Por uma escrita idiomática de ritmos para o cavaquinho brasileiro

Jamerson Farias Ribeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
jamersonfarias2@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo a proposição de uma escrita idiomática de ritmos para o cavaquinho utilizando a notação musical tradicional como suporte. A análise de métodos publicados no Brasil durante o século XX mostra que há um déficit de conteúdo relacionado à transmissão da condução rítmica que, ao longo dos anos, tem sido realizada através da oralidade. O crescimento de pesquisas acadêmicas sobre o tema e a chegada do cavaquinho ao nível universitário de ensino revela a necessidade de uma grafia inteligível com relação as articulações sonoras presentes na execução do instrumento, possibilitando alternativas para o registro e transmissão de ritmos ligados a gêneros populares além de novas abordagens no ensino/aprendizagem. Faz-se necessária juntamente com outros cavaquinistas a estruturação de uma *taxonomia das articulações sonoras*, onde procedimentos de execução recorrentes na prática sejam identificados e representados adequadamente na escrita musical. Estudos preliminares mostram que é possível adotar a simbologia já existente na notação tradicional para representação destas articulações, como o uso das "arcadas" – utilizada pelos instrumentos de cordas friccionadas na indicação da direção do movimento do arco – e de elementos da escrita para instrumentos de percussão. O método está sendo empregado em transcrições de ritmos ligados ao choro.

Palavras chave: Cavaquinho, música popular, método de ensino.

Introdução

Este artigo é um desdobramento da discussão iniciada na dissertação de mestrado sobre a construção estilística do cavaquinista Waldiro Frederico Tramontano, o Canhoto[1], onde o autor se propôs a analisar e descrever aspectos importantes da execução rítmica do músico para a caraterização de seu estilo a partir da audição de gravações realizadas ao longo de sua carreira (RIBEIRO, 2014). Foram realizadas transcrições de algumas *palhetadas*[2] utilizadas por Canhoto nas interpretações de ritmos e gêneros frequentes na prática do cavaquinho. Por não

[1]Canhoto (1908-1987) é considerado um dos principais representantes da escola de cavaco-centro ou de acompanhamento da história do choro. Ao longo de quase 40 anos de carreira, consagrou seu estilo atuando em grupos importantes como *Gente do Morro*, *Regional de Benedito Lacerda* e o *Regional do Canhoto*, além de músicos como Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Luís Gonzaga, dentre outros.

[2] No cavaquinho os padrões rítmicos são executados por movimentos conjuntos entre mão esquerda e direita, esta tendo a palheta como mediador entre mão e cordas. Adotaremos o termo *palhetadas* para se referir a tal ação. Outros autores utilizam os termos *batidas* ou *levadas*.

haver padronizações relacionadas à grafia de ritmos para o instrumento, a solução encontrada foi desenvolver uma notação que atendesse as necessidades expostas no caso estudado, com base em experiências empíricas e na observação de outros métodos – procedimento recorrente em outras abordagens. Certamente por ter sido pensada para um caso específico a notação apresentou lacunas, não abordando sonoridades características do instrumento identificadas na prática de outros cavaquinistas. Estas são alcançadas através de articulações e cada grupo de instrumentos irá utilizar recursos específicos para criá-las. No caso do cavaquinho utilizaremos noções de articulação quem combinam concepções clássicas (ex. staccato) e outras de variação tímbrica (ex. abafamento e meia-palheta) que serão abordadas ao longo do texto.

O elemento rítmico é central para o cavaquinho acompanhador e acreditamos que o desenvolvimento de uma escrita idiomática pode contribuir com novas perspectivas para o ensino/aprendizagem, além de constituir uma importante ferramenta para um registro preciso das palhetadas. Muitas delas são construções individuais baseadas nas células rítmicas características dos gêneros, fato que gera, naturalmente, diferentes perspectivas para um mesmo ritmo. Em estudos recentes sobre o tema observamos que o principal desafio não é a escrita das células rítmicas utilizadas nas palhetadas de cada gênero, mas a indicação correta das articulações presentes na execução. Desde então a pesquisa se desenvolve a partir de uma grande reflexão sobre a condução rítmica no cavaquinho, com o objetivo de identificar essas articulações sonoras e propor uma representação através da simbologia já utilizada na notação musical tradicional. A interlocução com instrumentistas e professores, audição de gravações, transcrição das palhetadas e a análise de métodos são alguns dos procedimentos adotados ao longo do estudo.

Observamos que no decorrer do século XX o ensino/aprendizagem do cavaquinho foi se formalizando, partindo de um momento bastante informal onde vigorava a observação e imitação, até o desenvolvimento de métodos de ensino por “tons”, tablatura de cifras, *fórmulas*

harmônicas[3] e a utilização da notação musical tradicional, culminando na criação do primeiro bacharelado no instrumento do país, instituído pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Apesar dos grandes avanços didáticos ainda é possível perceber um déficit no conteúdo relacionado à condução rítmica.

O cavaquinho e o ensino/aprendizagem no Brasil

O cavaquinho é um instrumento que há muito tempo tem protagonismo em nossa cultura. Acredita-se que antes mesmo da chegada da família real portuguesa em 1808, podia-se encontrar o instrumento em território brasileiro. Em meados do século XIX figura na companhia de violões e flauta nas modinhas, lundus e choros que acabaram por consagrar o cavaquinho como elemento identitário de nossa expressão musical. O Brasil tem fundamental importância no desenvolvimento do instrumento, tanto em questões estruturais como sonoras, conseguindo grande difusão em nossa música popular. Para alguns autores brasileiros como Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade e Renato Almeida o cavaquinho brasileiro tem origem portuguesa, já Luís Câmara Cascudo acredita que sua origem é a Ilha da Madeira, devido às diferenças na escala e no tamanho com relação aos tipos lusitanos (DIAS, 1965).

Segundo o sistema de classificação de instrumentos musicais desenvolvido por Hornbostel-Sachs em 1914 (HORNBOSTEL, E. M. & SACHS, C., 1961), o cavaquinho é identificado como um *cordofone composto* (com caixa de ressonância) da classe dos *alaúdes de alça* ou *braço*. Apesar da duvidosa origem do instrumento, os principais pesquisadores portugueses acreditam que o cavaquinho português teria como provável origem a Espanha, devido à existência de instrumentos similares como a *requinto*[4] (SAMPAIO, 1944), a *guitarra*, *guitarrón* ou *guitarrico*, além do correspondente italiano *chitarrino*[5] (DIAS, 1965). Gonçalo

[3] Segundo Almada (2009) as *fórmulas harmônicas* são progressões de acordes encontradas nas harmonizações dos samba e choros que, de tão recorrentes, foram integradas aos gêneros no âmbito composicional e prático.

[4] Instrumento de quatro cordas, braço raso com o tampo e dez trastes, que afina do agudo para o grave (mi4 -dó sustenido4 -lá3 -ré3).

[5] O autor utiliza como referência o livro *Música Popular Española* (1940), do musicólogo espanhol Eduardo Lopez Chavarri para explicar que *guitarra* é a palavra espanhola que se refere ao violão e *guitarróns* seriam as guitarras menores, sendo todos descendentes da *vihuela*. Segundo o *Dicionário General Ilustrado de la Lengua Española* (1945), *guitarrilho* é uma *guitarra* pequena que tem só quatro cordas.

Sampaio também acredita numa relação com os tetracórdios e sistemas helénicos. Apesar da descendência hispânica foi em Portugal, mais precisamente na região do Minho, que o cavaquinho se desenvolveu inicialmente, encaixando-se perfeitamente no acompanhamento rítmico-harmônico das danças folclóricas da região (OLIVEIRA, 1964). Em Portugal o cavaquinho se espalhou por todo país, chegando a Braga, Porto, Lisboa e ao Algarve, além das ilhas da Madeira e Açores. A expansão marítima europeia fez com que o cavaquinho português chegasse ao Havaí, Cabo Verde, Indonésia[6] e Brasil.

O ensino/aprendizagem do instrumento no Brasil passou por um processo de formalização no que diz respeito a utilização da teoria na transmissão do conhecimento musical, partindo de um momento dominado pela oralidade até sua chegada nos cursos universitários.

Na passagem do século XIX para o XX eram comum violões e cavaquinhos acompanharem as melodias executadas pelos solistas de forma intuitiva. Nesse período a transmissão musical foi facilitada pela atuação dos chamados dos "professores informais" que segundo o musicólogo Pedro Aragão, eram músicos com algum conhecimento de teoria musical e familiarizados com as práticas harmônicas adotadas no contexto do choro, principalmente (ARAGÃO, 2001). As gravações também se tornaram importantes fontes de aprendizado com o início da fase elétrica na década de 1930 e com o surgimento do LP em 1948. Até hoje, cavaquinistas e violonistas buscam os registros fonográficos como suporte para aprender técnicas, levadas e harmonizações que não foram registrados através da partitura. Nesse sentido também ressaltamos que até a década de 1940 as partituras que circulavam no Brasil não dispunham de cifras. Somente a partir desse período encontramos, em alguns cadernos e álbuns, representações através de um sistema de cifragem diferente do atual. Classificavam-se os acordes de acordo com sua função dentro da progressão harmônica (ex.: "1ª do tom", "2ª do tom", se referindo à tônica e dominante), sendo prática comum nesse período o aprendizado de instrumentos através dos "tons" e das "posições", como se referiam os músicos mais antigos.

[6] O *Ukulele* (Havai) e o *Krontjong Toegoe* (Indonésia) são instrumentos que tem relação relações históricas com o cavaquinho português, apesar de atualmente serem considerados instrumentos distintos.

Um levantamento preliminar sobre os métodos para cavaquinho editados no Brasil durante o século XX nos revela que, em termos gerais, as publicações têm foco no conteúdo harmônico e melódico do instrumento, em detrimento da parte rítmica. Data do início da década de 1930 uma das primeiras edições encontradas na pesquisa: o *Método para cavaquinho Andrade* (1932) de autoria de Alvaro Cortez de Andrade, proprietário da A.C. Andrade – antiga loja de música situada no centro do Rio de Janeiro. Na contracapa o autor informa aos leitores que o novo método foi confeccionado com o auxílio dos "conhecidos professores Heitor dos Prazeres (Lino) e Euclides Cicero (professor de harmonia)" e contém "todos os tons maiores e relativos menores" além de uma série de modulações de acordo com as tonalidades (ANDRADE, 1932). Nas páginas seguintes encontramos representações dos acordes em pequenos pentagramas juntamente com as posições desenhadas em tablaturas do braço do instrumento. A nomenclatura utilizada para identificar os acordes dentro da progressão harmônica ilustra o sistema antigo de cifragem, citado anteriormente.

O método Andrade apresenta uma tendência que será predominante nas publicações examinadas: o foco didático na transmissão de acordes, através de tablaturas do braço do cavaquinho, e das fórmulas harmônicas mais utilizadas nos acompanhamentos de choro e samba. Outros autores como Boscarino Junior (2002), Rego (2010) e Ribeiro (2015), também identificam essa tendência em métodos como *O Lunático: Método prático para cavaquinho (1935)*, de Ivo Duncan, *Tupan - Método prático para cavaquinho (1938)*, de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) e no *Método prático para cavaquinho (1953)*, de Waldir Azevedo, dentre outros.

No final do século XX começam a surgir métodos que aliam a teoria musical ao ensino do cavaquinho, incluindo breves históricos sobre o instrumento, exercícios de técnica, escalas, leitura melódica, construção de acordes dissonantes e direcionamentos básicos relacionados ao acompanhamento rítmico – que passam a apresentar, invariavelmente, as palhetadas características de cada gênero escritas em notação tradicional. Citamos como exemplo o *Primeiro método de cavaquinho por música (2000)*, de Armando Bento de Araújo (Armandinho), a *Escola moderna do cavaquinho (1988)*, de Henrique Cazes, e o *Banco de acordes para cavaquinho* (2001) de Paulo Salvador de Carvalho (Ratinho do Cavaco). Nos dois últimos, as

palhetadas propostas vem acompanhadas por setas que indicam a direção dos movimentos da mão direita – recurso que apesar de prático e funcional não abrange as sonoridades mais percussivas, alcançadas por articulações em conjunto com a mão esquerda.

Dos métodos analisados até o momento, o único que se dedica integralmente a condução rítmica é o *Nas batidas do samba: método audiovisual de batidas para cavaquinho* (2005), de Wagner Segura e Nestor Habskot. As palhetadas são grafadas em notação tradicional e as articulações sonoras representadas por letras e uma variedade de setas, além de CD com exemplos sonoros. Na explicação dos sinais que serão utilizados no método os autores se referem, dentre outras articulações, as executadas em conjunto com a mão esquerda – batidas abafadas, em staccato e nas cordas graves e aguda (HABKOST E SEGURA, 2005) – que discutiremos adiante. Esta é a primeira abordagem onde percebemos uma maior reflexão sobre o papel desempenhado pela mão esquerda nas articulações de caráter percussivo, imprescindíveis na condução rítmica do cavaquinho. Por esse motivo uma representação efetiva dessas articulações torna-se fundamental para o desenvolvimento de uma escrita mais próxima da prática.

A pluralidade de abordagens com relação à condução rítmica continua no âmbito universitário. Nos últimos anos o instrumento vem sendo, cada vez mais, objeto de estudo em pesquisas de licenciatura, mestrado e doutorado, além de conseguir notoriedade com a criação do primeiro bacharelado em cavaquinho do país, em 2012, na tradicional Escola de Música da UFRJ. Segundo o professor do curso Henrique Cazes, a grafia das palhetadas é assunto discutido constantemente entre ele e seus alunos nas aulas, listas de *e-mail* e fóruns *on-line*.

Em *A parte rítmica do cavaquinho: uma proposta de método* (2010), Manoela Marinho Rego utiliza uma abordagem baseada num sistema de "silabação rítmica" para representar as articulações abafadas e de meia-palhetada. A autora sugere que o ensino das palhetadas seja auxiliado por sílabas rítmicas que indicam o tipo de movimento e a sonoridade pretendida aliado a diferentes tipos de setas que reforçam o conteúdo silábico (REGO, 2010). Estas informações adicionais são apresentadas na parte superior das células rítmicas grafadas, diferente dos métodos anteriores (HABKOST E SEGURA, 2005; CAZES, 1998; RATINHO DO CAVACO, 2001) que reservam a parte inferior das células para representação.

A condução rítmica também foi assunto abordado no terceiro capítulo da dissertação de mestrado de Jamerson F. Ribeiro (2014), onde é realizada uma caracterização estilística através da análise de gravações realizadas por Canhoto ao longo da carreira. Referenciado por Phillip Tagg (2003), o autor transcreve diversas palhetadas a fim de extrair unidades mínimas de significação sonora (musemas) que ilustrem o estilo do músico. Frente às particularidades do estilo de Canhoto (que utiliza movimentos cíclicos em sua execução: para cima e para baixo) optou-se pelo desenvolvimento de uma grafia específica para o caso estudado. As palhetadas são escritas em notação tradicional e utilizam a simbologia das "arcadas" (instrumentos de corda friccionadas) para representar a direção dos movimentos da mão direita, mesmo modelo aplicado pelo professor Jayme Vignoli da Escola Portátil de Música[7].

Em outro estudo intitulado *A utilização do tamborim como ferramenta de aprendizagem do cavaquinho na função de acompanhamento* (2014), Braune Rodrigues busca nos métodos para instrumentos de percussão as ferramentas para grafar o recurso do abafamento que é central para o autor no sentido de "dar swing" as palhetadas de samba. Rodrigues também utiliza os símbolos das arcadas para indicação de movimento, porém sua representação baseia-se na escrita para tamborim do método de Oscar Bolão (2003). São apresentadas duas linhas rítmicas, onde a inferior parece ter como objetivo reforçar a informação de articulação de movimentos já indicada pelas arcadas, tornando a escrita visualmente densa. As figuras musicais com um (x) indicam o abafamento[8]. O trabalho apresenta diversas transcrições de palhetadas, assim como na pesquisa sobre Canhoto, mas nenhum dos dois autores sugere uma grafia para os movimentos mais curtos de meia-palhetada.

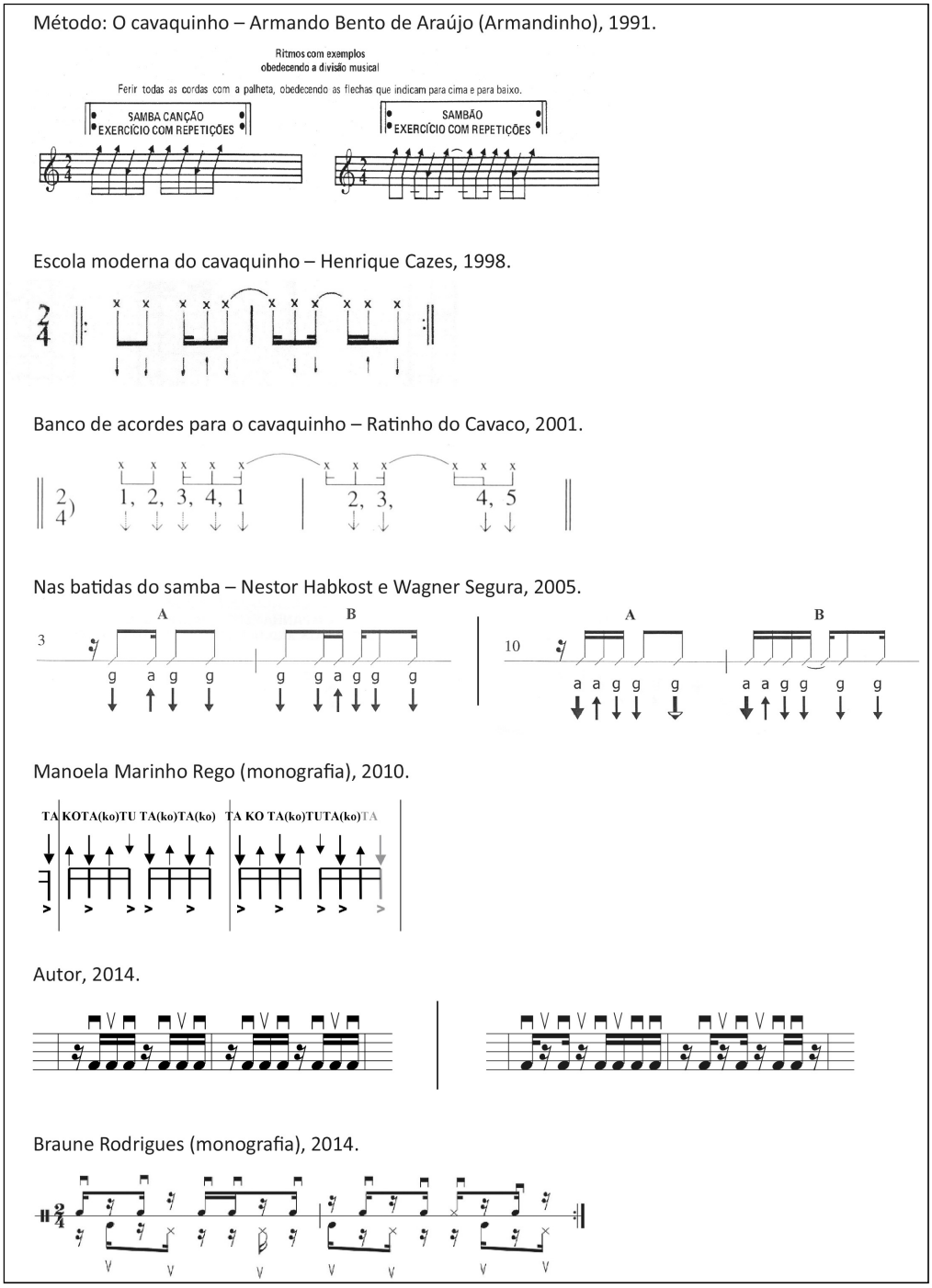
A partir da análise da bibliografia observamos que as abordagens relacionadas a escrita rítmica são diversas e individualizadas, havendo poucas tentativas de diálogo entre elas. O uso das setas para indicação de movimento é predominante, assim como o uso da notação tradicional na escrita das células rítmicas utilizadas nas palhetadas. Por outro lado, as

[7] Escola de música fundada por Mauricio Carrilho e Luciana Rabello, localizada no Rio de Janeiro - RJ, que utiliza a linguagem do choro como suporte didático.

[8] Na figura 1 veremos que outros autores também utilizam um (x) substituindo a cabeça da nota, porém sem intenção de produzir a palhetada abafada.

articulações sonoras que ocorrem em conjunto com a mão esquerda são negligenciadas na maioria das publicações e suas indicações e representações são pouco práticas.

FIGURA 1 – Pluralidade na escrita rítmica para cavaquinho ao longo dos anos.



Fonte: Montagem do autor a partir da bibliografia indicada na figura.

O método

Partindo da análise da bibliografia relacionada ao ensino/aprendizagem das palhetadas e dos variados tipos de escrita rítmica para o cavaquinho, procuramos identificar pontos fundamentais para proposição de uma escrita inteligível e que se utilizasse de símbolos já existentes na notação tradicional para representar as articulações sonoras habituais presentes na condução rítmica do instrumento.

Optamos por concentrar nossa observação sobre o choro, seus músicos e suas práticas de transmissão oral, pois ligados a este contexto musical estão os grandes mestres do instrumento que desenvolveram a sonoridade do cavaco-centro através de seus estilos de acompanhamento e registraram, em gravações, uma enorme variedade de ritmos. Realizamos, inicialmente, uma análise das gravações de cavaquinistas importantes na história da música popular brasileira, que atuaram nos versáteis *conjuntos regionais*[9]: Canhoto, Jonas Pereira da Silva e Julinho do Cavaquinho[10]. Em seguida, uma observação participante junto a professores e instrumentistas referência na prática do instrumento como Luciana Rabello e Jayme Vignoli, além de uma autoanálise. A partir do material compilado elaboramos uma *taxonomia das articulações sonoras,* que consiste na identificação de movimentos que produzem sonoridades características na execução do instrumento e numa representação gráfica adequada para essas articulações. Alguns ritmos como polca, maxixe e choro foram selecionados para transcrição por serem mais representativos com relação a presença de determinadas articulações.

Ressaltamos que as articulações sonoras aqui abordadas são resultado da análise de métodos e da observação de práticas musicais específicas, portanto não são absolutas. O contato com novos contextos musicais onde o cavaquinho está inserido pode gerar, naturalmente, a identificação de novas articulações e novas possibilidades de representação.

---

[9] Versátil formação instrumental composta por dois violões, cavaquinho, pandeiro e instrumento solista. Fixou-se no Rádio na década de 1930 e ficou conhecida por acompanhar diversos gêneros musicais sem necessitar de arranjos.

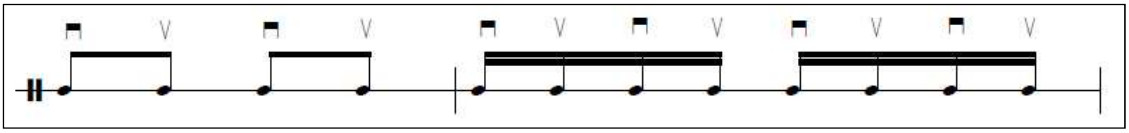
[10] Jonas Pereira da Silva (1934 – 1997) foi integrante do conjunto *Época de Ouro*, criado por Jacob do Bandolim. Julinho do Cavaquinho atuou, dentre outros grupos, no conjunto *Noites Cariocas* que gravou o disco *Inéditas de Jacob do Bandolim* (1980).

Taxonomia das articulações sonoras

As palhetadas no cavaquinho são construções baseadas em células rítmicas características de cada gênero e sua sonoridade é resultado de combinações entre as articulações das mãos direita e esquerda. Representá-las adequadamente é o grande desafio para a construção de uma escrita idiomática de ritmos para o instrumento. Vimos que nas primeiras notações, os autores fizeram o uso de setas, letras e até silabas para simbolizar sonoridades específicas como as articulações em staccato, abafadas e de meia-palhetada. No entanto a escrita tornou-se densa visualmente e pouco intuitiva, pelo fato do estudante necessitar de um estudo prévio dos símbolos e seus significados. No intuito de deixar a grafia mais simples optamos por escrever as palhetadas em linha única, com a representação adicional das articulações sonoras sendo apresentada junto as células rítmicas por símbolos já utilizados na notação musical.

Inicialmente temos as *articulações sonoras de movimento* que indicarão a direção do movimento, podendo ou não ter foco na região grave ou aguda das cordas. Consideraremos a simbologia utilizada na indicação das "arcadas" já adotada por alguns professores de cavaquinho e bandolim, sendo "**п**" para baixo (sentido cordas graves para agudas) e "V" para cima (sentido cordas agudas para graves). Quando as articulações de movimento não possuem foco nas cordas graves ou agudas, as notas são escritas na linha central, podendo-se tocar as cordas indistintamente. Os símbolos localizam-se na parte superior do sistema.

FIGURA 2 – Exemplo de representação da direção de movimento sem distinção de altura

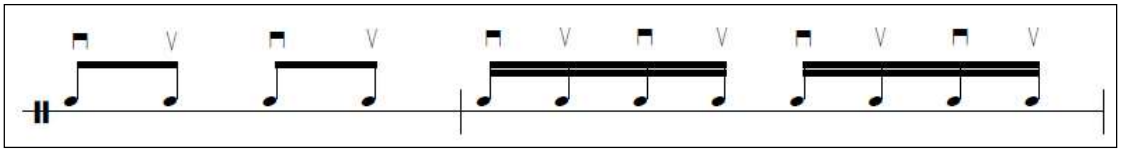


Fonte: Autor

Na prática observamos que, em alguns ritmos, ao articular o movimento o instrumentista concentra-se em focalizar a região grave ou aguda das cordas com a finalidade de ritmar ou dinamizar a sonoridade da palhetada com relação as alturas. Este recurso é

popularmente conhecido entre os cavaquinistas como meia-palhetada. Apesar de esta denominação ser mais utilizada nas articulações do grave para o agudo, também adotaremos aqui o contrário. As palhetadas escritas com notas acima da linha central indicam que devem ser focalizadas as cordas agudas (2ª si e 1ª ré).

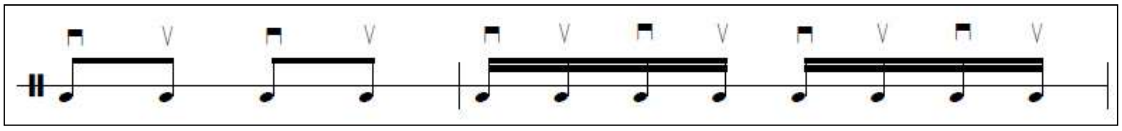
FIGURA 3 – Exemplo de representação da meia-palhetada aguda



Fonte: Autor

As palhetadas escritas com notas abaixo da linha central indicam que devem ser focalizadas as cordas graves (3ª sol e 4ª ré).

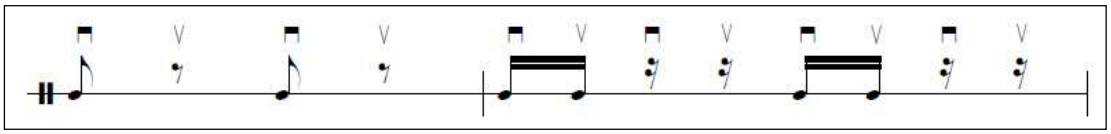
FIGURA 4 – Exemplo de representação da meia-palhetada grave



Fonte: Autor

As *articulações sonoras conjuntas* tem caráter percussivo e ocorrem necessariamente com a associação de movimentos das duas mãos, onde a direta articula o movimento e a esquerda alterna entre pressionar e relaxar os dedos sobre um acorde montado. São divididas em três tipos, sendo o primeiro a *palhetada abafada* onde o som não deve possuir uma altura definida. No caso do cavaquinho, não devemos ouvir o acorde e sim o som das cordas presas. Esse tipo de palhetada será representado por uma articulação de movimento sobre pausa.

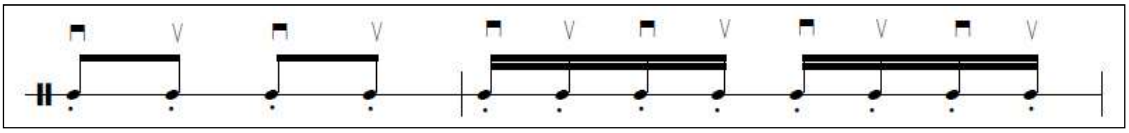
FIGURA 5 – Exemplo de representação da palhetada abafada



Fonte: Autor

O segundo é a *palhetada em staccato* que possui o mesmo sentido da articulação tradicional: a diminuição do tempo de duração da nota articulada pela metade, no caso do cavaquinho, do acorde. O recurso consiste no relaxamento dos dedos da mão esquerda sobre um acorde que ainda está soando, interrompendo sua sonoridade. O uso do recurso será indicado por um ponto abaixo da nota, como é normalmente utilizado. Assim como nas palhetadas abafadas seu efeito é facilitado por montagens em que todas as cordas do cavaquinho são utilizadas.

FIGURA 6 – Exemplo de representação da palhetada em staccato

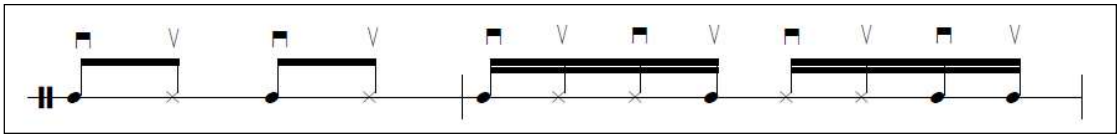


Fonte: Autor

A terceira articulação identificada na execução de ritmos no cavaquinho e na notação moderna de instrumentos ligados ao jazz e ao rock (guitarra, bateria, dentre outros) é o que conhecemos popularmente por *nota fantasma* ou *ghost note.* Segundo Henrique Dourado "refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo, geralmente indicado na partitura por um [X] no lugar da cabeça da nota. Quando a altura é aproximada, também pode ser representada com a nota entre parêntesis" (DOURADO, 2014, Pg.147). No cavaquinho é possível identificá-la na execução da célula rítmica caraterística utilizada no acompanhamento do maxixe, por exemplo. Normalmente ocorrem depois de uma palhetada em staccato e atuam de forma semelhante ao dedo da mão esquerda na execução de um tamborim: como uma resposta a articulação anterior realizada com a baqueta, uma forma de preencher o silêncio

antes de uma articulação subsequente que seja importante para caracterização rítmica do gênero. Diferente de uma palhetada abafada, onde todas as cordas são utilizadas para alcançar a sonoridade, as notas fantasmas são articuladas como uma espécie de meia-palhetada abafada.

FIGURA 7 – Exemplo de representação da nota fantasma ou g*host note*



Fonte: Autor

Chamamos a atenção para algumas questões relacionadas as articulações sonoras conjuntas que podem ser facilmente confundidas na transcrição de uma gravação, porém se identificadas e diferenciadas na escrita rítmica podem se transformar em valioso recurso interpretativo. Por exemplo: uma nota fantasma escrita na linha central pode ser interpretada como um movimento abafado e ser representado como tal, deixando a palhetada com uma sonoridade mais seccionada. Nesse sentido o uso da nota fantasma, das articulações abafadas e em staccato também pode ser considerado um recurso opcional em interpretações, de acordo com o tipo de sonoridade desejada.

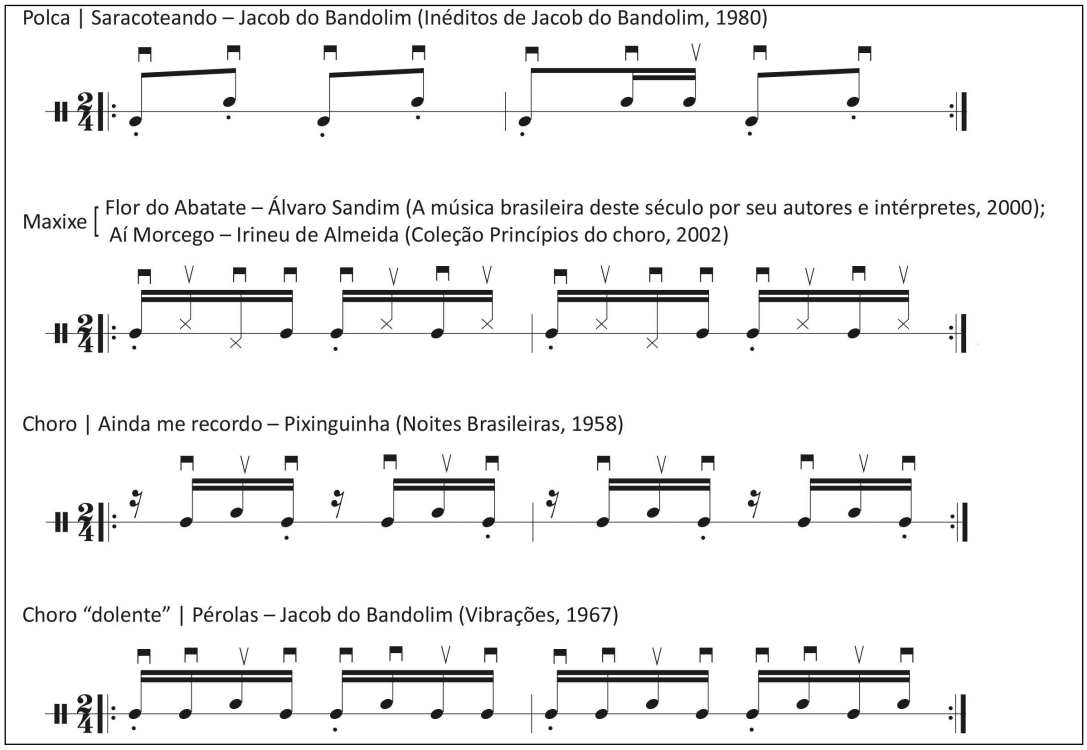
A partir da definição inicial dos elementos da taxonomia das articulações sonoras, avançamos para segunda etapa do processo: a transcrição de algumas das palhetadas utilizadas nos acompanhamentos de polca, maxixe e choro.

Transcrições de ritmos

Nesse processo procuramos manter os procedimentos adotados na transmissão oral relacionados ao ensino/aprendizagem das palhetadas, no intuito não distanciar as transcrições de algumas convenções já estabelecidas nos acompanhamentos rítmicos. Procuramos na prática e nas gravações fontes sonoras que pudessem ilustrar a presença das articulações

sonoras descritas anteriormente em gêneros musicais onde o cavaquinho tem maior protagonismo (como polca, maxixe e choro).

FIGURA 8 – Transcrições das palhetadas para a escrita proposta.



Fonte: Autor

Considerações finais

Podemos observar uma formalização dos processos de ensino/aprendizagem do cavaquinho ao longo dos anos: partindo de um período onde vigorava a transmissão oral até a utilização da notação musical tradicional como suporte didático, sendo a instituição do bacharelado em cavaquinho na Escola de Música da UFRJ também resultado desse processo.

Com relação ao conteúdo didático apresentado na bibliografia sobre o instrumento, constatamos que a grande maioria dos métodos é direcionado para transmissão de cadências e fórmulas harmônicas recorrentes na prática do instrumento, sendo a condução rítmica assunto pouco abordado. Nos últimos anos alguns métodos e pesquisas acadêmicas trouxeram novas

perspectivas relacionadas as questões rítmicas e seus processos de ensino/aprendizagem, com reflexões mais aprofundadas sobre o modo como são articuladas as sonoridades no cavaquinho, que geraram diversas representações para recursos encontrados na prática como a meia-palhetada, a palhetada abafada e em staccato. Fatores como uma considerável variedade de sonoridades e a histórica falta de domínio da escrita musical por grande parte dos praticantes do instrumento, contribuíram para a abordagens metodológicas que facilitassem o entendimento da notação musical através do uso de setas, letras e sílabas rítmicas. O resultado foram representações gráficas desvinculadas entre si, com uma simbologia específica para cada caso e, algumas delas, poluídas visualmente.

Nesse sentido sugerimos aqui uma escrita simplificada, com uma simbologia já existente e amplamente utilizada na notação tradicional para representar articulações características presentes na prática do cavaquinho. Almejamos, assim, caminhar para algumas padronizações relacionadas a escrita idiomática de ritmos que favoreçam o processo de transmissão das palhetadas e que seja ferramenta útil nas transcrições. Inicialmente o método está sendo utilizado na transcrição das grafias anteriores e compartilhado entre pesquisadores e professores para que seja experimentado em diversos contextos musicais.

Referências

ANDRADE, Alvaro Cortez. *Methodo para cavaquinho Andrade: com o concurso dos profs. Heitor dos Prazeres (Lino) e Euclides Cicero*. Rio de Janeiro: A. C. Andrade, 1932.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro.* Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Música. UNIRIO, 2011.

ARAÚJO, Armando Bento de. *O cavaquinho: método.* São Paulo: Irmãos Vitale: Fermata do Brasil, 1991.

_____. *Primeiro método para cavaquinho por música.* São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 2000.

AZEVEDO, Waldir. *Método prático para cavaquinho.* Rio de Janeiro: Todamérica música, 1953.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio.* Rio de Janeiro – RJ, Lumiar Editora, 2003.

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *O ensino do cavaquinho: uma abordagem metodológica.* Monografia - Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho.* Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1988.

DIAS, Jorge (1965). *O cavaquinho - Estudo de difusão de um instrumento popular.* Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e C. E. de Antropologia Cultural. Separata da Revista de Etnografia Nº16 / Museu de Etnografia e História. Junta Distrital do Porto, 1965.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música.* São Paulo: Editora 34. 2004.

DUNCAN, Ivo. *O lunático. Método prático para cavaquinho.* São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1935.

GONÇALVES PINTO, Alexandre. *O choro: reminiscências dos chorões antigos.* Typ.Glória, fac-símile, 1936. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

HABKOST, Nestor; SEGURA, Wagner. *Nas batidas do Samba: método audiovisual de batidas para cavaquinho.* Florianópolis: NUP, 2005.

HORNBOSTEL, E. M. & SACHS, C. (1961). *Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann.* The Galpin Society Journal, 14, 329. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/842168 >

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses.* 1ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

RATINHO DO CAVACO. *Banco de acordes para cavaquinho.* Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2001.

REGO, Manoela Marinho. *A parte rítmica do cavaquinho: uma proposta de método.* Monografia (Curso de Licenciatura Plena em Educação Artística/ Habilitação em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldiro Frederico Tramontano (Canhoto): A construção estilística de um "cavaco-centro" no choro.* Dissertação (Mestrado em Musicologia: Etnografia das práticas musicais) – Programa de Pós graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

_____. *O cavaquinho brasileiro: reflexões sobre a escrita idiomática de ritmos para o instrumento.* In: Anais do I MusPopUni (I Encontro brasileiro de música popular na universidade) - UFRGS, Porto Alegre, 2015.

RODRIGUES, Braune Evelane Pinto. *A utilização do tamborim como ferramenta de aprendizagem do cavaquinho na função de acompanhamento.* Monografia (Licenciatura em Música) - Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, 2014.

SAMPAIO, Gonçalo. *Cancioneiro Minhoto*. Porto, 1944.

SARDINHA, Anníbal Augusto. *"Tupan"- método prático para cavaquinho.* São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1938.

TAGG, Phillip. *Analisando a música popular: teoria, método e prática.* Em Pauta – Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, vol. 14, n. 23, dezembro, p. 05-42, 2003.