiro, desde as madeiras que geralmente são utilizadas na construção desse instrumento (Figura 7).

1. Tampo - Material Pinho Sueco, Cedro ou Cedar. 2. Cavalete- de jacarandá, imbuia e ébano. É a peça onde se prende as cordas. 3. Boca- Orifício responsável pelo equilíbrio das pressões externa e interna, a roseta (3-A), além da função decorativa, reforça a boca. 4. Faixa e fundo- de jacarandá, caviúna, imbuia, faia, plátano, etc. 5. Escala – É de ébano ou jacarandá, É uma placa de madeira colada sobre o braço, na qual estão fixados os trastes (5-A). 6. Braço - de cedro ou mogno. Sua forma e dimensões determinarão maior conforto para o instrumentista. 7. Pestana – de osso ou plástico. Tem função semelhante ao rastilho e ainda divide as cordas equidistantemente. 8. Cabeça – Costuma ter o desenho que caracteriza o fabricante e nela estão colocadas as mecânicas (8-A), cuja finalidade é fixar as cordas e controlar a sua tensão, visando à afinação (Cazes, 1988, p. 9).

²¹ Luthier: É um profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de cordas beliscadas com caixa de ressonância.

Figura 7 - Estrutura física do cavaquinho brasileiro



Fonte: Escola Moderna do Cavaquinho (Cazes, 1988)

O cavaquinho brasileiro tem sido afinado de diferentes formas. A sistematização para a disposição das cordas, consiste na contagem de baixo para cima, como a primeira corda a mais aguda. Ao ouvirmos as gravações e analisarmos o contexto onde esse instrumento está inserido, é possível observar que a afinação tradicional é a mais utilizada pelos cavaquinistas e representa uma sonoridade e identidade nacional típica desse instrumento.

Segundo Cazes (1988, p.11), essa foi a afinação que os madeirenses²² trouxeram para o Brasil. Consiste em termos a primeira corda, afinada com a nota *Ré*, como a mais aguda, a segunda corda, afinada com a nota *Si*, a terceira corda afinada com a nota *Sol* e a quarta corda afinada com a nota *Ré*, a mais grave.

A partitura para o cavaquinho é escrita na clave de sol, soando como está escrito. Suas cordas abrangem uma extensão que vai do *Ré* 3, na quarta corda, até o *Ré* 5, na décima segunda casa do braço do instrumento (Foto 1 - Anexo A). Sua extensão (Figura 8), vai da primeira corda até a quarta corda, com duas oitavas. Podemos conferir a extensão desse instrumento no pentagrama e sua afinação tradicional na imagem a seguir:

²² Adjetivo relativo à Ilha da Madeira. Habitante da Ilha da Madeira - Portugal.

Figura 8 - Extensão do cavaquinho no pentagrama.



Fonte: Extensão do cavaquinho no pentagrama - Criado pelo autor

Além da afinação tradicional, no Brasil, outras afinações são utilizadas, como a afinação natural que é semelhante à do violão, consiste em: a primeira corda *Mi*, como a mais aguda, a segunda corda *Si*, a terceira corda *Sol* e a quarta corda *Ré*, a mais grave. Também existe a afinação semelhante ao bandolim, chamada por alguns cavaquinistas de cavacolim ou cavaco bandola, consiste em a primeira corda *Mi*, como a mais aguda, a segunda corda *Lá*, a terceira corda *Ré* e a quarta corda *Sol*, a mais grave.

Dentre esses desdobramentos do cavaquinho brasileiro em relação à sua estrutura e afinação, podemos citar o acréscimo no número de cordas, saindo de 4 cordas, para 5 e 6 cordas (Foto 2 - Anexo A). O cavaquinho de 5 cordas, tem uma quinta corda mais grave, sendo afinada em *Sol* ou *Lá*, o cavaquinho de seis cordas tem o acréscimo de duas cordas mais graves, a quinta corda afinada em *Sol* e a sexta corda, afinada em *Dó*. O acréscimo de cordas mais graves, proporciona para o cavaquinista mais recursos de execução, tanto ao fazer o solo, como no acompanhamento.

Outros modelos de construção do cavaquinho brasileiro são os instrumentos dinâmicos, fabricados pela antiga loja “Del Velcchio”, o banjo cavaquinho e a guitarra baiana (Fotos 3, 4 e 5 - Anexo A).

Todos esses formatos e afinações diferentes do cavaquinho brasileiro são utilizados por cavaquinistas que tocam o frevo. A boa performance de um cavaquinista para tocar os gêneros musicais brasileiros exige muito estudo e dedicação, isso aliado a alguns fatores e escolhas que vão além da aquisição de um bom instrumento. O encordoamento e palhetas, são dois itens de bastante relevância, uma vez que tamanho, espessura e material fazem toda diferença na

sonoridade. A junção de uma técnica de palheta²³ apurada, somada a escolha do seu material, são itens essenciais para se extrair uma boa sonoridade e execução do instrumento.

De acordo com Cazes (1988), a escolha da palheta é algo bem pessoal do instrumentista. O autor não aconselha o uso da palheta mole, por ser barulhenta, isso serve tanto para o cavaquinho solista e o centrísta (Cf. Cazes, 1988).

A questão técnica do uso da palheta também é um elemento que caracteriza o cavaquinho no Brasil. Em Portugal e no Havaí, por exemplo, geralmente ela não é utilizada porque em sua forma de tocar utilizam o rasqueado e o dedilhado. Com a popularidade desse instrumento, os cavaquinistas brasileiros encontram mais facilidade em adquirir nas lojas, encordoamentos e palhetas. Na citação a seguir, Cazes (1988), faz alguns apontamentos sobre a precaução na escolha do tipo de corda adequada ao cavaquinho:

“Deve-se escolher o tipo de corda de acordo com o instrumento e o gosto do instrumentista, tomando cuidado para não usar a quarta e a terceira cordas de calibre muito grande, ou seja, não usar cordas muito grossas. Quando se coloca uma corda nova no cavaquinho, é aconselhável subir a afinação gradativamente até a altura do diapasão, para evitar que a corda se rompa” (Cazes, 1988, p. 11).

Ao tocar o cavaquinho, tradicionalmente o dedilhado²⁴ que é feito pelos cavaquinistas brasileiros, tem como referência o braço do violão e a forma como os violonistas tocam. Eles utilizam no braço do violão uma organização com um sistema de notas cromáticas por casas conjuntas, onde os quatro dedos executam a primeira posição, que vai até a quarta casa. Na citação a seguir, Alexandre Moreira aborda esse formato de dedilhado.

“No braço do cavaquinho os quatro dedos executam na primeira posição, que vai até a 4º casa, ou seja, dedo 1 casa 1, dedo 2 casa 2, dedo 3 casa 3 e dedo 4 casa 4. Na segunda posição fica o seguinte: dedo 1 casa 2, dedo 2 casa 3, dedo 3 casa 4 e dedo 4 casa 5, e assim sucessivamente em relação às posições, terceira, quarta ...” (Moreira, 2016, p. 6).

As posições utilizadas no dedilhado são recursos de identificação e um mapeamento dos lugares onde colocar os dedos no braço do cavaquinho. A escolha correta do dedilhado na hora de interpretar uma melodia vai facilitar o uso da técnica ao tocar o instrumento.

2.2 - Os cavaquinistas brasileiros e suas práticas

O cavaquinho foi se inserindo nas diversas camadas da sociedade brasileira e sua identidade nacional foi sendo revelada a partir das suas práticas nas formações instrumentais e

²³ Plectro (Palheta) – “Espécie de unha de marfim, de tartaruga, de osso, de prata ou, modernamente, de plástico, com que se vibram as cordas de certos instrumentos (bandolim, cavaquinho, guitarra, banjo, etc.)”. (Ferreira, 1999, p. 1586, Apud, Cézar, Oliveira Brito, 2020).

²⁴ Iremos utilizar o termo dedilhado para designar a posição dos dedos na escala do braço do cavaquinho. Esse termo pode ser utilizado para referir-se à digitação.

gêneros musicais. Cazes (2011) afirma que, no início do século XX, o cavaquinho no Brasil teve sua performance através dos cavaquinistas, atuando na música popular, de forma mais séria e ao mesmo tempo bagunçada.

A forma mais séria e organizada se refere ao uso do cavaquinho nos regionais, no surgimento dos grupos de choros, com seus solistas e compositores. A atuação mais bagunçada e divertida aconteceu na brincadeira e bagunça das festividades na rua, com os blocos de carnaval e de padroeira (Cf. Cazes, 2011).

De acordo com Romão (2017), as festividades do carnaval no Rio de Janeiro, surgem no final do século XIX, a partir dos ranchos e sociedades carnavalescas. As manifestações das africanidades brasileiras estão presentes nessas organizações sociais culturais que são oriundas do recôncavo baiano e de Pernambuco (Cf. Romão, 2017).

O pernambucano Hilário Jovino foi um dos responsáveis pela reorganização dos ranchos (Lira Neto, 2017, p.29, apud Romão, 2017). Percebemos na pesquisa de Lira Neto, 2017 (apud Romão, 2017), como funcionavam os cortejos carnavalescos dos ranchos e sociedades carnavalescas e a formação instrumental utilizada, onde o cavaquinho está presente:

“Como era comum na Bahia, Hilário esticou as saídas do cortejo para além do ciclo natalino e pôs o grupo na rua em pleno Carnaval, fato até ali pouco comum no Rio de Janeiro. Como novidade extra, fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros, ganzás, além de incluir as figuras de porta-estandarte e do baliza (o precursor do mestre-sala), já tradicionais nos reisados baianos, mas ainda raros nos ranchos da capital federal” (Lira Neto, 2017: 32, apud, Romão, 2017)

Os blocos, depois de um certo tempo, ganharam relevância na sociedade e se transformaram nas famosas escolas de samba (Cf. Cazes, 2011). Nestas escolas de samba, o cavaquinho é um instrumento importante e atua fazendo a base harmônica, conduzindo o canto das pastoras. Cazes (2019) afirma que, após ser trazido pelos portugueses, esse instrumento, através do acompanhamento do samba, encontrou oportunidades profissionais e uma autonomia em relação ao seu país de origem.

Segundo o autor, o cavaquinho está presente no samba urbano, desde a sua origem na década de 1910 e nas primeiras gravações desse gênero musical (Cf. Cazes, 2019). Podemos ouvir o cavaquinho como um instrumento de base rítmico-harmônica na gravação do samba “Pelo Telefone”, um registro feito pela Casa Edison²⁵ do Rio de Janeiro, datada de 1916.

A partir dessa contribuição do autor, foi possível observar que é no samba que os cavaquinistas brasileiros têm a sua maior atuação profissional e o cavaquinho a sua maior popularidade. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Henrique Cazes, integrante do

²⁵ A Casa Edison foi a primeira gravadora no Brasil e na América do Sul, sendo fundada em 1900.

terceiro grupo de entrevistados, composto por cavaquinistas de outros estados brasileiros, afirma o seguinte:

“Olha, aqui no Rio de Janeiro, acredito que pelo fato do processo do desenvolvimento radiofônico que está ligada a profissionalização dos cavaquinistas através dos regionais de rádio. Tem tido um início aqui, em muito em função do desenvolvimento do acompanhamento do Samba batucada, na década de 1930, a partir do modelo de conjunto do Benedito Lacerda, onde surge ali o cavaquinista modelo, vamos dizer, dessa geração toda do conjunto regional. que foi o Canhoto, o Waldiro Frederico Tramontano (Entrevista com Henrique Cazes em 16 de agosto de 2024)”.

Tradicionalmente, em um conjunto regional temos, em sua composição, instrumentos como bandolim, clarinete e flauta, que são responsáveis por fazer as melodias. Na condução e acompanhamento dos solistas, fazendo a base rítmico harmônica, tem-se o cavaquinho, violões de seis e sete cordas, e, na percussão, o pandeiro. O desenvolvimento da formação instrumental do choro aconteceu de forma gradativa e se estabelece no final dos anos 1930 (IPHAN, 2023, p.65).

“De forma simultânea ao processo de centralização da produção no Rio de Janeiro, às emissoras de rádio, que se multiplicaram pelo país a partir dos anos de 1936 – com o maior investimento em infraestrutura realizado pelo governo de Getúlio Vargas –, criaram um sistema nacional de radiodifusão em ondas curtas. Com esse sistema surgiu a necessidade de uma programação musical que dialogasse entre si e que se relacionasse à criação de uma ansiada identidade nacional dentro do projeto estatal comandado por Vargas. Neste contexto diverso de performance, os músicos de choro, que dominavam a arte do acompanhamento de diferentes gêneros de música popular, atuaram de forma decisiva para o surgimento da formação instrumental mais popular desse período: o regional (IPHAN, 2023, p.67)”.

A presença marcante do cavaquinho atuando no samba, no choro e em outros gêneros musicais e manifestações folclóricas brasileiras, se difere e traz uma identidade a partir de cada região brasileira onde esses gêneros musicais têm maior atuação. Arraes (2015), argumenta que a presença do cavaquinho nas manifestações folclóricas brasileiras carrega traços hereditários da sua origem portuguesa. Isso se dá porque, assim como em Portugal, os desfiles e cortejos acontecem nas ruas, e o cavaquinho geralmente aparece como um instrumento de acompanhamento, onde pouco se faz o uso do solo.

O papel do cavaquinho em um regional ou em outra formação instrumental pode variar entre um instrumento solista, interpretando as melodias, ou como um instrumento de base harmônica. Isso depende da necessidade do gênero musical, da apresentação, tipo de evento ou gravação. O desenvolvimento e a popularização do cavaquinho no Brasil trouxeram para esse instrumento, através da performance dos cavaquinistas, características brasileiras.

Esses músicos ajudaram a consolidar o cavaquinho na construção de uma identidade cultural nacional. Vários intérpretes e compositores, ao longo dos anos, contribuíram na inserção desse instrumento nesse cenário musical. Dentre esses cavaquinistas, podemos citar

Jonas Silva (Foto 6 - Anexo A), que integrava com Jacob do Bandolim o Conjunto Época de Ouro, Nelson Alves (Foto 7 - Anexo A)²⁶, que fazia parte do grupo de Chiquinha Gonzaga, e o multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha²⁷, mais conhecido por Garoto (Foto 8 - Anexo A).

A presença feminina faz parte dessa construção identitária e nacionalidade do cavaquinho brasileiro. A partir dos dados levantados para essa pesquisa, percebemos que esse instrumento é majoritariamente tocado por homens. No entanto, encontramos mulheres que são exímias cavaquinistas e desenvolvem um trabalho significativo, de referência no cavaquinho solista e de acompanhamento, dentre elas, as cavaquinistas Luciana Rabello e Nilze Carvalho (Fotos 9 e 10 - Anexo A).

Diante da diversidade de grandes músicos que fizeram a história desse instrumento, iremos abordar de forma resumida a atuação do cavaquinho a partir de dois cavaquinistas, considerados as maiores referências em suas áreas de performance no cavaquinho, são eles: Canhoto do Cavaquinho e Waldir Azevedo (Fotos 11 e 12 - Anexo A).

Waldiro Frederico Tramontano, mais conhecido como Canhoto do Cavaquinho, é tratado por Henrique Cazes em entrevista para essa pesquisa, como “o cavaquinista modelo”, uma grande referência do cavaquinho brasileiro. Segundo Ribeiro (2014), ele gravou durante mais de 50 anos com diversos artistas e regionais, dentre eles o regional do Benedito de Lacerda e o seu próprio conjunto, capitaneado por ele, o Regional do Canhoto.

Em sua forma de tocar, era um especialista ao fazer o cavaco-centro nos regionais. O cavaco-centro é uma função que dá fundamento à sonoridade da base harmônica do conjunto regional e dá sentido à intervenções e variações rítmicas e melódicas dentro da formação (Cf. Ribeiro, 2014). No álbum Baião Mania, gravado pelo Regional do Canhoto, notamos a presença do cavaquinho na música nordestina. Em muitas gravações de Luiz Gonzaga²⁸, o acompanhamento era feito por este regional.

“Waldiro Frederico Tramontano, o Canhoto, era carioca, nascido em 1908. Tocava cavaquinho virado para o lado oposto do usual e, consequentemente, palhetava as cordas de baixo para cima. Acabou desse jeito criando um estilo que, embora extremamente discreto, era muito marcante. Apesar de mais tarde liderar um conjunto que levava seu nome, pouco se arriscou como solista” (Cazes, 1998, p. 84).

O cavaquinista que popularizou o cavaquinho como um instrumento solista no Brasil e no mundo foi Waldir Azevedo. De acordo com Cazes (2011), esse cavaquinista revelou as possibilidades do cavaquinho como um instrumento solista, influenciando gerações. Ele foi um

²⁶Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/48> . Acesso em: 02 de março de 2025.

²⁷ Disponível em: <https://immub.org/compositor/garoto> . Acesso em: 02 de março de 2025.

²⁸ Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2025.

campeão de vendas em seus discos e conseguiu ter suas músicas gravadas e tocadas em vários países, dentre eles os Estados Unidos, Inglaterra, Argentina, Alemanha e Japão.

A música “Brasileirinho” foi o seu maior sucesso gravado²⁹. Waldir, gravou vários gêneros musicais no cavaquinho, como o frevo e o baião. A música “Delicado”, um baião de sua autoria, foi campeã de vendas em 1951. Arraes (2015), afirma que ele aproveitou o sucesso de Luiz Gonzaga, e na mesma época fez o lançamento do *Baião Delicado*.

“O sucesso desse baião solado no cavaquinho veio coroar a fusão entre o gênero e o instrumento e ainda ‘abriu’ caminho para a divulgação do novo ritmo em todo o mundo” (Tinhorão, 2013, p. 257).

A partir dos dados obtidos para a pesquisa, percebemos a sua relevância no cenário nacional. Ele colocou o cavaquinho em outro patamar na música instrumental brasileira e mundial, como um instrumento protagonista, tendo um cavaquinista com uma carreira artística solo.

Podemos ouvir suas músicas e assistir esse músico tocando em programas de Tv e em filmes, dentre eles; Waldir Azevedo em entrevista para o jornalista Carlos Tramontina³⁰ em novembro de 1979, e a gravação do baião Delicado com uma orquestra no filme³¹ “O Irlandes” (2019).

2.3 - O cavaquinho no contexto social e musical pernambucano

Cada região do país desenvolve a sua cultura, suas práticas musicais, suas histórias e referências. Ao traçar um roteiro histórico com a inserção dos primeiros registros do cavaquinho em Pernambuco, infelizmente, a falta de registros gera algumas incertezas e hipóteses.

A partir da coleta de dados sobre vinda do cavaquinho de Portugal para o Brasil, antes de 1808 (Cf. Cazes, 2011), trago a hipótese de que a chegada desse instrumento em Pernambuco ocorreu por meio das colônias portuguesas em seus navios que chegaram às terras pernambucanas a partir das capitâncias hereditárias. Segundo Freyre (1961), Recife tem uma importante posição geográfica, o que traz facilidades da cidade em receber influências de todo mundo³². Em 2015, ao realizar uma pesquisa sobre o cavaquinho no choro em Pernambuco,

²⁹Disponível em: https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/11/27/interna_diversao_arte,157375/sessenta-anos-depois-o-chorinho-de-waldir-azevedo-continua-popular.shtml. Acesso em: 28 de fevereiro de 2025.

³⁰Disponível em: https://youtu.be/nZtpS4bvz_c?si=9ZsjNZAe11nloFLy. Acesso em: 03 de março de 2025.

³¹ Disponível em <https://youtu.be/S28csADtTYI?si=13qkt8XTZCV1hAFU>. Acesso em: 03 de março de 2025.

³² Recife é uma cidade cosmopolita. Está sempre a receber influências de várias partes do mundo: do Oriente, da Europa, dos Estados Unidos. Foi burgo holandês. Chegou a ser uma das cidades mais afrancesadas do Brasil. Também uma das mais anglicanizadas. Foi com Tobias Barreto um centro intenso de germanismo: Germanismo na jurisprudência, na filosofia, nas letras. Durante a segunda grande guerra foi base americana. (Freyre, 1961, p. 5)

trouxe a seguinte reflexão para futuras pesquisas, sobre a inserção de instrumentos de cordas dedilhadas em Pernambuco.

“Pernambuco tornou-se a mais promissora das capitâncias da Colônia Portuguesa na América por ser um grande produtor de açúcar e durante muitos anos ser responsável por mais de metade das exportações brasileiras, portanto vários estrangeiros em sua maioria portugueses e escravos vindos da África chegaram nesse período a vários lugares do Brasil e consequentemente a Pernambuco, trazendo consigo vários costumes e culturas, que foram incorporados por nosso povo, com isso instrumentos musicais foram trazidos nessa época e inseridos a nossa cultura por esses colonizadores” (Cf. Albertim, 2015).

Desenvolvi essa reflexão e hipótese por se tratar de um instrumento pequeno, fácil de carregar, podendo ter sido trazido da Europa para servir de entretenimento das tripulações nas longas viagens marítimas e os locais onde esses navios atracavam. Encontramos de certa maneira uma falta de registros concretos dessa memória, fazendo durante a pesquisa me ancorar nos registros históricos encontrados.

O primeiro registro documentado sobre os cavaquinistas pernambucanos, é através do cavaquinista Nelson Miranda, irmão caçula do bandolinista Luperce Miranda. De acordo com Barbosa (2004), essa família residia no bairro de Afogados, no Recife, e tinha tradição em tocar instrumentos de cordas dedilhadas. A autora apresenta um depoimento realizado em 10 de abril de 1977, do bandolinista Luperce Miranda, em entrevista com o jornalista e crítico musical Lúcio Rangel para o jornal *O Globo*.

“Apesar dos pendores musicais de todos da família, apenas os homens eram permitidos a profissionalização. Romualdo tocava violão e bandolim. João (filho) era bandolinista. Nelson já tocava bandolim e cavaquinho. Esporadicamente, Aline e Nair conseguiam acompanhá-los a uma ou outra festinha familiar, pois cantavam e tocavam muito bem, tanto violão, quanto bandolim. Luperce chegou a declarar certa feita, para Lúcio Rangel, que a família ‘era uma verdadeira orquestra’, cada um com seu instrumento” (Barbosa, 2004. p.31, p.32).

Nelson Miranda (Foto 13 - Anexo A) faz parte da primeira geração de cavaquinistas que tinham uma atuação bem ativa no cenário da música pernambucana. Assim como seus irmãos, tocava bandolim e violão, mas o cavaquinho era o seu instrumento principal (Cf. Barbosa, 2004). Foi um músico que se destacou atuando como solista e centrísta na era dos conjuntos regionais das rádios no Recife e no Rio de Janeiro.

Em 1950, teve seu primeiro disco gravado pela extinta gravadora Todamérica Records. O álbum, em 78 rotações, é um dos mais importantes registros fonográficos feitos por cavaquinistas solistas no Nordeste. Considerado um marco na história da literatura do cavaquinho pernambucano, pois é o primeiro disco de choro gravado por um solista desse instrumento em Pernambuco (Cf. Albertim, 2015).

Ao ouvirmos o álbum³³, percebemos uma sonoridade com notas mais graves que ultrapassam a extensão do cavaquinho. Nelson Miranda traz uma particularidade ao tocar esse instrumento, utilizando a mesma afinação do bandolim; *Mi – Lá – Ré – Sol*. No ano de 2015, ao realizar a pesquisa *O Cavaquinho no Choro em Pernambuco*, tive a oportunidade de entrevistar o violonista pernambucano Henrique Annes, que falou sobre sua convivência e a forma de tocar de Nelson Miranda:

“Dos irmãos Miranda eu só não conheci pessoalmente o Luperce, mas convivi com Nelson e o Romualdo, na época eu tinha uns 15 anos de idade, toquei muito com eles, sempre aos domingos íamos juntos aos saraus na casa de Seu Tico, que ficava situada no bairro do Pina, foi aí que aprendi acompanhar os choros, era uma verdadeira escola. O Nelson tocava cavaquinho com afinação de Bandolim, o seu estilo interpretativo era mais livre, fazia umas frases modernas que lembrava o estilo do Garoto (Aníbal Augusta Sardinha). Dos três irmãos ele era o que tocava mais moderno, tinha um som próprio, tocava de verdade” (Cf. Albertim, 2015).

Outros cavaquinistas pernambucanos também atuaram em conjuntos e regionais, gravando choros e outros gêneros musicais, porém não tiveram a mesma projeção dos irmãos Nelson e Luperce Miranda. Podemos citar como exemplo o Sapequinha (Robson Thomaz Florêncio), que fez parte dos Turunas Pernambucanos, e juntamente com José Ferreira e Dedé, do conjunto A Voz do Sertão³⁴. Muitos desses músicos não eram solistas, mas atuavam na condução da base rítmico-harmônica, portanto deixaram raríssimas gravações e depoimentos de amigos. Em entrevista com o chorão Henrique Annes, no ano de 2015, ele fez questão de citar o regional do Felinho e o cavaquinista Osmundo, que até então eu não conhecia:

“Na minha época, década de 50 tinha o Regional do Felinho na Rádio Clube de Pernambuco, que quando eu era menino ouvia sempre, onde fazia parte do Regional o Felinho (saxofone), China (violão), Martins e Pitiu (Pandeiro), Rossini Ferreira (Bandolim) e um cavaquinista chamado Osmundo, que já era bem velhinho, grande artista, exímio acompanhador, gravou programas de rádio acompanhando choros solados pelo violonista Zé do Carmo” (Cf. Albertim, 2015).

O choro foi um dos gêneros musicais que, juntamente com os regionais nas rádios, abriu os caminhos para novas possibilidades e trabalhos para os músicos na sociedade pernambucana. Isso estimulou e incentivou as próximas gerações de cavaquinistas que tiveram destaque na cena musical pernambucana, dentre eles; Jacaré, Gerson Rosa, Cláudio Souza, Cici do Cavaquinho, Otaviano Campelo, Mario Moraes Rego, Bila e Nestor do Cavaco.

Esses músicos receberam inúmeras influências do ambiente musical em Pernambuco, tocando nos regionais e aprendendo com as experiências adquiridas via tradição oral e as

³³ Disponível em: <https://youtu.be/tqMwCq-urZk?si=RZwPKP6DYs-sn33Q>. Acesso em: 02 de março de 2025.

³⁴ O conjunto A Voz do Sertão, entretanto, de agosto de 1928 a março de 1929, lançou dezesseis discos, treze na Odeon e três na Parlophon. Nessas trinta e duas faces, foram gravadas, a acreditar no que está consignado nos selos, onze choros, sete sambas, cinco foxes, quatro emboladas, três valsas, uma marcha e um charleston. (Barbosa, 2004, p.68)

referências externas ouvidas nas rádios. Fatores que favoreceram na formação da sua linguagem e maneira de tocar e compor para o cavaquinho, formando sua identidade pernambucana no instrumento.

Cláudio Souza (Foto 14 - Anexo A), Jacaré e Bila do cavaquinho são três exemplos de cavaquinistas que viveram em contextos sociais diferentes em Pernambuco. Cláudio Souza³⁵, era carinhosamente chamado por seus amigos de Seu Cláudio, chegou a tocar em diversos programas de rádio e acompanhar vários artistas. Dentre os programas, podemos citar "Quando os Violões se Encontram" na Rádio Jornal do Commercio, Clube das Cordas na Rádio Clube de Pernambuco e, além disso, participou na TV Universitária do programa "Recife dos serões e serenatas".

Em um depoimento do mesmo em uma carta³⁶, ele relata que em 1950, foi em uma viagem ao Rio de Janeiro, e participou do programa de Ary Barroso, na TV Tupi, tocando um choro de sua autoria chamado de "Força de Vontade". Na ocasião ele tirou a nota máxima, que na época era a nota 5. Ao realizar a análise dos dados, não foram encontrados registros de fonogramas com a atuação de Cláudio Souza, mas, foram encontradas gravações de reuniões feitas em fitas BASF 60 e 90, por seu amigo, o violonista Tosinho³⁷.

Jacaré e Bila, diferente de Cláudio Souza, foram cavaquinistas que conseguiram ter sua performance registrada em fonogramas. Jacaré é um cavaquinista que, em seu disco Choro Frevado, lançado em 1985, gravou como solista, diversos gêneros musicais, dentre eles o frevo, o baião e o choro. Bila, também gravou esses gêneros musicais, mas em outro contexto, atuando fazendo a base harmônica e com um grupo, o Conjunto Pernambucano de Choro, no álbum Sentimentos, lançado em 1992.³⁸

Percebemos ao analisar o repertório desses discos e apresentações, o cavaquinho tocando uma variedade de gêneros musicais. A matéria do Jornal do Commercio, datada de 1987, traz duas situações que envolvem essa atuação do cavaquinista em Pernambuco. Uma é referente a diversidade no repertório que era praticado, com sua diversidade de gêneros musicais. E a outra, em relação a dificuldade do cavaquinista sobreviver financeiramente e trabalhar apenas com a música. Na ocasião, o jornal faz a seguinte descrição sobre o repertório:

³⁵ Fonte: Jornal do Commercio.

³⁶ Conferir essa carta nos anexos da dissertação (Anexo B).

³⁷ Tosinho era irmão de Tonhé e pai do bandolinista e cavaquinista Marco Cézar, ambos integrantes do Conjunto Pernambucano de Choro. Tosinho trocava correspondências com o bandolinista Rossine Ferreira. Nessas fitas cassetes BASF 60 e 90 continham gravações dos saraus feitas por eles, dentre elas as de Claudio Souza.

³⁸ No capítulo seguinte iremos tratar com mais detalhes sobre esses cavaquinistas e álbuns que fazem parte do nosso recorte temporal.

“Uma boa pedida para quem ainda não está em dúvida sobre hoje, é encarar a noite ao som do Conjunto Pernambucano de Choro, que, aliás, extrapola o seu nome e ataca não só de choros, como todos os ritmos imagináveis” (JORNAL DO COMMERCIO, 09 de setembro de 1987).

Percebe-se nessa declaração do jornal, como esse regional tinha como uma marca registrada, por tocar, além do choro, outros gêneros musicais. Na mesma folha, aparece a descrição “Não dá pra viver só de música”. Conforme veremos a seguir, todos músicos do grupo não trabalham só com a música em Pernambuco. A matéria mostra a realidade da sociedade cavaquinística nesse contexto local.

“A história é antiga e bem conhecida: o conjunto, assim como milhares de grupos musicais brasileiros, não consegue manter financeiramente os seus músicos. Todos os seus membros têm atividades paralelas... Marco Cézar, que junto a Tonhê teve a ideia de formar o conjunto, também tem que se virar para poder viver. Por isso, ele é professor do Conservatório de Música, responsável pelas cadeiras de cavaquinho e bandolim” (JORNAL DO COMMERCIO, 09 de setembro de 1987).

Quem for aos eventos de música em Pernambuco, vai perceber que o samba e o pagode são os gêneros musicais onde mais percebe-se os cavaquinistas atuando. Conforme Cazes (2011), o samba é a maior fonte de renda e trabalho para quem toca o cavaquinho, e isso não é diferente nas terras pernambucanas. Para tanto, analisamos que dentro do contexto social e musical dessa região do país, diversas formações instrumentais têm inserido esse instrumento em suas produções.

Nas festividades juninas, no período de São João, os grupos de forró, coco e baião, trazem esse instrumento inserido nas suas gravações e eventos. O cavaquinho atua fazendo a base harmônica, geralmente ao lado de um violão de sete cordas, contrabaixo, guitarra e acordeon.

Luiz Gonzaga, durante a sua fase de shows e gravações sempre tinha a atuação desse instrumento tocando a música pernambucana, conforme pode-se ouvir nas gravações com o Regional do Canhoto. A mesma coisa acontecia com o Trio Nordestino, o cavaquinho estava sempre presente³⁹.

Ao acompanhar os blocos líricos no carnaval das cidades de Recife e Olinda, o cavaquinho é um instrumento de destaque na formação das Orquestras de Pau-e-Corda, porque faz a condução da base harmônica, acompanhando o canto das pastoras. Ele também está presente no movimento do *manguebeat*, através do músico Fred 04, na banda “Mundo Livre S.A”. De acordo com o jornalista, Renan Bernardi:

“Fred e Chico foram dois dos principais articuladores desse movimento que, no começo dos anos 90, agitou freneticamente a cena cultural de Recife e Olinda para,

³⁹ Disponível em: <https://revistaartemisia.wordpress.com/2023/06/14/entrevista-com-fred-04-da-mundo-livre-s-a/>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2025.

em poucos anos, acabar influenciando gerações de músicos de todo o Brasil” (REVISTA ARTEMISIA, 2013).

Esse cavaquinista tem o cantor Jorge Bem como uma das suas referências. Observa-se que em suas práticas com o cavaquinho em shows e gravações, ele faz uso da mistura de elementos do samba, do rock e efeitos eletrônicos de pedais, criando uma sonoridade característica que representa a sua identidade.

2.4 - Do popular ao erudito

De diversas formas e contextos, esse instrumento vai se adaptando e adquirindo sua identidade, desde a música popular até a música erudita, em diversas formações instrumentais. Essa mistura se dá por termos, em Pernambuco, uma multiculturalidade, onde os músicos se encontram e as tradições se reinventam.

A partir dos dados encontrados, é possível verificar a dimensão e atuação do cavaquinho em campos distintos da música pernambucana. Pode-se citar como exemplo, os cavaquinistas pernambucanos que já interpretaram peças eruditas de compositores clássicos, como Vivaldi. De acordo com Elias Paulino, integrante do primeiro grupo de entrevistados deste estudo, formado por cavaquinistas que tem uma atuação no frevo, em entrevista para essa dissertação “O cavaquinho é uma mini orquestra”. O entrevistado diz essa afirmação, para mostrar as possibilidades técnicas do instrumento,

“O cavaquinho ele tanto é solista, como é centrista. Imagina você poder fazer uma gravação com dois ou três cavaquinhos, com melodias diferentes, com a melodia principal com canto e contracanto das melodias, base rítmicas diferentes. Então, pra mim, o cavaquinho tem uma riqueza tão grande e, na minha visão, antes pouco explorada que cheguei até ouvir que o cavaquinho são quatro cordas e é muito limitado, e isso depois do estudo no conservatório e de todas pesquisas das coisas que eu descobri que o cavaquinho não é limitado. Percebo que dentro daquela escala que tem no cavaquinho, a ampliação é muito grande. Por esse motivo, de pesquisar e ter se desenvolvido de uma forma tão grande que a gente pode dizer que o cavaquinho é uma mini orquestra. (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024) ”.

Um instrumento versátil, presente em praticamente todos os ritmos, do popular ao clássico, mas que ainda é injustiçado e até alvo de preconceitos, como pode-se observar esse depoimento do cavaquinista pernambucano Lúcio Sócrates, que também integra o primeiro grupo de entrevistados desta pesquisa,

“O cavaquinho é um instrumento muito discriminado, muitas pessoas o consideram um instrumento limitado, mas ele é um instrumento extraordinário, que pode tocar da música popular à música clássica, é um instrumento muito importante no frevo, principalmente nas orquestras de pau e corda, interpretando o frevo de bloco (Entrevista com Lúcio Sócrates em 27 de agosto de 2024) ”.

Nos anos 1980, o cavaquinho entrou na grade dos instrumentos disponíveis para aulas no Conservatório Pernambucano de Música e na Orquestra de Cordas Dedilhadas de

Pernambuco. Isso proporcionou para o cavaquinho um caráter erudito, onde ele atuou como solista, de uma forma bem particular em grupos de música instrumental, utilizando ornamentos e recursos de performance, típicos dos músicos eruditos, e fez o mesmo em relação a base rítmico-harmônica.

O maestro Cussy de Almeida, juntamente com os músicos Henrique Annes e Marco Cézar, criaram a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Eles uniram cavaquinho, três violas sertanejas, três bandolins, violão, percussão e o contrabaixo. Essa ideia foi inspirada na “Orquestra Armorial”, dando continuidade a um trabalho iniciado na década de 1970 (Cf. Alves, 2018).

Ao ouvirmos os fonogramas com o repertório de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, percebemos que a música popular nordestina era tocada com um refinamento⁴⁰ de uma música erudita, com dinâmicas, acentuações, ornamentos e divisões de vozes em seus arranjos. Alguns de seus músicos, inspirados por essa ideia, estudaram e aprenderam a criar arranjos orquestrais para essa formação.

Ao término da orquestra, o cavaquinho ganhou arranjos feitos por esses músicos, como por exemplo o bandolinista e cavaquinista Marco Cézar. O mesmo, ao escrever para o cavaquinho, pensa em formações instrumentais distintas, como quintetos de cavaquinho, tocando peças arranjadas para a formação específica (Cavaco com afinação tradicional, natural e cavaco tenor) e cavaquinho solista de choro em Orquestra Sinfônica com arranjos específicos para essa formação.

Essas informações tratadas neste capítulo sobre a identidade nacional do cavaquinho brasileiro, tem o intuito de contextualizar o objetivo da pesquisa. Portanto, este instrumento e seus cavaquinistas trazem uma representatividade e brasiliade a partir das suas práticas em diversos gêneros musicais, dentre eles o frevo, cujo qual, pode-se conferir na análise do capítulo seguinte.

⁴⁰ Quando nos referimos a música popular com o refinamento da música erudita, não é nossa intenção criar um juízo de valor da música erudita em relação a popular, mas mostrar as contribuições e mistura desses tipos de música.

3 - O CAVAQUINHO NO FREVO

Neste capítulo, serão discutidos os vínculos sociais, musicais e históricos que envolvem a construção identitária dos cavaquinistas pernambucanos ao tocar o frevo no marco temporal delimitado de 1984 até 2000. Nesta parte do texto, será abordada uma análise e levantamentos histórico, discográfico e bibliográfico desses músicos.

3.1 - O Frevo: Uma amalgama de sonoridades

Quem é pernambucano ou vier a Pernambuco irá perceber nessa região do país, principalmente no carnaval, uma paisagem sonora com uma diversidade e mistura de ritmos e instrumentos musicais característicos que reafirmam a identidade nordestina. O frevo, desde a origem até os dias atuais, com seus quase 115 anos de história, é um dos pilares dessa construção identitária e representatividade.

Neste subtítulo, com o intuito de contextualizar as análises sociais e musicais sobre o cavaquinho no frevo, iremos abordar o surgimento deste gênero musical, suas variações, formações instrumentais e elementos musicais característicos.

3.1.1 - *Origem e variações do frevo*

O frevo é uma manifestação cultural brasileira típica do carnaval pernambucano que traz, em seus vínculos musicais, sociais e históricos, um saudosismo das memórias coletivas de um povo (Duarte, 1968). Embora seja uma celebração festiva, o frevo carrega memórias, desde os tempos coloniais até a primeira metade do século XIX, em que a província pernambucana estava inserida em um passado de rebeliões e revoluções (Duarte, 1968).

Esse período foi marcado por manifestações públicas e mudanças sociais, econômicas e políticas, que interferiram na forma como as pessoas viviam nas cidades. O frevo, juntamente com os clubes carnavalescos de pedestres, que eram as principais agremiações do carnaval, nasceu no decorrer de todo esse contexto social (Araújo, 1996, p. 335).

O seu surgimento e estruturação como um gênero musical foi a partir das bandas militares, na segunda metade do século XIX, por volta da década de 1910, na capital pernambucana, Recife (Silva, 2019). O frevo se originou de uma mistura de gêneros musicais que eram tocados no repertório dessas bandas, dentre eles: o maxixe, a quadrilha, o tango brasileiro, o lundu, o galope, o dobrado e a polca (Silva, 2019). Segundo Teles (2000), foi um tipo de música desenvolvida juntamente com a dança, através das capoeiras, que faziam suas

evoluções, enquanto acompanhavam as bandas de música durante os desfiles nas ruas do Recife.

De acordo com Silva (2019), essas evoluções na forma de dançar deram origem à palavra “frevo”, que é derivada do verbo “ferver”. O termo ganha essa derivação por causa da forma como os passistas desenvolvem essa dança, utilizando-se de movimentos de efervescência e passos rápidos. Essa performance resultou na pronúncia em escritas e relatos de autores populares da época que utilizavam “frever” e, por seguite, fixando popularmente o vocábulo “frevo” (Silva, 2019, p. 132).

Contrapondo-se a isso, Almeida (2014, p. 17) defende a hipótese de que a palavra frevo representa características do lirismo ou a energia contagiante que provoca a vibração dos corpos, mesmo de forma involuntária, através da música. Silva (2019) afirma que, no dia 9 de fevereiro de 1907, no baile do Clube Carnavalesco Misto Empalhadores do Feitosa, esse termo é reconhecido. Na ocasião, ele estava inserido como uma das marchas no repertório da apresentação de uma orquestra, tendo por título, O frevo (Silva, 2019, p.134).

Na perspectiva de Cascudo (1984), o frevo tem como sua principal característica ser uma marcha de ritmo sincopado, violento e frenético. É um gênero musical que se configura ao mesmo tempo como dança de rua e de salão, uma grande alucinação do carnaval pernambucano (Cascudo, 1984). Sob tais linhas conceituais desses autores que pesquisam a temática do frevo, juntamente com a contribuição de Silva (2019), podemos observar como funcionava um desfile carnavalesco na capital pernambucana,

“Os desfiles das bandas militares pelas ruas do Recife, vieram combinar os passos dos capoeiras com a música acelerada dos dobrados e polcas-marchas. Ao contrário de outras danças de então, veio a se constituir num movimento único de toda massa em desfile, trazendo passistas numa só onda, a invadir as ruas como se fizessem parte de um mesmo rio caudaloso que, de repente, resolvesse arrastar com as suas águas revoltas tudo que encontrasse no seu novo leito” (Silva, 2019, p.132).

Nesses desfiles carnavalescos, as bandas militares, que depois vieram a ser chamadas de orquestras de frevo, têm à sua frente a liderança de um maestro que, além de ser o regente, pode exercer a sua performance como músico (Vila Nova, 2006). Geralmente esses músicos, a partir dos seus feitos e experiências, acabavam adquirindo respeito da comunidade e ganhavam o título de “maestro” (Silva, 2019). Os instrumentistas, maestros e compositores tinham como referência as músicas que eram cantadas e dançadas naquela época, fazendo a fusão dos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos.

Ao longo dos anos, essa mistura resultou na criação de variações do frevo, com melodias instrumentais e cantadas, andamentos diferentes e novas formações instrumentais (Silva, 2019).

Mesmo já tendo mencionado sobre as variações do frevo anteriormente, iremos discorrer sobre esse tema, com intuito de proporcionar uma visão mais ampla e detalhada.

O frevo de rua se configura como um tipo de música instrumental executada em um andamento mais rápido que os outros tipos de frevo, com a unidade metronômica⁴¹, que varia entre 130 a 150 bpm (IPHAN, 2016). Ele tradicionalmente é tocado em orquestras, com uma formação instrumental oriunda das bandas marciais, constituídas por instrumentos de sopro e percussão (IPHAN, 2016).

Esses instrumentos são divididos em agrupamentos musicais formados por naipes de metais, com tubas, trombones e trompetes; naipes das madeiras, formado por flautas, flautins, clarinetes e requintas; naipe das palhetas, com os saxofones, e o naipe de percussão, formado por surdo, caixa, e pandeiro, instrumentos responsáveis pela base rítmica da orquestra (IPHAN, 2016). É possível conferir essas características do frevo de rua, na gravação do frevo Corisco, de autoria de Lourival Oliveira, com a “Orquestra Nelson Ferreira”, no álbum S. Excia. O Frevo de Rua⁴², lançado em 1982.

Segundo Rodrigues (1991), o frevo de rua adquiriu outras características e denominações de acordo com sua prática nos desfiles e encontros dos blocos, recebendo o nome de frevo abafo, ou frevo de encontro. As orquestras se encontravam nos desfiles e disputavam quem tocava mais alto, com o objetivo de abafar o som da outra. O autor afirma que o frevo abafo é de fácil execução, mas exige do músico firmeza e força ao tocar, porque soa muito alto para os trompetes e trombones (Rodrigues, 1991, p. 71).

O frevo ventania é variação do frevo abafo e se caracteriza por uma sequência de muitas notas, se assemelhando ao som do vento. Já o frevo coqueiro recebe esse nome porque é tocado de forma mais rápida, com a melodia explorando os agudos do instrumento, as notas mais “altas” (Rodrigues, 1991, p. 71).

O frevo canção também é marcado por um andamento mais rápido e possui uma formação instrumental idêntica à do frevo de rua, mas se diferencia por ter uma melodia principal interpretada através de uma voz masculina, feminina ou de um coral (IPHAN, 2016). Um exemplo dessa modalidade de frevo é “Hino de Elefante de Olinda”, dos compositores Clídio Nigro e Clóvis Vieira, gravada no álbum “Eternos Carnavais”⁴³ pelo cantor Claudionor Germano.

⁴¹ Unidade metronômica: Consiste em uma notação utilizada na partitura para indicar o andamento ou a velocidade da música.

⁴² Disponível em: <https://youtu.be/cCmcRNUexG8?si=g4FII3GMg5hnjadE> . Acesso em: 18 de março de 2025.

⁴³ Disponível em: <https://youtu.be/HkgLml7eZ9Q?si=ZglsnyVyTyOy7wNp>. Acesso em: 18 de março de 2025.

Já o frevo de bloco também é cantado, geralmente por um coral feminino, mas com um andamento mais lento, que varia entre 110 e 120 batidas por minuto. E, como citado anteriormente, é acompanhado da formação instrumental dos grupos de pau e corda (IPHAN, 2016), que trazem uma sonoridade mais leve em relação às orquestras de frevos de rua.

Segundo Vila Nova (2006), o frevo de bloco é um gênero cancial associado aos blocos líricos, agremiações, bloco carnavalesco misto, com vínculos históricos nas tradições boêmias e carnavalescas dos bairros da Boa Vista, São José, Santo Antônio, localizados no centro da cidade do Recife.

Ao analisar a gravação do frevo “A Verdade é Esta, de Edgard Moraes⁴⁴”, no álbum “Frevos de Blocos - Coral Edgard Moraes”, lançado em 2000, pode-se observar a forma tradicional de como é interpretado um frevo de bloco nos desfiles e fonogramas. No início da música, se faz uso de um apito pelo maestro e a orquestras de pau e corda responde com um acorde. O surdo toca uma nota grave, indicando o andamento, seguido de uma introdução para iniciar uma melodia cantada por um coral feminino. No final da música, o maestro faz novamente o uso do apito e tem-se a repetição do mesmo acorde inicial da orquestra.

3.1.2 - Elementos característicos

Os elementos musicais que caracterizam o frevo se dão através da sua execução em compasso binário, normalmente em 2/4, constando de ter uma pausa no primeiro tempo e uma batida no segundo tempo (IPHAN, 2006). Ele é constituído de divisões rítmicas oriundas do dobrado, lundu, galope, maxixe, polca e sincopados afro-brasileiros.

Uma forma solta, rápida, e sincopada que juntamente com os saltos das melodias, repletas de articulações, fraseados e dinâmicas, são tão importantes para a execução interpretativa da sua linguagem, criando sua sonoridade (IPHAN, 2006). A harmonia desse gênero musical, em sua forma tradicional, se categoriza por progressões harmônicas, com acordes maiores, menores e de sétima, frequentemente utilizados.

Ao realizar as análises dos dados da pesquisa, a partir das gravações dos frevos tradicionais, “Nino, o Pernambuquinho”, do Maestro Duda⁴⁵, e “Último Dia”, de Levino Ferreira, observa-se que ambos têm duas partes em suas estruturas, aqui configuradas como

⁴⁴ Disponível em: <https://youtu.be/2IsvwLD9Q90?si=RIyW3e0Y0HCXO24>. Acesso em: 18 de março de 2025.

⁴⁵ Disponível em: <https://youtu.be/FCnWseIDYbA?si=NflWLNbjXVBexUOA> Acesso em: 18 de março de 2025.

partes A e B, sendo A (primeira parte) e B (segunda parte). A maneira utilizada para se tocar esses frevos, obedece à forma rondô⁴⁶.

Na prática, esse modelo de forma rondô, significa que um frevo de duas partes tem a seguinte forma de execução: AA-BB-AA-BB-A. O número de vezes que essas partes são tocadas é definido a partir da repetição dessas letras. Sobre a forma e estrutura do frevo de rua:

“Não tem introdução; quando começa a tocar, já é a parte A (16 compassos) da melodia com repetição (*ritornello*) seguida de uma ponte (de 2 a 4 compassos) na casa de 2º vez, para, em seguida, tocar a parte B (16 compassos) com repetição (*ritornello*) e voltar à parte A (com ou sem repetição), finalizando com uma coda, ou seja, com um acorde final”. (Netto, 2019, p.26, p.27).

Após a análise das gravações citadas anteriormente, constatou-se que, nas progressões harmônicas de um frevo de rua, cada uma dessas partes mantêm a mesma tonalidade. Conforme foi verificado nas progressões harmônicas na partitura do frevo de rua “Nino, o Pernambuquinho” (Anexo C), extraída do álbum de partituras “Solando Frevo” (2019). Esta música mantém, nas partes A e B, a mesma tonalidade de *Sol menor*. Já nos frevos de bloco e canção, geralmente acontecem modulações na segunda parte para tons vizinhos à tonalidade relativa⁴⁷, o quarto grau do tom principal ou a tonalidade homônima⁴⁸. Podemos tomar como exemplo um frevo de bloco que tenha a tonalidade de *Fá maior*: a sua segunda parte vai estar na tonalidade relativa, em *Ré menor*. Em uma situação que o frevo de bloco começa no tom de *Lá menor*, a sua segunda parte vai estar na sua tonalidade relativa, que é *Dó maior* ou na tonalidade homônima, em *Lá maior*. Na partitura do frevo de bloco “Evocação N°1”, de Nelson Ferreira (Anexo C), temos um exemplo desta situação, a música está em *Sol menor* e tem na sua segunda parte, a tonalidade homônima de *Sol maior*.

3.1.3- Novas sonoridades e formações instrumentais

Ao longo dos anos, o frevo vem ganhando novas características sonoras, arranjos e formações instrumentais variadas. É uma tradição que se reinventa a partir da sua prática no contexto em que essa música está inserida. É possível verificar uma variedade de timbres, nas produções fonográficas, onde instrumentos eletrônicos (baixo, guitarra e teclado) e de cordas dedilhadas (cavaquinho, bandolim, viola e violão) substituíram outros.

⁴⁶ Forma rondô: É um tipo de forma musical estruturada a partir de um tema principal e vários temas secundários, sempre intercalados pela repetição do tema principal.

⁴⁷ Tonalidades relativas: São aquelas tonalidades que possuem o maior número de notas comuns.

⁴⁸ Tonalidade homônima ou paralela: São aquelas que possuem o mesmo nome, que iniciam com a mesma nota tônica, mas que possuem modos diferentes.

Em certas situações, esses instrumentos até substituem os sopros. O contrabaixo pode ser utilizado no lugar da tuba, e o teclado fazendo as vezes do saxofone, trompete e trombone. Nos desfiles com as orquestras nas ruas, esses instrumentos elétricos não são utilizados, tendo sua maior atuação nos estúdios e palcos, como por exemplo, o trio elétrico e a frevioca⁴⁹, conforme Sales (2018):

“Note-se, no entanto, que essa seria uma formação típica de estúdios de gravação e de performances de palco (incluindo palco “móvel”, como seriam a chamada frevioca ou o trio elétrico). Nas performances de rua, com os músicos no chão, fundamentais para a caracterização do gênero, os instrumentos elétricos não têm lugar” (IPHAN, 2016, p.34).

Para melhor representação, são apresentadas as figuras abaixo de duas das diversas formações instrumentais utilizadas nos palcos e estúdios em Pernambuco para se tocar o frevo.

Figura 9 - Alceu Valença e Banda.



Fonte: Blog Fila Benário Music.

Acesso em 18 de março de 2025.

Figura 10 - Orquestra Retratos



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A primeira formação (Figura 9) com instrumentos eletrônicos: contrabaixo, guitarra, teclado e bateria é uma das mais utilizadas, e a segunda formação (Figura 10), traz uma sonoridade dos instrumentos de cordas dedilhadas e percussão; bandolins, bandolas, violas, cavaquinho, violão e contrabaixo acústico. A história do frevo está repleta de formações instrumentais e grupos musicais que ajudaram na propagação desse gênero na sociedade e nas práticas dos músicos, dentre eles os cavaquinistas, conforme veremos a seguir.

⁴⁹ A frevioca é um tipo de trio elétrico, tradicional em Pernambuco, que tem no seu repertório a exclusividade do frevo.

3.2 - Os cavaquinistas pernambucanos e a construção de uma identidade (1984-2000)

Neste subtítulo, será analisado o perfil social dos cavaquinistas que tocam o frevo em Pernambuco. Serão feitas investigações através de diversas questões que envolvem a atuação e a construção da identidade cultural desses músicos no marco temporal de 1984 até 2000.

Nessa época, a maioria dos cavaquinistas que estavam em atividade nasceram no Recife e em outras cidades de Pernambuco, mas tinham a capital pernambucana como moradia e principal local de atuação. Dentre esses, merecem destaque os cavaquinistas de uma geração posterior à dos irmãos Miranda, pode-se citar Jacaré e Mário Moraes Rêgo, naturais de Recife, Cláudio Souza, de Camaragibe, e Bila, de Pesqueira. Já na geração seguinte, destacam-se os cavaquinistas Elias Paulino, Ledjane Sara e Bozó, naturais de Recife, Marco Cézar, de Pesqueira, Lúcio Sócrates, de Bom Jardim, e Pepê da Silva, de Jaboatão dos Guararapes.

Durante essa fase, a cena musical pernambucana estava se desenvolvendo com vários gêneros musicais que eram tocados em todo Brasil como o samba, choro, forró e o pagode. Tendo no frevo, com sua tradição, uma reunião de muitos músicos com participações ativas nas gravações, festivais e apresentações. A respeito da expansão e influência musical de um gênero musical entre os músicos, Hobsbawm (1989) traz sua contribuição:

“Não há dúvida de que eles estimularam os músicos por onde passaram; nada faz o jazz avançar mais do que a reunião de alguns músicos. Não há dúvida de que eles influenciaram alguns garotos ambiciosos, que por sua vez ensinaram outros no seu raio de influência de sua música” (Hobsbawm, 1989, p.65).

Deste modo, assim como o jazz, que promoveu um incentivo e reunião dos músicos que o tocam, observa-se que o frevo influenciou uma geração de cavaquinistas que já tocavam outros estilos musicais a se dedicarem a estudá-lo e a incluí-lo em seus repertórios. Segundo Marco Cézar (entrevista em 16/08/2024) e Elias Paulino (entrevista em 12/08/2024), músicos do primeiro grupo de entrevistados nesta pesquisa, os cavaquinistas pernambucanos eram conhecidos por suas atividades nos regionais de choro, grupos de samba, orquestras de pau e corda, orquestras de cordas dedilhadas, clubes e agremiações carnavalescas.

Tomando como base os dados obtidos na pesquisa, neste início, é importante chamar a atenção para a fala dos entrevistados sobre essas formações instrumentais onde os cavaquinistas estavam inseridos. Verifica-se que esses músicos tinham o pagode, samba e choro como gêneros que transmitiam instintos e sentimentos desde a adolescência.

Nota-se que os cavaquinistas de uma geração posterior a Jacaré, como por exemplo Marco Cézar e Elias Paulino, começaram a estudar o cavaquinho nos anos 1990, tendo esses estilos musicais como inspirações e referências. Desta forma, constatou-se que a maior atuação

desses músicos em Pernambuco se dava nos grupos de samba, pagode e choro, como aponta Marco Cézar: “Antes de conhecer o frevo, já tocava profissionalmente, tocava samba, pagode e choro, que era uma área que eu dominava” (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Percebe-se na análise sociológica de Hobsbawm (1989) uma situação semelhante, mas em um diferente contexto, quando ele aborda a inserção do rock em uma atmosfera de músicos que tocavam o jazz, e um público jovem que consumia a música que estava na mídia:

“Quase que imediatamente, portanto, o rock se tornou o meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações do público entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira: a voz e a linguagem de uma ‘juventude’ e de uma ‘cultura jovem’ conscientes de seu lugar dentro das sociedades industriais modernas” (Hobsbawm, 1989, p.17).

Nota-se que a indústria cultural em torno da música que estava na mídia no marco temporal de 1984 até 2000 influenciou os cavaquinistas. Esses fatores sociológicos nos trazem uma reflexão se o cavaquinho, um instrumento tão utilizado no samba, pagode e choro, ao tocar o frevo representa uma identidade nacional ou regional. Neste sentido, o violonista e cavaquinista paulista, Edmilson Capelupi, integrante do terceiro grupo de entrevistados desta dissertação, traz sua contribuição:

“É uma identidade nacional pra mim, João Paulo, porque é coisa do meu país, que mexe com nossa alma, nosso coração, só tem frevo no Brasil, então eu não regionalizo isso” [...]. Acho que a maioria dos músicos acreditam que é regional. Mas eu acho que temos uma coisa midiática, o cavaquinho no samba chega no Brasil todo, o cavaquinho dentro do frevo não chega no Brasil todo. Ela nasceu regionalizada, mas foi nacionalizada (Entrevista com Edmilson Capelupi em 28 de agosto de 2024)”.

A partir desse relato do entrevistado, demonstra-se uma falta de intercâmbio cultural e de divulgação da cultura pernambucana na mídia brasileira, o que restringe o conhecimento das pessoas de outros estados sobre o frevo e o cavaquinho pernambucano.

Segundo Hobsbawm (1989, p. 34), o poder da indústria cultural interfere na propagação da cultura popular nos países urbanizados e industrializados, onde o entretenimento é padronizado, comercializado e massificado. Edmilson Capelupi, tendo uma atuação por muitos anos como violonista, cavaquinista e arranjador, tocando e gravando frevos ao lado do multiartista pernambucano Antônio Carlos Nóbrega, faz um relato sobre as práticas do cavaquinho no frevo em outras regiões brasileiras:

“Olha, pra gente aqui do Sudeste, eu vou confessar uma coisa a você: eu comecei a tocar com Nóbrega em 1994, por aí, e tinha muita pouca informação dos gêneros que tiveram seu berço em Pernambuco em geral. Então, eu não conhecia o caboclinho, não conhecia o maracatu e o frevo que eu conhecia, era o frevo de Jacob do Bandolim. É o frevo que eu conhecia, então o meu olhar aqui do Sudeste era muito

superficial. À medida que eu fui conhecendo e viajando através do Nóbrega, indo pra Recife eu fiquei conhecendo o Marco Cézar e o Pepê” [...] (Entrevista com Edmilson Capelupi em 28 de agosto de 2024)”.

O cavaquinista carioca Henrique Cazes gravou e tocou frevos de rua, dentre eles o “Frevo da Lira”, de Waldir Azevedo e Luiz Lira⁵⁰. Em 1986, na cidade do Rio de Janeiro, ele participou de uma apresentação com a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Na ocasião, estava substituindo o cavaquinista Mario Moraes Rego. Sobre a discussão da representação do cavaquinho como um instrumento que representa uma identidade nacional ou regional, Henrique Cazes inferiu:

“Eu acho que representou uma identidade regional, mas hoje em dia com o trânsito de informações que está acontecendo, o pessoal mais novo está sempre buscando uma coisa diferente para colocar dentro da sua própria música. Elementos de ritmo, de levada, que vão ser pinçados lá do samba de roda da Bahia, do tambor de crioula, do vanerão no sul e também naturalmente desse universo, que é o universo do frevo (Entrevista com Henrique Cazes em 16 de agosto de 2024)”.

Pelo exposto acima, de acordo com as contribuições e opiniões desses cavaquinistas de outros estados brasileiros que trazem um “olhar de fora” sobre essa construção identitária, constata-se que, para eles, o cavaquinho ao tocar o frevo se configura como um instrumento musical que representa uma identidade nacional. Deste modo, é exposta uma visão bastante adequada dos estudos de Hall (2006), que defende a ideia de que as instituições culturais, símbolos e representações compõem uma cultura nacional.

Por conseguinte, acrescenta-se a essa análise uma compreensão da atuação desse instrumento no frevo a partir da perspectiva do segundo grupo de entrevistados desta pesquisa, formado por pessoas que são consideradas personalidades do frevo em Pernambuco. Segundo o Maestro Duda, “o cavaquinho é primordial no frevo de bloco, do jeito que é no samba” (Entrevista com o Maestro Duda, em 19 de setembro de 2024). A cantora Inajá Morais (Naná), quando entrevistada, explicou que, assim como no samba, todo frevo de bloco tem que ter o cavaquinho para dar aquela marcada, a cadência (Entrevista com Naná, em 16 de agosto de 2024). Já o compositor e cantor Getúlio Cavalcanti, quando perguntado sobre a representatividade do cavaquinho ao tocar o frevo, respondeu:

“Olhe, eu tenho o mesmo sentimento que as pessoas têm a respeito do cavaquinho no samba. Só que, em bloco, como a gente tem um setor chamado orquestras de pau e corda, a presença do cavaquinho, meu Deus do Céu, é maravilhosa. É pura, entendeu? E ajuda, inclusive, no desenvolvimento dos outros instrumentos, o cavaquinho marca, ele pra mim é tudo. Eu vejo o seguinte: sem o cavaquinho, não é

⁵⁰ Essa gravação faz parte do álbum Henrique Cazes relendo Waldir Azevedo, lançado pela Kuarup disco em agosto de 1990. Podemos ouvir essa gravação disponível em: https://youtu.be/5hxzZjcAF2Y?si=0_bj_Ky9VpQO9dy7. Acesso em: 20 de abril de 2025.

uma orquestra de pau e corda, o cavaquinho tem uma posição de destaque, sem dúvida nenhuma. (Entrevista com Getúlio Cavalcanti, em 14 de agosto de 2024)".

Neste sentido, Marco Cézar (Entrevista em 16/08/2024) explica que o timbre do cavaquinho, unido ao banjo cavaquinho, são essenciais nas orquestras de pau e corda e trazem uma representatividade e simbolismo para o frevo de bloco. Evidencia-se, na explicação desse músico a ideia de que a construção simbólica e a identidade cultural na atuação do cavaquinho no frevo formam uma rede de significados nos atores sociais em torno desse processo. O cavaquinho traz um simbolismo por ser um veículo de manifestações musicais e urbanas. De acordo com Hall (2006), uma cultura e identidade nacional une os diferentes em torno de uma identidade cultural.

O cavaquinista Pepê da Silva, participante do primeiro grupo de entrevistados desta dissertação considera que a identidade do cavaquinho pernambucano, ao tocar qualquer variação de frevo, está no sotaque⁵¹ característico na forma como o instrumento é tocado. Ele afirma que em cada lugar onde o frevo é executado ele é diferente (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024).

Ainda de acordo com Pepê da Silva (Entrevista em 14/08/2024), pela vivência que esses músicos têm com o ritmo, os cavaquinistas pernambucanos conseguem perceber e utilizar no cavaquinho a parte percussiva e melódica do frevo com mais facilidade do que os instrumentistas de outros lugares. Ao longo do tempo em que esses cavaquinistas estão inseridos nessa região do país, ouvindo e tocando o frevo no seu cotidiano, verifica-se uma construção identitária que é moldada por suas experiências.

De acordo com Canclini (1997), o processo de hibridização e globalização ocorre de acordo com o espaço geográfico onde as culturas e significados são desenvolvidos em diversas culturas. A partir da teoria de Canclini (1997) e do relato de Pepê da Silva (Entrevista em 14 de agosto de 2024), verifica-se que os cavaquinistas em Pernambuco trazem uma bagagem cultural de uma mistura de elementos musicais adquiridos ao longo da jornada desse instrumento que resulta na sonoridade que eles fazem ao tocar o cavaquinho.

A integrante do primeiro grupo de entrevistados dessa pesquisa, Lêdjane Sára (Entrevista em 12 de agosto de 2024), afirma que o cavaquinista Jacaré, no disco “Choro Frevado”, traduziu o frevo para o cavaquinho. Ela acredita que ainda está para se criar uma linguagem deste gênero musical no instrumento e defende a ideia de Jacaré como um precursor de um caminho que vai se aprofundando aos poucos até se construir uma identidade cultural.

⁵¹ O sotaque característico na performance do cavaquinista pernambucano ao tocar o frevo será tratado no capítulo 4 desta dissertação. O músico está se referindo ao uso de uma acentuação no tempo forte e fraco da palhetada.

Observa-se no relato da entrevistada a sua visão sobre a atuação de Jacaré como um pioneiro no frevo. Ocorre que havia outros cavaquinistas contemporâneos de Jacaré que também tocavam e compunham frevo, dentre os quais podemos citar: Gerson Rosa, Nestor Silva e Cláudio Souza, mas nenhum deles teve a chance de gravar um disco. Outro fato importante a ser observado é que Waldir Azevedo, desde 1957, em um contexto social diferente, munido de mais oportunidades, já gravava frevos no cavaquinho.

Nota-se que apenas os cavaquinistas solistas que conseguiram gravar, tiveram um reconhecimento mais amplo de atuação no frevo naquele marco temporal. Lêdjane Sára, em uma de suas respostas, descreveu a sua opinião sobre Jacaré:

Era um homem da população menos abastada e de uma condição social que era bastante popular. Então acho que ele convivia em um meio e dessa musicalidade veio essa questão da necessidade de expressão do músico. Ele convivia com o frevo de rua no carnaval e ele sendo um músico popular, tinha uma linguagem muito refinada ao tocar o instrumento. Pra mim, ele era o grande cavaquinista, com C maiúsculo. Sempre me emociono ao falar dele pela música que ele fez. Precisou ele se expressar e trazer essa linguagem que ele vivia no carnaval e convivia né com os músicos, acredito que fazendo seresta, com aquele nível musical dele. Para mim, Jacaré foi único (Entrevista com Lêdjane Sára em 12 de agosto de 2024)

Nesta resposta de Lêdjane, observa-se que Jacaré impactou os cavaquinistas que tiveram a oportunidade de vê-lo tocar. Isso corrobora com a ideia de que ele carregava em sua música toda sua experiência com o repertório dos carnavais e serestas. Jacaré atribui para o cavaquinho no frevo valores simbólicos que vão além da prática. Naquela época, o frevo tinha uma efervescência nas ruas, mais centralizado no centro do Recife, onde cada bairro tinha o seu bloquinho e sua troça. Verifica-se que o frevo tinha a sua perpetuação entre os cavaquinistas e conseguiu se manter nas práticas e no repertório desses músicos em uma época em que outros gêneros musicais estavam na mídia. Nesse sentido, Hobsbawm (1989) afirma:

“Mas outros tipos de cultura se mostraram mais adaptáveis e conseguiram sobreviver bravamente em uma sociedade industrializada ou urbanizada, ao menos até o advento do entretenimento de massa padronizado: por exemplo, os números de teatro de variedades inglês e quadros cômicos. Outros, ainda, resistiram e se tornaram poderosos a ponto de sobreviverem até a ambientes mecanizados de entretenimento, ou até os dominarem em parte” (Hobsbawm, 1989, p. 34).

Jacaré vinha de uma vida boêmia porque viveu esse período do Recife com muitos blocos e desfiles, interagindo com outros cavaquinistas (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024). Esses músicos, que tocavam cavaquinho nos blocos, assim como Jacaré, eram, em sua maioria, de origem mais humilde e tinham a música como forma de sobrevivência. Mário Moraes Rêgo estava entre os poucos que tinham outra profissão, ele era engenheiro. Hall (2006), argumenta que vivemos em um mundo globalizado com constantes mudanças e

transformações na sociedade que impactam a identidade dos indivíduos. Essa perspectiva do autor nos ajuda a compreender a construção identitária desses cavaquinistas.

Observamos que Jacaré e seus contemporâneos não se assemelhavam apenas nas condições sociais, mas também no que diz respeito à maneira como aprenderam a tocar o cavaquinho “de ouvido”, sem o estudo formal do instrumento. Mas, com o passar dos anos, o mercado passou a exigir uma postura mais profissional desses músicos, incluindo-se aí a leitura de partituras, algo com o qual eles não estavam familiarizados. Para muitos deles, o marco temporal de 1984 até 2000 foi um período de dúvidas e incertezas, resultando em uma “crise de identidade”, conceito abordado por Hall (2006, p.7).

Sob a luz do conceito do autor, verifica-se que ocorreu um encontro e choque de gerações, que proporcionou um impacto para quem estava fazendo frevo naquela época, entre os músicos que já possuíam uma experiência e vida voltada para a música, mas com escassas oportunidades e legitimidade no cenário musical local, e uma nova geração que estava iniciando suas práticas com o cavaquinho, munida de mais oportunidades.

Pode-se observar uma mudança de cenário onde os cavaquinistas estavam saindo dos desfiles dos blocos carnavalescos nas ruas, das atividades musicais nos bares e ganhando os palcos, se apresentando em festivais e reproduzindo aquela sonoridade dos blocos nos estúdios. Na matéria do jornal “Diário de Pernambuco”, datada de quatro de setembro de 1987, nota-se uma divulgação de uma apresentação da Oficina de Cordas de Pernambuco no festival Recife Jazz 87, onde tem-se a atuação da cavaquinista Lêdjane Sára tocando frevo.

“São seis músicos de grande habilidade, experientes e competentes, que dão à música popular, inclusive folclórica, um tratamento camerístico. Assim é a Oficina de Cordas de Pernambuco, liderada pelo maestro Henrique Annes, que fará a abertura da sessão no Teatro Guararapes, no Centro de Convenções de Pernambuco, na noite do próximo sábado, 12 de setembro de 1987 (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 04 de setembro de 1987)”.

Única mulher do grupo, Lêdjane estava inserida nesses eventos por causa da sua competência como musicista. Diferente dos cavaquinistas das gerações que a antecederam, ela foi em busca do estudo formal da música. Esse conhecimento e preparação possibilitaram algo, até então, raro naquela época: a presença do cavaquinho tocando frevo em um festival de Jazz, espaço geralmente ocupado por outros instrumentos, como piano e guitarra.

Havia um certo preconceito contra o cavaquinho por ser um instrumento associado às classes mais populares, não sendo considerado por alguns setores da sociedade como um instrumento nobre, digno de tocar em salas de concerto e festivais. Esses espaços dificilmente eram frequentados por cavaquinistas de uma geração anterior, como Jacaré e Cláudio Souza.

No contexto do tema em questão, Taborda (2011, p.3), ao tratar da forma como o violão é aceito na sociedade traz a seguinte contribuição:

“O violão se constitui num objeto privilegiado de análise a partir do momento em que sua utilização suscitou inúmeras questões relacionadas ao lugar social que caberia a seus executantes” (Taborda, 2011, p.6).

Dessa maneira, percebe-se que esses cavaquinistas que tocavam nos desfiles dos blocos no carnaval estavam, em grande medida, mais próximos ao folião comum, construindo a sua forma de tocar e de compor, por estarem imersos nessa cultura. Em entrevista, o cavaquinista Elias Paulino, faz um relato da emoção que sentia ao desfilar nos desfiles do Galo da Madrugada com o Bloco das Ilusões e das oportunidades que teve, por causa do frevo:

“João, tu não tens ideia! A Rua da Concórdia Cantando! As pessoas chorando de emoção! Cara, tinha muita gente nos prédios, nas varandas chorando e o som perfeito do trio! Para mim, imagina, você através do frevo, porque o maior público do carnaval é o frevo no galo da madrugada, então o frevo foi uma porta assim de um público infinito. Então eu sou muito grato mesmo nessa área da música” [...] “Essa janela do frevo é a minha, mesmo sendo sambista e tocando samba, o choro, mas o frevo foi uma porta, um divisor de águas. Uma apresentação no galo da madrugada com milhões de pessoas, meu Deus do céu, não tem como, eu não sei nem traduzir a emoção da música ali com o frevo de bloco, o coral cantando. Você sabe que o coral dispensa comentários, né? Então para mim o frevo é e sempre será muito importante na minha carreira musical, porque foi um dos maiores públicos que eu já peguei e fiquei conhecido no sentido de shows, gravações, participações em teatros, né? Você sabe que tocar no teatro do Santa Isabel, em Recife, é uma coisa singular. Um momento que você guarda para a vida toda. Eu tive essa oportunidade com o Coral Edgard Moraes e Spok, né? Junto com Marco Cézar é uma forma maravilhosa de aprender e tocar também (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024) ”.

As experiências dos desfiles foram levadas por esses músicos para os palcos, trios elétricos e para os estúdios. O frevo era um estilo musical que, assim como o jazz, traduzia as experiências dos homens comuns. Um estilo de música que trazia a história de um povo e se afirmou à revelia da cultura dominante (Hobsbawm, 1989). Portanto, observamos que a performance dos cavaquinistas pernambucanos apresenta uma pluralidade e identidade que é regionalizada e se torna nacional por atuar e dialogar em diversos gêneros musicais.

Esse resultado está em consonância com os estudos de Taborda (2011), ao abordar o violão como um instrumento de expressão nacional. Verifica-se que os processos que ocorreram no marco temporal de 1984 até 2000 se refletem nas práticas culturais dos cavaquinistas ao tocar o frevo, construindo sua identidade.

3.3 - A inserção dos cavaquinistas no universo do frevo

“Essa janela do frevo é a minha, mesmo sendo sambista e tocando samba, o choro, mas o frevo foi uma porta, um divisor de águas⁵²”.

O frevo é uma música que surge a partir dos seus músicos e compositores. Da mesma maneira que o jazz, tratado por Hobsbawm (1989, p. 95) como uma música coletiva, praticada e discutida em comum, o frevo e seus cavaquinistas fazem parte de interações e discussões em torno das suas práticas. No intuito de descobrir como se dá a inserção dos cavaquinistas em suas práticas neste gênero musical, trataremos aqui de questões que envolvem a construção identitária desses músicos na sociedade em que viviam, suas interações e consequências, desde o seu processo de aprendizagem, aos fatores que os influenciaram a adentrar no universo desse gênero musical.

Segundo Naná (Entrevista em 16 de agosto de 2024), o frevo sempre fez parte do contexto familiar das pessoas que o praticavam. Podemos verificar esse relato da entrevistada em sua própria família, porque Bila, era casado com Naná, filha do compositor de frevos Edgard Moraes e sua filha Valéria Moraes, uma das integrantes do Coral Edgard Moraes e do Conjunto Pernambucano de Choro é casada com Marco Cézar. Foi nesse ambiente familiar que surgiram o Conjunto Pernambucano de Choro, o Coral Edgard e as composições que foram posteriormente gravadas por esses grupos (Entrevista com Naná, em 16 de agosto de 2024). O cavaquinista Lúcio Sócrates é outro exemplo dessa inserção no frevo, por fazer parte de uma família com uma tradição musical na cidade de Bom Jardim/PE. Seu avô, Levino Ferreira, tocava vários instrumentos e é autor de um dos clássicos do carnaval, o frevo “Último Dia”. É possível observar o contexto familiar neste seu depoimento, em entrevista realizada para esta dissertação:

“Rapaz, eu venho de uma história muito ligada a música. Eu sou da família de Levino Ferreira, meu pai é filho de Levino Ferreira. O meu pai era músico também” [...] “A gente vem de uma família totalmente voltada para a música. Crescemos ouvindo música boa, né? Choro, frevo e sinfonias” [...] “Meu pai foi professor de um projeto chamado Pró Arte, em Bom Jardim. Isso em 1987, por aí. A gente ingressou nesse projeto para aprender vários instrumentos de cordas, violão, cavaquinho e bandolim, e a percussão, e eu me identifiquei com o cavaquinho. Foi ali que eu comecei a desenvolver, estudando o cavaquinho, chegando ao ponto de tocar frevo, choros, valsas e sambas, onde me destaquei muito no choro. Em seguida, vim para Recife estudar música (Entrevista com Lúcio Sócrates em 27 de agosto de 2024)”.

Desse modo, pode-se inferir, a partir dos relatos de Lúcio Sócrates e Naná que, em Pernambuco, grande parte dos cavaquinistas vinha de famílias de músicos ou ligadas à cultura

⁵² Relato do cavaquinista Elias Paulino em entrevista realizada em 12 de agosto de 2024. O músico demonstra a importância da inserção do frevo em sua vida.

carnavalesca. Em vista disso, constatou-se que nas práticas cotidianas desses músicos, desde a iniciação musical em família, se favoreciam de mais oportunidades de inserção no campo do frevo e uma absorção em sua identidade de muitas tradições antigas que foram reinventadas por eles.

Essas evidências corroboram o processo que ocorre nas tradições que são inventadas, defendida pelos autores Hobsbawm & Ranger (1984), que vêm contribuir dizendo que a música e a sociedade passam por um processo de mudança e se reinventam de acordo com suas necessidades e seus propósitos comerciais.

Percebe-se que os cavaquinistas que iniciaram no frevo neste contexto trazem esse vínculo com as tradições da família, tanto na forma de tocar, como na forma que interagiam entre si, com seus hábitos, práticas e conjuntos de valores. Essa iniciação é munida de informações e, a partir do que era absorvido, se criavam novos formatos. Desta maneira, nota-se que a tradição ao tocar o frevo é inventada dando uma continuidade a esse passado, uma invenção do tradicional. De acordo com Hobsbawm & Ranger (1984), muitas tradições consideradas antigas, são bastantes recentes, quando não são inventadas.

Observa-se no relato do cavaquinista Lúcio Sócrates (Entrevista em 27 de agosto de 2024) que ele também tinha habilidade com outros instrumentos musicais. Esse músico, ao longo de sua trajetória, aprendeu oboé e ingressou na Orquestra Sinfônica do Recife, depois se tornou o maestro da Orquestra “Levino Ferreira⁵³”. Verifica-se que esse ator social, juntamente com outros cavaquinistas, dentre eles Marco Cézar e Bozó, trazem uma tradição musical na família e revelam outros aspectos interessantes no perfil social de alguns cavaquinistas pernambucanos: uma identidade e construção cultural de músicos que tocam outros instrumentos musicais, sabem ler partitura, ‘tocam de ouvido’⁵⁴ e atuam como regentes das orquestras de pau e corda.

Esses fatores corroboram o conceito de tradição inventada (Hobsbawm & Ranger, 1984) onde esses músicos se reinventam ao criarem novas formas de atuação no ambiente do frevo. Neste contexto, nota-se nessa análise, que os cavaquinistas criaram outros formatos de atuação para se alinhar às demandas daquela sociedade que estavam inseridos.

⁵³ A orquestra Levino Ferreira foi criada em homenagem ao avô de Lúcio Sócrates, o músico e compositor Levino Ferreira. O seu repertório é composto por frevos.

⁵⁴ Segundo Green (2002), a técnica utilizada pelos músicos populares chamada de “tirar músicas de ouvido”, é um processo significativo no processo de aprendizagem musical. Os músicos escutam e imitam a interpretação dos outros músicos, tanto em uma gravação como em uma performance ao vivo. Essa técnica é bastante utilizada por instrumentistas e cantores em todo o mundo.

Os primeiros relatos de orquestras lideradas por cavaquinistas surgiram a partir do marco temporal de 1984 até 2000. Geralmente esses maestros tocavam instrumentos de sopro ou piano, como é o caso do maestro Duda, que toca saxofone, oboé, corne inglês, mas utiliza o piano quando vai criar seus arranjos e composições. Ewerton Brandão, mais conhecido como Bozó, é o maestro e arranjador do Bloco da Saudade, toca violão de sete cordas, cavaquinho e banjo. A mesma situação acontece com Marco Cézar, que toca bandolim, violão de sete cordas, cavaquinho e banjo. O músico foi o maestro e arranjador do Bloco das Ilusões e até os dias atuais, da Orquestra do Coral Edgard Moraes.

“João, comecei com o bandolim. O cavaquinho na minha vida foi quase que uma consequência do que eu fazia no bandolim, porque eu não tive professor de bandolim, cavaquinho e violão. Tive orientador, mas professor mesmo, como eu sou para alguns, eu não tive, então isso é um aspecto interessante” [...] “Eu fui descobrindo e aprendendo por tradição oral, vendo, ouvindo e perguntando (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024)”.

De acordo com relato de Marco Cézar, ele começou a tocar o cavaquinho como uma consequência do que fazia no bandolim. O entrevistado afirma que sua inserção no frevo com o cavaquinho foi através da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, em um processo que aconteceu depois de conhecer e tocar o choro, o samba e o pagode, conforme citado anteriormente. Ele aborda que, ao tocar o frevo no cavaquinho, sua atuação é fazendo a base harmônica (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Naquele período, os cavaquinistas da mesma geração de Jacaré, Cláudio Souza, Bila e Mario Moraes Rego, aprendiam a tocar de maneira informal⁵⁵, via tradição oral e “tirando as músicas de ouvido” através das gravações em discos e fitas cassetes. Essa maneira informal em suas práticas com o cavaquinho, geralmente acontecia nas reuniões desses músicos em rodas de choro, samba, seresta e nos encontros dos blocos. Nota-se que nesses encontros os cavaquinistas aprendiam um novo repertório através de improvisos e criações de novas variações ao tocar o frevo. Sobre a importância das práticas de tradição oral na música popular, Hobsbawm (1989) afirma que:

“E algumas das características fundamentais da música popular foram mantidas por toda a sua história; por exemplo a importância da tradição oral para a sua transmissão, a importância da improvisação e da ligeira variação de uma execução para outra, e outros aspectos” (Hobsbawm, 1989, p.35).

De acordo com Marco Cézar, muitos desses músicos não tiveram a oportunidade de estudar teoria musical porque o ensino formal de cavaquinho no Brasil era um processo que

⁵⁵ Green (2002, p.22), aborda o termo “informal”, ao refletir sobre a forma como a maioria dos músicos populares aprendem música adquirindo sua desenvoltura e conhecimento durante sua trajetória, estando envolvido no seu contexto cultural, social, tocando, cantando, ouvindo e imitando.

estava se iniciando (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024). Percebe-se que esses cavaquinistas que tocam choro, samba e frevo, consideram a técnica de ‘tirar de ouvido’ essencial para se obter uma boa performance e conseguir transmitir na sua interpretação a identidade característica do frevo com suas nuances específicas. Esses músicos, de uma geração anterior à de Marco Cézar, aprendiam a tocar o frevo de forma autodidata, através da observação de outros, imitando e copiando a performance deles. Esses fatores se relacionam nessa análise com os estudos de Hobsbawm (1989), sobre a técnica que os músicos autodidatas desenvolvem ao tocar o jazz. De acordo com o autor, as cores⁵⁶ do jazz são criadas a partir da técnica peculiar que não é convencional na forma que os instrumentos são tocados, e que foi desenvolvida, já que os primeiros músicos que tocavam o jazz eram totalmente autodidatas (Hobsbawm, 1989, p.43).

Chama a atenção, assim, a maneira como os cavaquinistas desenvolviam a sua forma de tocar o frevo. Nota-se que a primeira demanda é a de tocar músicas que eles gostam e com as quais se identificam, sem ter uma preocupação com a técnica. Como era o caso do cavaquinista Jacaré que muitas vezes ao tocar, fazia uma escala cromática⁵⁷ no braço do cavaquinho utilizando apenas um dedo, e todas as notas tinham uma execução com perfeição, como aponta em entrevista, Marco Cézar (Entrevista em 16 de agosto de 2024). Verificamos que, na maioria das vezes, a busca por uma estruturação mais técnica e formalizada, que permitia a aprendizagem de teoria, técnica e leitura de partituras, por parte dos cavaquinistas, ocorria quando eles já estavam atuando no mercado da música, como profissionais da área.

Mário Moraes Rêgo era um cavaquinista da mesma geração de Jacaré, mas estudou um pouco de teoria musical e aprendeu a ler cifras (Albertim, 2015). Observa-se em sua performance nas gravações dos álbuns Choro Frevado (1985) e Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (1985), uma das suas características e identidade ao tocar, fazendo as famosas canhotadas⁵⁸, uma técnica de acompanhamento inspirada no Canhoto do Cavaquinho.

A partir dos anos 1980, isso começou a mudar, e os cavaquinistas pernambucanos que estavam iniciando seus estudos nessa época, dentre eles: Lêdjane Sára e Elias Paulino, tiveram o apoio do Conservatório Pernambucano de Música, que foi uma instituição pioneira nesse

⁵⁶ A cor na música refere-se ao timbre e as peculiaridades na performance dos músicos ao tocar o jazz.

⁵⁷ Geralmente esse tipo de escala é tocada no cavaquinho através de uma organização do dedilhado no braço do instrumento, para facilitar uma técnica e execução das notas.

⁵⁸ A canhotada, refere-se ao estilo de palhetada criado pelo cavaquinista Canhoto (Waldiro Frederico Tramontano) quando se faz divisões rítmicas em tercina.

processo de ensino do cavaquinho. Marco Cézar, juntamente com Mário Moraes Rêgo, foram os primeiros professores de cavaquinho do Conservatório (Albertim, 2015).

Marco Cézar trouxe sua experiência com a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco para dentro da sala de aula, no Conservatório Pernambucano de Música. Ele criou uma sistematização de ensino, onde os cavaquinistas aprenderam novas técnicas de performance, a ler partitura e, ao mesmo tempo, a tocar “de ouvido”. Percebe-se que, ao passar dos anos, esses alunos estavam tocando frevo e utilizando o recurso da leitura de partituras. Sobre essa iniciação dos músicos, Marco César diz que:

“A didática foi a mesma que utilizava no bandolim, com uma diferença: no cavaquinho, eu usei a técnica de dedilhado do violino. Porque, na minha cabeça, é o seguinte: A técnica de violão não é a de violão como muitos usam ainda hoje. Você ao fazer escala, digitar e dedilhar o cavaquinho como violão é muito estranho porque o dedilhado do violão é para um braço muito grande. Então, eu não conseguia conceber você juntar os dedos para fazer uma escala, quando o braço era pequeno, você abrindo a mão você consegue cobrir quase toda a extensão no braço do instrumento. Então, eu imaginei: se o violino usa essa técnica, porque o bandolim usa mesmo a técnica do violino de mão esquerda e por que o cavaquinho não pode usar? Porque tem que usar a técnica do violão se os trastes e casas já estão tão juntas? Então por que os dedos ficam muito colados? Isso funciona no violão por conta da extensão. Acredito eu que isso foi uma contribuição que eu dei para a didática do instrumento dentro do conservatório para aqueles que só tocavam e não tinham uma orientação de técnica, escalas e intervalos (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024) ”.

Nessa resposta de Marco Cézar, outro detalhe importante é a sua contribuição para os futuros cavaquinistas que surgiram a partir dele e construíram sua identidade e forma de tocar trazendo novos conceitos como, por exemplo: a forma de dedilhar inspirada na técnica do violino e, como será visto mais à frente (Capítulo 4), as acentuações, antecipações e outras características ao interpretar o frevo.

Aponta-se uma tradição inventada na forma como os cavaquinistas tocam a música popular com uma concepção da música erudita. Essa fusão entre o popular e o erudito entram em consonância com a teoria de Canclini (1997) sobre o processo de hibridização e a reflexão de Hobsbawm (1989), a respeito da expansão das fronteiras da música popular e novas formas de erudição, dessa vez acessíveis à massa de subalternos.

A cavaquinista Lêdjane Sára traz um aspecto interessante sobre os seus primeiros passos na aprendizagem do cavaquinho no Conservatório Pernambucano de Música. Ela foi aluna do professor Marco Cézar e construiu a sua identidade nas suas práticas com o cavaquinho através do ensino formal de música, com a leitura de partituras, o estudo da teoria musical e o formato de dedilhado inspirado no violino.

Em outra vertente de uma construção identitária, o cavaquinista Elias Paulino tem o samba na sua inicialização ao instrumento. Através deste gênero musical, ele foi estudar o cavaquinho no conservatório e o frevo veio como consequência dessas práticas. O Pagode do Didi⁵⁹ era um lugar onde ele tocava o samba e outros gêneros musicais e pôde absorver essa mistura de ritmos e utilizar no cavaquinho. Sobre essa iniciação musical, o cavaquinista Elias Paulino diz que:

“Eu sou da velha guarda do Pagode do Didi e tinha ali, na Guararapes, o ponto dos músicos. Um local onde os músicos, empresários e os contratantes se encontravam para fechar os contratos das festas, e dali a gente ia no Didi. Só que a gente começou tocando choro, Didi no violão, Gil no cavaco e Paulinho. Então, começava com uma roda de choro e quando dava lá para 6 ou 7 horas, aí começava o samba.” [...] “Então essa foi a maior referência, né? A prática lá no Pagode do Didi, com os instrumentos ali, nu e cru, a turma tirava um som muito bacana e aqui na minha casa, através da influência da minha irmã, com os discos de samba, ouvindo Clara Nunes, Adepê, Paulinho da Viola e Martinho da Vila. E aí você vai absorvendo, gostando daquilo com aquela curiosidade. Foi aí que eu acho que fui contaminado pelo som do cavaquinho através do samba (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024) ”.

Elias Paulino relata em entrevista que, após fazer um teste, ganhou uma bolsa de estudos do Conservatório Pernambucano de Música, através de Marco Cézar (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024). A partir disso, indica-se que este foi o momento onde ele se encontrou com o cavaquinho na parte mais profunda do estudo e pesquisa, conhecendo a harmonia e os ritmos pernambucanos, dentre eles o frevo.

Durante a pesquisa, percebe-se que esse músico, ao tocar o cavaquinho utiliza duas afinações, a afinação tradicional (*Ré, Si, Sol, Ré*) e a natural, que consiste nas primeiras cordas do violão (*Mi, Si, Sol, Ré*). É a mesma afinação utilizada pelo cavaquinista Henrique Cazes. Um tipo de afinação pouco utilizada entre os cavaquinistas. Verifica-se uma sonoridade na forma como Elias Paulino toca o cavaquinho que, por conta da afinação, apresenta uma identidade musical ao tocar o frevo que difere de outros cavaquinistas pernambucanos, que tocam esse gênero musical na afinação tradicional.

Assim como Elias Paulino, Pepê da Silva é um músico que no início aprendeu via tradição oral, observando outros cavaquinistas ao tocar, mas também através da leitura de cifras. Nota-se que esse formato era um processo bem utilizado pelos cavaquinistas nos anos 1990, que tinham uma prática de aprender os sucessos do samba e pagode nas revistas que eram vendidas com as cifras harmônicas. Pepê da Silva, é um ator social que teve uma presença

⁵⁹ É importante lembrar que esse lugar é localizado no centro do Recife e, nos anos 1990, foi considerado um dos redutos de samba em Pernambuco. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/didi-do-pagode/> . Acesso em: 30 de março de 2025

importante nesta variação do frevo, participando de vários blocos líricos e festivais, dentre eles o Frevança e o Recifrevo.

Constatou-se que o samba e o choro, como já vimos, sempre atraíram grande parte dos cavaquinistas brasileiros para o universo da música. A partir desses gêneros musicais, eles já haviam tocado e criado músicas e arranjos. O violonista e cavaquinista Edmilson Capelupi afirma que, antes de conhecer o frevo, tocava profissionalmente samba e choro, que era uma área que ele já dominava. Ele conhecia o frevo, mas não tocava. “Com o cavaquinho no frevo, não atuava como solista, mas fazendo o cavaquinho base. Por exemplo, eu fiz parte dos trabalhos de Antônio Carlos Nóbrega.” (Entrevista com Edmilson Capelupi, em 28 de agosto de 2024).

Percebemos um fato interessante nessa inserção dos cavaquinistas no frevo, que é a referência a Jacaré. Ele não era um cavaquinista conhecido por tocar samba, mas por tocar a música instrumental no cavaquinho, como o choro e o frevo. Nota-se que isso despertou em Pepê uma outra forma de ver o cavaquinho, ampliando seus horizontes como músico. De acordo com Pepê (Entrevista em 14/08/2024), o estudo do violão também facilitou a sua inserção no cavaquinho. Outra observação importante feita por ele é o fato de ter estudado o cavaquinho no Centro Educacional de Música de Olinda e participado do Curso de Capacitação de Orquestras de pau e corda, onde conheceu e tocou com o cavaquinista Jacaré (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024).

Esse curso citado por Pepê da Silva em entrevista, aconteceu em 1998 e teve sua audição de encerramento realizada na sede do Clube Batutas de São José⁶⁰. Foi uma capacitação que contou com a participação de Marco Cézar, como professor e coordenador, e dos cavaquinistas Pepê da Silva e Lúcio Sócrates como alunos de cavaquinho. Pode-se observar uma grande quantidade de músicos aprendendo a tocar o frevo de bloco nas orquestras de pau e corda (Figura 11).

⁶⁰ Esse curso fazia parte do Programa de Capacitação Profissional do Governo de Miguel Arraes, promovido pela Secretaria do Trabalho e Ação Social em parceria com a Cruzada de Ação Social.

Figura 11 - Curso de capacitação de regentes e instrumentistas de pau e corda



Fonte: Diário Oficial- 1998 - 13 de maio de 1998 / Arquivo de Marco Cézar

Ao final dessa capacitação, orquestras de pau e corda foram criadas e surgiram mais cavaquinistas tocando e atuando como maestros, construindo a sua identidade no frevo, como é o caso de Lúcio Sócrates. Outro dado relevante deste curso, através um relato de Marco Cézar em entrevista, é sobre uma dificuldade que os cavaquinistas tinham na época em conseguir partituras para tocar os frevos:

“Eu me lembro que coordenei um curso de formação e capacitação para músicos de orquestras de pau e corda e fui pedir aos maestros as músicas e eles disseram que não existia partitura para frevo de bloco. Eu passei uma semana na Fundação Joaquim Nabuco e foi lá que eu consegui captar, gravar e guardar mais de 100 frevos de bloco. Encontrei até a partitura original da música Valores do Passado, composição de Edgard Moraes (Entrevista com Marco César em 16 de agosto de 2024).”

Observa-se que, apesar dessas dificuldades de acesso a um material de estudo do frevo, esse curso de capacitação proporcionou aos cavaquinistas um acesso e vivência nesse estilo musical. Nota-se que o modo de vida desses músicos e suas interações entre eles os diferenciavam e isso, por sua vez, produziu suas características em suas formas de interpretar o frevo. Percebe-se que existem aqueles que já iniciaram no frevo aprendendo a ler partitura, e

aqueles que foram aprendendo de forma autodidata, com uma vocação especial para a música, como é o caso de Jacaré.

Ao analisar os dados, foi possível refletir sobre a inserção dos cavaquinistas no universo do frevo, observou-se que esse processo de mistura entre o popular com a concepção erudita representa uma parte da construção identitária dos cavaquinistas pernambucanos que tocam esse gênero musical. Esses aspectos se refletem na forma como as tradições vão se modificando ao longo do tempo.

Os cavaquinistas de outras gerações, que não sabiam ler uma partitura ou fazer uma expressão de dinâmica típica da música erudita, deixaram para as novas gerações a influência e referência da sua forma de tocar, unidas as novas possibilidades de performance que se juntaram à leitura de partitura. O curso de cavaquinho no Conservatório Pernambucano de Música com o professor Marco Cézar, levou para os desfiles dos blocos líricos um cavaquinista com um perfil e preparação profissional para atuar no mercado de trabalho, indo além dos desfiles de rua, se inserindo nos palcos e gravações em estúdio. Começa a se desenhar, nesta época, uma nova identidade cavaquinística com a leitura de partituras e elementos técnicos em sua performance.

3.3.1- O mercado de trabalho

De acordo com Marco Cézar (Entrevista em 16 de agosto de 2024), os cavaquinistas de uma geração anterior à sua e a de Elias Paulino tinham um mercado de trabalho com a música, tendo os bares, os regionais das rádios e os blocos líricos como sua base de atuação e sustento financeiro. No marco temporal da pesquisa aqui desenvolvida, a rádio havia deixado de ser uma opção de trabalho porque já não se empregavam mais os músicos dos regionais. Em determinadas ocasiões, esses músicos até faziam participações em alguns programas de rádio, acompanhando um ou outro artista, mas não em um contexto empregatício.

Deste modo, verifica-se que a atuação desses músicos, nessas condições de trabalho, está em consonância com os estudos de Hall (2006), onde o autor defende a ideia de que as mudanças na sociedade, em vários aspectos como a cultura, por exemplo, influenciam a formação da identidade cultural. Isso é visto no mercado de gravações, quando os cavaquinistas tiveram que se adaptar a esse contexto na sua forma de tocar, aprendendo a ler partituras.

A atuação desses músicos nos estúdios evidencia que as gravações naquele período traziam novas configurações e aspectos de adaptações aos novos contextos sociais do mercado de trabalho, onde os cavaquinistas negociam os antigos e novos elementos culturais por meio da tradição, corroborando com a teoria de Hall (2003).

Percebe-se que esses fatores elencados acima trouxeram consequências para os cavaquinistas, restando apenas os bares, os blocos carnavalescos e os hotéis da capital para atuarem como fontes de renda. Segundo Marco Cézar, em entrevista para essa dissertação, o músico Jacaré chegou a passar por dificuldades financeiras naquela época:

“Eu me lembro que fui no bar uma vez ver Jacaré tocar e ele estava passando o chapéu; então você passar o chapéu e viver daquele chapéu é muito difícil! Em algumas situações o próprio jacaré me pediu dinheiro para ir para casa. Quando ele não conseguia dinheiro na noite que ele tocava, ia para casa andando, independentemente do local que fosse. Essa situação eu vi (Marco Cézar, entrevista ao autor, 16 de agosto de 2024) ”.

Foi trabalhando como músico nos bares que Jacaré conseguiu ser visto e ficar conhecido entre as pessoas que faziam música e tocavam frevo em Pernambuco. O cavaquinista Elias Paulino, foi uma dessas pessoas que teve Jacaré como uma referência e em entrevista para essa pesquisa, relatou a sua experiência ao ver esse cavaquinista tocando em um bar.

“Vi Jacaré tocar em um bar no Rosarinho. Ele tocou três horas. Sentei na mesa, ouvi e vi uma execução impressionante. Hoje temos instrumentos de uma qualidade sonora e uma captação boa, na época o cavaquinho dele era muito simples, captador simples, mas o som era da alma. Tive esse privilégio de ter visto (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024) ”.

Pelo descrito acima, mesmo com todas as dificuldades de recursos, na falta de um bom instrumento e uma boa captação sonora, Jacaré conseguia expressar sua musicalidade e trabalhar, tocando seus frevos e choros. Foi no “Bar do Bispo”, localizado na capital pernambucana, Recife, em outra apresentação desse músico, onde aconteceu um encontro que mudou a trajetória fonográfica do cavaquinho pernambucano no frevo. Na ocasião, surgiu a possibilidade da gravação do disco Choro Frevado (1985). No ano de 2015, tive a oportunidade de entrevistar o violonista Henrique Annes e ele me relatou o seguinte acontecimento:

“Em 1983, a Camerata Carioca estava em Recife pra fazer um show através do Projeto Pixinguinha com a cantora Nara Leão, e ao término desse show combinamos com o violonista carioca Maurício Carrilho para apresentar no hotel a Orquestra de Cordas Dedilhadas para os outros músicos que até então não nos conheciam, logo depois os surpreendemos com a nossa sonoridade. Em sua volta ao Rio de Janeiro, Maurício falou com Hermínio Bello de Carvalho que era o presidente da Funarte na época sobre nossa Orquestra, e ambos vieram a Recife para conhecer melhor nosso trabalho, ao término do ensaio o Maestro Cussy de Almeida comentou com eles ‘Vocês precisam conhecer um cavaquinista de Recife chamado Jacaré!’, os levando ao Bar do Bispo, chegando lá ao vê-lo tocar se impressionaram com sua execução e ao término da apresentação Maurício Carrilho não se conteve e pegou seu violão pra tocar uns choros com Jacaré, deixando o cavaquinista muito alegre ao ver o violonista acompanhando de primeira suas músicas. A partir desse encontro surgiu a ideia de gravar o disco do Jacaré, concretizando meses depois a gravação” (Cf. ALBERTIM, 2015, Entrevista com Henrique Annes, 2015).

Apesar das adversidades, Jacaré conseguiu, em sua vida, uma rede de cooperação e ajuda de muitas pessoas para a realização do seu disco e apresentações. Esses fatores estão em consonância com a teoria de Becker (1977, p. 209), onde o artista trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas que cooperam para um bom resultado final do trabalho. Observa-se no depoimento⁶¹ do violonista Maurício Carrilho a admiração que o mesmo sentiu ao ver Jacaré tocando em seu ambiente de trabalho, o Bar do Bispo,

“No Bar do Bispo, quando eu conheci Jacaré, fiquei impressionado com a qualidade de suas composições e com a precisão de suas execuções. Imaginei-o a princípio um músico intuitivo, mas no decorrer do trabalho, percebi que, muito mais do que isso e apesar de não escrever nem ler música, Jacaré é um músico absolutamente consciente e refinado em suas ideias musicais. É uma das figuras mais iluminadas que já conheci, é meio santo como Joel, o Canhoto da Paraíba, o Pixinguinha...” (Carrilho, 1985, [encarte]).

Além dos bares, Jacaré e outros cavaquinistas tinham as festividades de carnaval como outras possibilidades de trabalho para se tocar o frevo, porém isso acontecia de forma momentânea. Observa-se que o frevo era para a mídia uma música sazonal, tendo sua execução em mais ou menos três meses do ano, no pré-carnaval, carnaval e pós carnaval. Nesse período, os músicos poderiam tocar em outros lugares, como as prévias e ressacas de carnaval. No entanto, era uma situação onde os cavaquinistas não conseguiam sobreviver financeiramente trabalhando apenas com o frevo.

Esses cavaquinistas procuravam outros meios para conseguir sustento, indo tocar estilos musicais e instrumentos diversos, ou buscavam novas fontes de renda e trabalho, como por exemplo, Mário Moraes Rêgo, que trabalhava como engenheiro. Faltava, na época, uma cooperação por parte da figura de um empresário que orientasse esses músicos para conseguirem mais apresentações e trabalhos com o frevo. Esses dados reforçam os apontamentos de Becker (1977), em que cada ator social ajuda na realização do trabalho em um sistema cooperativo entre participantes diretos e indiretos.

Desse modo, observa-se que um cavaquinista que tocava o frevo e sobrevivia das práticas com o seu instrumento, faz parte do universo desse gênero musical e não fazia só isso. Esse músico necessitava de uma coletividade que possibilitasse a expressão da sua arte e a sua sobrevivência no mercado da música através do cavaquinho. Percebe-se que naquela época eles necessitavam de uma rede de cooperação entre os grupos de choro, orquestras de pau e corda, músicos, maestros, arranjadores, donos de bares, casas de show, técnicos de som, o público, empresários, produtores e dos donos das orquestras e blocos.

⁶¹ Depoimento de Maurício Carrilho, realizado em 1985, no encarte do álbum Jacaré Choro frevado.

Verifica-se que há uma convergência dos resultados apresentados e os estudos de Becker (1977) sobre as divisões das atividades no mundo das artes, conforme podemos conferir: “Nada na tecnologia de qualquer arte faz com que uma divisão de tarefas seja “natural” do que uma outra” (Becker, 1977, p.207).

De acordo com Pepê (Entrevista em 14 de agosto de 2024), os cavaquinistas tinham que trabalhar tocando outros gêneros musicais, porque na época havia um contexto em que o samba e o pagode tinham mais mercado de trabalho quando comparados ao choro. O frevo só proporcionava trabalho apenas no período carnavalesco. “Se você for viver só de frevo, não consegue sobreviver” (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024). Podemos observar que esse cavaquinista enfatiza dois pontos importantes: 1) naquela época, não era possível sobreviver financeiramente e trabalhar só com o frevo; 2) se fazia necessário o músico mostrar a sua versatilidade em tocar outros gêneros musicais, para se conseguir trabalhar durante todo ano. Pepê da Silva descreve como funcionava essa atuação e trabalho com o frevo para o cavaquinista:

“No frevo de bloco, é uma tradição de família, onde eles mantêm o contato durante todo ano, mas próximo ao carnaval, isso fica mais forte. É toda uma atmosfera de carnaval, sem uma finalidade de ganhar dinheiro, é mais uma convivência familiar de tradição, passada de pai pra filho, avós e netos. Já no frevo de rua é diferente, lá tem uma competição de quem toca mais rápido e melhor. Quando passei a tocar na orquestra do Coral Edgard Moraes, percebi nas apresentações no palco, a diferença e profissionalismo, diferente dos desfiles nas ruas. No palco, apenas um cavaquinho resolia, na rua às vezes tínhamos dez cavaquinhos e ninguém se ouvia direito [...] Na rua é mais um divertimento, no palco é mais profissional” (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024).

Esses dados entram em consonância com a abordagem de Canclini (1997) sobre o conflito existente entre “tradição e modernidade”, se tornando pertinente para o nosso objeto de estudo. No marco temporal de 1984 até 2000, observa-se o frevo e o cavaquinho, inseridos nas músicas de tradições populares do carnaval pernambucano, com os cavaquinistas, atuando, trabalhando e recebendo influências com elementos da modernidade, como por exemplo, o auge do pagode na indústria fonográfica nos anos 1990. Nesse período, grande parte dos cavaquinistas que tinham o seu mercado de carnaval e tocavam nos blocos líricos vinham dos grupos de pagode do Recife, isso gerava conflitos entre algumas pessoas que faziam parte das agremiações e alguns músicos, por não aceitarem e terem um preconceito com esse gênero musical.

“O conflito entre tradição e modernidade não aparece como sufocamento exercido pelos modernizadores sobre os tradicionalistas, nem como a resistência direta e constante de setores populares empenhados em fazer valer as suas tradições. A interação é mais sinuosa e sutil: os movimentos populares também estão interessados

em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional, ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico contemporâneo" (Canclini, 1997, p. 277).

Os dados revelam, nesse contexto do mercado de trabalho em Pernambuco, que alguns fatores interferiram no número de cavaquinistas contratados para os blocos. A esse respeito, o cavaquinista e bandolinista Marco Cézar, em entrevista traz as seguintes situações: Temos o cavaquinho que é utilizado na rua, no palco e no estúdio. Nos desfiles de rua, a sonoridade do banjo é preferível, por ter um volume mais alto que o cavaquinho, e vai ajudar a vencer a dificuldade sonora dos outros instrumentos em um ambiente de carnaval. Outra forma de superar esse desafio seria colocar muitos cavaquinistas tocando, porém, fica mais caro para o dono da orquestra por ter que contratar mais músicos (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Segundo o relato de Marco Cézar, a fusão do cavaquinho e banjo cavaquinho nos desfiles dos blocos se configura como uma tradição que é inventada e está em consonância com a teoria dos autores Hobsbawm & Ranger (1984). Percebe-se que os cavaquinistas pernambucanos tinham que fazer negociações em torno das suas práticas com as pessoas que estavam trabalhando. No primeiro momento, deveriam escolher qual era o instrumento adequado para determinada situação e, no segundo momento, negociar com o contratante de acordo com a escolha realizada. Esses fatores dialogam com Becker (1977), sobre a organização da arte em torno das convenções.

Um outro ponto que precisa ser destacado nessa questão do mercado para os cavaquinistas está relacionado à qualidade do instrumento. Quanto mais inferior o cavaquinho, mais difícil fica para o músico extrair a sonoridade desejada e, assim, garantir uma boa performance. Os cavaquinistas que tinham um bom instrumento, muitas vezes não o levavam para os desfiles na rua por receio de terem o instrumento danificado no contato com o público e por causa do sol, da chuva e das bebidas utilizadas pelos foliões.

Por conseguinte, a partir dos dados obtidos, a análise evidencia que nos eventos com música em Pernambuco, praticamente não havia solistas de cavaquinho tocando frevo, a não ser através da atuação de Jacaré nos bares e dos cavaquinistas que fizeram parte da Oficina de Cordas de Pernambuco. Esse grupo tinha nos seus arranjos uma concepção camerística, com o cavaquinho fazendo o solo e a base rítmico-harmônica. Nota-se que esses músicos, de uma geração posterior a Jacaré e Bila, se adaptaram às novas tendências e características da época, se atualizando e acompanhando as exigências mercadológicas. Esses fatores geraram tensões e

conflitos entre a relação dos músicos e maestros, exigindo dos cavaquinistas mais eficiência. Isso era determinante na escolha do músico a ser contratado.

A cavaquinista Lêdjane Sára relata em entrevista, que viveu em um contexto social e econômico com oportunidades de trabalho que diferem da maioria dos cavaquinistas. Sua formação musical contribuiu nos resultados obtidos como cavaquinista e na sua sobrevivência financeira. Ela afirma que, na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, recebia um salário através do Conservatório só para ensaiar e tocar, já na Oficina de Cordas de Pernambuco, fazia parte de um projeto onde os músicos recebiam uma bolsa e bons cachês. No contexto dos blocos líricos, ela relata que os cachês dos músicos eram baixos (Entrevista com Lêdjane Sára em 12 de agosto de 2024).

Assim como acontece com outros ritmos e com a própria música brasileira em geral, a presença de mulheres instrumentistas têm crescido ao longo dos anos, mas elas ainda são minoria no meio dos cavaquinistas. Em Pernambuco, as orquestras de frevo também são ambientes majoritariamente masculinos e a presença feminina geralmente é mais percebida nos instrumentos de sopros do que nas cordas dedilhadas como o violão, bandolim e o cavaquinho.

Entre as poucas cavaquinistas que tocam frevo, Lêdjane Sára se destaca pela sua trajetória, por ser uma cavaquinista que traz uma identidade pernambucana, tocou e gravou com diversos grupos. Ela não veio de uma família com tradição musical e quebrou paradigmas ao ser a primeira e única mulher que trabalhou com os músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, como ela mesma detalhou em entrevista para o presente estudo:

“Eu tinha uma condição diferenciada porque era muito jovem e mulher. Filha de uma família que não era de músicos, por isso não circulava muito. Eu não era muito querida, pelo fato de ser mulher no meio de uma orquestra. Olhando do ponto de vista da mulher, eu era muito rechaçada como profissional, não como pessoa. A presença feminina era indesejada. Me lembro que havia muita confusão entre eles, os músicos. Acho que, hoje, existe mais gentileza entre os músicos. Hoje, percebo uma melhor cooperação entre os músicos (Entrevista com Lêdjane Sára em 12 de agosto de 2024)”.

Lêdjane também falou do orgulho que sentia por fazer parte da orquestra, mas reforçou que a presença dela não era bem-vinda por questões de gênero:

“Você não tem noção do que era tocar com a Orquestra de Cordas Dedilhadas. Menino! Era um negócio de arrepia. E o disco não representa metade do que era se ver a dedilhadas ao vivo. Quando falo, me emociono. Os caras eram demais! Era muito bom tocar, era muito gostoso tocar com eles! Pessoalmente, a história não foi simples, sendo mulher, eu fui recusada, fui rechaçada dentro da dedilhadas, porque eu entrei e os homens não aceitaram a minha presença. Porque antes era um colega, um homem tocando cavaquinho e eu entrei através de concurso e a minha figura não foi muito bem aceita (Lêdjane Sára, entrevista ao autor, 12 de agosto de 2024)”.

O cavaquinista com uma formação musical e que sabia ler partitura conseguia mais acesso às oportunidades de trabalho. Nota-se que a mesma situação aconteceu com Elias Paulino, Lúcio Sócrates, Marco César e Pepê da Silva. Nesta análise, examinamos a relação profissional e a trajetória artística desses cavaquinistas atuando no frevo no contexto da sociedade pernambucana.

Esses músicos precisaram buscar um estudo formal do instrumento, aprenderam a ler partituras e trouxeram o conhecimento que tinham de outros gêneros musicais para o frevo. Assim como foi exposto por Becker (1977), a colaboração e a performance formam um contexto social com a valorização das artes e suas interações. Essas questões envolvem relações de identidade, tradição, negociações e outros vínculos afetivos, mas também exigências de trabalho e sobrevivência.

3.4 - O contexto social dos cavaquinistas dos bares e desfiles de ruas aos palcos e gravações.

A maneira que os cavaquinistas pernambucanos fizeram a transição de um ambiente informal dos desfiles de ruas nos blocos, bares para as gravações realizadas em estúdios e palcos foi se construindo em um processo de mudança a partir das interações e negociações em torno das suas práticas. Deste modo, foi observado que o contexto social e a trajetória de formação desses músicos estavam ligados a diversidade de influências culturais que resultam na originalidade da performance deles no frevo.

Os cavaquinistas se adaptaram às necessidades dos trabalhos que foram surgindo naquela época, nos bares, palcos, eventos privados e gravações em estúdio. Foi um momento em que tiveram que refletir e revisitar sobre o que já sabiam e se adequaram às novas configurações exigidas no mercado. De acordo com Becker (1977), uma habilidade única de uma pessoa isoladamente não é responsável por sua carreira, que surge a partir de uma rede com ramificações e interações em um processo coletivo que é desenvolvido na sociedade.

Marco Cézar (Entrevista em 16 de agosto de 2024) explica que desde a época de atuação dos compositores Nelson Ferreira e Edgard Moraes, por volta dos anos 1960, o processo de transição dos cavaquinistas, saindo das apresentações nos desfiles dos blocos nas ruas e bares até os palcos, festivais e gravações, acontecia através da observação e escolha do cavaquinista que tinha a melhor performance ao tocar o frevo. Era um contexto que praticamente todos “tocavam de ouvido”. A maioria dos cavaquinistas que atuavam nas orquestras de pau e corda eram amadores, ao longo dos anos alguns foram se profissionalizando a partir da sua formação. Marco Cézar cita o exemplo de uma situação que ocorria dessas negociações e possibilidades

de trabalho, através do maestro Dimas Sedicias, que era um multi-instrumentista, atuando também como cavaquinista em Pernambuco. O mesmo costumava assistir às apresentações do Conjunto Pernambucano de Choro e comentava que ficava impressionado com o repertório de frevos que eles tocavam em um regional de choro. Tendo o frevo como um gênero musical que representava a cultura pernambucana, essa adaptação para os instrumentos de cordas dedilhadas, resultava em novos trabalhos e convites, porque os maestros sabiam que eles tocavam frevos. Quando surgia uma gravação ou uma apresentação que tinha algum frevo e precisavam de um cavaquinho ou bandolim que tivesse uma leitura de partitura, pensavam neles para a realização do trabalho (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024). Percebemos nesse relato de Marco Cézar um exemplo de como funcionavam essas ramificações e negociações entre os músicos, saindo do ambiente informal dos bares e desfiles das ruas até os palcos e gravações. As influências e a diversidade de gêneros musicais, formação e repertório davam visibilidade para os músicos e contribuíam para a expansão de seu mercado de trabalho. A partir das apresentações nos bares eles poderiam tocar nos palcos e gravar com as orquestras de frevo. Esse processo de transição está em consonância com a teoria de Becker (1977), porque envolvia a atuação de uma rede cooperativa de pessoas que intermediavam as apresentações e gravações e escolhiam os cavaquinistas.

As gravações se tornaram recursos de formação para os músicos em sua trajetória. Em um primeiro momento, os cavaquinistas aprendiam ouvindo as gravações, conhecendo a música que estava tocando no mercado fonográfico da época, ‘tirando de ouvido’ o que tinha sido gravado e tentando imitar a performance dos músicos que eram suas referências; no segundo momento, eles aprendiam no ato de gravar os frevos e suas experiências profissionais em estúdio. Observa-se que a rede de negociações e a tecnologia das gravações influenciaram a maneira que os cavaquinistas ouviam e depois reproduziam as músicas. Nas gravações eles desempenhavam o papel de receptores e depois que aprendiam a partir de várias influências, criavam a sua forma de tocar e se tornavam os emissores da sua arte.

A teoria da arte como uma ação coletiva de Becker (1977) nos faz refletir sobre a trajetória formativa desses cavaquinistas até o mercado de trabalho nos palcos e estúdios. É um processo que não acontece de forma individual, mas depende de outras pessoas, uma cooperação em redes de colaboração entre os atores sociais em contexto. Essa perspectiva facilita a compreensão das interações entre eles naquela época. Marco Cézar em entrevista descreve como funcionavam essas negociações e convites no contexto das gravações:

“Naquela época as gravações de frevos eram feitas em sua maioria sem a interferência de projetos culturais, mas por iniciativas de gravadoras, como por

exemplo a Rozenblit. Na ocasião, o dono da gravadora José Rozenblit queria fazer uma homenagem a Capiba e o diretor da gravadora escolhia um maestro para produzir o trabalho. Esses maestros escolhiam e convidavam os músicos. Nesse disco do Capiba, fui convidado pelo maestro Clóvis Pereira para a realização da gravação. Já quando uma gravação tinha apoio de um projeto cultural, como era o caso dos projetos do produtor e compositor Carlos Fernando, ele era a pessoa que ditava quem seria o maestro, o arranjador e os músicos. Outra situação que acontecia, era quando o próprio compositor de frevos queria gravar a sua música e fazia o investimento na gravação e escolhia os músicos. Nesses trabalhos gravei o bandolim e o cavaquinho (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024)".

A indústria fonográfica tem um papel importante na consolidação do cavaquinho no frevo, em sua grande maioria nas gravações desse instrumento conduzindo a base rítmico harmônica nos frevos de bloco e em sua atuação como um instrumento solista. No álbum Choro Frevado (1985), temos o cavaquinho com uma representatividade e simbolismo de uma identidade regional interpretando os frevos de rua e o baião, essa identidade se nacionaliza por acrescentar choros e valsas, que também representam a construção identitária do cavaquinho brasileiro. O papel das instituições públicas foi de relevância para a gravação do álbum de Jacaré, que na época recebeu um apoio da Fundação de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife, através do Projeto Nelson Ferreira e da FUNARTE (Cf. Albertim, 2015). É importante destacar que, se não fosse essa rede de cooperação e ação coletiva entre o poder público, Hermínio Bello de Carvalho, Maurício Carrilho e os músicos da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, esse trabalho não seria realizado.

Jacaré, era um músico que dependia financeiramente de tocar nos ambientes informais de música e não tinha condições de arcar com as despesas da gravação. Ao longo de sua trajetória na música, durante os anos 1990, ele conseguiu fazer amizade com pessoas influentes que admiravam seu trabalho e conquistou por intermédio do radialista Aldemar Paiva, Hermínio Bello de Carvalho, Maurício Carrilho e Henrique Annes, a oportunidade de gravar o seu primeiro disco. Em 1998, o disco chegou em CD quando a própria Funarte remasterizou e inseriu em seu acervo fonográfico e o relançou pelo selo Atração. Já em 2004 teve outro relançamento em CD, através da Prefeitura da Cidade do Recife (Cf. Albertim, 2015).

Os cavaquinistas que dependiam exclusivamente dos blocos enfrentavam limitações para avançar em suas carreiras, desde as questões referentes à performance a de conseguir trabalhos. De acordo com Marco Cézar (Entrevista em 16/08/2024), para o cavaquinista ser convidado e conseguir entrar no mercado de gravações e apresentações de frevos, a leitura de partitura era um detalhe importante, mas não se limitava só a isso, se fazia necessário ter a facilidade em “tocar de ouvido”, ter uma técnica apurada e desenvoltura com o instrumento dentro do estilo do frevo. Foi um período em que não se tinham projetos culturais e nem empresários que se dedicassem a eles. Havia o diretor de uma gravadora ou rádio que os

convidaram para tocar e assim os tornavam mais conhecidos naquele meio e a partir desse contexto conseguirem apresentações, mas sempre como músico acompanhador, não como um cavaquinista protagonista. Esses músicos trabalhavam em outras profissões para sobreviverem de música, porque o dinheiro que ganhavam nos blocos durante o carnaval era insuficiente para se manterem. Ainda segundo Marco Cézar, na época da atuação de Luperce Miranda no Bloco Batutas de São José, ele era considerado o chefe das cordas dedilhadas e organizava o que os músicos iriam tocar em comum acordo com o maestro. Esse processo de coletividade, em torno das negociações entre os músicos se fazem presentes nas orquestras de pau e corda, desde a época de Luperce Miranda até o marco temporal da nossa pesquisa, porque Marco Cézar e os maestros das orquestras faziam o mesmo com os cavaquinistas que tocavam de ouvido e com os cavaquinistas que sabiam ler (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Observa-se nesta análise que os cavaquinistas pernambucanos em sua atuação no mercado de música regional podem ser analisados a partir da visão sociológica das ramificações dos estudos de Becker (1977). Nota-se também que, esses músicos fazem parte de uma rede artística de cooperação local que provocaram os seus efeitos sociais. Na situação que um cavaquinista tem o seu reconhecimento por sua boa performance e conduta nos ambientes profissionais do frevo, ele recebia uma classificação que favorecia novos trabalhos e um prestígio no mercado. Esses fatores geraram desdobramentos que fizeram o músico ocupar outros espaços, ganhando melhores cachês e a colaborar com a trajetória de outros músicos, como foi o caso do cavaquinista Marco Cezar.

3.4.1 - A gravação como instituidora de convenções

As gravações⁶² contribuíram na criação de convenções durante as práticas dos cavaquinistas que trabalhavam nos estúdios gravando o frevo. A tecnologia utilizada na época facilitou o processo de gravação e promoveu uma arte cooperativa, com negociações entre os atores sociais que participavam daquele trabalho. Dentre eles, os músicos, arranjadores, maestros, produtores e contratantes. Dessa forma, Becker (1977) contribui para entendermos que esse processo de negociações e elos cooperativos em torno da arte mostra que todos os atores sociais trazem sua relevante contribuição no resultado final daquela obra de arte.

Em uma das entrevistas, Marco Cézar (Entrevista em 16 de agosto de 2024) traz informações da sua experiência nas gravações, como músico, maestro e arranjador. Ele explica

⁶² Não é meu intuito explicar de forma minuciosa as teorias sobre o processo de gravação em estúdio, mas contextualizar as questões sociais e musicais que envolvem os cavaquinistas pernambucanos.

que geralmente essas gravações ocorriam capitaneadas por um diretor musical, que poderia ser um maestro, arranjador ou um músico que fazia parte do projeto. O técnico de áudio fazia o uso de uma tecnologia que dava suporte para que quando o músico cometesse um erro, ao tocar um trecho específico de uma música, tivesse a opção de voltar e corrigir. (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

O equipamento de som, com um melhor recurso tecnológico, facilitou o trabalho para aquele cavaquinista que não tinha uma preparação e que errava sua execução ao gravar. Então, na ocasião, se voltava um trecho musical tantas e quantas vezes fosse possível, até acertar. No entanto, se o músico quisesse ter um melhor resultado de performance e ganhar mais prestígio e trabalhos em estúdio, tinha que chegar pronto, com a “música nos dedos⁶³”.

“Existiram situações que gravei a base de um frevo sem saber que frevo era. O ritmo é o frevo, toca aí essa harmonia” (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

O músico faz um apontamento que mesmo com as facilidades da tecnologia, o músico tem que tocar melhor ainda que antigamente. Nas primeiras experiências de Marco Cézar nas gravações, ele gravava ao vivo porque só tinham apenas dois canais na mesa de som, o que ocasionava uma dificuldade, porque se alguém errasse, todo mundo teria que gravar de novo.

“Eu me lembro que quando eu gravei cavaquinho, eu gravei com Duda e nos projetos de Carlos Fernando no Asas da América. Não me recordo da gravação que eu fiz, mas eu sei que eu sempre dialogava com o maestro Duda e dizia assim: Olha, você não acha que aqui fica demais, não? Não é melhor tirar ou deixar só o sopro ou deixar só o baixo, ou a caixa, mas o cavaquinho aqui ele só vai somar mais do que deveria, então vamos encurtar.” “Em algumas gravações, não tínhamos partitura e tocamos de ouvido e em algumas com partitura, porque, quando o frevo é simples e tradicional, com uma harmonia intuitiva, não precisa de partitura. Você ouve a primeira vez e na segunda já vem gravando e aí para a partir dali e continua. Quando a harmonia é muito moderna, você tem que distribuir os dedos no braço do instrumento para que seja conforme o compositor ou arranjador deseja (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024)”.

De acordo com o relato do entrevistado, o cavaquinista tinha que estar preparado tecnicamente e psicologicamente para realizar uma boa performance e que corria uma negociação e diálogo entre o músico e o diretor musical que ditava todas as diretrizes de performance e escolhas durante a gravação. O técnico de áudio tinha que dar o suporte tecnológico a esses profissionais para atender as necessidades da gravação.

Sendo assim, é possível observar nestas informações, uma cooperação e uma relação de poder entre o cavaquinista, o maestro, o arranjador e o técnico de áudio. Cada um tinha um

⁶³ A utilização da expressão música nos dedos é em referência a preparação técnica necessária para se realizar uma boa performance ao tocar.

papel importante nesse processo através das negociações na condução daquela gravação. A teoria de Becker (1977) em que ele defende que uma arte não funciona sem uma rede de apoio ou cooperação, está em sintonia e se faz relevante na análise desse contexto de gravações nos estúdios.

De acordo com Marco Cézar (Entrevista em 16 de agosto de 2024), no palco, diferente do estúdio, os músicos tinham que se adaptar ao sistema de sonorização, que exigia uma boa captação sonora do cavaquinho. Já no estúdio, o cavaquinista tinha que levar o seu melhor instrumento de sonoridade acústica para que se tivesse a possibilidade de tocar mais leve, diferente do que se faz ao tocar na rua, para que se obtenha uma boa sonoridade na gravação (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Desse modo, esses cavaquinistas durante as gravações, além de disponibilizarem um bom equipamento, precisavam ter uma técnica apurada com muita habilidade para tocar o frevo. Era necessário fazer o uso de convenções que o caracterizavam como um músico que conhecia a linguagem deste gênero musical e fosse aceito no mercado de gravações. Essas convenções eram determinadas não só em suas práticas, mas no repertório e interações com o público e os músicos. Esses fatores corroboram com a teoria de Becker (1977) sobre as convenções artísticas no mundo da arte.

Verifica-se que, na maioria das vezes, o maestro estava dirigindo a gravação e também era o arranjador⁶⁴. Durante o processo de produção em estúdio, a melodia principal do frevo era feita por uma voz guia, que juntamente com uma percussão ou um baixo, já gravados, faziam as convenções rítmicas da música. Em seguida, o cavaquinho era inserido, fazendo a base harmônica ou um solo, sincronizado com esses instrumentos já gravados.

No contexto de gravações e festivais nos anos 1984 até 2000, o maestro Duda e outros maestros já puderam contar com os cavaquinistas que liam partituras. Nas grades de partituras dos arranjos de frevo para uma gravação, os solos eram escritos para outros instrumentos de sopro, o cavaquinho se limitava a fazer base harmônica. Essas partituras eram iguais à dos outros instrumentos, como o contrabaixo, com suas harmonias e convenções. O maestro Duda, quando entrevistado em uma das nossas visitas, falou sobre esse contexto de participação do cavaquinho em festivais e gravações:

“No Frevança, tinha que ter orquestra de pau e corda. Pepê tocou muito comigo, Elias Paulino, Marco Cézar e Henrique Annes” [...] “Era primordial, pra mim. O cavaquinho era um instrumento nobre, onde a gente ouvia os agudinhos da base, né? Porque o violão está por baixo e o cavaquinho tá na parte de cima, mais aguda. Muito

⁶⁴ O arranjador é responsável por desenvolver as ideias musicais de uma música para um instrumento ou uma determinada formação instrumental.

bom. Eu gravava muito com cavaquinho, quem tocava muito comigo era Bila, Elias gravou em alguma ocasião e os festivais todos eram com Pepê” [...] “O cavaquinho era só no carnaval, por causa do frevo de bloco. A não ser no carnaval e nas gravações de frevo de bloco, frevo canção, no frevo de rua, não” [...]”. Nas partituras, quando eu precisava de um solo, eu fazia só para o solo, mas fora isso, escrevo só o cavaquinho de base que é a mesma para os outros instrumentos (Entrevista com o Maestro Duda, em 19 de setembro de 2024)“.

Acredito que isso se deve ao fato de termos anteriormente poucos cavaquinistas que sabiam ler partitura, diferente dos músicos que tocam instrumentos de sopro, que já iniciam seus estudos através das partituras. Outro fato é que não se consegue ouvir o som do cavaquinho tocado em um desfile nas ruas junto de uma tradicional orquestra de frevos de rua. Já no frevo de bloco, esse instrumento está audível em uma sonoridade mais branda, com instrumentos de pau e corda.

O cavaquinista Elias Paulino explica que gravava cavaquinho e o banjo no festival Recife Frevoé. Ele utilizava o cavaquinho nas três variações desse gênero musical: frevo canção, frevo de bloco e frevo de rua. Durante o festival, os músicos tocavam ao vivo no teatro e após a classificação das músicas vencedoras, se marcava o estúdio, onde Elias gravava todos os frevos. (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024).

Nesse contexto de atuação da época, Elias Paulino descreve a sua experiência de trabalho como cavaquinista no frevo, a partir do acréscimo das gravações:

“As gravações tinham um valor legal, mas não eram frequentes. Principalmente o frevo que é nosso, mas é por período, no carnaval. Passou o carnaval, as gravações e as apresentações fluem em um meio termo. Para viver do frevo não era possível. Tinha que dar aula, tocar o samba nos bares e quando apareciam as gravações, gravava. Mas a gravação era um cachê que dava uma base legal, porque pagava bem e por faixa. O valor das gravações era melhor que o das apresentações (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024)“.

O entrevistado traz várias questões importantes no universo das gravações das músicas que saíam do palco para o estúdio. Observa-se, que nessas negociações com os arranjadores, esses formatos exigiam a responsabilidade em fazer um bom trabalho nos estúdios e nas apresentações. Nota-se que esses músicos já tinham uma visão diferente dos cavaquinistas da geração de Jacaré. Eles viam as gravações como mais uma opção de trabalho.

Pepê da Silva relata em entrevista e traz a sua contribuição sobre essas negociações com os maestros e arranjadores no estúdio. O cavaquinista afirma que foi uma época de muitos festivais e que geralmente os maestros não escreviam uma partitura específica para o cavaquinho, nela constava apenas uma cifra e algumas convenções escritas (Entrevista com Pepê da Silva em 14 de agosto de 2024).

Percebe-se que as pessoas que escreviam sobre música e os maestros da época não tinham uma visão do cavaquinho como um instrumento que pudesse tocar o frevo além da formação instrumental das orquestras de pau e corda. Observamos que os maestros não tinham uma recordação da atuação dos cavaquinistas porque o “olhar” deles era voltado para os instrumentos de sopro das orquestras e viam o cavaquinho atuando apenas no frevo de bloco. Isso pode ser verificado nas grades de partitura dos arranjos e composições de frevos, onde verificamos vários instrumentos, e dificilmente o cavaquinho aparece. Quando ele está presente, geralmente é no mesmo pentagrama de outros instrumentos, como evidenciado neste arranjo (Figura 12), extraído do livro de partituras Capiba e Edgard Moraes 100 anos de frevo.

Figura 12 - Madeira que Cupim Não Rói (Capiba)

MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI

J = 118

CAPIBA (AUTOR)
Duda (arranjo)

The musical score consists of ten staves, each representing an instrument. The instruments are: Flauta, Clarinete, Sax-Alto, Sax-Tenor, Trompeta, Trombone/Sombardino, Cavaquinho/Bandolim/Banjo/Violão, Baixo, Caixa Clara/Pandeiro/Caixa Surdo, and Melodia. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. The Cavaquinho/Bandolim/Banjo/Violão part is present in the bass line, indicated by 'Em' and 'Surdo' markings.

Fonte: Acervo do Paço do Frevo.

Nesta grade de partituras, com um arranjo do maestro Duda, da música “Madeira que Cupim Não Rói”, de Capiba, a linha do pentagrama onde o cavaquinho está presente é a mesma de outros instrumentos que fazem a base rítmico harmônica, com bandolim, banjo e violão.

Existem situações em que o cavaquinista em estúdio tem que ler a partitura do contrabaixo ou violão com cifras e convenções para se conseguir tocar. Na grade de partituras (Figura 13) de um arranjo do maestro Edson Rodrigues do frevo de rua “Relembrando o Norte”, de Severino Araújo, podemos verificar essa situação.

Figura 13 - Grade de partituras do frevo Relembrando o Norte (Severino Araújo)

Relembrando o Norte
(Frevo de Rua)

Com.: Severino Araújo
Arr. Maestro Duda

♩ = 145

8

Fonte: Site Musescore.com

Nesta grade de partitura não consta o cavaquinho entre os instrumentos. Em uma situação em que o músico fosse gravar o cavaquinho, ele teria que fazer a leitura da partitura do baixo ou violão. Outro detalhe importante é o fato do cavaquinista ter que fazer a sua performance de maneira improvisada, sem ter nada escrito pra ele no arranjo, a não ser os acordos e convenções obrigatórias.

Essa dificuldade de partituras para os cavaquinistas é um problema que eles tinham naquela época, conforme foi relatado por Marco Cézar em entrevista anteriormente. Era um empecilho para o acesso dos cavaquinistas ao frevo que começou a se modificar quando esses músicos aprenderam a ler partituras e a fazer os seus próprios arranjos e composições.

Nota-se, nesta análise, que a maior atuação desses cavaquinistas nas gravações era na base rítmico-harmônica, acompanhando algum instrumentista solista, cantor ou coral. Isso acontecia em formações instrumentais diversas, desde as orquestras de pau e corda, transitando entre as orquestras tradicionais de frevo de rua ou grupos de choro. Conclui-se que, dentre as variações do frevo, a maioria das gravações em que eles estavam presentes eram relacionadas ao frevo de bloco. Esses dados corroboram com as informações vistas anteriormente referentes ao cavaquinho no frevo de bloco.

3.4.2 - Frevando com os cavaquinistas nos discos

Neste subtópico, é abordado, em uma ordem cronológica, de acordo com o marco temporal de 1984 até 2000, a atuação dos cavaquinistas nos fonogramas de frevos em Pernambuco. Esses discos têm uma função e papel importante para o desenvolvimento da identidade cultural desses músicos e para as pessoas que estavam inseridas no campo do frevo naquela época, porque trazem a preservação das tradições, memória e valorização cultural.

No ano de 1984, foi evidenciada a atuação de dois cavaquinistas considerados referências nas suas respectivas áreas de atuação, Mário Moraes Rêgo, como centrista, e Jacaré como solista. Mário fez a base rítmico-harmônica do primeiro álbum da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco⁶⁵, lançado em 1984 pela FUNARTE, e do disco de Jacaré, Choro Frevado, também lançado pela FUNARTE no ano de 1985.

Nesses dois trabalhos, observa-se a versatilidade de Mário Moraes Rêgo em fazer a base rítmico-harmônica de vários gêneros musicais. No disco da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco (1984) o centrista se faz presente nas gravações dos frevos: Mas sim, e Aí (João Lira e Marco Cézar), Marcelinho no Frevo (Ivanildo Maciel), Gostosão (Nelson Ferreira), Último dia (Levino Ferreira) e Meyse (Maestro Duda).

Jacaré pode ser visto como um modelo de solista e um dos primeiros cavaquinistas pernambucanos a compor frevos. No entanto, por ter gravado apenas um disco, com dois frevos de rua, o que sabemos não é o suficiente para reconstruir um retrato bastante apurado de sua produção no frevo, nos restando apenas a análise do que se tem gravado.

⁶⁵ Disponível em: <https://youtu.be/Ci-VsnsPh6U?si=w1ahm3nuqZVjCfvE> . Acesso em: 23 de março de 2025.

Observa-se nos frevos de Jacaré, um sotaque característico dos frevos pernambucanos⁶⁶. Verifica-se que o simbolismo e referência ditos sobre ele são frutos de uma representatividade que o mesmo tinha ao tocar o cavaquinho, que não ficava restrita às agremiações dos blocos líricos. Jacaré teve o reconhecimento da sociedade a partir do álbum Choro Frevado, onde gravou como solista os dois frevos de rua de sua autoria: Jacaré de Saiote e Jacaré Voador. Nota-se que em Pernambuco, outros cavaquinistas daquela época, não tiveram a oportunidade de gravar um disco e terem os seus frevos registrados.

O álbum João Santiago e os 50 anos do bloco Batutas de São José⁶⁷, lançado em 1985 pela gravadora Rozenblit, apresenta em seu fonograma a atuação dos cavaquinistas Bel e Zezinho. Nestas gravações pode-se ouvir, em todas as faixas, a presença da dupla, cavaquinho e banjo, nos frevos de bloco tocados por eles. Esses instrumentos utilizam a mesma afinação, mas diferem na sua forma de tocar por causa das palhetadas e do timbre.

O banjo cavaquinho tem uma sonoridade mais percussiva, sendo o instrumento de base rítmico-harmônica com o volume mais alto nos desfiles de rua. Relacionando o conceito teórico de culturas híbridas de Canclini (1997) ao banjo cavaquinho, nota-se que, por ser um instrumento utilizado no samba e adaptado para o frevo, ele se torna fruto de um processo de hibridização, misturando a sonoridades de diferentes tradições culturais.

No ano de 1986, no álbum “Os frevos de bloco de Getúlio Cavalcanti⁶⁸”, lançado pela gravadora Polydisc, nota-se a atuação de Antero Madureira, no cavaquinho, e do seu irmão Antúlio Madureira, no banjo cavaquinho. Neste álbum, ambos fazem a base rítmica harmônica em doze frevos de bloco. As músicas são todas de autoria de Getúlio Cavalcanti, que é considerado um dos maiores compositores de frevos de bloco. Ele sempre coloca o cavaquinho em suas gravações e apresentações.

A Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco lançou, em 1987, através do selo Som da Gente, o álbum Cordas Dedilhadas⁶⁹. Este é o segundo e último disco da orquestra. Verifica-se neste trabalho a atuação do cavaquinista Bozó que, após a morte de Mário Moraes Rêgo, o substituiu na orquestra. Constatou-se neste disco que, mais uma vez, teve a atuação de um cavaquinista gravando uma base rítmico-harmônica em frevos de rua nas faixas: Duda no Frevo (Senô), Pauleando (João Lira), Na Poeira das Ruas (Ivanildo Maciel da Silveira) e Lembranças do Recife (Rossini Ferreira).

⁶⁶ Este sotaque característico no frevo de Jacaré será tratado no próximo capítulo.

⁶⁷ Disponível em: <https://youtu.be/nhxjV4xCVnE?si=KikvEaYoi63orAwc> . Acesso em: 23 de março de 2025.

⁶⁸ Não encontramos registros na internet do fonograma deste álbum.

⁶⁹ Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLV7Iy_B3uPMmGu3svj9MUYysT7LhBVY-D&si=sZQFu7I_paCVbBBu . Acesso em: 23 de março de 2025.

Bozó, diferente dos cavaquinistas citados nos álbuns anteriores, traz em sua identidade uma construção de um músico que sabe ler partitura e sabe ‘tocar de ouvido’. Percebe-se nessa gravação outras convenções e exigências da leitura de partituras que estavam sendo criadas no mercado fonográfico daquela época, para os cavaquinistas.

Em 1989, aconteceu o lançamento do álbum Henrique Annes e Oficina de Cordas de Pernambuco⁷⁰, pela gravadora Sony Music. Este disco contou com a participação da cavaquinista Lêdjane Sára em uma atuação que traz duas peculiaridades: a primeira é a presença de uma mulher tocando frevo no cavaquinho; a segunda, envolve questões de identidade, no surgimento de um padrão nos arranjos camerísticos para os instrumentos de cordas dedilhadas.

Nesse formato de interpretação, o cavaquinista precisa saber ler partitura, fazendo o solo e a base harmônica em sua performance nos frevos, com as nuances características da música erudita. Durante as gravações, ela gravou o cavaquinho como centrista e solista em duas variações de frevo: no de bloco, com a música “A Vida é um Carnaval” (Edgard Moraes) e nos frevos de rua, as músicas: “Gostosinho” (Nelson Ferreira), “Carabina” (Luiz Bandeira), “Freio a Óleo” (José Menezes) e “Duda no Asfalto” (Adalberto Cavalcanti).

Marco Cézar toca o bandolim e fez a maioria dos arranjos neste álbum. Observa-se que, dentre esses cavaquinistas, ele é o que mudou o paradigma da escrita de partituras e arranjos para o cavaquinho e as cordas dedilhadas no frevo. Ao escrever os arranjos para esses instrumentos, ele utiliza a mesma concepção de distribuição das melodias de vozes de um coral ou orquestra. Em sua atuação é possível perceber um fator relevante na construção de uma identidade, a partir de uma tradição na forma de tocar e fazer arranjos para o cavaquinho que é inventada e adaptada para outro contexto de trabalho em discos e apresentações. Estes fatores corroboram com a teoria das tradições inventadas (Hobsbawm & Ranger, 1984).

Em 1989, a gravadora Som Livre lança o álbum “Frevança⁷¹”. Neste disco, tem-se a atuação do cavaquinista Lúcio Sócrates fazendo a base rítmica harmônica em um frevo de bloco, na música “Agonia de um Bloco” (Getúlio Cavalcanti). Estão presentes nessa gravação outras convenções nas práticas desse instrumento no frevo, com o cavaquinho reproduzindo os arranjos que eram tocados nos festivais de frevo.

A partir do momento que esse músico começou a se desenvolver no cavaquinho, aprendendo a ler partituras, passou a tocar em orquestras e surgiram os convites para as

⁷⁰ Disponível em:

<https://youtube.com/playlist?list=PLBV5JUlrlQwl9dSHDJ1e0msro9zod0&si=e2qv3slc5DjX70Oc>.
Acesso em: 23 de março de 2025.

⁷¹ Não encontramos registros na internet do fonograma deste álbum.

gravações. Segundo Lúcio Sócrates (Entrevista realizada em 27 de agosto 2024), essas gravações não aconteciam ao vivo e eram realizadas em uma sala no estúdio, com um tratamento acústico, onde o músico ficava sozinho. As partituras utilizadas nessas gravações para o cavaquinho eram feitas pelos maestros, só com as cifras (Entrevista com Lúcio Sócrates, realizada em 27 de agosto de 2024).

O Conjunto Pernambucano de Choro, em 1992, lançou o álbum “Sentimentos⁷²”, de forma independente, sem uma gravadora. Constata-se que esse disco contribuiu para a criação de um padrão na indústria fonográfica dos discos de choro em Pernambuco. Essa contribuição se dá por termos um grupo regional de choro, interpretando, no formato de música instrumental, duas variações do frevo: o de bloco e o de rua.

Conforme já foi citado anteriormente, teve-se a atuação do cavaquinista Bila. Esse músico, era dono de um ‘ouvido musical’ excepcional e conhecia um vasto repertório de frevos no cavaquinho. Um fator interessante de se observar nesse disco é o cavaquinista fazendo a base rítmico-harmônica de frevos em um regional de choro, onde as palhetadas do cavaquinho equivalem às levadas rítmicas de uma caixa em uma orquestra de frevos. Os frevos gravados nesse disco são: “Mas Sim, e Aí...” (João Lira e Marco Cézar) e “Valores do Passado” (Edgard Moraes).

Em 1993, o produtor Ângelo Filizola, fez a produção do álbum Viva Capiba⁷³ - Frevos Inesquecíveis⁷⁴. Neste disco temos um fonograma com a atuação de Marco Cézar, gravando o cavaquinho e o bandolim em um arranjo com a interpretação do cantor Alceu Valença. Eles gravaram a música “Madeira que Cupim Não Rói”, de Capiba. Essa gravação ficou bem conhecida na cena musical pernambucana. É perceptível o importante papel que Marco Cézar desempenha na condução desse frevo, fazendo as melodias de introdução e contracantos no bandolim e a base rítmico-harmônica no cavaquinho.

O Coral Edgard Moraes lançou, em 2000, pela LG Produções, o seu primeiro álbum, intitulado de Frevos de Bloco⁷⁵. Pode-se observar nesse disco a atuação do cavaquinista Elias Paulino, gravando o cavaquinho e o banjo cavaquinho, ambos afinados com a afinação natural.

O disco é composto por dezoito frevos de blocos de autores diversos. Nota-se neste trabalho que Elias Paulino apresenta uma timbragem específica e original para o cavaquinho

⁷² Disponível em: <https://youtu.be/1xfy28I-C0U?si=1KmsFGeLTQIDG-pp>. Acesso em: 23 de março de 2023.

⁷³ Disponível em: https://youtu.be/TsqKBIQS-8?si=44fszO_orYR63pnM. Acesso em: 23 de março de 2024.

⁷⁴ Disponível em: <https://youtu.be/HdbFEjIR5jA?si=eADMUo0B04SKZ-k4>. Acesso em: 23 de março de 2023.

⁷⁵ Não foi encontrada no encarte deste álbum a informação referente a gravadora responsável por essa gravação. Constatam-se as informações do produtor Ângelo Filizola e a liberação dos fonogramas da Polydisc.

no frevo que revela a sua identidade, interpretando a base rítmica-harmônica. O disco apresenta uma diversidade de arranjadores com uma concepção de arranjos modernos para a época.

As práticas dos cavaquinistas no frevo em Pernambuco demonstram uma construção identitária musical que está em consonância com as influências culturais e referências históricas deste gênero musical. É evidente que a forma como esses músicos desenvolvem suas habilidades ao tocar o frevo traz uma fusão e mostra uma identidade que é fruto de um processo de hibridização musical.

A composição social do cavaquinista que tocava o frevo se apresenta de forma complexa e que existe uma escassez de registros históricos e fonográficos, principalmente no tocante ao cavaquinho solista. Entretanto, os fonogramas existentes no marco temporal de 1984 até 2000 ajudam a identificar e ter um parâmetro de como se dava a atuação desses músicos ao tocar o cavaquinho no frevo. Podemos ainda observar essas gravações como instituidoras de convenções.

Verifica-se neste capítulo que as práticas desses cavaquinistas que tocam o frevo estão ligadas à influência do choro, pagode e do samba. São tradições e costumes durante os desfiles dos blocos líricos nas ruas, onde cavaquinistas tocam choro ou samba. O mesmo acontece em uma roda de choro, onde frevo está presente e faz parte do repertório.

Ao realizar as análises dos dados e relatos dos entrevistados, é possível perceber que, durante a trajetória desses cavaquinistas no universo do frevo, a partir das suas vivências, foram criadas novas formas de tocar e sonoridades no cavaquinho, preservando e ao mesmo tempo reinventando tradições musicais. Essas tradições inventadas nesse contexto social dos cavaquinistas se tornaram instrumentos de construção da identidade.

Esses músicos traziam uma originalidade a partir das suas práticas que só eram feitas aqui. Observamos transformações sociais que aconteceram no marco temporal da pesquisa, como, por exemplo os cavaquinistas que desenvolveram uma habilidade na criação de arranjos específicos para o cavaquinho.

Constata-se também uma sonoridade específica, onde o cavaquinista toca as notas no seu instrumento lendo as partituras e cifras. Outro ponto a ser citado nesta construção identitária são mudanças nas atitudes que esses músicos passam a ter ao perceber uma necessidade de estudar o instrumento com a performance adequada e assim conseguir mais atuação no mercado da música.

A construção da identidade cultural tem sido motivo de estudo ao longo dos anos. Nota-se que o perfil social dos cavaquinistas que tocam o frevo influenciou uma nova geração de cavaquinistas que tinham o samba, choro e o pagode como gêneros musicais que fazem parte

da sua construção identitária e sua maior atuação. A compreensão do contexto de atuação desses músicos no frevo é relevante para entendermos o cavaquinho brasileiro.

Grande parte dos cavaquinistas vinha de famílias de músicos ou ligadas à cultura carnavalesca. As suas práticas cotidianas favoreciam uma absorção em sua identidade de muitas tradições antigas que foram reinventadas por eles. Desta maneira, nota-se que a tradição dos cavaquinistas ao tocar o frevo é inventada dando uma continuidade a esse passado, uma invenção do tradicional.

A partir desta análise, conclui-se que o cavaquinho, ao atuar no frevo neste marco temporal de 1984 até 2000, se configura com uma identidade que nasce regionalizada e se torna nacional. Observa-se que a maior atuação desses cavaquinistas estava no frevo de bloco. Outro ponto relevante desta análise é que a identidade do cavaquinho pernambucano vai além das questões sociais, mas também está na sua performance e sotaque ao tocar o frevo.

Percebe-se que só os cavaquinistas solistas que conseguiram gravar tiveram um reconhecimento mais amplo naquele marco temporal. Esses músicos trazem uma identidade formada pela mistura e hibridização de uma vasta experiência dos repertórios dos carnavais, rodas de choro, samba e serestas. Jacaré e seus contemporâneos não se assemelham apenas nas condições sociais, mas também na forma de aprender a ‘tocar de ouvido’, sem um estudo formal do instrumento.

Conforme foi mostrado neste capítulo, as transformações no cenário de atuação desses músicos, saindo das ruas para os palcos e estúdios, é de bastante relevância para essa construção identitária. Esses músicos criaram outros formatos de atuação para se alinhar às demandas daquela sociedade onde estavam inseridos.

4 - UM SOTAQUE E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE AO TOCAR O FREVO NO CAVAQUINHO

No capítulo anterior, foi realizada uma análise histórica e social sobre a construção da identidade cultural dos cavaquinistas ao executar o frevo pernambucano. Neste capítulo, será realizada uma análise musical, a partir da transcrição de gravações, em busca de assinalar, descrever e compreender as características performáticas compostas pela maneira de tocar, estilo interpretativo ou inflexão traduzidos pelo “sotaque” desses músicos no frevo. Para tal, serão utilizados registros sonoros do cavaquinho como instrumento solista e de base harmônica.

4.1 - Análise musical

No frevo, assim como em outros gêneros musicais brasileiros, existe uma coletividade e diálogo entre os atores sociais que o praticam. Assim como os músicos de jazz abordados na visão sociológica de Hobsbawm (1989), a análise da performance dos cavaquinistas no frevo reflete uma comunicação que se configura através da escuta, espontaneidade, negociações e em suas singularidades.

Hobsbawm (1989), ao tratar do jazz como um campo de análise musical e social que envolve a performance dos músicos, mostra que esse gênero musical não é simplesmente uma música com interpretações diferentes em cada execução, mas que, em sua análise, deve basear-se na individualidade dos músicos (Hobsbawm, 1989, p.46). Desse modo, observa-se tanto no jazz, como no frevo, que esses fatores envolvem um conjunto de diálogos em lugares diversos que estão em constante transformação.

Uma partitura de frevo geralmente é o guia e uma das formas de diálogo musical para os músicos exercerem a sua performance. Nela estarão presentes as ideias essenciais da música, criadas pelo compositor ou arranjador, para os músicos executarem. Os cavaquinistas brasileiros, quando tocam o frevo e outros gêneros musicais, quase sempre trazem em sua performance interpretações diferentes da mesma música. Esses músicos dificilmente seguem a rigor o que está escrito na partitura ou, quando “tocam de ouvido”, fazem variações ao tocar as melodias e a base rítmico-harmônica. Os músicos de orquestras, ao tocarem em naipes, tradicionalmente seguem o mesmo formato de interpretação que é acordado entre eles, o arranjador e o maestro. Segundo Marco Cézar em entrevista para este trabalho, os arranjadores quando fazem a transcrição dos frevos dos compositores apresentam na partitura a melodia de forma simples, sem as nuances de interpretação do autor, que podem trazer novas informações a obra. No arranjo de um frevo, quando se escreve a melodia, se escreve a ideia principal, mas

normalmente a interpretação é diferente. Uma forma típica da performance do músico popular (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Neste subtópico, será feita uma análise musical da performance dos cavaquinistas no frevo através de exemplos rítmicos e melódicos representados em partitura. Realizar-se-á a degravação⁷⁶ e análise das diferentes formas práticas de atuação dos cavaquinistas neste gênero musical. Segundo Sadie (1994, p. 9) no Dicionário Grove de Música, uma análise musical tem como objetivo o desmembramento de uma estrutura musical em elementos constituintes relativamente mais simples, aliada à verificação da função dos seus elementos estruturais. Deste modo, serão adotadas, para efeito de análise, as construções melódicas, harmônicas e rítmicas do frevo na performance em gravações dos cavaquinistas em duas vertentes de atuação: o cavaquinho solista e o cavaquinho de base rítmico-harmônica. A análise partirá da performance dos cavaquinistas Jacaré (solista), Waldir Azevedo (solista), Bila (base rítmico-harmônica) e Elias Paulino (base rítmico-harmônica).

4.2- O cavaquinho solista de frevos

A performance do frevo requer do cavaquinista solista uma habilidade técnica e conhecimento da célula rítmica e de nuances características. A partir de um recorte de trechos melódicos significativos que são destacados, serão analisados dois frevos de rua interpretados pelos cavaquinistas Jacaré e Waldir Azevedo. Através de uma análise comparativa da performance desses músicos serão considerados aspectos relevantes para a execução das melodias do frevo pernambucano no cavaquinho.

As peças escolhidas para análise foram: “Jacaré Voador” (Jacaré) e “Vassourinhas” (Joana Batista e Matias da Rocha). Fez-se essa escolha por serem dois cavaquinistas de diferentes regiões do país (Nordeste e Sudeste) que gravaram frevos de rua no cavaquinho e são referências no cenário nacional. Minha intenção é identificar a maneira que cada um executa melodias do frevo no seu instrumento.

Deste modo, antes de iniciar a análise da performance do cavaquinista solista de frevos, se faz necessário contextualizar o funcionamento de nuances características nas melodias utilizadas neste gênero musical que representam o seu sotaque e identidade na performance dos músicos.

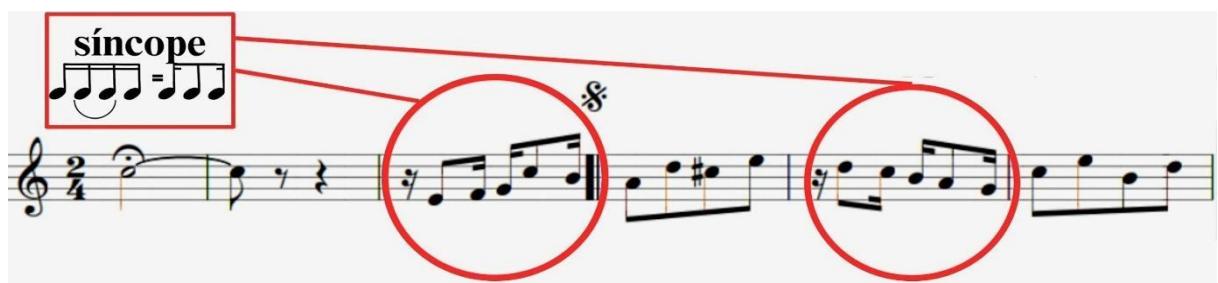
Durante a análise dessa pesquisa nas gravações e partituras de alguns frevos pernambucanos já citados anteriormente, observamos a constante utilização da síncope em suas

⁷⁶ A degravação é o processo de transcrição de gravações musicais no formato de partituras.

melodias. Segundo Sandroni (2001, p.20), a síncope é uma divisão rítmica que está presente no dia a dia dos músicos brasileiros e é utilizada não só no samba, mas em vários gêneros musicais, dentre eles o frevo, o choro, a ciranda e o maracatu. De acordo com o autor, a forma como é utilizado o recurso da “síncope”, possibilita ao mesmo tempo obter uma sanção musicológica e um selo de autenticidade (Sandroni, 2001, p. 14 -15).

Pode-se observar o uso da síncope nos compassos 3 e 5 da introdução do frevo de bloco Valores do Passado, composição de Edgard Moraes (Figura 14).

Figura 14 - Exemplo da utilização da síncope em Valores do Passado



Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do Conjunto Pernambucano de Choro no álbum Sentimentos (1992)

Verifica-se, no exemplo acima, que a síncope no compasso é a nota que soa com mais intensidade e tem a maior duração dentro de um tempo ou em uma parte do tempo. Em uma situação que se a síncope for por redução pode representar ou não um tempo ou fragmento do tempo e se for por ampliação pode ultrapassar o tempo ou ligar um compasso ao outro. Geralmente em um compasso a primeira batida é mais acentuada e forte, essa lógica sofre uma alteração com o uso da síncope porque ela provoca um deslocamento rítmico. Isso pode acontecer em variações, como em uma situação em que podemos ter uma pausa no tempo forte e uma nota no tempo fraco, como aconteceu no primeiro tempo dos compassos 3 e 5 do exemplo acima.

Na música “A Banda no Frevo” (Figura 15), composição de autoria de Marco Cézar, verificamos a presença da síncope irregular em uma outra situação. Na melodia, uma nota se estende do tempo fraco para o forte. Pode-se observar esse tipo de utilização da síncope nos compassos 2 e 3 do exemplo a seguir, localizado em um dos trechos melódicos da segunda parte desse frevo de rua:

Figura 15 - Exemplo da utilização da síncope (irregular) em A Banda no Frevo



Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação de seu álbum Toca Pernambuco (Albertim, 2012).

Percebe-se neste exemplo que, além da síncope, são utilizados sinais de expressão, com acentuações, articulações e antecipações rítmicas característicos do frevo. A utilização desses recursos de interpretação na performance deste gênero musical contribui para a criação de texturas⁷⁷ melódicas, ao enfatizar as dinâmicas e a expressividade dos músicos nas frases e notas. Dependendo do estilo de composição e arranjo, podem ocorrer variações no uso das acentuações e articulações musicais. Observa-se que os símbolos de acentuação e de expressão mais utilizados nos frevos analisados nesta pesquisa são:

- **Acento (>):** É indicação de que a nota deve ser tocada com mais força.
- **Staccato (.):** Indica que a nota deve ser tocada com um som curto e separado.
- **Ligadura de expressão (—):** É um sinal gráfico curvo que indica que duas ou mais notas devem ser tocadas de forma ligada.

A seguir, verifica-se o uso da síncope, articulações, ligaduras de expressão e de acentuações no trecho melódico do frevo Jacaré de Saiote (Figura 16).

Figura 16 - Exemplo da utilização de elementos musicais típicos do frevo em Jacaré de Saiote

Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

⁷⁷ A utilização do termo “textura” neste contexto, refere-se a maior ou menor quantidade de informação ou movimento de vozes dentro de um compasso.

Em Pernambuco, o uso das síncopes é tradicionalmente utilizado no contexto musical dos frevos, mas com algumas peculiaridades em sua execução pelos músicos que trazem um sotaque e um selo de autenticidade regional e identitário dessa música. Tais particularidades de performance trazem um alinhamento à teoria da síncope de Sandroni (2001). Essas informações observadas e apresentadas serão de grande relevância nas análises desenvolvidas nas próximas seções deste estudo.

4.2.1- Jacaré Voador: Análise musical

Jacaré Voador é a faixa de número 7 (lado B) do álbum “Choro Frevado”. É um frevo de rua que foi feito para ser tocado no cavaquinho na tonalidade de Mi Menor. Assim como outros frevos, a sua performance exige uma técnica apurada do cavaquinista para se ter uma boa execução da sua melodia. Nesta gravação do cavaquinista Jacaré, a música teve o acompanhamento base da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco.

De início, ao se ouvir a gravação de Jacaré Voador, evidencia-se na formação instrumental utilizada, uma timbragem que traz um processo de construção identitária para o cavaquinho no frevo. O uso dos instrumentos de cordas dedilhadas, substituindo os tradicionais metais das orquestras, acompanhando um cavaquinista solista de frevos foi algo pioneiro naquela época. Uma construção de identidade é observada a partir da necessidade da sociedade musical no marco temporal desta pesquisa em realizar uma adaptação e inserção de outros timbres de instrumentos musicais no frevo, corroborando com o conceito de tradição inventada (Hobsbawm & Ranger, 1984).

Segundo informações presentes na contracapa do álbum Choro Frevado (Jacaré, 1985), o cavaquinista Jacaré destacava-se por interpretar as melodias dos frevos no cavaquinho em andamentos bem acelerados, uma característica marcante do frevo pernambucano. O título da composição foi atribuído por Maurício Carrilho, com base na forma peculiar de execução do músico. O arranjo da música foi concebido pelos músicos Maurício Carrilho e João Lira, que foi integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. A introdução da obra⁷⁸ remete à sonoridade característica do carnaval de Olinda, especialmente por meio do "Zé Pereira"⁷⁹, um toque executado pela percussão com o uso de tarol e zabumba. A performance de Jacaré, em “Choro Frevado”, é evidenciada nesta análise musical, uma das principais

⁷⁸ Não é nossa intenção realizar uma análise e transcrição de toda concepção e detalhes dos arranjos das músicas. Conforme já citado anteriormente, o nosso objetivo é a análise e transcrição da performance do solo dos cavaquinistas no frevo.

⁷⁹ Zé Pereira: É um nome utilizado para referenciar um toque executado nas orquestras de frevo do carnaval pernambucano.

características interpretativas do frevo de rua em Pernambuco, marcada pela vivacidade rítmica e pelo virtuosismo técnico dos músicos. Nota-se a transcrição no formato de partitura do frevo de rua Jacaré Voador, seguida da análise melódica realizada na presente pesquisa (Figura 17).

Figura 17- Partitura do frevo de rua Jacaré Voador

Jacaré Voador
Frevo de Rua

Antônio Silva Torres
(Jacaré do Cavaquinho)
Transcrição: João Paulo Albertim

Cavaquinho Solista

Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

Ao analisar a melodia da composição do frevo Jacaré Voador, nota-se que a sua forma estrutural segue um padrão utilizado tradicionalmente nos frevos de rua. A música tem duas partes, cada uma com 16 compassos, sendo A (primeira parte) e B (segunda parte), obedecendo à forma *rondó*. A sua execução tradicional funciona da seguinte forma: Inicia a melodia na parte A (16 compassos até a casa 1) com repetição (*ritornello*) seguindo para casa 2, para, em

seguida, tocar a parte B (16 compassos até a casa 1) com repetição (*ritornello*) seguindo para casa 2 e voltar à parte A (sem repetição), finalizando com uma coda em um acorde final. Constatata-se nessa análise da estrutura da composição de Jacaré, que os 16 compassos em cada parte (A e B), são divididos em 8 compassos, onde cada parte representa um motivo na composição. Segundo Marco Cézar, essa divisão em motivos de 8 compassos, são característicos do frevo em Pernambuco (Entrevista realizada com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Desta forma, é possível verificar que o cavaquinista Jacaré, em seu disco “Choro Frevado”, interpreta o solo de “Jacaré Voador” no cavaquinho com as cordas afinadas na afinação tradicional (*Ré - Si - Sol - Ré*). Nessa composição, o cavaquinista utiliza os elementos característicos do Frevo de rua, trabalhando a técnica e o uso da linguagem e idiomatismo do instrumento em sua execução. Evidencia-se um “sotaque” em sua sonoridade, com uma precisão das células rítmicas, acentuações, dinâmicas e fraseados típicos do frevo. Podemos conferir os elementos característicos da sua performance e sonoridade nos 8 compassos iniciais da composição (Figura 18).

Figura 18 - Primeiro motivo de Jacaré Voador

Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

No primeiro motivo da música (8 compassos iniciais), o frevo inicia no primeiro compasso com uma frase ascendente até uma síncope no próximo compasso, onde Jacaré faz o uso de uma articulação, fazendo um *staccato* nas notas do meio da síncope. Observa-se nessa situação uma articulação típica da forma como os músicos pernambucanos tocam o frevo. Pepê da Silva, em entrevista para essa pesquisa, afirma que a percussão trouxe para ele os elementos

rítmicos do frevo pensando nas acentuações na síncope em sua palhetada, ao tocar o cavaquinho como solista e centrista: “Como o frevo é rápido, muitos acabam esquecendo de fazer as acentuações e o gênero perde o sotaque” (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024). Observa-se, nesse relato de Pepê, que o mesmo considera o uso das acentuações como um elemento representativo do sotaque na performance do cavaquinista solista no frevo. Deste modo, é possível verificar uma identidade e “selo de autenticidade” característicos do frevo pernambucano na música “Jacaré Voador” e na interpretação de Jacaré.

Essas características de performance também são utilizadas pelos cavaquinistas Lúcio Sócrates e Marco Cézar. De acordo com entrevista concedida por Lúcio Sócrates, desde a sua iniciação ao tocar o cavaquinho, o músico observava o uso e a importância na forma sincopada de interpretar as melodias do frevo (Entrevista com Lúcio Sócrates em 27 de agosto de 2014). Segundo Marco Cézar (Entrevista em 16 de agosto de 2024) a sua aprendizagem das nuances características e interpretativas em tocar o frevo surgiu a partir da sua convivência com Ivanildo Maciel na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Esse período na orquestra foi importante para a sua construção identitária. Ivanildo era um músico que tocava clarinete e bandolim e trouxe a sua experiência das orquestras de frevo com instrumentos de sopro para as cordas dedilhadas. Marco Cézar explica que, em termos de melodia, quando se toca o frevo ou o choro nas cordas dedilhadas, não se têm as notas que se prolongam, ocasionando em uma interpretação no instrumento com o uso de um staccato ou uma nota curta na síncope, podendo ser conferidos nos compassos 1 e 2 da música Choro Frevado (Figura 19).

Figura 19 - Análise musical dos compassos 1 e 2 do frevo Jacaré Voador.



Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

Observa-se, no exemplo acima, uma frase ascendente, com uma dinâmica de expressão onde o volume da melodia vai crescendo das notas mais graves para as agudas. Essa performance traz uma interpretação identitária do frevo pernambucano porque, na síncope, a

nota do meio é a mais curta e fica localizada entre as duas semicolcheias (Semicolcheia, colcheia e semicolcheia), com o *staccato* (.) acentuando a nota curta. De acordo com Marco Cézar em entrevista,

“Hermeto Pascoal chama a síncope de “o garfo”. Na síncope, onde temos semicolcheia, colcheia e semicolcheia, a nota do meio tem que ser curta. Quando quero escrever um arranjo de frevo para um estrangeiro tocar ou um músico erudito, não coloco a síncope, eu coloco duas colcheias e uma pausa de semicolcheia e uma semicolcheia, do grupo de quatro figuras, porque se você colocar síncope, eles pesam na hora de tocar e não fazem a síncope mais curta. Esse foi um dos detalhes mais importantes para tocar o frevo que Ivanildo Maciel me chamou a atenção. Ele foi um grande músico, o segundo bandolim da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco e primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica. Um músico de grande experiência que tocou com muita gente e ele sempre me ensinava que a nota do meio da síncope é curta. Não é que ela não possa ser tocada ligada, mas esse encurtamento é que caracteriza o ritmo e também você tem que pensar nas frases melódicas para não cortar ou para não ficar com nota suja. Mas eu acho que o principal é essa síncope, porque ela tem que ser com a nota do meio cortada e acentua-se quando é uma característica da música, que tem também muita antecipação rítmica dentro de um compasso para outro” (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Jacaré faz uma frase melódica descendente no terceiro compasso desse frevo, que se destaca pela antecipação rítmica, culminando em uma síncope no quarto compasso que é complementada por uma sequência melódica ascendente em 4 colcheias que contribuem para um “swing” na finalização da frase melódica. É possível observar a expressão da dinâmica característica do frevo nesse trecho, especialmente na acentuação na palhetada que Jacaré faz no cavaquinho com um *staccato* na última colcheia da frase, resultando em uma articulação curta e precisa.

A cavaquinista Lêdjane Sára traz uma contribuição para a nossa análise sobre a interpretação de Jacaré e a forma camerística, ao fazer as dinâmicas dos solos ao tocar o frevo no cavaquinho. Ela afirma que sua experiência ao interpretar os arranjos com uma sonoridade mais intimista na Oficina de Cordas de Pernambuco, com apenas uma percussão, foi de relevância para interpretar as dinâmicas em sua performance.

“Ritmicamente a percussão é o que está mais próximo do frevo. Tanto na Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, quanto na Oficina de Cordas de Pernambuco, eu fazia o mesmo fraseado da melodia no cavaquinho e o uso da parte rítmica na base harmônica, isso acontecia de forma intuitiva” (Entrevista com Lêdjane Sára em 12 de agosto de 2024).

Outro ponto que merece destaque nessa análise musical é a diferença de performance entre a orquestra e o solista: enquanto a orquestra sustenta a última colcheia sem realizar o corte, Jacaré opta por interrompê-la, criando um efeito de contraste e destacando sua interpretação individual dentro da textura coletiva. Neste momento, Jacaré consegue imprimir a partir da sua técnica pessoal ao tocar o cavaquinho, a sua identidade e expressão que traz as

características estilísticas do frevo pernambucano. Essas características interpretativas desse músico utilizando os elementos representativos do frevo (Figura 20), entram em consonância com a descrição de Pepê da Silva em entrevista sobre o “sotaque” na performance do cavaquinista solista no frevo (Entrevista com Pepê da Silva, em 14 de agosto de 2024).

Figura 20 - Análise musical dos compassos 3 e 4 do frevo Jacaré Voador



Fonte: Transcrição feita pelo autor realizada da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

Observa-se, neste trecho melódico acima, que o cavaquinista Jacaré ao fazer o uso dessas nuances de interpretação, cria em sua performance um efeito de destaque individual do cavaquinho dentro do conjunto. Esse fenômeno de uma construção identitária em suas características interpretativas regionais pode ser compreendido à luz da teoria de Taborda (2011), que ressalta a performance do violão e sua presença na sociedade, assim como o cavaquinho ao tocar o frevo.

De acordo com Marco Cézar, a articulação rítmica e a dinâmica são elementos cruciais para a construção de identidades musicais no frevo em Pernambuco, pois funcionam como sinais reconhecíveis dentro do repertório dos cavaquinistas nesse gênero musical (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024). A cavaquinista Lêdjane Sára destaca a importância do uso das dinâmicas de expressão e articulações na interpretação do frevo, como uma característica de identidade pernambucana (Entrevista com Lêdjane Sára em 12 de agosto de 2024).

No compasso 5, a divisão rítmica do início da melodia é retomada em uma frase descendente que transita do registro agudo para o grave, reforçando a unidade temática da composição. Já no compasso 6, a dinâmica de expressão ganha importância, onde as colcheias deveriam ser executadas em staccato, alinhadas ao padrão rítmico característico dos instrumentos de sopro ao tocar o frevo. No entanto, as ligaduras de expressão presentes nas semicolcheias ligam toda a frase, promovendo uma sonoridade mais fluida e contínua, que se contrapõe à articulação curta do staccato (Figura 21).

Figura 21 - Análise musical dos compassos 5, 6, 7 e 8 do frevo Jacaré Voador

Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

Nos compassos 7 e 8 do trecho analisado, observa-se que o músico Jacaré recorre em sua composição, a uma divisão rítmica idêntica àquele presente na introdução do frevo “Valores do Passado”, o que sugere uma forte influência estética e estrutural de obras anteriormente gravadas no repertório do frevo. Ao fazer a combinação de elementos musicais de outros frevos pernambucanos em sua composição, a partir da sua vivência estando imerso no universo dos blocos líricos, as práticas de Jacaré podem ser compreendidas dentro do conceito de hibridização cultural proposto por Canclini (1997). Esse recurso não se apresenta como mera citação ou imitação, mas como um gesto de continuidade estilística, no qual elementos tradicionais são reelaborados e recontextualizados dentro de uma nova construção musical. Sobre essa influência do músico pernambucano com o frevo, se faz relevante o depoimento do cavaquinista Elias Paulino:

“Por mais influência que o músico pernambucano tenha na música geral do Brasil e do mundo, a mais forte é a nossa raiz. Então, o frevo tem um sotaque tão peculiar e tão diverso que, quando você vai fazer uma interpretação, como um solo, tem coisas ali que só tem no frevo” [...] “A música com o cavaquinho dentro do frevo, o pernambucano faz diferente, sua própria linguagem no frevo, ela traz uma característica única (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024)”.

Constata-se, nesta análise do trecho musical acima e nas informações trazidas por Elias Paulino, que essa escolha interpretativa e influência é fundamental para a construção identitária dessa linguagem do cavaquinho no frevo. Diante disso, Jacaré, ao tocar o cavaquinho, evita que as notas não soem conectadas preservando assim uma unidade melódica e criando um equilíbrio

entre a articulação e a continuidade da melodia da frase. Segundo Marco Cézar, o cavaquinista toca a melodia com uma sonoridade das notas ligadas porque o cavaquinho não tem o mesmo *sustain*⁸⁰ dos instrumentos de sopro e o som da palhetada não se mantém constante (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

No trecho melódico (Figura 22), verifica-se outro aspecto relevante dessa construção musical, que está na ausência perceptível da nota Mi no acorde da casa 1 da partitura. Esse elemento melódico que, embora importante, não se destaca na gravação analisada. Por se tratar de uma performance em conjunto com a orquestra, a melodia do cavaquinho acaba sendo encoberta na mixagem geral pelos outros instrumentos de cordas dedilhadas da gravação. Deste modo, observamos que essa melodia poderia ter sido provavelmente tocada por ele, caso se tratasse de uma apresentação cotidiana em um conjunto regional de choro, respeitando uma característica interpretativa e composicional do frevo.

Essa performance aberta e adaptável das práticas do cavaquinho com os elementos característicos dos instrumentos de sopro pode ser analisada à luz do conceito de hibridização de Canclini (1997), trazendo a cultura como um local onde diferentes elementos se unem entre uma coletividade, o tradicional e o contemporâneo. Assim, Jacaré traz em sua performance no frevo uma identidade cultural e uma construção identitária vinda dessas adaptações.

Figura 22 - Análise musical dos compassos 16 ao 26 do frevo Jacaré Voador

Divisão rítmica
pandeiro
Antecipação melódica
Antecipação melódica

16 1. E m6 2. C7

17 E m E m7 E m Bb dim7 A dim7 B7 E m

22

Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

⁸⁰ *Sustain*: É um termo utilizado no inglês, que é uma sustentação no som, após a nota ter sido tocada.

A análise da linha melódica revela que a nota presente no acorde inicial não apenas pertence à harmonia da composição, mas assume uma função estrutural recorrente, aparecendo novamente na casa 2 da partitura. A partir daí, o músico desenvolve uma escala descendente que culmina em uma célula rítmica essencial ao vocabulário do frevo: a divisão composta por uma colcheia seguida de duas semicolcheias, padrão este tradicionalmente executado pelo pandeiro na levada característica tanto do frevo quanto da polca. Essa escolha evidencia uma escuta profunda das práticas rítmicas da música popular nordestina e sinaliza a maneira como o cavaquinho, nesse contexto, não se limita a cumprir uma função harmônica, mas assume um papel melódico e rítmico fundamental. A repetição dessa célula mostra o processo de internalização de elementos percussivos do frevo pernambucano na linguagem da performance do cavaquinho, ressignificando padrões rítmicos coletivos dentro de uma execução como solista. Jacaré em sua performance na gravação desenvolve uma combinação bem equilibrada com a percussão da Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco. Conforme vimos na análise acima, a melodia se relaciona de uma forma híbrida entre o cavaquinho e a divisão rítmica do pandeiro no frevo. Esse diálogo na performance do cavaquinista no frevo pode ser entendido como um processo de hibridismo cultural, com base na teoria de Canclini (1997).

Na segunda parte da peça, a melodia continua similar ao ritmo do pandeiro, especialmente ao realizar o arpejo do acorde de *Si* com sétima com a mesma divisão rítmica já mencionada. Essa aproximação entre a linha melódica do cavaquinho e o fraseado percussivo não apenas reforça a ligação com as tradições do frevo, mas também demonstra a habilidade do músico em unir diferentes funções instrumentais em um só gesto expressivo. Essa fusão torna-se ainda mais evidente no compasso 22, quando o arpejo de *Mi menor* ganha uma variação através do uso de cordas soltas no cavaquinho como um recurso técnico que explora as propriedades acústicas do instrumento.

No segundo motivo da segunda parte da composição (Figura 23), nos oito compassos finais, o músico adota uma abordagem interpretativa marcada pela fluidez e pela articulação ligada das notas, utilizando uma divisão rítmica que remete diretamente ao padrão tradicional do pandeiro no frevo. Esse padrão, por vezes identificado como “galope”, por causa da alternância rápida entre colcheias e semicolcheias, que quando é executado com tal rapidez e ligação entre os ataques que pode ser confundido com uma síncope. No entanto, trata-se de um efeito rítmico contínuo, sem deslocamento acentuado, o que reforça o domínio técnico de Jacaré sobre as nuances do gênero. A frase descendente que encerra essa seção reforça a conclusão do período musical, mantendo a lógica de resolução melódica característica do frevo. Essa escolha interpretativa, baseada em fluidez e velocidade, reforça o caráter performático do estilo, no qual

a articulação clara e o controle rítmico são determinantes para a construção de sua identidade musical.

Figura 23 - Análise melódica dos compassos 27 a 39 do frevo Jacaré Voador

Fonte: Transcrição feita pelo autor da gravação do álbum Choro Frevado (1985).

Observa-se ainda, no trecho melódico acima, que a segunda parte do frevo é fortemente baseada em arpejos, recurso recorrente na linguagem do gênero que é utilizado aqui de forma estruturante. Como evidenciado anteriormente no frevo Nino, o Pernambuquinho, o uso de arpejos tem como base uma progressão harmônica em uma melodia ascendente que contribui para criar um encadeamento rítmico, reforçando a harmonia e a linha melódica. Durante a repetição dessa seção, os arpejos no acorde de Lá menor são executados de forma diferente: o músico opta por não utilizar *staccato*, preferindo tocar as notas ligadas, mantendo o mesmo raciocínio de articulação sequenciada vista anteriormente. Essa decisão interpretativa culmina na antecipação melódica do acorde de Mi menor novamente com notas ligadas, o que confirma uma estratégia expressiva consciente de manter a ligação entre os motivos rítmicos da seção. Essa prática, ao mesmo tempo técnica e estética, revela uma compreensão profunda da linguagem do frevo, na qual a articulação, os arpejos e os padrões rítmicos se combinam construindo uma identidade sonora própria, situada entre a tradição e a reinvenção performática.

4.2.2 - Waldir Azevedo, Jacaré e o frevo: Análise musical de Vassourinhas.

O cavaquinista Waldir Azevedo tornou-se conhecido por seu virtuosismo no cavaquinho, influenciando várias gerações de músicos. Ele teve um papel fundamental na popularização desse instrumento, gravando diversos gêneros musicais, dentre eles o frevo. Como solista, Waldir chegou a gravar em sua discografia duas vertentes desse gênero: o frevo de bloco e o frevo de rua. A mais antiga dessas gravações é "Cachopa no Frevo" (1951)⁸¹, de autoria de Waldir Azevedo, lançada em um compacto com duas faixas. Em 1957, gravou o frevo de bloco "Evocação N°1", de autoria de Nelson Ferreira, em seguida temos "Frevo da Lira" (1976)⁸², composta em parceria com Luiz Lira e lançada no álbum "Minhas Mãos, Meu Cavaquinho". Por fim, "Vassourinhas", registrada em 1977 no álbum Waldir Azevedo, a gravação escolhida que integra diretamente a análise deste trabalho.

Essa gravação permite observar a maneira como Waldir Azevedo interpreta o frevo a partir de uma linguagem musical própria, revelando elementos técnicos e estilísticos que influenciaram grande parte dos solistas de cavaquinho. Tal abordagem será importante quando contrastada com a análise da performance de Jacaré.

Vassourinhas é a faixa de número 7 do álbum Waldir Azevedo⁸³. Considerada um clássico do carnaval pernambucano, a música foi gravada em uma formação instrumental com um cavaquinho solista e um acompanhamento base dos músicos: Hamilton Costa (Violão), Eli do Cavaco (Cavaquinho base), Carlinhos (Violão 7), Pernambuco do Pandeiro (Ritmo), Toniquinho (Bateria) e Gabriel Bahlis (Contrabaixo).

Para realizar essa transcrição, foi necessário deixar a afinação do cavaquinho com uma tensão bem mais alta do que o habitual 440Hz. Isso se deu por causa da rotação do áudio do vinil, que ao longo dos anos sofreu alteração. Na análise desta gravação nota-se que Waldir Azevedo, assim como Jacaré na sua performance em Choro Frevado, estão utilizando no cavaquinho a afinação tradicional (Ré - Si - Sol - Ré). Observa-se uma característica que se configura em uma identidade nacional do cavaquinho brasileiro, por se tratar da afinação mais utilizada pelos cavaquinistas em suas práticas. Vassourinhas é um frevo de rua que não foi feito para ser tocado no cavaquinho, tradicionalmente ela é tocada pelos instrumentos de sopros, na tonalidade de *Si Bemol maior*⁸⁴ (Figura 24).

⁸¹ Disponível em: https://youtu.be/o6o8N4sDxV4?si=MLiCMYUcS9co9M_c. Acesso em: 15 de junho de 2025.

⁸² Disponível em: <https://immub.org/album/minhas-maos-meu-cavaquinho>. Acesso em: 03 de maio de 2025.

⁸³ Disponível em: <https://immub.org/album/waldir-azevedo-4>. Acesso em: 03 de maio de 2025.

⁸⁴ Podemos ouvir essa versão na tonalidade de Si Bemol (Bb) na gravação de 1956 da gravadora Rozemblit, com a Orquestra Mocambo e o saxofonista Felinho. Disponível em: <https://youtu.be/S164ZDyTrgI?si=kdDX8UkQ4uCNu0v2>. Acesso em: 03 de maio de 2025.

Figura 24 - Partitura de Vassourinhas na tonalidade de *Si bemol*

Vassourinhas

frevo de rua

MATHIAS DA ROCHA
JOANA BAPTISTA

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for a treble clef instrument, and the bottom staff is for a bass clef instrument. The music is in 2/4 time. Chords labeled include B7, F7, Gm7, Cm7, B7, G7, Cm7, B7, B7, E7m, Dm7, Gm7, Cm7, F7, B7, B7, 1. B7, B7, 2. B7, G7, G7, Gm7, F7/C, F7, B7, B7, F7, F7, F7m, B7, G7, Cm7, F7, B7, Gm7, F7/C, F7, B7, G7, 1. B7, G7, 2. B7, G7, ao g. e. g. ao g. e. g.

Fonte: Melo (2019)

Essa música ganhou uma adaptação feita por Waldir Azevedo para ser tocada no cavaquinho na tonalidade de *Sol maior*. Deste modo, observa-se que ele utilizou essa tonalidade para facilitar a sua técnica na performance do frevo, porque traz a possibilidade de termos o uso das cordas soltas, facilitando a execução das melodias mais rápidas. Além disso, ele traz uma nova textura e timbre a partir da sua adaptação no cavaquinho, soando de forma mais natural. Verifica-se nesse contexto um processo de hibridização, sob a perspectiva da teoria de Canclini (1997). Podemos conferir a transcrição da performance de Waldir Azevedo no frevo de rua Vassourinhas (Figura 25), seguida da análise melódica realizada na presente pesquisa:

Figura 25 - Partitura de Vassourinhas com a performance de Waldir Azevedo

Vassourinhas

Frevo de rua interpretado e gravado por Waldir Azevedo em 1977.

Joana Batista Ramos e Matias da Rocha
Transcrição: João Paulo Albertim

Cavaquinho solista

2

Vassourinhas

G G7 C G

A m D7 1. G 2. G

D7 G D7

D7 G

D7 G

D7 G D7

1. G 2. G

D7 G D7

C G D7 G7

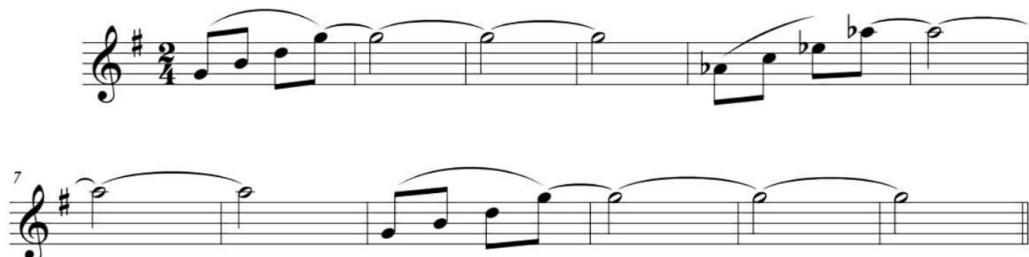
D7 G G7

C G D7 G7

Fonte: Transcrição do autor com base na gravação de Waldir Azevedo (1977).

Nas introduções das duas gravações realizadas nesta análise, constatou-se que as músicas possuem arranjos que carregam o ambiente sonoro que aqueles músicos estavam inseridos. Em Jacaré Voador, temos a alusão da percussão do Toque de Zé Pereira, em Vassourinhas, temos a percussão exercendo uma interpretação na caixa que difere da rítmica tradicional do frevo⁸⁵. Essas questões rítmicas da percussão evidenciam que Waldir e seus músicos, ainda que executando um frevo, carregam consigo influências do repertório do choro e da polca. No solo de cavaquinho realizado nesta introdução, Waldir Azevedo utiliza arpejos melódicos em uma textura musical onde notas diferentes soam ligadas entre si (Figura 26).

Figura 26 - Utilização de notas ligadas em arpejos feitos por Waldir Azevedo



Fonte: Transcrição do autor com base na gravação de Waldir Azevedo (1977).

Pode-se observar, nos trechos melódicos dos compassos 1 ao 12, que o músico faz arpejos em uma melodia com a divisão rítmica de 4 colcheias, com notas que pertencem aos acordes de *Sol maior* e *Lá bemol maior*, obtendo uma sonoridade com as notas ligadas. Neste trecho, nota-se um tipo de construção melódica que difere das características do frevo pernambucano. Na junção de todos os aspectos rítmicos feitos pelos instrumentos na introdução desta gravação, o pandeiro é o único instrumento que faz a rítmica característica do gênero, formado por 1 colcheia e 2 semicolcheias em cada tempo. Na primeira parte do frevo Vassourinhas, que vai dos compassos 13 a 29, Waldir Azevedo traz uma interpretação melódica usando frases com as notas ligadas. Sua palhetada traz uma sonoridade bem precisa com um volume uniforme, sem alterações de dinâmicas⁸⁶ e fazendo o uso de cordas soltas em algumas notas (Figura 27).

⁸⁵ Não é nosso foco analisar de forma detalhada a performance dos percussionistas ao tocar o frevo nas introduções das gravações, citamos aqui algumas informações relevantes para contextualizar a nossa análise dos elementos rítmicos na performance dos cavaquinistas solistas.

⁸⁶ A dinâmica é um termo utilizado por músicos referente às variações de intensidade do som. Nas partituras ela é representada por alguns sinais, dentre eles; (f) como forte para se tocar alto e (p) piano, para se tocar baixo.

Figura 27- Análise melódica da performance de Waldir Azevedo na primeira parte do frevo Vassourinhas



Fonte: Transcrição do autor com base na gravação de Waldir Azevedo (1977).

Nota-se também nos compassos 13 e 29 que o músico faz algumas nuances e mudanças na divisão rítmica original da melodia do Vassourinhas. No compasso 13, ele faz uma antecipação melódica utilizando uma colcheia acentuada no contratempo do primeiro tempo do compasso, que se prolonga até o segundo compasso. Na melodia original da música, essa nota é a primeira tocada no segundo tempo. Já no compasso 29, ele faz a mesma antecipação melódica no contratempo do primeiro tempo, porém subdividindo essa colcheia em duas semicolcheias (Figura 28).

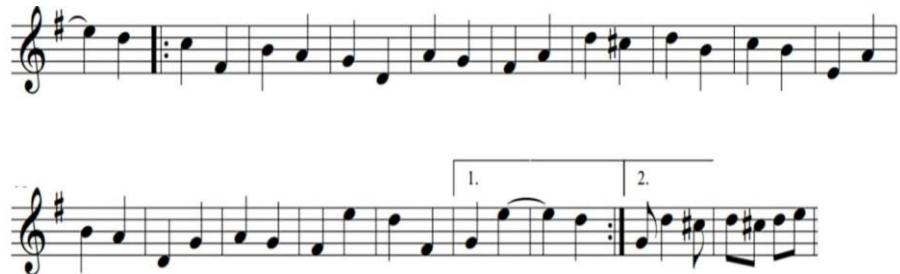
Figura 28 - Melodia inicial de Vassourinhas com e sem as variações de Waldir Azevedo



Fonte: Transcrição do autor com base na gravação de Waldir Azevedo (1977).

Na segunda parte do frevo, Waldir também faz o uso de outras variações melódicas que diferem da melodia original de Vassourinhas (Figuras 29 e 30).

Figura 29 - Segunda parte de Vassourinhas sem as variações de Waldir Azevedo



Fonte: Transcrição do autor com base na gravação de Waldir Azevedo (1977).

Figura 30 - Segunda parte de Vassourinhas com as variações de Waldir Azevedo.



Fonte: Transcrição do autor com base na gravação de Waldir Azevedo (1977).

Na repetição da segunda parte de Vassourinhas, Waldir Azevedo faz o uso de mais variações melódicas, utilizando em quase todos os compassos, divisões rítmicas em grupos de 4 semicolcheias em cada tempo. Ele faz a repetição dessas variações no retorno ao início da segunda parte. Essa opção interpretativa mostra a sua personalidade virtuosística ao tocar o frevo porque, como se trata de uma música tocada de forma rápida, exige do músico o domínio da técnica para uma boa execução. Após as variações apresentadas na segunda parte da música, Waldir faz o retorno a primeira parte da música, e toca a melodia sem repetição, finalizando com uma coda em um acorde final de *Sol maior* com nona, com um efeito de trêmulos em todas as cordas. Neste momento da gravação, ele traz um elemento característico do frevo

pernambucano, em fazer um acorde final, tocado com o acréscimo de notas musicais em intervalos de 6°, 7° e 9°.

Observa-se na performance de Waldir Azevedo, nesta gravação, que ele não faz o uso de figuras rítmicas com a síncope e acentuações em suas variações melódicas, frequentemente explorada por intérpretes do frevo. Um ponto notável na construção identitária da performance entre Waldir Azevedo e Jacaré está na forma como cada um articula as frases e utiliza as palhetadas no cavaquinho. Waldir apresenta uma execução das melodias sem fazer as dinâmicas presentes nos frevos, no entanto Jacaré traz uma sonoridade com as divisões e as articulações mais características do frevo tradicional, com síncopes e articulações.

Deste modo, percebe-se que ambos tocavam as melodias dos frevos de rua utilizando palhetas duras para se conseguir mais velocidade e precisão. Outro ponto de convergência entre esses músicos era a sonoridade de grande intensidade. Eles sabiam explorar a caixa harmônica e obter um bom resultado sonoro. Henrique Cazes relata em entrevista um diálogo que teve com Jacaré sobre a influência de Waldir Azevedo em sua formação:

“Do ponto de vista, por exemplo, do Jacaré, solista de choro, e solista de frevo, é claro que ele tinha um jeito de tocar e de compor que estava de acordo com o ambiente do choro nordestino. Uma vez conversando com ele em um bar, ele tinha acabado de tocar e me falou que o repertório de solo que tocava naquela época, na sua juventude, era o repertório do Waldir. Então, naturalmente, ele, do ponto de vista da sonoridade, tem um jeito de palhetar que é muito influenciado pelo Waldir. Eu acho que ele tem um elemento original na composição, na maneira de tocar, percebi em algumas gravações um som irregular, tem discos que ele toca com cavaquinhos diferentes” (Entrevista com Henrique Cazes em 16 de agosto de 2024).

Partindo do relato de Henrique Cazes, é possível crer que, apesar da originalidade na forma como Jacaré tocava e criava suas músicas para o cavaquinho, ele tinha Waldir Azevedo como uma das suas referências como solista. Isso se dá porque, antes de Jacaré, Waldir gravou os frevos no cavaquinho. Deste modo, Jacaré teve a sua identidade construída ouvindo a música pernambucana e as influências externas, assim criando a sua performance no cavaquinho. Ao ouvir a gravação do álbum “Choro Frevado”, percebe-se na performance de Jacaré uma mistura de sonoridades e influências de Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Garoto e da música nordestina. Em relação a Waldir Azevedo, Henrique Cazes faz uma observação sobre a forma estilística que esse cavaquinista tinha ao compor e fazer os solos no frevo:

“O Waldir Azevedo não tinha só uma questão do frevo com o evocação, era uma questão ligada às músicas comerciais, músicas italianas, músicas de outros países, que ele gravou” [...] “A impressão que eu tenho é que a música em si não era muito importante, ele que era o importante. Essas pessoas são personalidades muito marcantes, assim como Maria Bethânia que interpreta a melodia do seu jeito e da sua cara para a música.” [...] “O Jacob, era mais pesquisador que o Waldir, se aproxima mais no jeito de tocar o frevo, por causa das trocas de fitas com a turma de Recife e

suas pesquisas. Eu acho que a curiosidade de pesquisador do Jacob fez com ele chegassem mais próximo de compor frevo, com uma maneira do frevo pernambucano” [...] “Uma coisa que acho difícil que o Waldir Azevedo chegassem a fazer. Na última fase da sua vida ele chegou a experimentar mais um pouquinho lá em Brasília, ele já não tão ligado com as questões de gravar a música internacional de sucesso, ele grava Pixinguinha, grava Vinícius, João de Aquino e Paulo César Pinheiro, com a música Viagem, então eu acho que talvez se ele tivesse vivido mais alguns anos, ele poderia pegar mais um jeito de compor um frevo com uma cara mais característica. Mas ele ali é muito ‘O Waldir Azevedo’ tocando aquele gênero musical” (Entrevista com Henrique Cazes em 16 de agosto de 2024).

Pelo exposto acima, é possível concluir que Waldir Azevedo tinha a sua identidade ao fazer os solos de frevo no cavaquinho, tocando do seu jeito, com uma interpretação que contrasta com as nuances do frevo Pernambucano, fazendo “O som do Waldir”. Trazendo a sua contribuição para essa discussão sobre as influências sofridas do frevo nos cavaquinistas solistas, Edmilson Capelupi em entrevista, deu o seu ponto de vista, dizendo que Jacaré e Waldir tiveram diferentes referências, mas cada um regionalizado. Ele considera que, mesmo com os elementos referenciais, a performance do frevo reside na “alma interpretativa” de cada um (Entrevista com Edmilson Capelupi, em 28 de agosto de 2024). O entrevistado se posicionou dessa maneira sobre a interpretação desses cavaquinistas ao tocar o frevo:

“O Jacaré eu considero com uma sonoridade mais suave, o Waldir tem uma coisa mais acentuada e brilhante. Eu fico com a coisa mais interpretativa, como eles faziam para tocar aquela música; o Jacaré de um jeito e o Waldir de outro. Eu não quero dizer que um é mais bonito que o outro, mas que eles têm uma forma de tocar de cada um. Eu acho as propostas melódicas do Jacaré maravilhosas, como ele expõe o tema” [...] “Sem dúvida. Melodicamente, ritmicamente e estruturalmente. Você vê que o frevo geralmente tem sempre uma frase que prepara a segunda parte, como por exemplo o do Jacob. É o respirar da terra, onde você vive” (Entrevista com Edmilson Capelupi, em 28 de agosto de 2024).

Nesta análise sobre os cavaquinistas solistas de frevos, constata-se que as performances de Jacaré e Waldir Azevedo revelam não apenas abordagens técnicas distintas, mas também formas diferentes de construções identitárias a partir do cavaquinho no frevo. Enquanto Waldir incorpora uma linguagem mais baseada na polca e no choro, Jacaré traz uma performance híbrida que mistura a estrutura do frevo pernambucano com elementos do choro e da música nordestina. Essas diferenças de performance desses consagrados músicos evidenciam como o frevo pode ser interpretado de maneiras múltiplas, carregando em si diferentes narrativas musicais e culturais. As performances desses músicos ao unir diversos elementos musicais ao tocar o frevo, exemplifica o que Canclini (1997) define como hibridização cultural.

Dessa forma, Jacaré, solando frevos, demonstrava uma habilidade técnica, trazendo sua sonoridade com uma identidade rítmica pernambucana. Como ressalta Henrique Cazes em entrevista: “Eu sinto assim, que o jacaré tinha uma intimidade no assunto. Ele tinha uma coisa, estava ali cercado naquele mundo, era um *insider* (Entrevista com Henrique Cazes em 16 de

agosto de 2024)". Jacaré ao tocar o cavaquinho expressava uma sensibilidade nas suas composições e interpretações, vivendo entre as inovações e tradições, inserido nesse meio, atuando como um agente ativo em suas negociações sócio musicais, onde trouxe a sua contribuição para o frevo no seu instrumento.

4.3- O cavaquinho de base rítmico-harmônica no frevo: Análise musical

Este subtópico será dedicado à realização da análise e transcrição das palhetadas dos cavaquinistas pernambucanos em suas práticas na condução da base rítmico- harmônica no frevo. Esse procedimento consiste em uma análise de recortes específicos das palhetadas desses cavaquinistas em gravações de frevos que foram realizadas no marco temporal de 1984 até 2000.

As peças escolhidas para essa análise foram: "Valores do Passado" e "Alegre Bando", ambas são composições de Edgard Moraes. Fez-se essa escolha por termos duas gravações em períodos e arranjos diferentes, onde temos a atuação de dois cavaquinistas que são referências na base rítmico-harmônica; Bila e Elias Paulino. A primeira gravação foi em 1992, no álbum do "Conjunto Pernambucano de Choro" e a segunda em 2000, no álbum "Frevo de Bloco - Coral Edgard Moraes". As duas músicas se configuraram dentro da modalidade do frevo de bloco.

Diante da variedade de cavaquinistas que tocaram nos regionais e grupos musicais de Pernambuco que tiveram uma atuação no choro, samba e no frevo, optamos por escolher esses músicos por termos duas configurações de diferentes construções identitárias ao realizarem as palhetadas de cavaquinho no frevo. Bila, como centrista, de uma geração anterior a de Elias Paulino, foi integrante do Conjunto Pernambucano de Choro e do Coral Edgard Moraes, já Elias Paulino, foi integrante do Coral Edgard Moraes e faz parte do Grupo Terra, um grupo tradicional de samba em Pernambuco.

Durante a transcrição das gravações desta análise, foram utilizados dois cavaquinhos com afinações diferentes. Foi usado esse recurso visando entender melhor o que cada cavaquinista faz na sua performance, onde Bila toca o cavaquinho com a afinação tradicional (*Ré - Si - Sol - Ré*) e Elias Paulino, utiliza a afinação natural (*Mi - Si - Sol - Ré*). Nesta análise da base rítmico-harmônica, foi adotado o critério das setas para baixo indicando o movimento da palheta para baixo e as setas para cima indicando o movimento da palheta para cima conforme o modelo de notação das palhetas (Figura 31).

Figura 31 - Modelo de notação de palhetadas



Fonte: Modelo de notação das palhetadas criado pelo autor

Observa-se que, em cada frevo, é identificado um padrão rítmico diferente com variações sendo executado por esses cavaquinistas. A seguir, são realizadas a descrição das palhetadas nas respectivas gravações desses músicos.

4.3.1 - As palhetadas de Bila em Valores do Passado: Análise musical

No álbum “Sentimentos”, do ‘Conjunto Pernambucano de Choro’, pode-se ouvir a base harmônica da gravação da música Valores do Passado com as divisões rítmicas do frevo. Esse gênero musical tem os seus padrões rítmicos, tendo a percussão como referência para os músicos. De acordo com Benck Filho (2008, p. 75) a junção dos elementos percussivos do surdo, caixa e pandeiro, trazem as características originais das levadas básicas percussivas do frevo (Figura 32).

Figura 32 - Quadro de padrões rítmicos do frevo na percussão

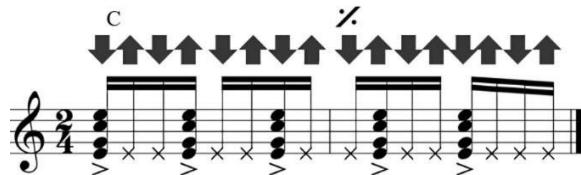


Fonte: Benck Filho (2008, p. 75) - Editado e adaptado pelo autor.

É interessante observar que, tradicionalmente os cavaquinistas quando fazem a base rítmico-harmônica nos frevos em um regional de choro, a palhetada⁸⁷ é similar à parte rítmica da caixa de uma orquestra de frevo. No exemplo a seguir (Figura 33), pode-se conferir como se configura essa rítmica da caixa de uma orquestra de frevo e sua adaptação que fizemos para o cavaquinho:

⁸⁷ Palhetada: É a forma como o cavaquinista faz a base harmônica com a palheta.

Figura 33 - Exemplo de palhetada no cavaquinho, tomando como referência a caixa de uma orquestra de frevo.



Fonte: Palhetada de frevo no cavaquinho criada pelo autor

Pode-se observar a palhetada com o padrão rítmico do frevo semelhante ao da caixa, tocado com o giro rítmico de dois compassos binários seguidos (Figura 33), que podem ser entendidos como um compasso quaternário. A célula rítmica com 4 semicolcheias em cada tempo apresenta articulações diferentes representadas pelo sinal de acentuação que caracteriza a clave rítmica do frevo⁸⁸. O *staccato* percussivo é indicado na escrita musical com a semicolcheia representada pelo “X”. A combinação das palhetadas articuladas na clave do frevo com o uso de *staccatos* percussivos confere ao cavaquinho um swing e um sotaque rítmico característicos deste gênero musical.

O cavaquinista Elias Paulino faz um relato da sua interpretação no frevo, utilizando os elementos rítmicos da percussão. É interessante observar a relação que ele faz com o cavaquinho do samba e frevo, a percussão e as diferentes formas de tocar em cada região do país:

“Se eu for relacionar o cavaquinho com a percussão do samba, eu me baseio muito no tamborim e no ganzá. No frevo é na caixa, ali está a fonte. A caixa me deu muitas variações com a mão direita na palhetada” [...] “A gente sabe que o frevo é pernambucano e vai tocar em outras regiões do país, como em São Paulo, no Rio e em várias orquestras, mas é uma identidade local que já nasce aqui” [...] “Você pode observar como a caixa é tocada pelo pessoal do Rio em algum bloco, do jeito deles, com a referência deles. Mas se a gente for comparar com a nossa, é diferente” (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024).

Ainda de acordo com Elias Paulino, a levada da caixa com seus rufos⁸⁹, é uma fonte de informação importante para a adoção do seu estilo interpretativo no cavaquinho na execução do frevo e suas variações (Entrevista com Elias Paulino, 12 de agosto de 2024).

O cavaquinista Pepê da Silva compartilha da opinião de Elias Paulino. Para ele, a percussão foi fundamental na construção de sua forma de tocar frevo no cavaquinho. Segundo Pepê: “A percussão influencia a minha forma de tocar, principalmente a caixa. Por tocar em

⁸⁸ A clave rítmica do frevo é a célula rítmica que caracteriza esse gênero musical.

⁸⁹ O músico traduz os rufos da percussão na caixa para a velocidade da palheteta, equivalente ao tremolo.

orquestras, tenho como referência o baterista Adelson Silva, da Spokfrevo Orquestra” (Entrevista com Pepê da Silva, 14 de agosto de 2024).

Bila foi um cavaquinista que trouxe em sua palhetada no frevo uma mistura e adaptações de elementos rítmicos e variações de outros gêneros musicais que eram tocados na Jazz Band Natambijara⁹⁰, Samba 5 e o Conjunto Pernambucano de Choro. Sobre essa influência do músico pernambucano com o frevo, se faz relevante o depoimento do cavaquinista Elias Paulino:

“Por mais influência que o músico pernambucano tenha na música geral do Brasil e do mundo, a mais forte é a nossa raiz. Então, o frevo tem um sotaque tão peculiar e tão diverso que, quando você vai fazer uma interpretação, como um solo, tem coisas ali que só tem no frevo [...] A música com o cavaquinho dentro do frevo, o pernambucano faz diferente, sua própria linguagem no frevo, ela traz uma característica única” (Entrevista com Elias Paulino em 12 de agosto de 2024).

Observa-se nesta análise, a partir das informações trazidas por Elias Paulino, que essa escolha interpretativa e a influência da percussão são fundamentais para a construção identitária da linguagem do cavaquinho no frevo. Nesse sentido, identifica-se um processo de construção de identidade musical e uma tradição que se reinventa, à luz da teoria de Hobsbawm e Ranger (1984), sobre a invenção das tradições, bem como um processo de hibridização cultural, sob o enfoque teórico de Canclini (1997; cf. Silva & Moraes, 2023).

Na análise da gravação de Valores do Passado, observa-se a forma tradicional na interpretação de Bila em um frevo de bloco. Antes do início da melodia da introdução, ouve-se o som de um apito, ao qual o cavaquinista, junto com o regional, responde com um acorde. Bila executa o acorde de *Dó maior*, tonalidade da música, utilizando palhetadas alternadas para baixo e para cima, de forma contínua, semelhante a um tremolo abrangendo todas as cordas do instrumento. O surdo entra com uma nota grave, marcando o andamento, e em seguida tem início a introdução melódica, realizada pelo bandolim e pela flauta (Figura 34).

Figura 34 - Acorde inicial com palhetadas alternadas



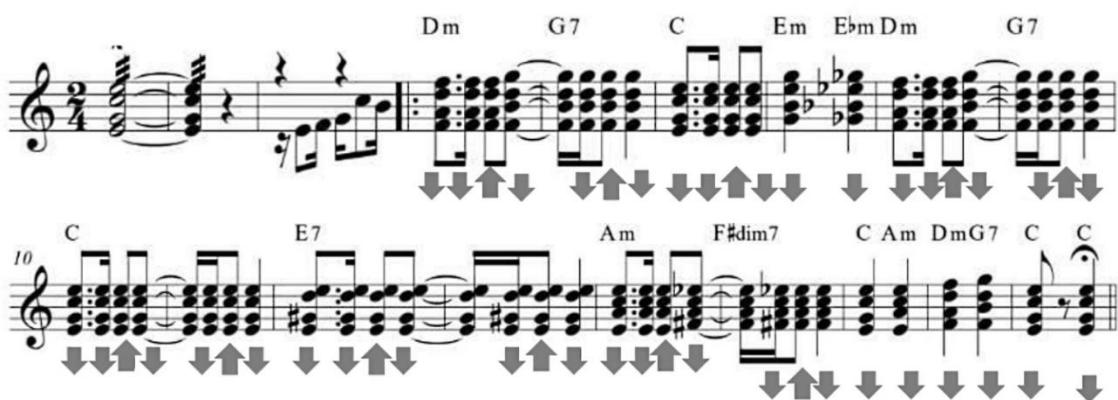
Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum *Sentimentos* - Conjunto Pernambucano de Choro.

⁹⁰ De acordo com Marco Cézar em entrevista, a Jazz Band Natambijara era uma orquestra da Rádio Difusora da cidade de Pesqueira-PE, na qual Bila era o baterista. O músico deu seus primeiros passos na música neste instrumento e no cavaquinho. (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

Esse acorde utilizado no início da música é uma das principais características de um frevo de bloco, o cavaquinho traz uma sonoridade peculiar e representativa dessa modalidade do frevo. No final da música, tradicionalmente se faz o uso do apito e tem-se a repetição do mesmo acorde inicial da orquestra. Nessa gravação o arranjador optou por não fazer a repetição do acorde com esse efeito da palheta similar ao trêmulio, trazendo uma inovação para o padrão do frevo de bloco. Nota-se que a melodia que está escrita no exemplo acima é referente às primeiras notas da introdução.

Após o início da melodia feita pelo bandolim, Bila traz a sua interpretação com palhetadas em um padrão rítmico sem fazer muitas variações. Segundo Marco Cézar, durante essa gravação, Bila teve que evitar fazer muitas semicolcheias e tocar mais contido após o técnico da gravação perceber e avisar que as palhetadas do cavaquinho estavam se chocando com os outros elementos rítmicos presentes na música (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024). Isso mostra uma arte cooperativa de acordo com a teoria de Becker (1977), ao mesmo tempo que se relaciona com o papel e importância do técnico de áudio no desenvolvimento de um gênero musical através das gravações, conforme os estudos de Hobsbawm (1989) sobre a história social do jazz. Bila, adotou uma levada no frevo para essa gravação que encaixou com todos os outros instrumentos e elementos rítmicos da música (Figura 35).

Figura 35- Padrão rítmico de palhetadas utilizadas na introdução de Valores do Passado

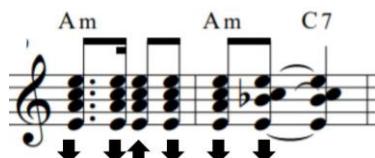


Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Sentimentos - Conjunto Pernambucano de Choro.

Nota-se nessas palhetadas de Bila que ele mantém o padrão rítmico que adquire algumas variações nos compassos com mais de um acorde. Verificamos que o mesmo faz o uso de uma

semínima em cada tempo, tocando com uma palhetada para baixo em cada acorde. Outro ponto que pode ser observado é a antecipação do quarto compasso para o quinto, que se encaixa com as acentuações presentes da caixa no padrão rítmico do frevo. Deste modo, constata-se nessa análise uma construção identitária e uma tradição que se reinventa, onde Bila faz uma palhetada no regional de choro que é equivalente a caixa, preenchendo os espaços que seriam ocupados por esse instrumento. Outro detalhe importante a ser observado é que a formação instrumental do Conjunto Pernambucano de Choro tinha a base rítmica percussiva de uma orquestra de frevo, com o surdo e o pandeiro, mas sem a caixa, o cavaquinho, com suas variações rítmicas, cumpria esse papel. Marco Cézar, em entrevista, relata que o surdo nessa formação era fundamental por causa do repertório de frevos que eles tocavam, onde chegavam a fazer os intervalos da Orquestra do Maestro Duda nos bailes das Noites Olindenses (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024). No final da primeira parte da música, o cavaquinista traz outro padrão rítmico, fazendo uma antecipação no acorde de preparação para o trecho seguinte (Figura 36).

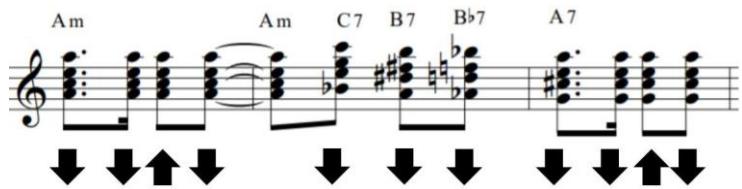
Figura 36 - Padrão rítmico com antecipação de acorde de preparação



Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum *Sentimentos* - Conjunto Pernambucano de Choro.

Nas situações em que um compasso tem mais de dois acordes, observa-se que ele fazia o uso de colcheias em cada acorde. Isso se deve ao fato de não ter um cruzamento rítmico entre os instrumentos e a melodia, deixando o frevo “embolado” (Figura 37).

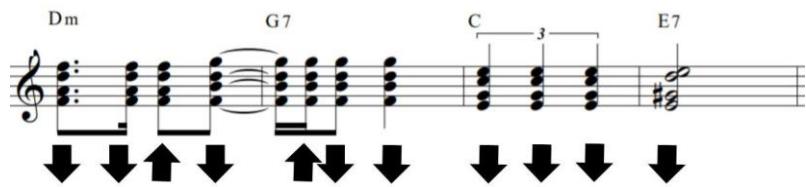
Figura 37 - Padrão rítmico com colcheias e mais de dois acordes por compasso.



Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Sentimentos - Conjunto Pernambucano de Choro.

Outro padrão rítmico utilizado por Bila é o uso de tercinas de semínima dentro de um compasso. Na situação específica, essa divisão rítmica faz parte do arranjo da música, mas se configura com uma forma interessante de preparação e junção com a levada rítmica do frevo e a inserção de tercinas (Figura 38) que ele estava fazendo anteriormente.

Figura 38 - Padrão rítmico do frevo com a inserção de tercinas



Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Sentimentos - Conjunto Pernambucano de Choro.

Ao analisar as variações feitas por Bila no cavaquinho, nota-se que o padrão rítmico mais utilizado nessa gravação é o que se encontra nos dois primeiros compassos da transcrição acima. A partir desse padrão de palhetada ele cria possibilidades de levadas diferentes no frevo, se adequando ao arranjo, a melodia e a gravação.

4.3.2 - As palhetadas de Elias Paulino em Alegre Bando: Análise musical

Ao ouvir a gravação de Alegre Bando verifica-se na interpretação de Elias Paulino uma configuração de palhetadas no frevo que é diferente da atuação de Bila. Isso revela uma construção de identidade que atravessa gerações de cavaquinistas. Ambos são considerados

referências no seu instrumento, com muita precisão e clareza na sonoridade de cada palhetada no frevo.

Assim como na gravação de “Valores do Passado”, “Alegre Bando” também inicia com o acorde característico do frevo de bloco. No final da música, novamente se faz o uso do apito e tem-se a repetição do mesmo acorde inicial da orquestra. Nessa gravação, Elias Paulino se deparou com um arranjo de muitas antecipações melódicas. Pode-se conferir na transcrição a seguir, a introdução com o acorde inicial e as antecipações rítmicas e harmônicas (Figura 39).

Figura 39 - Padrão rítmico do frevo com antecipações rítmicas e harmônicas em Alegre Bando

Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Frevo de Bloco - Coral Edgar Moraes.

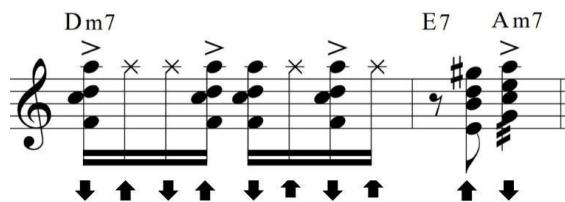
Nessa música, o cavaquinista faz um acompanhamento em consonância com a divisão rítmica da melodia em quase toda gravação. Elias Paulino traz em sua identidade performática o uso de acordes montados geralmente até a nona casa do instrumento e preenchendo os espaços da palhetada em semicolcheias acentuadas. A forma de tocar desse cavaquinista é similar à levada da caixa do frevo (Figura 40).

Figura 40 - Palhetadas com semicolcheias acentuadas, semínimas e colcheias

Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Frevo de Bloco - Coral Edgar Moraes.

Elias Paulino apresenta nesta gravação uma característica identitária típica do frevo pernambucano, por trazer uma palhetada que preenche todos os espaços com as acentuações e convenções. Nos compassos 4 e 5 do exemplo acima, evidencia-se o uso de semínimas e colcheias, foi uma adaptação que ele fez se adequando ao arranjo da música. Na performance do frevo de bloco, Elias Paulino apresenta alguns rufos iguais aos do banjo e da caixa, efeitos característicos da identidade do cavaquinho pernambucano semelhantes ao samba e pagode (Figura 41).

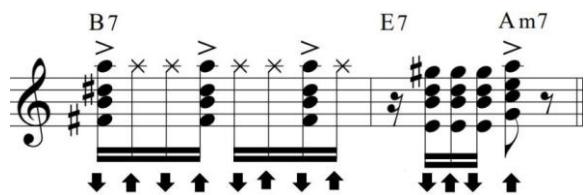
Figura 41 - Palhetada com o uso das semicolcheias, colcheia e rufos



Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Frevo de Bloco - Coral Edgar Moraes.

Na transcrição a seguir, Elias Paulino faz o uso de uma variação em uma divisão rítmica diferente no segundo compasso. Esse processo provoca uma quebra na levada tradicional em grupos de semicolcheias e acrescenta uma variação original na execução de sua palhetada (Figura 42).

Figura 42 - Variação de palhetada com pausa de semicolcheia



Fonte: Transcrição feita pelo autor do álbum Frevo de Bloco - Coral Edgar Moraes.

Elias Paulino, no segundo compasso do exemplo acima, apresenta uma variação no ritmo do frevo com a célula rítmica do primeiro tempo composta de quatro semicolcheias com pausa na primeira, sendo o segundo tempo composto por uma colcheia e uma pausa.

Percebe-se que Elias Paulino no frevo “Alegre Bando” acrescenta pequenas variações características do samba, devido a sua formação cultural revelando uma identidade criativa, contribuindo para a fusão do frevo com o samba. As variações rítmicas que ele apresenta em sua palhetada, são feitas de acordo com o contexto do arranjo sem interferir na organização informativa dos padrões tradicionais do frevo. Marco Cézar explica sobre o uso das variações em função da textura:

“Ele pode variar a divisão rítmica do pandeiro para que a caixa fique mais solta, ou seja, livre de amarras. Essa variação pode provocar uma sensação rítmica desagradável com excesso de informações desnecessárias alterando a textura sonora para mais densa em contrário à textura menos densa recomendada para o acompanhamento” (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).

A performance desses músicos no cavaquinho em torno das suas práticas; fazendo a base rítmica ou como solista de frevos, traz uma reflexão sobre a necessidade de pregaro técnico para se conseguir tocar esse gênero musical. De acordo com Marco Cézar (Entrevista em 16/08/2024), o cavaquinista que faz a base rítmico-harmônica no frevo, muitas vezes se baseia na caixa de percussão ou ele evita fazer a palhetada igual a caixa e faz outro tipo de divisão rítmica. Ele explica que ao tocar se usa uma divisão rítmica independente da caixa, mas uma soma no contexto do frevo, como por exemplo a divisão rítmica do pandeiro. O maestro traz a sua reflexão sobre a responsabilidade em se tocar o frevo no cavaquinho:

“Olhe, a gente tem uma divisão, certo? o solista e o músico de base. O solista tem que estudar o frevo como se fosse uma peça de concerto mesmo, uma peça de difícil execução. Porque o frevo é muito rápido, muitas vezes é difícil o dedilhado e se você não estuda como um músico erudito estuda, fica mais difícil. Quando me refiro ao erudito é em relação a adoção de um sistema de trabalho de estudo que você precisa vencer possíveis dificuldades no instrumento. Cussy de Almeida dizia “vença a primeira dificuldade técnica para depois colocar a interpretação”. Então, para vencer a dificuldade técnica, você tem que ir lá nos pontos de dificuldade e trabalhar tocando muitas vezes e buscando também as soluções de dedilhados para depois conseguir tocar no andamento que você quer (Entrevista com Marco Cézar em 16 de agosto de 2024).”

Assim, conclui-se este capítulo ressaltando que o cavaquinho atravessa gerações, moldando-se aos diferentes espaços geográficos e às representações culturais que emergem da diversidade de performances dos cavaquinistas em distintos gêneros musicais. Ao atuarem no frevo, esses músicos mantêm e ao mesmo tempo reinventam tradições musicais e culturais, em

um processo que entra em acordo com a teoria de Canclini (1997), sobre a hibridização e globalização.

O universo do frevo dos cavaquinistas pernambucanos se manifesta nas práticas musicais e no legado desses músicos. As análises musicais mostram que a performance dos cavaquinistas, desde a divisão rítmica de um solo, à palhetada de um acompanhamento, está integrada com a percussão e os outros instrumentos. São singularidades que se encontram em torno de uma identidade coletiva. Outro ponto de relevância são as variações que são criadas que estruturam as palhetadas no frevo pelos cavaquinistas, um processo de reinvenção das tradições, conforme a teoria de Hobsbawm & Ranger (1984). Deste modo, esses músicos foram influenciados e desenvolveram suas identidades no ambiente em que viveram e se tornaram referências para os novos cavaquinistas.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da minha experiência como cavaquinista que interpreta o frevo, foi uma grande satisfação realizar esta pesquisa sobre a atuação do cavaquinho neste gênero musical. Ao longo deste trabalho, busquei evidenciar a construção da identidade cultural dos cavaquinistas pernambucanos em sua atuação no frevo no marco temporal delimitado de 1984 até 2000, através dos seus vínculos sociais, musicais e históricos, no contexto da sociedade pernambucana. Considerando a complexidade que envolve as discussões sobre a identidade cultural, a realização desta análise levou-me a aprofundar o meu olhar sociológico e musical sobre a presença do cavaquinho no frevo.

O processo de escrita, em especial, me permitiu estruturar as minhas reflexões construídas ao longo das minhas práticas com esse instrumento nesse gênero musical. Foi um trabalho acadêmico que envolve o aprofundamento e compreensão sobre o lugar do cavaquinho e a importância dos seus cavaquinistas no frevo. No capítulo 1, foi discutido de forma criteriosa as questões e escolhas metodológicas, com os objetivos e a análise dos dados que envolvem a pesquisa. Apresentamos a base teórica deste estudo que foi norteado pelos autores Hall (2003, 2006), Taborda (2011), Becker (1977), Canclini (1997), (Hobsbawm (1989) e Hobsbawm & Ranger (1984). Essa fundamentação teórica foi realizada em articulação entre a teoria e análise dos dados no decorrer da dissertação. No capítulo 2, foi realizada uma contextualização da atuação do cavaquinho no frevo, com uma abordagem de forma mais resumida sobre suas práticas e história, após esse instrumento sair do continente europeu, em Portugal, se firmar no Brasil e no estado de Pernambuco. Já no capítulo 3, foi realizada uma análise dos vínculos sociais, musicais e históricos que envolvem a construção identitária na atuação dos cavaquinistas pernambucanos ao tocar o frevo, abordando discursos sobre tradição, gêneros e identidades musicais pernambucanas e nordestinas. Por fim, no capítulo 4, realizamos uma análise musical a partir da transcrição de gravações, com o intuito de identificar a construção identitária desses músicos, através das características interpretativas e de performance dos cavaquinistas ao tocar o frevo.

As análises realizadas revelaram que a identidade cultural desses músicos ao tocar frevo é construída a partir das suas práticas em consonância com as influências culturais e referências históricas deste gênero musical. A forma como os cavaquinistas desenvolvem suas habilidades na performance do frevo traz uma fusão que está intrinsecamente ligada a uma identidade que resulta de um processo de hibridização musical. Foi constatado que o frevo criado e interpretado por esses músicos, para sua utilização como um instrumento solista ou de base rítmico-

harmônica, contribui na linguagem, transformações do frevo, se tornando uma referência de uma identidade pernambucana e nordestina. Jacaré, ao gravar como solista os frevos no cavaquinho é um exemplo desse processo, porque ele cria uma linguagem característica da sua região para o seu instrumento, se tornando uma referência para os cavaquinistas que praticam esse gênero musical.

Também foi possível verificar que as tradições se reinventam no contexto histórico e sociocultural dos cavaquinistas e se tornam instrumentos de uma construção identitária. Grande parte desses músicos fazia parte de famílias ligadas à cultura carnavalesca. As suas práticas cotidianas favoreciam uma absorção em sua identidade de muitas tradições antigas que foram reinventadas por eles. Desta maneira, constatamos que a tradição dos cavaquinistas ao tocar o frevo é reinventada, dando uma continuidade a esse passado em uma invenção do tradicional.

A pesquisa também evidenciou que a forma como esses músicos tocam o frevo é muito influenciada por suas vivências em outros gêneros musicais, o que favoreceu o surgimento de novas performances e sonoridades, preservando e ao mesmo tempo reinventando tradições musicais. Nota-se que o perfil social dos cavaquinistas que tocam o frevo influenciou uma nova geração de cavaquinistas que tinham o samba, choro e o pagode como parte da sua construção identitária e sua maior atuação. A compreensão do contexto de atuação desses músicos no frevo é de extrema relevância para o entendimento do cavaquinho brasileiro. Através das entrevistas e da performance desses músicos nas gravações, observa-se as nuances interpretativas e tradições culturais que surgem durante os desfiles dos blocos líricos nas ruas e nas rodas de choro, onde cavaquinistas tocam choro, samba e frevo. Como é o caso do álbum *Choro Frevado* (1985), onde o cavaquinista Jacaré em sua performance e composições demonstra um processo de hibridização com uma forte influência desses gêneros musicais.

Os aspectos sociais do cavaquinista que tem uma atuação no frevo em Pernambuco revela-se como um campo de análise complexo, por causa da escassez de registros históricos e fonográficos. Durante a pesquisa, foram desafiadoras as dificuldades em encontrar no marco temporal de 1984 até 2000 registros de gravações do cavaquinho solista de frevos. No entanto, os fonogramas existentes ajudaram a identificar e ter um parâmetro de como se dava a atuação desses músicos ao tocar esse gênero musical. Constatou-se que tanto nas gravações, como nas apresentações musicais a maior atuação dos cavaquinistas no frevo é exercendo a função do cavaquinho como um instrumento de base rítmico-harmônica nos frevos de bloco.

As transformações sociais e mercadológicas do período influenciaram diretamente o perfil desses músicos, que passaram a atuar também em palcos e estúdios, desenvolvendo novas competências, como a leitura de partituras e a criação de arranjos específicos para o cavaquinho.

Podemos observar como as transformações sociais trouxeram uma identidade sonora na performance do frevo, onde os cavaquinistas desenvolveram uma habilidade na criação de arranjos específicos para o instrumento. As mudanças no cenário de atuação desses músicos, saindo das ruas para os palcos e estúdios, foi de relevância para essa construção identitária.

A partir desta análise, conclui-se que o cavaquinho atravessa gerações, de acordo com o espaço geográfico e representações que são formadas na variedade de performances dos cavaquinistas em diversos gêneros musicais. Ao atuarem no frevo neste marco temporal de 1984 até 2000, a construção identitária dos cavaquinistas se configura com uma identidade que nasce regionalizada e se torna nacional. Esses fatores que influenciam a construção identitária dos cavaquinistas estão presentes não apenas nas questões sociais e culturais, mas também na performance, nas escolhas interpretativas e na sonoridade específica do instrumento. Os cavaquinistas trazem uma identidade de uma mistura e hibridização de uma vasta experiência dos repertórios de carnavais e músicas que são tocadas em outras regiões do país, em rodas de choro, samba e serestas. Esses músicos mantêm e ao mesmo tempo reinventam tradições musicais e culturais, em uma abordagem já contextualizada na teoria de Canclini (1997), sobre o processo de hibridização e globalização.

O universo do frevo dos cavaquinistas pernambucanos se manifesta nas práticas musicais e no legado desses músicos. Durante as análises musicais, nota-se que a performance dos cavaquinistas, desde a divisão rítmica de um solo e a palhetada de um acompanhamento, está em consonância com a percussão e os outros instrumentos. São singularidades que se encontram em torno de uma identidade coletiva. Outro ponto de relevância são as variações que são criadas pelos cavaquinistas que estruturam as palhetadas no frevo, um processo de reinvenção das tradições, conforme a teoria de Hobsbawm & Ranger (1984). Deste modo, esses músicos foram influenciados e desenvolveram suas identidades no ambiente em que viveram e se tornaram referências para os novos cavaquinistas.

Ao realizar a análise musical deste estudo, foi notório um sotaque característico na forma como os cavaquinistas interpretam o frevo, através do ritmo e articulação nas palhetadas, o timbre, e o fraseado. Essa forma de tocar apresenta elementos que formam essa identidade cultural do cavaquinho no frevo. O sotaque musical é carregado de identidade, assim como o sotaque na fala, revelando o lugar daquela performance e composição, com suas características e tradições.

Dessa forma, conclui-se que a atuação do cavaquinho no frevo pode contribuir na construção da identidade cultural dos cavaquinistas no estado de Pernambuco. Isso se dá pelo fato de que os cavaquinistas traziam um selo de autenticidade pernambucana no frevo ao tocar

esse instrumento com as nuances características interpretativas, como é o caso do uso da síncope com a nota do meio mais curta. Essa escolha interpretativa e construção identitária é desenvolvida a partir da influência e convivência com os músicos e maestros das orquestras de frevo, com a percussão e metais, os blocos nas festividades carnavalescas e com os regionais nos eventos e rodas de choro durante o ano. Esses fatores são fundamentais para a construção identitária da linguagem do cavaquinho no frevo, traduzindo a música com elementos característicos deste gênero musical, seus vínculos sociais, musicais e históricos, no contexto da sociedade pernambucana no marco temporal delimitado de 1984 até 2000.

Pretendo com esta pesquisa instigar as discussões no meio acadêmico sobre o cavaquinho no frevo, incentivando investigações que considerem tanto as práticas performáticas quanto os contextos sociais e culturais que moldam essa rica expressão musical e a identidade cultural dos cavaquinistas.

REFERÊNCIAS

- ALBERTIM, João Paulo Barbosa. 2015. “O Cavaquinho no Choro em Pernambuco”. Monografia de Graduação, Faculdades Integradas Barros Melo, Olinda.
- ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte/Brasília/ São Paulo: Itatiaia/Ministério da Cultura/ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.
- ALMEIDA, Magdalena. Frevo. In: ALMEIDA, Magdalena (Org.). Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo: Memórias 2011-2014. Recife: Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2014.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas: máscaras do tempo - entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996. 423 p.il.
- ARRAES, Luis Carlos Orione de Alencar. Tradição e inovação no cavaquinho brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- ALVES, Alice Emanuele da Silva. Música, identidades culturais e categorias estéticas: a Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, 1984-87 / Alice Emanuele da Silva Alves. – Recife, 2018.
- BARBOSA, Marília Trindade. *Luperce Miranda, o Paganini do Bandolim* Niterói: Designum Comunicação, 2004.
- BECKER, Howard. Arte Como Ação Coletiva. In: _____ Uma Teoria da Ação Coletiva. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1977, 225p.
- BENCK FILHO, A. M. O frevo-de-rua no Recife: Características sócio-histórico-musicais. Tese (Doutorado em Música). UFBA/ Escola de Música, Salvador, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAZES, Henrique. Escola Moderna do Cavaquinho. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1988.
- CAZES, Henrique Leal. Palhetadas estruturantes: o acompanhamento do samba ao cavaquinho. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.
- CASCUDO, L. da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- CARRILHO, Maurício. Depoimento sobre Jacaré. In: JACARÉ, Choro Frevado [encarte]. [S.I.]: FUNARTE, Projeto Nelson Ferreira, 1985. 1 disco, 13 faixas.
- CÉZAR, Marco; Músicos: reféns dos projetos. [Entrevista cedida Rosa Minine]; Jornal A Nova Democracia; Os músicos e a música autêntica; Rio de Janeiro, p.30; abril de 2005.
- CEZAR NETO, Mauricio Correia. Nelson Ferreira e o frevo pernambucano: uma trajetória em dissonância. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.
- DUARTE, Ruy. História social do frevo. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1968.

FREYRE, Gilberto. 1961.

FLICK, Uwe (2009). Introdução à pesquisa qualitativa. 3^a. ed. Tradução de Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed.

GREEN, Lucy. How Popular Musicians Learn, Aldershot: Ashgate, 2001.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade, DP&A Editora, 1^a edição em 1992, Rio de Janeiro, 11^a edição em 2006.

HALL, S. 2003. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília, Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 434 p.

HOBSBAWM, E. J. História social do jazz. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Frevo - Dossiê do Registro do Frevo como Patrimônio Cultural do Brasil13, o frevo é o primeiro gênero musical criado para o carnaval, 2007.

IPHAN 14. Editora: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Brasília: Brasília Artes Gráficas, 2016.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. Choro - Dossiê - Instrução Técnica do processo de registro do Choro como patrimônio cultural do Brasil. Rio de Janeiro, fevereiro de 2023.

JORNAL DO COMMERCIO, Recife, ano 1987.

MOREIRA, Maíra M. Antônio da Silva Torres (Jacaré): um cavaquinho na memória do choro pernambucano. Dissertação de Mestrado (Música). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017).

_____. O disco “Choro Frevado” de Antônio da Silva Torres: um lugar de memória para o choro pernambucano. Música Popular em Revista, Campinas, ano 6, v.2, p.13-28,jul.-dez. 2019.

MOREIRA, Alexandre de Souza. Método didático para cavaquinho - Natal: Offset Editora, 2016.

MELO, Niraldo Riann de. Improvisação Idiomática no Frevo de RUA : um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero / Niraldo Riann de Melo. - João Pessoa, 2019. 122 f. : il.

NETTO, Roque. O trompete no Frevo: método Roque Netto - Recife: B52 Cultural, 2019.

OLIVA, João Luís. O cavaquinho: tempos e modos, modas e lugares. Lisboa: A. C. Museu do Cavaquinho, 2014.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Instrumentos Musicais Populares Portugueses, Edição da Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 2000.

ROMÃO, Carlos Eduardo. Cavaquinho em mãos de ébano: três personagens. Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em música, no curso de graduação Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC,

2017.

RODRIGUES, Edson (1991) Abafo, ventania e coqueiro. In: SOUTO MAIOR, M. e SILVA, L.D. (1991) Antologia do Carnaval do Recife. Recife, Massangana.

RIBEIRO, Jamerson Fárias. O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldiro Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro / Jamerson Farias Ribeiro. - Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

SALES, Ítalo Guerra. Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990) / Ítalo Guerra Sales. – Recife, 2018.

SANDRONI, Carlos (2001). Feitiço Decente: Transformações Do Samba No Rio De Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SPOK. Solando frevo/ Spok. Recife: Passo de Anjo, 2019.

SILVA, Leonardo Dantas. Carnaval do Recife. 2. ed. revista e ampliada. Recife: Cepe, 2019.

SILVA, Rinaldo A. Gomes da & MORAIS, Jorge V. (2023). Rildo Hora, a gaita brasileira e hibridismos musicais. DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, 27(1), 1–36. Recuperado de <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12666>.

TABORDA, Marcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 301p

TELES, José. Do frevo ao manguebeat/ José Teles - São Paulo: Ed. 34, 2000.

TELES, José. Choro e Frevo: duas viagens épicas. Recife: Página 21, 2022.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: Segundo Seus Gêneros. 7^a Edição, São Paulo: Editora 34, 2013

VERAS, Rodrigo Chaves. "É Muita Manobra Fazer uma Viola!: investigando construções artesanais de violas de samba do Recôncavo Baiano". Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.

VISCONTI, Eduardo de Lima. A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. Campinas, 2010. [292f.]. Tese de Doutorado em Música, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

VILA NOVA I, Júlio César Fernandes. Panorama de folião: cultura e persuasão no discurso do frevo-de-bloco / Júlio César Fernandes Vila Nova. - Recife: O Autor, 2006. 191 folhas: il., tab., quadros Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Linguística, 2006.

SITES

ACERVO CASA DO CHORO. Perfil de Nelson Alves. Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/48> . Acesso em: 14 mar. 2025.

ARAÚJO, Severino. Relembrando o Norte. Partitura. Disponível em: <https://musescore.com/user/11381986/scores/3313181>. Acesso em: 20 jul. 2025.

APANHEI-TE CAVAQUINHO. 1º episódio [vídeo]. Lisboa, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30ETxHEAksY>. Acesso em: 16 nov. 2023.

CULTURA.PE. Didi do Pagode. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimoniocultural/imaterial/patrimonios-vivos/didi-do-pagode/>. Acesso em: 30 mar. 2025.

BERNARDI, Renan (entrevistador). Entrevista com Fred 04 da Mundo Livre S/A. *Revista Artemísia*, 14 jun. 2023. Disponível em: <https://revistaartemisia.wordpress.com/2023/06/14/entrevista-com-fred-04-da-mundo-livre-sa/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

BBC NEWS BRASIL. “Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados”. BBC News Brasil, 6 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235> . Acesso em: 23 fev. 2025.

CANHOTO E SEU REGIONAL. Baião Mania [capa do álbum]. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/wp-content/uploads/2014/01/Capa1.jpg> . Acesso em: 12 jul. 2025.

CABEÇA, S. M.; SANTOS, J. R. Forma cultural: construindo o conceito a partir do campo literário», Revista Crítica de Ciências Sociais, 127 | 2022, 47-68. Disponível em; <https://journals.openedition.org/rccs/12828> . Acesso em: 12 abr. 2024.

FERREIRA, Mauro. Waldir Azevedo, que hoje faria 100 anos, é nome referencial no choro como compositor e cavaquinista. *G1 – Pop & Arte*, 27 jan. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2023/01/27/waldir-azevedo-que-hoje-faria-100-anos-e-nome-referencial-no-choro-como-compositor-e-cavaquinista.ghtml>. Acesso em: 15 jul. 2025.

IZEL, Adriana. Febre dos anos 1990, pagode passa por transformações. *Correio Braziliense*, 2016. Disponível em: https://www.google.com/amp/s/www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/06/30/interna_diversao_arte,538389/amp.shtml. Acesso em: 16 nov. 2023.

IPHAN. Dossiê de candidatura: frevo — patrimônio cultural imaterial do Brasil, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie%20Frevo.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2023.

LIMA, Irlam Rocha. Sessenta anos depois, o chorinho de Waldir Azevedo continua popular. *Correio Braziliense*, 27 nov. 2009. Disponível em: https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/11/27/interna_diversao_arte,157375/sessenta-anos-depois-o-chorinho-de-waldir-azevedo-continuapopular.shtml. Acesso em: 28 fev. 2025.

MEMÓRIA DO CAVAQUINHO BRASILEIRO [imagem]. Frame extraído de: vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/tqMwCq-urZk?si=RZwPKP6DYs-sn33Q> . Acesso em: 02 mar. 2025.

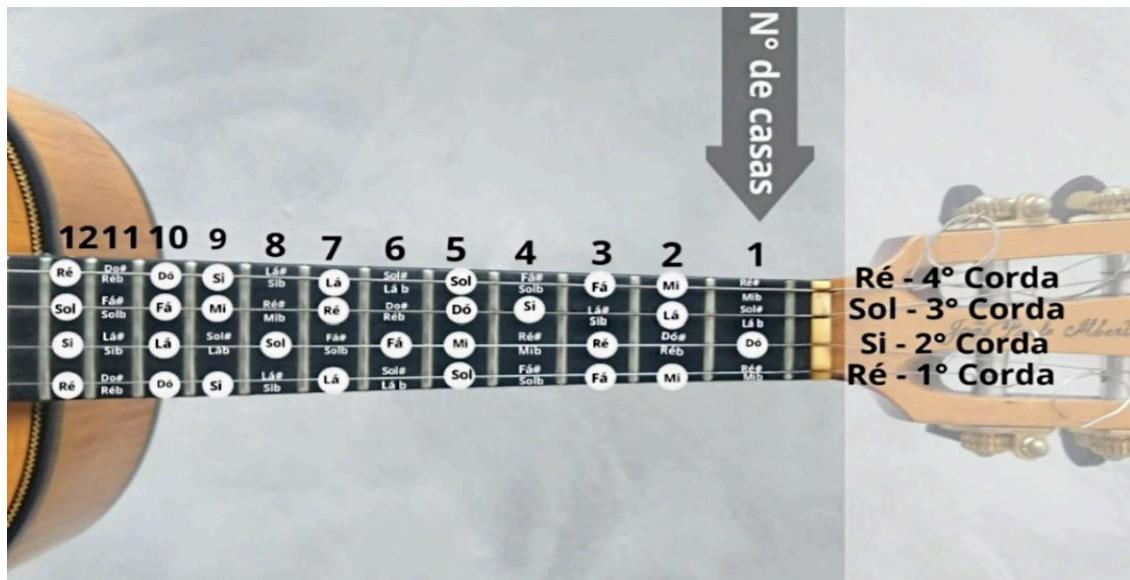
OLIVA, João Luís. Tempos e Modos – Modas e Lugares. Lisboa: A. C. Museu do Cavaquinho / Tradisom, 2014. Disponível em: <https://cavaquinhos.pt> . Acesso em: 02 mar. 2024.

SILVA, Jonas Pereira da. Evocação de Jacob [imagem]. Frame de Jonas Silva extraído do vídeo. Canal do Choro. Disponível em:
https://youtu.be/4pjoGnHCSxk?si=Nd_CE6bbkO6LFXW- . Acesso em: 20 mar. 2025

ANEXOS

ANEXO A

Foto 1 - Braço do cavaquinho - Afinação tradicional



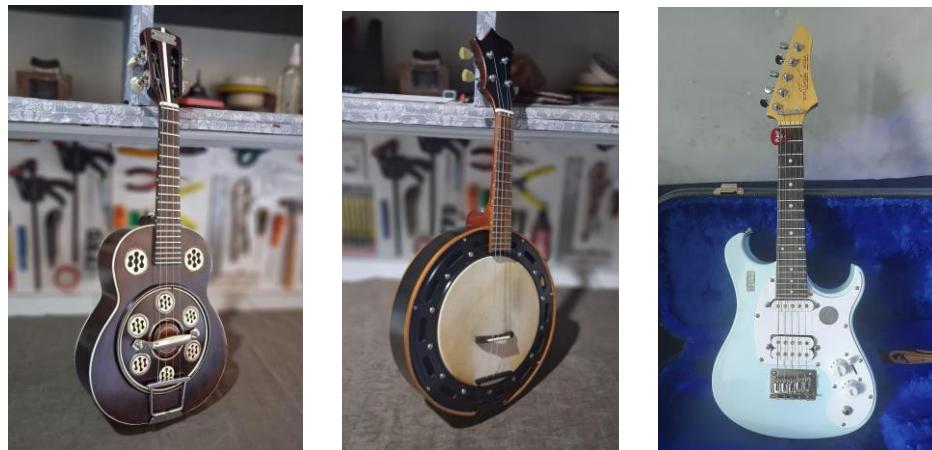
Fonte: Braço do cavaquinho - Afinação - Criado pelo autor

Foto 2 - Cavaquinhos de 4, 5 e 6 cordas, fabricados pelo luthier João Batista (JB)



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Fotos 3, 4 e 5 - Cavaquinho Del Vecchio dinâmico, banjo cavaquinho e guitarra baiana



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Foto 6 - Jonas Silva ao cavaquinho, tocando ao lado de Jacob do Bandolim e Dino Sete Cordas.



Fonte: Canal do Choro – Youtube.

Foto 7 - Nelson Alves ao cavaquinho.



Fonte: Casa do Choro

Foto 8 - Garoto ao cavaquinho



Fonte: [Immub.org](https://www.immub.org).

Foto 9 - Luciana Rabello



Fonte: [Immub.org](https://www.immub.org).

Foto 10 - Nilze Carvalho



Fonte: [uai.com.br.](http://uai.com.br)

Foto 11 - Canhoto e Seu Regional: Canhoto no cavaquinho, Orlando Silveira no acordeon, Dino e Meira nos violões e Gilson de Freitas no pandeiro.



Fonte: Forró em Vinil

Foto 12 - Waldir Azevedo ao cavaquinho.



Fonte: G1 - Globo

Foto 13 - Nelson Miranda ao cavaquinho.



Fonte: Memória do Cavaquinho Brasileiro / Youtube⁹¹

⁹¹ Disponível em: <https://youtu.be/tqMwCq-urZk?si=RZwPKP6DYs-sn33Q>. Acesso em: 02/03/2025

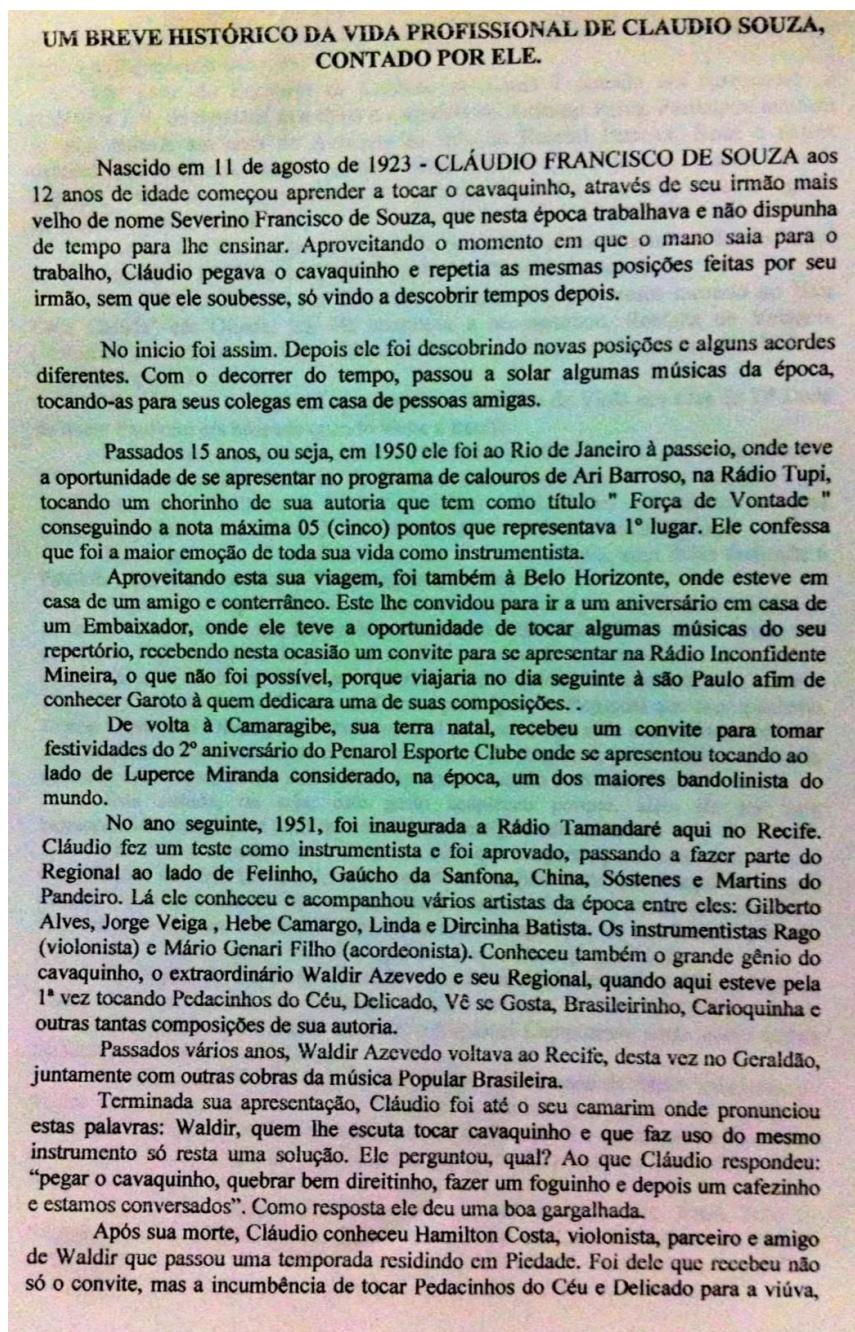
Foto 14 - Seu Cláudio está sentado (com o cavaquinho em pé) o violonista Canhoto da Paraíba e seu pai (no centro, sentado).



Fonte: Jornal do Commercio

ANEXO B

Foto 1 - Depoimento escrito por Cláudio Souza



Fonte: Albertim (2015)

Foto 2 - Depoimento escrito por Cláudio Souza (Continuação)

do cavaquinista acima mencionado, quando de sua passagem aqui no Recife. Esse momento lhe marcou bastante.

Fez parte do Regional de Canhoto no Canal 2 quando era apresentado o programa T.V. de Saudade que tinha o comando de Aldemar Paiva. Participou também de uma noitada em casa do Aldemar ao lado de Rossini Ferreira, Bozó e outros elementos do Regional, estando presente nesta ocasião, Chico Anísio, Luiz da Câmara Cascudo, Luiz Geraldo (apresentador de Noite de Black Tie - canal 2) e outras figuras do cenário artístico Local.

Tomou parte dos programas "Quando os violões se encontram" no Rádio Jornal do Comércio e 11 "Clube das Cordas" na Rádio Clube de Pernambuco.

Em 1972, convidado por Canhoto, permaneceu por 8 meses tocando no "Bar Casa Caiada" em Olinda. Lá, ele conheceu e acompanhou, Rosinha de Valência (violonista), Martinho da Vila, Conjunto M.P.B.4 e outros elementos da chamada "Música Popular Brasileira".

Neste mesmo ano ele foi apresentado a Paulinho da Viola em casa de D. Dede de quem Paulinho era hóspede quando vinha à Recife.

De lá, foram à casa do Sr. Alcides (Tabelião) em Olinda onde gravaram uma fita K7 tendo como solista Canhoto da Paraíba tocando músicas de sua autoria, e no acompanhamento, Paulinho da Viola (ao violão) e Cláudio ao cavaquinho. Foi uma noitada daquelas começando as 21 h e terminando as 4:30h da manhã seguinte.

Foram gravadas 22 músicas entre elas 3 de sua autoria, uma delas dedicada à Paulinho, que tem como título "Homenagem à Paulinho".

Alguns anos depois ele teve um novo encontro com o próprio Paulinho desta vez no teatro Santa Izabel. Mas, foi também no mesmo Teatro, quando de sua reforma, que aconteceu algo de muito importante na sua carreira de instrumentista, deixando o mesmo feliz da vida: convidado por Henrique Annes (violonista concertista) e Marcos César do Conjunto Pernambucano de Choro, participou do Regional que acompanharia Elizete Cardoso (a Divina) convidada especial da festa. Logo após sua apresentação, ela saiu beijando e abraçando cada um dos elementos do Regional, pois a mesma só havia ensaiado com orquestra não sobrando tempo para o ensaio com o Regional.

Esta atitude, ou seja, este gesto aconteceu porque, além de ser uma extraordinária cantora, era também uma criatura meiga e educadíssima.

Em 1989 o mesmo Marco César fez com que ele participasse com duas de suas composições da série Compositores Pernambucanos, pela Fundação Joaquim Nabuco, quando foram apresentadas 72 (setenta e duas) músicas, 12 (doze) seriam selecionadas e ficariam gravadas em Disco L.P. Entre elas uma composição de sua autoria que tem como título "Homenagem à Tozinho" (pai de Marcos César já falecido).

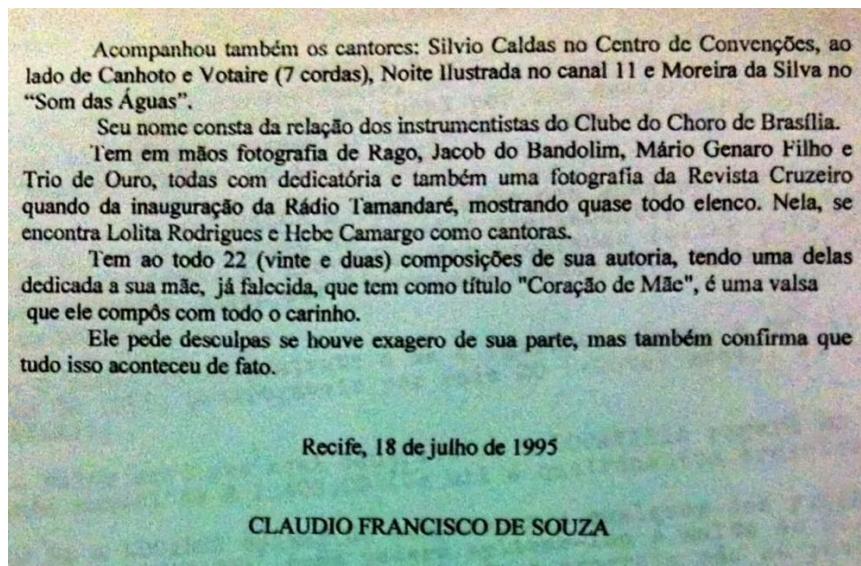
Participou da "Noite do Chorinho" que foi uma homenagem à Pixinguinha no Teatro Severino Cabral, em Campina Grande, ao lado de Rossini Ferreira, Bozó, Barreto (Violonista que integrou também o Regional Campinense tendo como solista Duduta (bandolinista e cavaquinista).

Participou também da festa de aniversário dos 50 anos da Rádio Tabajaras, no Teatro Santa Rosa, em João Pessoa, ao lado de Canhoto por quem fora convidado, Valter do Acordeom, Pereira (violonista e chefe do Regional) e outras pessoas presentes ao grande evento, entre elas Valter Lins (apresentador) bastante conhecido nosso, Neide Gama (cantora).

Acompanhou alguns instrumentistas violonistas, entre eles: Rago, João de Aquino, Votaire, Iuribio Santos, Baden Powel, José do Carmo, Canhoto da Paraíba participando inclusive do seu disco "Fantasia Nordestina", bandolinistas como: Deo Riau, Rossini Ferreira, Luperce Miranda, Marcos César e Jorge de Fortaleza.

Fonte: Albertim (2015)

Foto 3 - Depoimento escrito por Cláudio Souza (Continuação).



Fonte: Albertim (2015)

ANEXO C

Foto 1 - Partitura do frevo Nino, o Pernambuquinho (Duda)

NINO, O PERNAMBUQUINHO

Frevo de rua
(C)

Duda

♩ = 145

Fonte: Álbum de partituras Solando Frevo (2019, p.54).

Foto 2 - Partitura do Frevo Evocação N°1 (Nelson Ferreira)

Evocação N°1
Marcha de Bloco

Nelson Ferreira
Arranjo de Marco César para o
Paço do Frevo - 2014

The musical score consists of 12 staves of music for a single instrument. The key signature is mostly B-flat major (two flats), with some sharps and flats appearing in specific measures. The time signature is 2/4 throughout. The score includes the following chords and markings:

- Measures 1-6: G m6, D7, G m7, D7, G m7, D7
- Measures 7-12: C m7, A m7(b5), G m7, D7, G m7, D7
- Measures 13-18: G m7, G 7, C m7, A m7(b5), G m7, D7, *To Coda*
- Measures 19-24: G m7, G m7, C m7, C m7, A m7(b5), D7(b9)
- Measures 25-30: G m7M, G m7, G m6, G m6, Am7(11), D7/A, A7, A7, D7(b9)
- Measures 31-36: D7/A, G m7, G m7, C m7, C m7, A m7(b5), D7(b9), Gm7M, G m7
- Measures 37-42: G m6, G m6, Am7(11), D7/A, A7, A7, D7(b9), D7/A, G7M
- Measures 43-48: G7M, G6, G6, G6, G#dim, Am7(11), D7/A, A m6, D7(9)
- Measures 49-54: G m6, D7(9), A m6, D7(9), C#dim, G 6, F#dim, B7, E m
- Measures 55-60: E m/D, A7, A7, C m6, D7, C m7, F7, B m7, E 7
- Measures 61-66: A7, D7(b9), G m6, G m6, *D.S. al Coda*
- Measures 67-72: 2, G m7, G m7, G m7, G m7

Fonte: Arranjo de Marco César para o Paço do Frevo - 2014