



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

LUIZ CESAR CROSET JUNIOR

O ENSINO DO CAVAQUINHO:
Análise de métodos, questões didáticas e propostas metodológicas.

RIO DE JANEIRO
2020



LUIZ CESAR CROSET JUNIOR

O ensino do cavaquinho:

Análise de métodos, questões didáticas e propostas metodológicas

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof.: Dr. Clayton Daunis Vetromilla

RIO DE JANEIRO
2020

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C949 Croset Junior, Luiz Cesar
O ensino do cavaquinho: análise de métodos,
questões didáticas e propostas metodológicas / Luiz
Cesar Croset Junior. -- Rio de Janeiro, 2020.
39 p

Orientador: Clayton Daunis Vetromilla.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Graduação em Música - Licenciatura, 2020.

1. Ensino do cavaquinho. 2. Metodologia. 3.
Método. 4. Didática. I. Daunis Vetromilla, Clayton
, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

"O ENSINO DO CAVAQUINHO: ANÁLISE DE MÉTODOS, QUESTÕES DIDÁTICAS E PROPOSTAS METODOLÓGICAS"

por

LUIZ CESAR CROSET JUNIOR

BANCA EXAMINADORA

Professor (orientador)

Professor

Professor

Nota : ____ 10 (dez) _____

FEVEREIRO DE 2021

Dedico esse trabalho à minha Família e meus Guias, que me deram todo o suporte necessário para seguir na Música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente do Instituto Villa-Lobos, em especial ao Professor Dr. Clayton Vetromilla pela dedicação e direcionamento desde o início desse trabalho.

À Professora Mônica Duarte que, durante as aulas de Monografia, pôde me ajudar a estruturar e elucidar as primeiras questões a respeito da minha pesquisa.

Ao Professor Wladimir Tourinho, que, durante as aulas do curso técnico de Composição e Arranjo na Escola de Música Villa-Lobos, me incentivou a ingressar na UNIRIO, no curso de Licenciatura em Música.

Aos Professores Drs. José Nunes Fernandes e Pedro Aragão, que se dispuseram a fazer parte da banca e a colaborar para a redação final deste estudo.

CROSET JUNIOR, Luiz Cesar. **O ensino do cavaquinho: análise de métodos, questões didáticas e propostas metodológicas**. 2020. 39p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música - Licenciatura) — Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

Este trabalho aborda aspectos históricos e metodológicos do ensino do cavaquinho no Brasil. Mediante a análise descritiva e comparativa de uma amostra de métodos publicados desde a década de 1930, objetiva-se detectar eventuais lacunas do ponto de vista das demandas e dos avanços pedagógicos atuais. Além de situar aspectos do contexto de atuação e funções do instrumento na prática musical, apresentamos soluções elaboradas conforme a experiência adquirida como professor e instrumentista.

Palavras-chave: Educação musical; Métodos para cavaquinho; Metodologias; Didática musical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1- MÉTODOS DE CAVAQUINHO: PANORAMA E ANÁLISE	
DESCRITIVA	11
1.1 Método para cavaquinho: década de 1930	11
1.2 Tupan: método prático para cavaquinho: final da década de 1930	15
1.3 O Método prático para cavaquinho: década de 1950	16
1.4 Escola Moderna do Cavaquinho: década de 1980	18
2 - ASPECTOS TEÓRICOS E AS QUESTÕES DEMANDADAS PELOS	
MÉTODOS ANALISADOS	23
3 - TEMAS PARA UM MÉTODO DE CAVAQUINHO	27
3.1 Progressões Harmônicas	27
3.2 Acordes	30
3.3 – Exercícios técnicos	31
3.4 – Levadas rítmicas	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS	38

INTRODUÇÃO

O presente estudo decorre da necessidade de suprir lacunas observadas ao analisar uma amostra de publicações brasileiras denominadas genericamente como Métodos de Cavaquinho. Através de levantamento bibliográfico, localizamos e descrevemos, em linhas gerais, quatro trabalhos relevantes, que têm norteado direta e/ou indiretamente o ensino-aprendizagem do instrumento. Sua análise revela não somente aspectos do papel do instrumento nos gêneros populares da música brasileira, mas também de questões didáticas como relação entre a tradição oral e o ensino “por música” que foi e ainda é, em muitos casos, a maneira de transmissão de técnicas referentes ao instrumento.

Neste trabalho, discuto algumas questões, propondo soluções alternativas para o aperfeiçoamento dos métodos práticos do instrumento e para permitir o acesso de estudantes aos métodos de ensino formais, objetivando oferecer ferramentas introdutórias à teoria musical.

Entende-se por “métodos práticos” os métodos em que o autor apresenta um breve dicionário de acordes juntamente com informações básicas de como afinar o instrumento, utilização dos dedos para fazer os acordes entre outras coisas básicas. Já os ditos “métodos teóricos” tem uma demanda maior de informações como exercícios técnicos, peças de estudo e informações a respeito de temas como Harmonia e Percepção.

A utilização do cavaquinho, conjuntamente com o violão, dentro do gênero musical urbano brasileiro denominado *choro*, está normalmente associada a execução por músicos que não tinham conhecimento de teoria e/ou notação musical. Por outro lado, tais instrumentistas adquiriram o conhecimento empírico, da tradição oral. Sobre esse fato, Rosa (2018) cita uma passagem do livro *O Baú do Animal* de Pedro Aragão, em que o autor comenta:

Na segunda metade do século XIX, quando se iniciaram os gêneros que deram origem ao choro, no Rio de Janeiro não havia escolas de música especializadas em ensino de música popular. Normalmente os músicos solistas de instrumentos de sopro aprendiam música formalmente, em conservatórios ou em bandas. Os músicos acompanhadores, violonistas e cavaquinhistas tinham por hábito tocar de ouvido, e costumavam aprender os acompanhamentos com os colegas mais experientes, por convivência e imitação. (ARAGÃO apud ROSA, 2018, p. 560)

Quando iniciei meus estudos de cavaquinho, nos idos de 1998, a falta de recursos financeiros me privou de ter aulas em escolas formais de música. Como alternativa para sanar essa problemática, recorri aos seguintes materiais pedagógicos: *Tocando Fácil Cavaco: Cavaquinho com Robson Miguel* (1994) e *Toque Fácil Cavaquinho com Salgadinho* (1997) (VHS) e *Escola Moderna do Cavaquinho*, de Henrique Cazes (1988). Os dois primeiros, foram

muito úteis, pois, a visualização da mão e dos dedos sob as cordas e o braço do instrumento, demonstrando os acordes e progressões harmônicas, assim como também como realizar as *levadas*, eram absorvidas visual e auditivamente via imitação.

O método de Henrique Cazes, à época, apresentou-se para mim como algo complexo e pouco intuitivo, devido a uma proposta que me parecia, por assim dizer, “mais teórica”, partindo do pressuposto de que o estudante possuía conhecimentos de Percepção Musical e Harmonia. Após dez anos de prática, já inserido no mercado da música e também como professor de cavaquinho, veio a necessidade de ter um método referencial para suporte nas aulas e no desenvolvimento de uma didática voltada ao instrumento. Foi durante essa busca que eu pude constatar as lacunas deixadas em cada tipo de metodologia contida nos trabalhos disponíveis no mercado. Aqui, devemos lembrar que os primeiros métodos impressos para o instrumento surgiram na década de 1930, sempre com o viés de “método prático”. Por “métodos práticos” entende-se que são métodos em que o autor indica ao estudante, mediante a utilização de diagramas, os acordes a serem utilizados num pequeno compilado de progressões harmônicas mais comuns em canções dos gêneros mais populares ao instrumento.

Posteriormente, devido à evolução do papel do instrumento dentro dos arranjos nos gêneros populares (além do choro, por exemplo, no pagode e no samba), um maior grau de conhecimento passou a ser cobrado do cavaquinista a partir do final dos anos 1980, fazendo com que tais métodos ficassem relativamente obsoletos enquanto material didático de apoio para a formação dos instrumentistas.

Evidentemente, porém, certas lacunas poderiam ser sanadas ao se buscar outras fontes de referência, como em livros de Harmonia e Percepção. O estudo que aqui desenvolvido pretende aproximar os estudantes desses conteúdos reunindo tais conhecimentos e explicações dentro de um método só. Em linhas gerais, podemos dizer que os autores estudados se concentram no papel de acompanhamento do cavaquinho, o que justificada pela metodologia totalmente voltada às cifras de acordes em poucas progressões maiores e relativas menores.

A impressão que causa ao estudante que utiliza esses métodos nos dias de hoje é a de que eles são um pequeno apanhado de informações básicas para complementar os conteúdos passados dentro da tradição oral. Um fator que leva a essa hipótese é a ausência de referencial para *levadas* de ritmos dos gêneros onde o instrumento atuava seja de forma profissional ou amadora. Essas *levadas* são mais facilmente absorvidas por imitação, ainda mais com a falta de recursos teóricos na época das primeiras publicações.

Podemos identificar tal problemática em publicações como o *Método para Cavaquinho Andrade* (1931), de A. C. Andrade, *Tupan – Método prático para Cavaquinho* (1938), de

Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, que, do ponto de vista teórico, contam com uma breve explicação no início sobre como utilizar os dedos da mão esquerda no braço do instrumento, além da nomenclatura em cifras e um pequeno repertório sugerido ao final do método. Eles são quase um dicionário de acordes somente.

Por outro lado, assim como muitos outros músicos de minha geração, eu fui “alfabetizado” por esse tipo de publicação. Esse tipo de método juntamente com as “revistas de cifras” foram a base da formação de muitos cavaquinistas ao longo dos anos. Em tal contexto, o método de Cazes trouxe uma visão mais ampla para a didática do instrumento propondo exercícios de aquecimento, gravuras exemplificando o posicionamento do estudante ao instrumento, acordes em duas afinações (ré, si, sol, ré e mi, si, sol, ré), estudos de solo na pauta entre outras propostas ainda não vistas em outros métodos.

No presente trabalho, o primeiro capítulo contém uma breve análise descritiva de quatro métodos de cavaquinho por mim selecionado. No capítulo dois, apresento os conceitos que serão utilizados para determinar a organização e propostas dos autores assim como detectar certas lacunas em tais métodos. O terceiro capítulo apresenta propostas para melhorias na didática dos conteúdos propostos nos métodos de cavaquinho. Tais propostas foram extraídas do método de cavaquinho que eu estou escrevendo.

Reforço ainda que, assim como meu trabalho de conclusão de curso trilha o campo da análise de métodos de cavaquinho, outros autores também se motivaram a pesquisar e apresentar soluções para a didática ao cavaquinho, como Oliveira (2000) que discute a questão do ensino-aprendizado de tradição oral e os métodos de cavaquinho, baseando-se na transmissão de conhecimento e desenvolvimento do instrumento pelo gênero urbano Choro como fio condutor da análise e de suas propostas metodológicas para o ensino do cavaquinho. Já Ribeiro (2017) analisa a falta de propostas metodológicas para o ensino de levadas nos métodos publicados e propõe metodologias para esse ensino das levadas via escrita idiomática dos ritmos para o instrumento utilizando a notação musical tradicional como suporte e referência.

1- MÉTODOS DE CAVAQUINHO: PANORAMA E ANÁLISE DESCRITIVA

Na esfera da música popular, a oralidade é uma ferramenta importante para o processo de ensino-aprendizagem e o desenvolvimento técnico dos instrumentos "acompanhadores" como o violão e o cavaquinho, entre outros. Siqueira, em seu livro *Três vultos históricos da música brasileira* (1969), diz a respeito dos músicos do gênero choro, em especial os músicos acompanhadores entre eles, os cavaquinistas, que:

O conjunto regional (...) vivia precariamente das atividades amadoras, principalmente dos executores de instrumentos de cordas dedilhadas como os violões e os cavaquinhos. O grupo aludido teve sua formação assegurada por influência dos tocadores de cavaquinho. Esses artistas aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que as violonistas se adestrassem [(sic)] nas passagens modulares, transformando exercícios em agradáveis passatempos. (SIQUEIRA, 1969, p.97-98)

Os instrumentos solistas ainda se aproveitaram mais da parte teórica, de métodos com notação tradicional. Já os acompanhadores ficaram relegados durante muito tempo aos métodos práticos, em especial, o cavaquinho. Nesse primeiro momento farei a análise descritiva de dois métodos práticos, que apresentam similaridades nas propostas de conteúdo e organização como, por exemplo, instruções de como afinar, segurar palheta e uso das mãos direita/esquerda entre outros. Neles destacamos ainda a predominância de diagramas com as cifras dos acordes funcionando basicamente como um dicionário de acordes e em alguns casos, como progressões de acordes também conhecidas popularmente como “candências”.

1.1 Método para cavaquinho: década de 1930

O primeiro método que analisaremos é o “*Método para cavaquinho Andrade*”, de Álvaro Cortez de Andrade, que teve sua primeira edição em 1931. Em suas páginas consta o que hoje entendemos como a “Apresentação” do método. Porém, o autor curiosamente escolheu a palavra “Advertência” para intitular essa seção. Em seu breve texto, o autor afirma que:

Sendo o cavaquinho um instrumento que pelo seu timbre se torna agradável em acompanhamentos de chôros e outras organizações musicas, é o motivo por que apresento um novo methodo para o Cavaquinho de 4 cordas que além de conter todos os tons maiores e relativos menores, contém ainda em cada tom, uma série de modulações de accordo com os mesmos, facilitando assim os acompanhamentos variados e harmoniosos.

Acha-se este methodo confeccionado com o auxílio dos conhecidos professores Heitor dos Prazeres (LINO [Lino do Estácio, Mano Heitor]) [(Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1898 — Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1966)] e Euclides Cicero (Professor de Harmonia) aos quaes penhoro o meu agradecimento. (ANDRADE, 1931).

No tópico “Advertência” o autor deixa claro a função ao qual, na sua visão e talvez na visão de sua época, o cavaquinho deve a cumprir, ou seja, em princípio, o acompanhamento ou centro, como também assim chamamos atualmente. Na segunda parte, intitulada Explicações (pág.4), o autor faz em quatro tópicos uma explicação geral, "*Das cordas, da afinação, da mão direita e Pestanas*" (figura 1).

Figura 1: O autor demonstra a mão esquerda e os números correspondentes.



Fonte: ANDRADE (1931, p. 4)

Após esse capítulo, na página seguinte (p.5), já encontramos diagramas dos acordes de cada tonalidade representando os acordes no braço do cavaquinho. No diagrama representando a posição do acorde, encontramos uma representação do braço/escala do instrumento com 8 trastes, os números dos respectivos dedos da mão esquerda a serem utilizados na forma do acorde, o nome de cada nota utilizada no acorde e a representação do acorde na pauta, acima do diagrama de cada acorde. Nota-se também que o autor a nomenclatura “1ª posição”, “2ª posição”, “acorde” e “3ª posição”, etc., posteriormente nomeadas como as cifras convencionais para identificar cada acorde (figura 2).

Figura 2: Diagrama do acorde no braço do instrumento.



Fonte: ANDRADE (1931, p. 5)

Os acordes ficam organizados como uma espécie de Dicionário de Acordes em forma de progressões harmônicas com todos os tons maiores e seus respectivos tons relativos menores. Como poderemos ver nas figuras de exemplo mais a frente, no tom de Dó Maior (figura 3) constam somente os acordes de C, G7, Dm, F do Campo Harmônico de Dó maior e entram os acordes A7, C7 e D como dominantes secundários de Dm, F e G7. Já o acorde de A fica como um dominante secundário do D.

Para o Campo Harmônico de Lá Menor Natural (relativo de Dó Maior) (figura 4), o autor segue a mesma linha de raciocínio e organização: do Campo Harmônico ele usa somente os acordes de Am, Dm, G e F. Como dominantes secundários entram os acordes de E e A7. Em todas as progressões desta seção existe uma sinalização no canto direito. É uma colcheia que abrange a segunda e a terceira linhas e contém a informação “modulações do tom”. O autor pode ter sinalizado como modulações as duas mudanças de caminho harmônico nas progressões mesmo que as mesmas se mantenham dentro da tonalidade original.

Figuras 3 e 4: Respectivamente: figura à esquerda (3) contém uma tonalidade maior (Dó Maior) e a figura à direita (4) contém sua tonalidade relativa menor (Lá Menor).

Do maior

1.ª POSIÇÃO 2.ª POSIÇÃO 3.ª POSIÇÃO 4.ª POSIÇÃO

1.ª FALSA 2.ª FALSA 3.ª FALSA 4.ª FALSA 5.ª FALSA 6.ª FALSA 7.ª FALSA 8.ª FALSA

1.ª FALSA 2.ª FALSA 3.ª FALSA 4.ª FALSA 5.ª FALSA 6.ª FALSA 7.ª FALSA 8.ª FALSA

1.ª FALSA 2.ª FALSA 3.ª FALSA 4.ª FALSA 5.ª FALSA 6.ª FALSA 7.ª FALSA 8.ª FALSA

MODULAÇÕES DO TOM

Fonte: ANDRADE (1931, p. 5)

La menor - relativo menor de Do maior

1.ª POSIÇÃO 2.ª POSIÇÃO 3.ª POSIÇÃO 4.ª POSIÇÃO

1.ª FALSA 2.ª FALSA 3.ª FALSA 4.ª FALSA 5.ª FALSA 6.ª FALSA 7.ª FALSA 8.ª FALSA

1.ª FALSA 2.ª FALSA 3.ª FALSA 4.ª FALSA 5.ª FALSA 6.ª FALSA 7.ª FALSA 8.ª FALSA

1.ª FALSA 2.ª FALSA 3.ª FALSA 4.ª FALSA 5.ª FALSA 6.ª FALSA 7.ª FALSA 8.ª FALSA

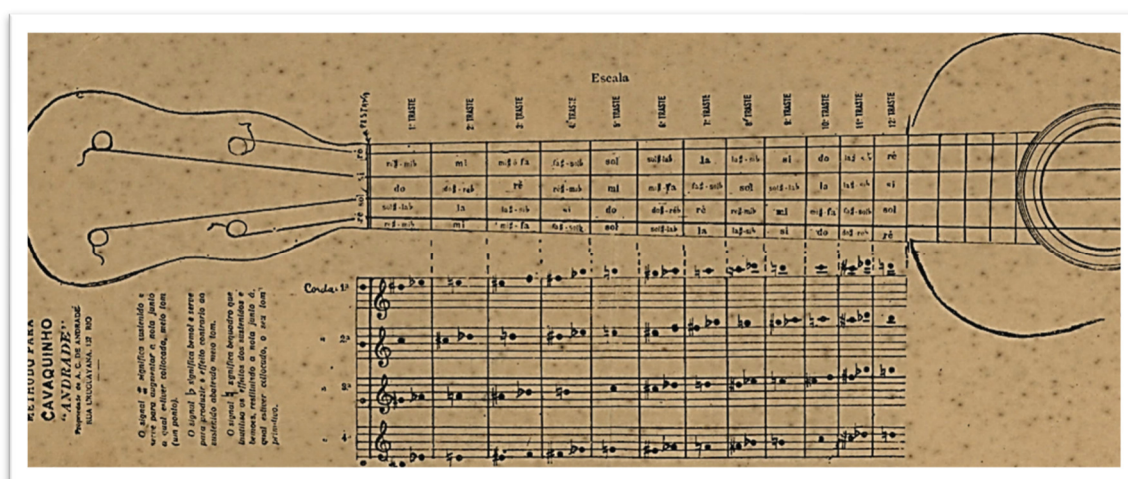
MODULAÇÕES DO TOM

Fonte: ANDRADE (1931, p. 6)

Como nesse capítulo do método não existem indicações de como estudar as progressões e nem um outro capítulo com repertório cifrado para a utilização das mesmas, podemos estudar as progressões de duas formas: uma como uma progressão contínua que vai do primeiro diagrama de acorde até o último da página ou dividir em pequenas sequências de 4 ou 5 acordes. A primeira opção de estudo ficaria uma progressão dessa maneira: "C – G7 – C – A7 – Dm – G7 – C – C7 – F – Ab (G#) – C – A – D – G7 – C". A segunda opção ficaria como uma divisão dessa grande progressão em pelo menos 3 partes: "C – G7 – C – A7 – Dm – G7 – C // C – C7 – F – Ab – C // C – A – D – G7 – C". Para a tonalidade menor, podemos usar a mesma proposta de estudo. Nessa progressão, o autor monta o acorde de Ab com as notas de G#. No caso é de fato um G# que ele apresenta, porém, levando em consideração a parte de empréstimo modal que é comum nos sambas o acorde a ser utilizado seria o Ab (sexto grau do tom homônimo menor, Dó Menor) ou até mesmo uma inversão de um possível Fm7 sem a fundamental (Fá), o que eu acho pouco provável o autor ter levado em consideração nessa publicação.

A última seção do método é uma página com uma gravura do braço do cavaquinho com parte do seu corpo e embaixo do braço quatro sistemas com cada nota na pauta correspondente às notas no braço do cavaquinho. No canto esquerdo uma explicação do uso de sustenido, bemol e bequadro. (figura 5)

Figura 5: Gravura do instrumento com os nomes de cada nota nas casas e cordas do braço do instrumento e 4 sistemas com cada nota na pauta correspondente às notas no braço.



Fonte: ANDRADE (1931, apêndice)

Esse diagrama se mostra útil de certa forma na identificação dos acordes montados na pauta acima dos diagramas do braço do cavaquinho (figura 2). Não existe nesse método nenhum estudo ou música na pauta para a utilização desse diagrama das notas na pauta correspondentes às notas no braço. Quase que da mesma maneira, Aníbal Augusto Sardinha, o *Garoto*, em seu

método traz sua síntese que reflete o pensamento sobre as funções do instrumento na música popular urbana. Ele diz em sua apresentação:

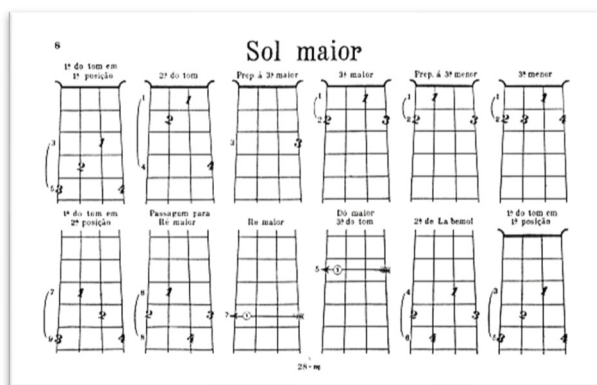
Este método é essencialmente prático e destina-se, aos que dele se utilizarem, a ensinar os segredos do difícil instrumento, que é o Cavaquinho. Digo difícil, porque o cavaquinho não é como muitos pensam um instrumento banal e corriqueiro. É um instrumento, para solos, quase sem recursos devido à sua afinação, mas indispensável ao acompanhamento musical, em um conjunto regional brasileiro, pois faz o centro e mantém o ritmo musical destacadamente. O Cavaquinho, instrumento puramente brasileiro, tem sido ultimamente muito esquecido, por serem poucos os que conseguem tocá-lo, tem escassos cultivadores e apreciadores. Acresce, infelizmente, a ausência de meios para cultivá-lo melhor, como sejam, métodos eficientes, práticos e por música. (GAROTO, 1938)

Farei uma breve análise desse método buscando evidenciar a proposta didática seguida ao longo dos anos por esta tipologia de métodos práticos.

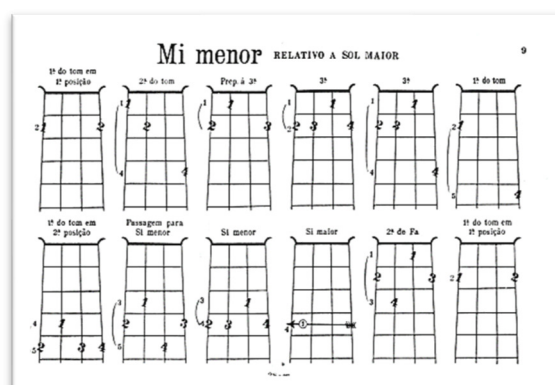
1.2 Tupan: método prático para cavaquinho: década de 1930

Assim como o primeiro método analisado, o método *Tupan: método prático para cavaquinho* (1938) do multi-instrumentista e compositor Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), traz a mesma proposta didática para os estudantes do instrumento: sequências de acordes em seus tons Maiores e Relativos Menores. Na primeira página temos a apresentação já citada anteriormente nesse trabalho, a página seguinte se atém a explicações acerca da afinação e os símbolos utilizados nos diagramas de acordes: dedos a serem utilizados, pestana e etc. Seguindo adiante, o método faz a mesma compilação de acordes: em uma página mostra pequenas possibilidades de acordes em sequência maiores e na página seguinte, o respectivo tom Relativo Menor (figuras 6 e 7).

Figuras 6 e 7: Sequências de acordes no tom de Sol Maior (à esquerda) e seu respectivo tom Relativo Menor, Mi Menor (à direita)



Fonte: SARDINHA (1938, p. 8)



Fonte: SARDINHA (1938, p. 9)

O método não faz nenhuma menção a algum repertório para estudo e aplicação das sequências e tampouco sugere algum tipo de levada rítmica.

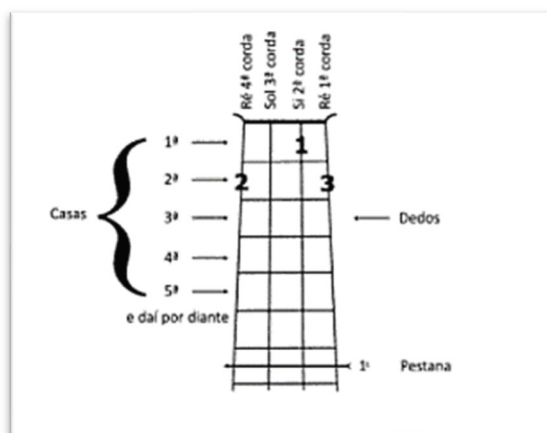
1.3 Método prático para cavaquinho: década de 1950

Nesse método intitulado *Método prático para cavaquinho Waldir Azevedo*, de 1953, encontramos basicamente a mesma proposta do primeiro método analisado. Não se sabe se, de fato, o renomado cavaquinista Waldir Azevedo (1923-1980) escreveu o livro, sendo que, diante do conteúdo apresentado, é possível supor que seu nome tenha sido associado à publicação para alavancar vendas. Na página 3, o autor explica como afinar o instrumento no tópico “Afinação”.

Ainda na mesma página, no tópico “Explicações”, o autor faz uma breve explicação de como fazer a leitura do diagrama do braço do cavaquinho. Em relação aos dedos da mão esquerda, na mesma explicação ele cita como devemos contar os dedos e sua relação com os nomes de cada um: devemos contar do "1", indicador, ao "4" mínimo. Reforça ainda que para a pestana, utiliza-se o dedo "1" sempre em acordes com pestana.

Abaixo dessa explicação, encontra-se um diagrama do braço do cavaquinho com um acorde montado (Dó Maior). Acima dele o nome de cada corda em suas respectivas alturas; ao lado esquerdo os trastes numerados de 1 a 5 e ao final do diagrama na última casa tem uma pestana representada com uma seta da esquerda para a direita verticalmente. O capítulo seguinte da publicação segue a mesma organização do método anteriormente analisado: uma página com diagramas de acordes em Tom Maior seguida de outra com seu Tom Relativo Menor em todos os tons.

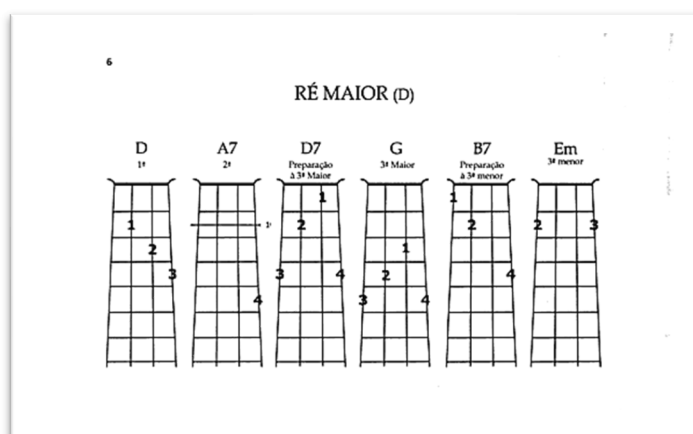
Figura 8: Diagrama do braço do cavaquinho.



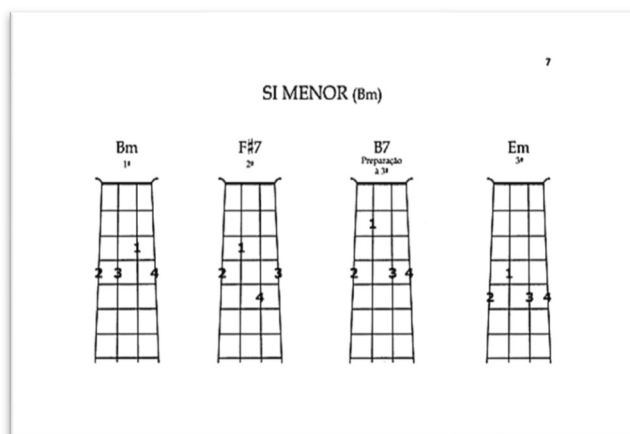
Fonte: AZEVEDO (1953, p. 3)

Nesse método tem menos acordes disponíveis nos dois tons como vemos nas a seguir: 6 acordes na tonalidade Maior e 4 na tonalidade Menor (figuras 9 e 10). Assim como no método anterior, não temos nenhum capítulo com repertório sugerido para que se possa utilizar os acordes apresentados. Além disso, nesse método o número reduzido de acordes encontrados diminui muito as opções de progressões para estudo.

Figuras 9 e 10: Exemplos dos diagramas nas tonalidades Maior e Relativo Menor (Ré Maior e Si Menor respectivamente)



Fonte: AZEVEDO (1953, p. 6)



Fonte: AZEVEDO (1953, p. 7)

O que o estudante pode pensar para o seu estudo e melhor aproveitamento do conteúdo proposto é mesclar à sua maneira, por meio de experimentações, os dois tons apresentados (Maior e Relativo Menor) uma vez que os dois tons são intercambiáveis. Em outras palavras, quando temos um Campo Harmônico Maior e seu Relativo Menor, na verdade temos o mesmo número de possibilidades de sequências. Sendo assim, ao tocar uma, está automaticamente estudando a outra e estudando “por tabela” duas tonalidades.

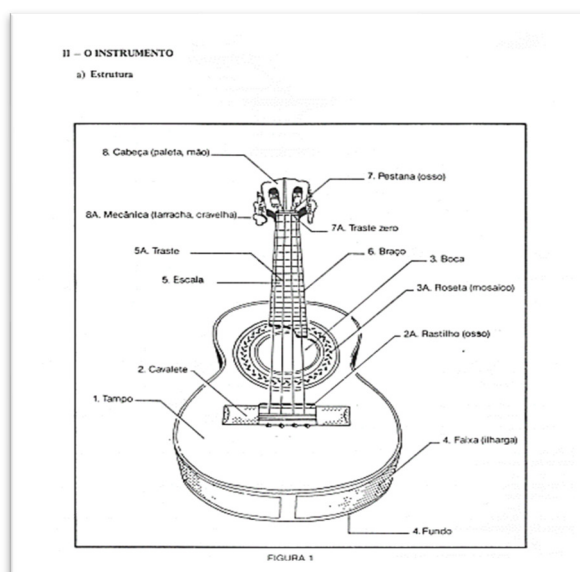
Esse tipo de metodologia é muito prática e fica melhor quando se tem bastante acordes disponíveis em sequências para que o aproveitamento possa ser o melhor. Até aqui, os três métodos analisados têm basicamente a mesma estrutura apesar da diferença de 22 anos entre as datas de suas publicações (1931 e 1953 respectivamente). Fica claro que a função do instrumento para os autores é o de instrumento *acompanhador* ou também popularmente conhecido como *centrista*. São métodos extremamente básicos, baseados em diagramas de acordes e apesar do conteúdo ser voltado para a função de acompanhamento, não existe nenhuma sugestão de levadas rítmicas onde o instrumento possa atuar.

1.4 Escola Moderna do Cavaquinho: década de 1980

Henrique Cazes traz nesse método publicado em 1987 uma nova visão de metodologia de aprendizado ao instrumento. "Escola Moderna do Cavaquinho" por vezes aparenta não ser um método para iniciantes, tal qual os métodos analisados anteriormente, mas ele contém elementos que complementam o pensamento dos anteriores com a adição de informações mais teóricas. O método se divide em quatro partes.

A *Parte 1* contém um resumo histórico do instrumento, seguido de duas gravuras com explicações da estrutura do instrumento: uma apresenta a parte externa do instrumento e a segunda a estrutura interna, mais precisamente a estrutura do tampo (figura 11). As outras informações são a respeito das cordas, palhetas (qualidades e suas diferenças), afinação (ré, sol, si, ré/ ré, sol, si, mi) e a diferença maior em relação aos outros métodos analisados: Extensão e Notação (figura 12).

Figuras 11: Apresentação da estrutura externa do cavaquinho com as nomenclaturas de suas respectivas partes



Fonte: CAZES (1987, p. 9)

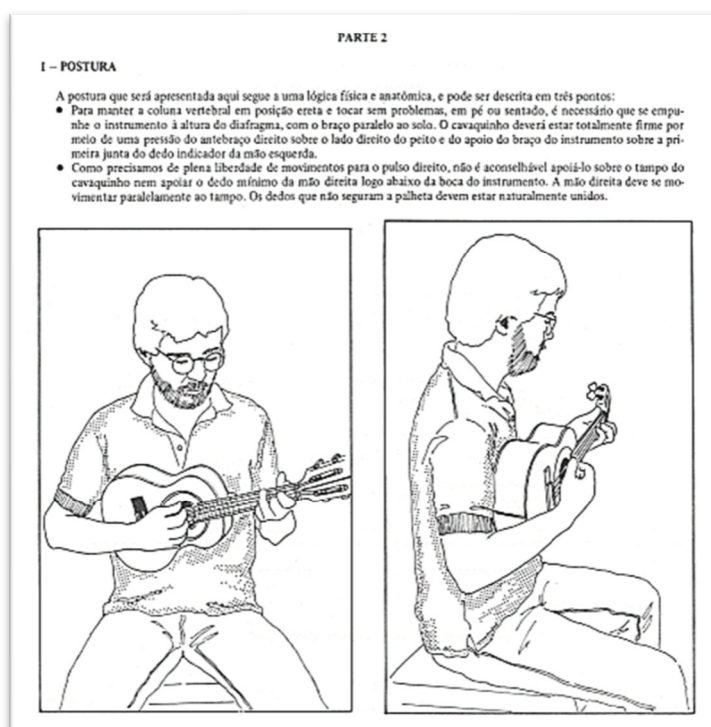
Figura 12: Extensão musical do cavaquinho na pauta.

III - EXTENSÃO E NOTAÇÃO
O cavaquinho é escrito em clave de Sol, soando exatamente na altura em que é escrito.
a) Extensão

Fonte: CAZES (1987, p. 11)

Parte 2 começa com figuras sugerindo uma postura ao instrumento e de como segurar a palheta, com explicações por escrito também (figura 13). Logo após, o autor apresenta um exercício de arpejos de cordas soltas na pauta com explicações abaixo da pauta a respeito do tempo e sentido da palhetada (figura 14). A partir desse tópico, todos os exemplos e sugestões de exercícios são apresentados na pauta.

Figuras 13 e 14: Sugestão de postura ao instrumento (à esquerda) e exercício de arpejos, utilizando as quatro cordas soltas na pauta (à direita).



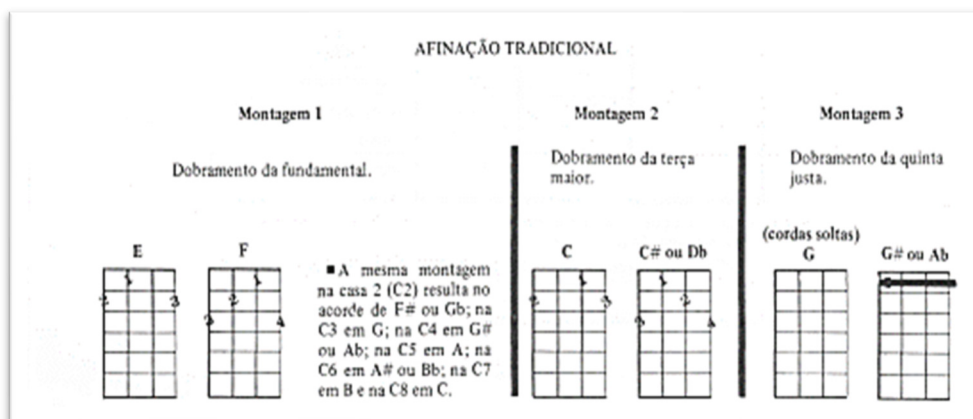
Fonte: CAZES (1987, p. 12)

II - ARPEJO I

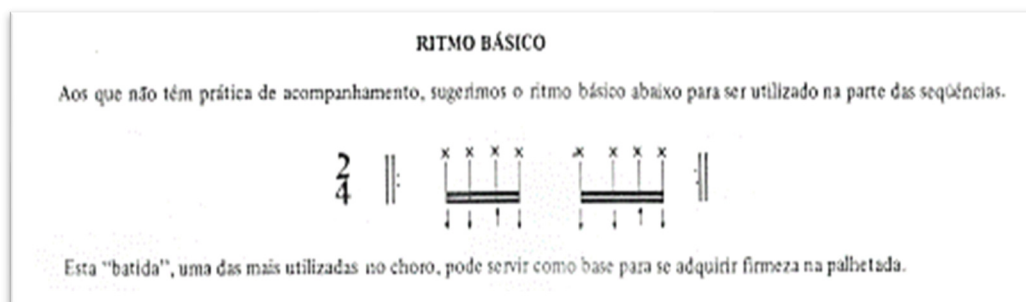
O objetivo dos exercícios que se seguem é fixar boa postura de mão direita e iniciar o desenvolvimento de uma noção de distância entre as cordas, sem que para isso seja necessário olhar em que corda a palheta vai tocar.

Fonte: CAZES (1987, p.13)

Ainda dentro dessa parte, o autor apresenta os acordes nos diagramas como nos outros métodos analisados anteriormente com o acréscimo de algumas informações: como montar os acordes, um quadro com os intervalos e símbolos usados nas cifragens dos acordes e acordes nas duas afinações (figura 15). Até o final dessa parte, qualidades de acordes apresentados são os Maiores, Menores, Dominantes e Diminutos. O autor encerra esse tópico com uma sugestão de como tocar progressões harmônicas ao instrumento: ele sugere ao executante/estudante que toque os acordes de forma mais conjunta o possível, colocando como exemplo as montagens a serem utilizadas para tal e logo abaixo, fecha com uma sugestão de levada básica para quem ainda não executa nenhuma (figura 16).

Figura 15: Diagramas de acordes na afinação tradicional (Ré, Sol, Si, Ré)

Fonte: CAZES (1987, p. 22)

Figura 16: Sugestão de levada rítmica básica.

Fonte: CAZES (1987, p. 26)

Na *Parte 3* o autor inicia novamente com mais exercícios na pauta: Arpejos 2, Martelos Duplos, Combinações de Mão Esquerda, Exercícios de Nota Fixa, Aquecimento, Leitura Melódica 2 (peças para estudo) (figura 17). Aqui ocorre mais uma novidade dentre os métodos analisados: acréscimo de levadas de ritmos brasileiros diversos, apresentados em figuras rítmicas e setas indicando o sentido da palhetada (figura 18). Ele finaliza essa parte com mais um tópico de acordes de outras qualidades: Maiores com 7ª Maior (7M), Menores com 7ª Maior e Menor (m7M e m7), Maiores e Menores com 6ª, Dominantes Sus 4 (7/4) e com 5ª aumentada (#5).

Figuras 17: Fragmento de peça de estudo na pauta.

AFINAÇÃO NATURAL

1) Minueto J. S. Bach (1685– 1750)

Fonte: CAZES (1987, p. 35)

Figura 18: Levadas de ritmos brasileiros.

- CHORO $\frac{2}{4}$ || 7 x x x x || || x x x x x x x x || Ex.: *Doce de coco*
(Jacob do Bandolim)
Vou vivendo
(Pixinguinha)

- SAMBA $\frac{2}{4}$ || x x x x x x x x || Ex.: *Ai que saudade da Amélia*
(Ataulfo Alves e Mário Lago)


Fonte: CAZES (1987, p. 39)

A última parte, a *Parte 4*, a organização se mantém quase a mesma: uma peça de estudo de Arpejos (Estudos de Arpejos em Mi Menor para Cavaquinho), Exercícios de Fortalecimento dos Dedos, Sugestão de Técnica Mínima Diária, Efeitos (Pizzicato, Trêmulo, Harmônicos e Segundas Menores) (figura 19), Regras Básicas de Digitação no Cavaquinho, Leitura Melódica 3 (aqui ele sugere um repertório de peças solo). Encerra a parte com Acordes no Cavaquinho 3 onde são apresentados os Dominantes com 9ª (7/9), com 13ª (7/13), com 9ª aumentada e menor (7/#9 e 7/b9), com 9ª e 13ª (7/9/13), Miores com 7ª maior e 5ª aumentada (7M/5#), 7ª maior com 9ª (7M/9), Miores com 9ª adicionada (add9), e Miores com 6ª e 9ª (6/9) e também com um repertório de 16 músicas populares cifradas (figura 20).

Figuras 19: Exemplo de efeito no cavaquinho


b) *Trémolo* – É a repetição rápida de um som, para dar a impressão de continuidade. Como é muito comum no bandolim (que tem cordas duplas justamente por isso) o trémolo se popularizou entre os solistas de cavaquinho, sendo muitas vezes de péssimo gosto. Uma forma de estudar o trémolo é ir aumentando gradativamente o número de palhetadas numa mesma nota.

Ex.:



ALTERNANDO SEMPRE O SENTIDO DA PALHETADA.

As notas em trémolo normalmente são riscadas três vezes na haste.



Fonte: CAZES (1987, p. 49)

Figura 20: exemplo de repertório cifrado

GUARDEI MINHA VIOLA

DÓ MAIOR		Paulinho da Viola				
2)	4) Minha vi-	C ola vai pro	A7 fundo do ba-	Dm ú	D7	G7 nãõ have-
	rá mais ilu-	C são	G7	C quero esque-	A7 cer ela não	Dm deixa
	al-	G7 guém que só me	fez ingrati-	14 vez		22 vez
	C#º no cama-	Dm val	G7 quero afa-	C dão mi-	G7 nha viola	C dão
	G7 samba não des-	C faz	quero as-	C tar	A7 as	Dm mãõas que o meu
	guar-	Dm dei meu vio-	G7 lão não toca	E7 pra facili-	tar o meu de-	A7 sejo
			C lão não toca	C mais minha vi-	G7 ola	

Fonte: CAZES (1987, p. 54)

O método em si traz aspectos que abrem um campo maior para possibilidades de solos e harmonia funcional aplicada ao cavaquinho. Ao mesmo tempo que tem uma vasta quantidade de informações que nunca haviam sido utilizadas em métodos anteriores, essas mesmas informações são disponibilizadas de uma forma muitas vezes pouco acessível pois, no mesmo capítulo em que sugere uma postura ao instrumento e como segurar a palheta, logo em seguida propõe um estudo de arpejos escrito na pauta. Esse tipo de organização se estende por todo o método. Mas, diferentemente dos outros métodos, o autor não sugere nenhuma progressão: sugere uma forma de encadear os acordes apresentados por ele e ao final traz um repertório de músicas populares cifradas.

2 - QUESTÕES DIDÁTICAS: ASPECTOS TEÓRICOS E DEMANDAS DOS MÉTODOS ANALISADOS

Em linhas gerais, entendemos que uma metodologia tem como objetivo ordenar um caminho, ou seja, esclarecer ao máximo o objetivo a ser atingido e traçar um planejamento para tal. Para tal organização, o conceito de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP) forjado pelo psicólogo russo Lev Vygotsky (1896-1934) tem sido uma opção recorrente entre professores de música. O conceito de ZDP refere-se à diferença entre a capacidade do aluno para executar uma tarefa de forma independente em relação à execução da tarefa com orientação.

Para o contexto de nossa proposta de trabalho, ou seja, da elaboração de um método de cavaquinho, elaboramos uma estratégia para oferecer ferramentas que permitam ao estudante ter autonomia para absorver e desenvolver os conceitos propostos no método. No caso, do ponto de vista da Educação Musical para crianças,

O conceito da ZDP é um conceito que admite a seleção linear de conteúdo – do mais simples para o mais complexo; do mais fácil para o mais complicado – pois admite que o processo de ensino-aprendizagem deve oferecer à criança conteúdos e conhecimentos que sejam compatíveis com o seu potencial de aprendizagem. Por sua vez, a aceitação da seleção linear de conteúdos implica em alguma fragmentação ou compartimentação de conteúdos e, portanto, a necessidade de sistematização e planejamento (BENNEDET e KERR, 2010, p.8)

Os autores devem levar em consideração que função na vida do estudante o método vai exercer: um compêndio de informações técnicas/teóricas com poucas instruções práticas? Um dicionário de acordes? Uma metodologia de uma técnica específica ao instrumento?

Seja ela qual for, o autor do método precisa organizar o material de forma progressiva, pensando na evolução do aluno e na melhor absorção e desenvolvimento do conteúdo proposto. Portanto, os três primeiros métodos por mim analisados no capítulo anterior, podem ser criticados pois, se, de um lado, cumprem uma função de dicionário de acordes, de outro, não seguem uma lógica linear e progressiva de sistematização e organização.

Em sua monografia, Oliveira (2000) entrevista alguns cavaquinistas renomados, entre eles Jayme Vignolli e Alberto Boscarino. O primeiro afirma que:

Eu comecei a tocar o cavaquinho sozinho quando eu tinha 12 anos. Comprei um método desses que se chamava O Turuna e aprendi aquelas sequências de acordes e tentava reproduzir as palhetadas em função do que eu ouvia nas rádios. Catava muito milho (OLIVEIRA, 2000, p.14)

Alberto Boscarino, por sua vez, faz um comentário similar ao de Jayme:

Comprei o método Waldir Azevedo, método que também vinha com as sequências de acordes, e comecei a aprender. Nunca tive um professor de cavaquinho. A partir daí comecei a frequentar as rodas de samba e choro (OLIVEIRA, 2000, p.14)

Portanto, parece nítido que tais métodos eram utilizados como suporte para o fazer musical de fato: o estudante adquire o método com a finalidade de aprender as posições, memorizava e “ia pra rua” tocar e experimentar na prática. Até mesmo “tirando” músicas de ouvido, o estudante se utilizava de tal *modus operandi*. Sendo assim, apesar da existência de tais métodos, a prática de conjunto e a imitação são, de fato, as maiores parcelas dentro do sistema de aprendizado de músicos populares. Sobre isso, Menezes (2010) relata que: “Predomina o jeito informal de aprendizado, muito comum na formação de músicos populares, por meio da imitação, do “tirar de ouvido”, da experimentação, da troca de experiências” (p. 59).

Ainda sobre essa questão, Lucy Green aponta questões sobre a aprendizagem não formal dos músicos populares. Ela trata de questões como a prática de tirar músicas de ouvidos, absorver e reproduzir o repertório mediante o processo de imitação e a prática de conjunto como elemento básico na formação de um instrumentista que atua no campo da música popular. Ela diz em relação à prática e desenvolvimento dos músicos populares que “Alguns dos músicos consultam livros e usam notação convencional, tablatura ou símbolos de acordes, mas o escrito é sempre secundário ao aural.” (GREEN, 2002).

O quarto método analisado (*Escola Moderna de Cavaquinho*) apresenta uma proposta bem distinta dos métodos de décadas anteriores. Por exemplo, exercícios de técnica escritos “na pauta”, informações sobre tessitura, harmonia, montagem e dicionário de acordes nas duas afinações (Re, Sol, Si, Ré e Ré, Sol, Si, Mi), levadas de ritmos brasileiros e até mesmo repertório sugerido para peças solo e acompanhamentos. Essa nova proposta metodológica encontrada no método analisado, de certa maneira faz uma aproximação aos conteúdos que já eram vistos em outros métodos para outros instrumentos.

De tal ponto de vista, podemos considerar tal publicação como um avanço significativo pois coloca o ensino-aprendizagem do instrumento em um outro patamar, para além de um contexto unicamente prático. Grande parte dos conceitos apresentados no referido método foram registrados na notação tradicional, salvo os diagramas de acordes, figuras ilustrativas e o repertório ao final do método. Dentro da tradição formal de ensino de música, a notação

tradicional ainda é a opção mais utilizada para os métodos mais teóricos, os ditos “métodos por música”.

Ciszevski (2010) explica o conceito de notação musical tradicional do ponto de vista do aprendizado ao longo dos tempos e na estruturação de ensino musical no Ocidente. Segundo a estudiosa,

A chamada “notação musical tradicional” é constituída por notas musicais, usadas para registrar sons em relação a sua altura e duração. As partituras tradicionais são escritas com notas musicais, respeitando os padrões de escrita desenvolvidos ao longo da história da música ocidental. (CISZEVSKI, 2010, p. 26)

FERNANDES (1998) também traz apontamentos sobre o sistema de notação tradicional:

A notação musical é a imagem gráfica análoga ao som musical que contém uma série de indicações (também visuais) para a execução. É, sem dúvida, um campo muito vasto, tendo em vista sua complexidade tanto em termos de variações nacionais ou regionais da escrita rítmica, como em termos temporais. [...] Para falarmos em notação musical, devemos lembrar que ela está ligada a sistemas formalizados de signos usados entre músicos, assim como a sistemas de memorização e ensino da música com sílabas, palavras ou frases. (FERNANDES, 1998, p. 48)

Já sobre a importância ou não da notação na educação musical, Terry (1994, p. 110 apud FERNANDES, 1998, p.48) explica que a necessidade de “ler música”, ou seja, as notas na pauta musical, “só tem valor para executantes especialistas os quais queiram passar grande parte de suas vidas profissionais estudando ou interpretando a literatura musical existente”. No que tange a organização nas duas propostas metodológicas apresentam pouca ou nenhuma progressão de dificuldades nos assuntos e exercícios. Por exemplo, os métodos práticos possuem diagramas de acordes, sem se deter em especulações de cunho teórico para estabelecer relações com a noção de Campo Harmônico, por exemplo, que, do ponto de vista teórico, explica as sequências/progressões harmônicas, ou seja, a ênfase ocorre na “memorização das posições”.

O método de Cazes inclui informações relevantes, que, talvez até a sua publicação, não eram apresentados e compartilhadas do ponto de vista teórico entre os cavaquinistas, embora, provavelmente o fossem do ponto de vista aural, ou seja, ao instrumentista faltava os fundamentos teóricos para nomear a sua prática. Por outro lado, nos deparamos com temas direcionados à estudantes de nível iniciante, como, por exemplo, a sugestão de levadas básicas; “Aos que não tem prática de acompanhamento, sugerimos o ritmo básico abaixo para ser utilizado na parte das sequências.” E segue com a explicação: “Esta “batida”, uma das mais

utilizadas pro choro, pode servir como base para se adquirir firmeza na palhetada.” (CAZES, 1987, p. 26)

Do ponto de vista didático do ensino do cavaquinho, uma das primeiras lições serem ensinadas é como segurar a palheta e uma levada básica ao instrumento, para que possam ser feitas trocas de acordes e tocar as primeiras músicas, estimulando o interesse, gerando curiosidade sobre o que virá depois e conseqüentemente satisfazendo o estudante. A firmeza citada pelo autor do método deve ser adquirida nos primeiros exercícios, assim como as levadas. Em relação aos desafios educacionais que possam estimular o interesse e motivar o estudo, nos métodos práticos são encontrados diagramas de acordes, sem uma metodologia que proporcione um aprendizado gradual com elementos de dificuldades e desafios progressivos. O estudante acaba por ter somente um breve dicionário de acordes.

Consideramos que em processos de aprendizado diversos, a motivação é a força motriz que acaba por conduzir o indivíduo a alcançar seus objetivos sejam eles quais forem. Portanto, a difusão de conhecimentos didáticos e teóricos dentro do âmbito popular deve sempre passar pela contextualização do papel que o mesmo exerce dentro dos gêneros. Se historicamente um instrumento tem a tradição oral da transmissão do conhecimento, naturalmente o caminho para o desenvolvimento via método escrito ou até mesmo como nos dias de hoje em videoaulas no *Youtube*, é adaptar e levar algo mais próximo do que o estudante naturalmente já executa ou executará ao instrumento. Para isso, no próximo capítulo apresento algumas soluções viáveis para resolver essas questões elencadas por mim e encontradas nos métodos analisados.

3 - PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA UM MÉTODO DE CAVAQUINHO

Após as análises feitas no decorrer do Capítulo 1 e dos levantamentos feitos acerca das motivações e relações entre as propostas didáticas encontradas nos métodos e os estudantes no Capítulo 2, neste Capítulo trarei propostas para aproximar e deixar mais acessível as informações contidas nos métodos publicados com as propostas metodológicas para o ensino do cavaquinho e de outros instrumentos como a guitarra elétrica e o violão. Todas as propostas apresentadas nos tópicos a seguir também se encontram no método para cavaquinho que estou organizando e redigindo.

Nesse método eu pretendo apresentar soluções para as deficiências por mim analisadas e detectadas ao longo dos meus anos como músico/ professor. Dentro da didática que acredito ser a mais abrangente, estou organizando assuntos que já expostos em outros métodos, mas sempre com um acréscimo de explicação e mais de uma proposta metodológica para cada tópico como veremos a seguir.

3.1 Progressões Harmônicas

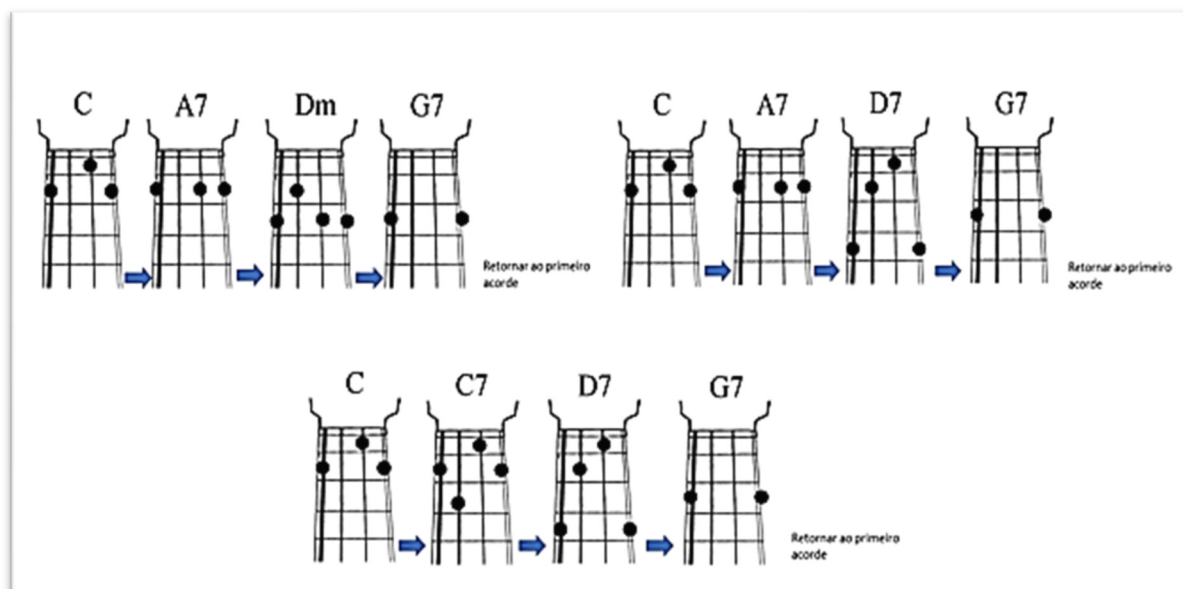
Nas propostas de métodos práticos independente de qual época tenham sido publicados, a metodologia escolhida sempre foi a do uso de diagramas de acordes organizados em pequenas progressões harmônicas maiores e seu respectivo tom relativo menor. Ao longo das análises dos métodos escolhidos para constar nesse trabalho e também em pesquisas de cunho pessoal, o que se fez mais notável foi a superficialidade dos conteúdos ali encontrados dentro do que se propõe um método de instrumento e a falta de uma organização metodológica para que, mesmo que seja um conteúdo com poucas opções sobre o assunto, fossem melhor aproveitados.

O assunto “Progressões Harmônicas” está contido dentro do estudo de Campo Harmônico, que por sua vez, é oriundo do estudo de Escalas. Ao dissociar esses assuntos num método prático, o autor deve ter uma abordagem que explique melhor as funções de cada acorde escolhidos por ele para fazer parte das sequências sugeridas no método. Os Campos Harmônicos Maior e Menor Relativo (vou me ater a esses dois pois são os utilizados nos métodos publicados) tem 7 acordes nativos da escala geradora dos acordes. Para cada acorde tirando o VII grau, tem-se um acorde de função Dominante seja ele nativo do Campo Harmônico ou um Dominante Secundário e para cada acorde de função Dominante temos um acorde de função Subdominante, seja ele nativo do Campo Harmônico ou um Subdominante Secundário.

Sendo assim, pode-se organizar de forma progressiva possibilidades de progressões harmônicas com essa gama maior de opções de acordes. Acrescentar os Dominantes Secundários nas primeiras progressões é uma forma de introduzir tais acordes pois eles fazem parte da construção harmônica/melódica das resoluções/cadências contidas no repertório de Música Popular Brasileira, em especial o Samba que é o carro chefe no aprendizado ao cavaquinho. Sem falar que a relação V7-I é muito forte no nosso ouvido ocidental e é uma cadência amplamente difundida na nossa música. É comum o VI grau do Campo Harmônico ser substituído pela Dominante Secundária do II grau (nos exemplos a seguir o Am é substituído pelo A7) e também a utilização de Dominantes Estendidos (V7-V7) e do famoso II – V - I em algumas sugestões de progressões também são bem vindas pois estas também são práticas recorrentes nas harmonizações dos repertórios de Música Popular Brasileira.

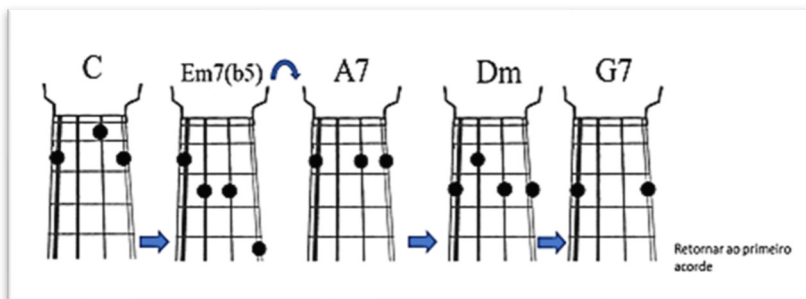
Nos exemplos a seguir, sugiro alguns tipos de organização dos diagramas de acordes com sugestões de como tocar a sequência numa ordem linear, utilizando setas no apontando o sentido da troca dos acordes (figuras 21, 22 e 23). Também sugiro a organização das mesmas sequências numa pauta com as cifras e os diagramas de acordes acima das respectivas cifras (figura 24).

Figuras 21: Sequências de acordes com indicação da ordem a serem executadas e ao lado direito de cada sequência uma indicação de “retornar ao primeiro acorde”.



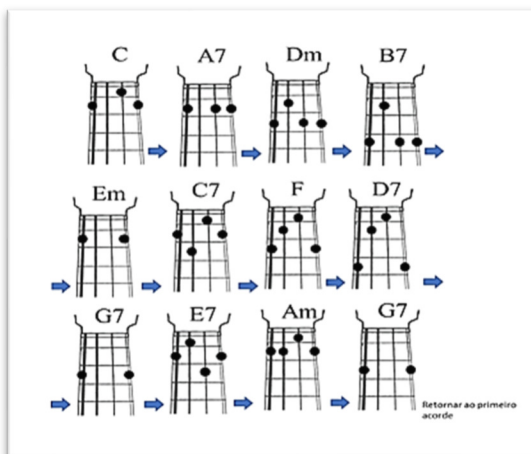
Fonte: Próprio autor

Figura 22: Sugestão de sequência de acordes com Subdominante secundário.



Fonte: Próprio autor

Figura 23: Sugestão de progressão harmônica utilizando diagramas com setas indicando o sentido e a ordem dos acordes a serem tocados



Fonte: Próprio autor

Figura 24: Progressões harmônicas na pauta, com setas indicando o sentido e a ordem dos acordes

1 C A7 Dm G7 Retornar ao primeiro acorde

13 C A7 D7 G7 Retornar ao primeiro acorde

17 C C7 F G7 Retornar ao primeiro acorde

19 C Em7(b5) A7 Dm G7 Retornar ao primeiro acorde

Fonte: Próprio autor

3.2 Acordes

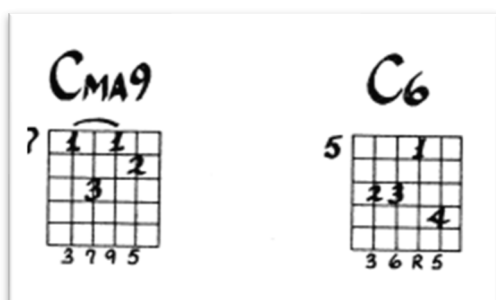
Em métodos práticos, normalmente não estão contidos assuntos relacionados a Harmonia aplicada ao instrumento ou sobre montagens de acordes. Os diagramas de acordes já vêm prontos, somente com uma sugestão de quais dedos da mão esquerda usar em cada desenho de acorde. No quarto método analisado neste trabalho e em outros com o mesmo viés metodológico, podem ser encontradas explicações sobre intervalos, escalas, montagens de acordes e regras aplicadas a tais montagens no cavaquinho. As duas primeiras (Intervalos e Escalas) são imprescindíveis para a montagem dos acordes.

Como temos quatro cordas e ocasionalmente teremos acordes de 5, 6 notas, regras aplicadas ao cavaquinho como omitir a Fundamental e a Quinta Justa são fundamentais para explicar as escolhas dos desenhos de acordes sugeridos nos métodos tanto práticos como os mais teóricos, por música. É muito comum em muitas montagens de acorde no cavaquinho estarem contidas somente a Terça Maior ou Menor e as respectivas tensões. Ex.: C7M (9/#11) no cavaquinho utilizaremos somente a Terça maior (E) e as notas subsequentes 7ª Maior (B), 9ª Maior (D) e 11ª aumentada (F#).

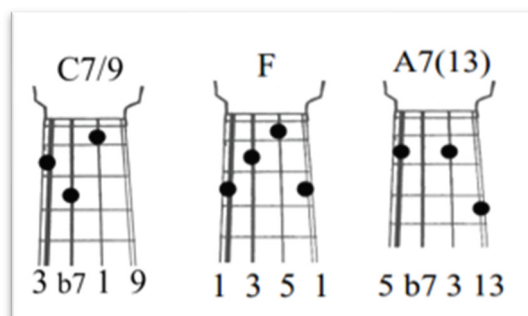
Tanto para métodos práticos como para os teóricos, o autor pode simplesmente colocar no rodapé dos diagramas as funções de cada nota escolhida para a montagem dos acordes. A explicação dessa escolha metodológica deve ficar no primeiro capítulo, juntamente com as explicações iniciais. Assim, o estudante entende e tem conhecimento do que está no diagrama (método prático) e fazer a correlação das explicações sobre Harmonia aplicada ao instrumento (métodos teóricos).

O guitarrista norte americano de jazz Warren Nunes em um dos seus métodos intitulado “*The Jazz Guitar Chord Bible Complete*” (1999) apresenta progressões harmônicas características do *jazz* com diagramas de acordes na pauta. Essa proposta do autor vem acompanhada da metodologia anteriormente descritas por mim neste capítulo, de colocar abaixo de cada corda a ser tocada no acorde as suas respectivas funções: b7, 5, #9 e etc... (figura 25) Após ler esse livro, eu adotei a ideia e desde então uso em minhas matérias de aulas e no meu método (figura 26).

Figuras 25 e 26: Diagramas de acordes de Warren Nunes indicando a função de cada nota na parte de baixo das figuras (à esquerda) e diagramas feitos por mim, seguindo a mesma metodologia (à direita).



Fonte: NUNES (1999, p. 5)



Fonte: Próprio autor

3.3 – Exercícios Técnicos

Nos métodos de cunho teórico, uma das propostas encontradas na publicação são os exercícios técnicos ao instrumento. Eles têm a função de desenvolver desde técnicas básicas como as mais avançadas. Exercícios de aquecimento e fortalecimento de mãos direita e dedos da mão esquerda, arpejos, escalas, peças de estudo, fraseados e estudos de improvisação são exemplos encontrados nessas publicações.

Algo em comum encontrado nessa metodologia é a forma como estão organizados e dispostos: todos estão na notação tradicional. Logicamente, a notação tradicional traz as informações que num primeiro momento são as mais completas e suficientes para o desenvolvimento do estudo: fórmulas de compasso, rítmica, altura e tessituras das notas a serem tocadas e sugestões de interpretação. São todos elementos básicos encontrados em livros de Percepção rítmico-melódica. Esse tipo de registro sugere um conhecimento prévio por parte do estudante sobre tais assuntos.

Um desenho de arpejo por exemplo, pode estar escrito na pauta e funcionará bem para instrumentos como piano e alguns de sopro onde um Dó 3 está numa tecla somente, assim como um Mi 4 entre outras notas. Para instrumentos de corda como o cavaquinho e violão/guitarra, essas notas podem ser executadas em mais de uma região no braço do instrumento.

Na mesma linha metodológica, encontramos em métodos de guitarra de várias épocas a utilização de tablaturas, diagramas com os exercícios no braço do instrumento e áudios (K-7/CD) de suporte. Métodos como *Linear Expressions* (1994) do guitarrista Pat Martino e “*A Arte da Improvisação*” (1991) do também guitarrista Nelson Faria trazem essas propostas metodológicas para esses tópicos. Nos exemplos a seguir, temos fraseados na pauta tradicional e abaixo a tablatura referente à pauta, uma sugestão de frase na pauta, outra com a frase na

pauta e a referente ordem das notas a serem tocadas no diagrama do braço da guitarra. Essa em particular é interessante pois ele “dá” a localização exata no braço, sem a utilização da tablatura. Todos exemplos são acompanhados de áudios de referência (figuras 27 e 28). Utilizo também essa metodologia integrada no meu método e o exemplifico juntamente com os outros exemplos (figura 29).

Figura 27: Exemplo 22 de fraseado para guitarra do livro “*Creative Force*” com pauta, tablatura e exemplo áudio da frase no cd anexo ao livro

Example 22

The first group stands as E^b7 (B^bm7), A7 (E^m7), C7 (G^m7) and G^b7 (D^bm7). All lines take place in Position I.

The image shows a musical score for a guitar exercise. It features a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with tablature. Above the tablature, there are two chord diagrams: E^b7(B^bm7) and A7(E^m7). The tablature includes fingerings for the strings, with a '1' marking the start of the first group. The score is divided into two systems, each with a treble clef staff and a guitar staff.

Fonte: MARTINO (1994, p. 21)

Figura 28: Exemplo 8 de fraseado V-I para estudos de improviso contido no livro “*A Arte da Improvisação*” sem tablatura, mas com áudio no cd anexo ao livro.

Frase 8: esta frase começa por uma sexta delineando o arpejo de E^b maior com #11 (décima primeira aumentada), a partir do terceiro tempo faz uma alternância entre as tríades de A maior e E^b maior (tríade do V7 e subV7), resolvendo por uma nota de aproximação cromática (G# → A) na quinta de D^m7.

The image shows a musical score for a guitar exercise. It features a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with tablature. Above the tablature, there are two chord diagrams: A7(b9) and D^m7. The tablature includes fingerings for the strings, with a '6' marking the start of the phrase. The score is divided into two systems, each with a treble clef staff and a guitar staff.

Fonte: FARIA (1991, p. 42)

Figura 29: Minha sugestão de diagrama com a ordem das notas a serem tocadas, com partitura e tablatura de um modelo de arpejo para o acorde C7M. Ainda inclui um áudio também em anexo.

Exemplo de arpejo: <https://soundcloud.com/luiz-cesar-croset-junior/arpejo-cavaco-exemplo-tcc>

Fonte: Próprio autor

3.4 – Levadas Rítmicas

Dentro das propostas metodológicas dos métodos de instrumento, estruturar uma didática para o ensino de levadas rítmicas é uma das mais difíceis. As levadas rítmicas são os ritmos dos gêneros, determinados desenhos rítmicos a serem executados em sua maioria como acompanhamento. Por exemplo: um samba tem alguns desenhos rítmicos que são próprios do gênero. Isso, no jargão musical, chama-se levada.

Pensando principalmente na metodologia que utiliza somente notação tradicional para organizar esse tópico, a interpretação das levadas acaba ficando defasada, pois o estudante não tem todas as informações dos pormenores de cada levada na pauta. Os ritmos brasileiros tem muitas peculiaridades. Cada gênero é interpretado de uma forma muito particular, com um *swing* característico e é justamente esse *swing* que não consegue entrar na pauta.

Um gênero que causa confusão na didática é o Samba, gênero esse que como já disse anteriormente é um dos carros chefes do ensino do cavaquinho. Ele é um gênero de compasso binário simples (2/4: um tempo forte e um fraco) e tem duas características marcantes: sua levada tradicional começa num contratempo e a marcação fica com o tempo invertido (tempo fraco primeiro, forte depois). Além disso, a clave rítmica fica dividida em dois compassos de 2/4. Essa parte muitos professores resolvem utilizando o compasso quaternário simples (4/4: um tempo forte e três tempos fracos).

Uma metodologia para o ensino das levadas rítmicas no cavaquinho muito utilizada é a de setas para cima e para baixo, indicando o sentido da palhetada, com ou sem a representação da levada na pauta. Essa proposta está contida no 4º método analisado neste trabalho. Marco Pereira, em seu livro “*Ritmos Brasileiros*” (2007), propõe a seguinte metodologia: levadas escritas na pauta melódica e abaixo, uma rítmica. Acima da melodia, o autor propõe uma cifragem de um acorde ou progressão harmônica (figura 30). Esse método acompanha um CD com áudios de todos os exemplos propostos.

Em meu método eu proponho a integração das três didáticas. A levada escrita na pauta de percussão: o cavaquinho toca todas as 4 cordas nas levadas, salvo algumas exceções; setas abaixo de cada nota rítmica da levada indicando o sentido da palhetada a ser executada e um áudio com cada exemplo tocado. As setas estão divididas em dois tipos: as maiores pra baixo e as menores pra cima. As que tem o sentido pra cima equivalem às “sujeiras” ou “sobras” que a palhetada preenche para dar um *swing* rítmico (figuras 31 e 32).

Figuras 30: Exemplo de levada de samba ao violão do método de Marco Pereira

Samba

O exemplo de samba que se vê acima é do tipo 'samba clássico' que se encontra em diversas partes do Brasil, especialmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. É a maneira mais simples e eficaz de se reproduzir o ritmo do samba, normalmente gerado pela polimítria de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão. Esta fórmula rítmica se aplica em diferentes andamentos a todos os sambas de compositores tradicionais.

Fonte: PEREIRA (2007, p. 13)

Figura 31: Exemplo de levada de samba 1 proposta por mim.

Levada 1: <https://soundcloud.com/luiz-cesar-croset-junior/levada-1-cavaco>



Fonte: Próprio autor

Figura 32: Exemplo de levada de samba 2 proposta por mim.

Levada 2: <https://soundcloud.com/luiz-cesar-croset-junior/levada-2-cavaco-exemplo-figura-tcc>



Fonte: Próprio autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As metodologias encontradas nos métodos analisados mostram seja nos práticos como no mais teórico, lacunas nas suas propostas didáticas. Isso engloba desde a escolha dos conteúdos, organização, explanação de temas e teorias e uma falta de contextualização com a origem, história e função do instrumento, o cavaquinho. Fica claro o papel do conhecimento acerca da didática de Ensino Musical nesses aspectos acima descritos. Um professor com um conhecimento mesmo que basal sobre a Pedagogia Musical consegue organizar e traçar objetivos com mais clareza e resolver questões com mais facilidade além de se atentar aos pormenores como a contextualização histórica e social.

Quando me refiro a isso, falo sobre a atenção que devemos ter ao escrever métodos para instrumentos de cunho popular onde o ensino é majoritariamente e historicamente via tradição oral. Os primeiros métodos publicados trazem uma metodologia que para a época de sua publicação, estavam dentro de um contexto: era complementar ao aprendizado via oral, por imitação e servia como um suporte, quase um dicionário de acordes ainda que tenham sido deixados de fora muitos conceitos acerca desse conteúdo. Para um método prático ficam faltando direcionamentos no uso desses acordes nos diagramas como sugestões de progressões mais utilizadas e instruções sobre troca de acordes por exemplo, ainda que fosse somente de forma escrita. As levadas sempre ficam de fora das propostas metodológicas dessas publicações, acabando por serem desenvolvidas, de fato, na prática musical. Essas pontes ajudariam numa melhor compreensão do conteúdo e possibilitando que a didática no ensino do instrumento avançasse em muitos anos.

A segunda proposta fica mais no campo do compêndio de informações colhidas ao longo dos anos. Exercícios teóricos, explicações harmônicas e peças de estudo que demandam um conhecimento prévio de Percepção e Harmonia do estudante de cavaquinho. Ainda que fosse uma publicação para que num futuro pudesse contemplar esses estudantes que tivessem tais conhecimentos prévios, estamos tratando de um instrumento que é “extremamente” popular, sua função dentro dos gêneros urbanos é majoritariamente como acompanhador (centrista). Ao propor exercícios de desenvolvimento técnico e até mesmo exercícios de aquecimento somente na pauta, de saída o estudante que não tem conhecimento de leitura da notação tradicional se sente incapaz de absorver e desenvolver a metodologia proposta na publicação.

Assim como nos métodos práticos, as soluções para aproximar mais os estudantes dos conteúdos propostos passam quase que por uma breve decodificação e por algumas adaptações na linguagem, numa maior utilização de elementos visuais correlacionados com as explicações escritas sobre qualquer assunto contido no método. O autor do método deve sempre levar em consideração para qual público ele quer que sua publicação contemple. Se forem os músicos mais autodidatas ao instrumento, deve se pensar em como organizar e explicar a metodologia de forma que o estudante tenha uma boa autonomia para entendimento dos conteúdos. Se for para somente ser um dicionário de acordes, que essa descrição seja colocada já na capa do método, assim o estudante já espera somente que contenham diagramas dos acordes quando o adquirir. E ainda se a proposta for mais teórica, o autor deve deixar claro também na capa e na introdução da publicação que o método é voltado para músicos que tenham nível do básico ao intermediário no que tange ao conhecimento prévio de elementos da teoria musical.

Apesar dessas conclusões, nada impede que o autor possa concatenar e agregar o máximo de conhecimento ao instrumento no seu método de forma que o mesmo possa ser abrangente e alcance máximo de estudantes para que o instrumento possa se desenvolver mais plenamente, com mais rapidez, autonomia, conhecimento, empoderamento e assim formando mais músicos preparados para o mercado de trabalho em todas as áreas de atuação da música com um baixo percentual de dúvidas a serem resolvidas ao instrumento.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Álvaro Cortez. **Methodo para cavaquinho Andrade: com o concurso dos profs. Heitor dos Prazeres (Lino) e Euclides Cicero**. Rio de Janeiro: A. C. Andrade, 1932.
- AZEVEDO, Waldir. **Método prático para cavaquinho**. Rio de Janeiro: Todamérica música, 1953.
- BENEDETT, Kática S.; KERR, Dorotea M.; **A psicopedagogia de Vigótski e a educação musical: uma aproximação**. Marcelina: Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. São Paulo: Fasm, n.3, p.80- 97, 2009. Eu-você etc.
- CAZES, Henrique. **Escola moderna do cavaquinho**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1988.
- CISZEVSKI, Wasti Sivério. **Notação musical não tradicional: possibilidade de criação e expressão musical na educação infantil**. *Música na educação básica*. Porto Alegre: v. 2, n. 2, setembro de 2010.
- FARIA, Nelson. **A Arte da Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- FERNANDES, José. Nunes. **Educação musical e fazer musical: o som precede o símbolo**. Revista Plural (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro: v. 1, n.1, p. 47-58, 1998.
- GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: A way ahead for music education**. London: Ashgate Press, 2002.
- MARTINO, Pat. **Linear Expressions**. Seattle: REH Publications, 1982.
- NUNES, Warren. **The Jazz Guitar Chord Bible Complete**. California: Alfred Publishing Co., Inc, 1999.
- OLIVEIRA, Luciana Santos Silva. **O aprendizado do cavaquinho: Faltou luz, mas a música continua...** Orientador: José Nunes Fernandes. 2000. 35f. Monografia (Graduação) – Licenciatura em Música, Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000. Disponível em: <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/lucianaoliveira.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2020
- PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights Livros, 2007.
- RIBEIRO, Jamerson Farias. **Por uma escrita idiomática de ritmos para o cavaquinho brasileiro**. In: XXIII CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2017, Manaus. Anais do Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2017. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/viewFile/2536/1273> acesso 22 dez. 2020.

ROSA, Luciana Fernandes. **As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade.** In: V SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: PPGM-UNIRIO, 2018. p. 559-571. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7757>. Acesso em: 28 dez. 2020.

SARDINHA, Anníbal Augusto. **"TUPAN" - Método Prático Para Cavaquinho.** Irmãos Vitale. Editores. São Paulo - Rio de Janeiro, 1938.

SIQUEIRA, Batista. **Três vultos históricos da música brasileira.** Rio de Janeiro: Editora D. Araújo, 1970. SIQUEIRA, Batista.

TOCANDO Fácil Cavaquinho com o Mestre Robson Miguel. São Paulo: [s. n.], [1994?]. 1 fita de vídeo (50 min), VHS, son., color.

TOQUE Fácil Cavaquinho com Salgadinho. Produção: Jorge Ramos de Andrade. Intérprete: Salgadinho. Fotografia de Helio Cortez Music. Gravação de Studio Army. São Paulo: HCM, 1997. 1 fita de vídeo (50 min), VHS, son., color.