

LUCIANA SANTOS SILVA OLIVEIRA

**O APRENDIZADO DO CAVAQUINHO:
Faltou luz, mas a música continua...**

**RIO DE JANEIRO
2000**

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO - UNI-RIO

Centro de Letras e Artes

Curso de Licenciatura em Educação Artística

Habilitação em Música

**O APRENDIZADO DO CAVAQUINHO:
Faltou luz, mas a música continua...**

Luciana Santos Silva Oliveira

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em
Educação Artística com Habilitação em Música da Universidade
Do Rio de Janeiro como requisito para conclusão de curso.

**RIO DE JANEIRO
2000**

Agradecimentos

A Mônica Duarte por ter me dado a oportunidade de participar do curso de musicalização: “CRIANÇA FAZENDO MÚSICA NA UNIVERSIDADE” e descobrir que a gente aprende tanto quanto ensina.

A Alberto Boscarino pelos conselhos e ‘toques’ durante a realização dessa monografia.

A Siqueira, Márcio Almeida, Wanderson Martins, e Mauro Diniz meus professores de cavaquinho, por terem passado um pouco do conhecimento deles para mim.

A todos os outros cavaquinistas entrevistados, Jorge Filho, Ignêz Perdigão, Índio e Jayme Vignoli, pela gentileza em prestarem seus depoimentos.

A minha atual professora de cavaquinho Luciana Rabello, que infelizmente só fui ter contato depois que esta monografia estava pronta, e não tive a oportunidade de entrevistá-la, mas se ouvirmos os discos de choro e samba dos anos 70 aos dias de hoje, saberemos a importância desta cavaquinista na MPB.

Resumo

Neste trabalho pretendemos investigar o processo de aprendizagem do cavaquinho desde a década de 30' - quando já havia a presença deste instrumento em qualquer roda de choro e samba na cidade do Rio de Janeiro - até a época atual. Para tanto buscamos entrevistar cavaquinistas experientes, conhecidos como a 'velha guarda' do choro e do samba que participaram destas rodas e com os instrumentistas mais recentes desses gêneros musicais. Também buscamos dados de métodos de aprendizado do cavaquinho utilizados neste mesmo período, analisando e comparando esses métodos com metodologias de ensino que propõem a experimentação e a prática do instrumento precedido da escrita convencional. A partir dessa análise podemos apontar uma possível metodologia baseada nesses processos de aprendizagem do cavaquinho.

Sumário

| | |
|--|-----------|
| 1. Introdução | 1 |
| 2. Resumo Histórico Do Cavaquinho | 6 |
| 3. O Aprendizado Não Formal Do Cavaquinho No Samba E No Choro | 9 |
| 4. Uma Proposta Para O Ensino Do Cavaquinho | 26 |
| Conclusão | 28 |
| Referências Bibliográficas | 29 |

1 Introdução:

Adotamos o cavaquinho como instrumento de alma brasileira. O cavaquinho está presente em diversas manifestações folclóricas, em gêneros musicais que já existem desde 1870, como o choro e o samba, desde os primeiros encontros nas casas de baianas que imigraram para o Rio de Janeiro, no início do século XX, como as tias Bebiana, Ciata, Perniciliana. Presente nos primeiros encontros de nossos grandes músicos como Donga, Pixinguinha, João da Baiana, e outros tantos.

O violão por muitos anos também por causa da Bossa Nova se popularizou e foi considerado o instrumento com a ‘cara’ do Brasil, um banquinho e um violão era algo muito comum. Podemos dizer que o cavaquinho nos dias de hoje veio também ocupar este mesmo espaço, como instrumento que muito brasileiro ‘arranha’, principalmente a partir dos anos 80 e 90, com o ressurgimento do ‘novo pagode’.

Nesta monografia, pretendo expor e conscientizar da importância do cavaquinho na cultura brasileira, alertando para a necessidade de atualizar o ensino deste instrumento no espaço acadêmico, apontando para uma proposta de ensino através da própria escola não formal que o cavaquinho espontaneamente gerou, desde a sua chegada ao Brasil.

Sobre o fato de escolher o gênero musical choro e samba para desenvolvimento desta monografia, considereirei que eles são dois gêneros musicais que nasceram por assim dizer no Rio de Janeiro; região no qual se desenvolveu esta pesquisa. Além disso, o choro é no sentido mais amplo rico na linguagem melódica e harmônica pelas passagens modulatórias presentes. O choro mais comum possui três tonalidades divididas em três partes, desenvolvendo assim a forma rondó ABACA. Por ter sido considerado inicialmente como uma forma de tocar, pode ser encontrado em variados ritmos como o samba, baião,

polca, maxixe, schotish, xótis, etc. Busco, dessa forma, uma identidade cultural do nosso povo. Não há o preconceito com relação a outras culturas, mas tenho a consciência da necessidade de valorizar a nossa própria expressão cultural.

Confesso que o meu contato com o instrumento é relativamente recente. Ganhei um cavaquinho em Janeiro de 1998, quando comecei a tocar. Nesta época estava também vivenciando o meu primeiro grupo de choro. Sobre o meu processo de aprendizagem, posso afirmar que percorri o caminho inverso a maioria dos músicos da 'antiga', freqüentadores de rodas de samba e choro, pois naquela época já havia o conhecimento da teoria musical e de harmonia funcional. Então, procurei aplicar este conhecimento a este novo instrumento.

A minha maior dificuldade foi desenvolver a 'mão direita' do cavaquinho (o ritmo), pois não tinha a prática do uso da palheta. Procurei experientes instrumentistas do cavaquinho para que pudessem me passar à técnica necessária da execução do ritmo de diversos gêneros musicais tais como o samba, choro, maxixe, baião, polca. Curiosamente, observei que a maioria desses grandes instrumentistas, apesar de terem passado pelo aprendizado da prática musical muito antes de estudarem a teoria musical, pelo simples fato de admitirem que a primeira necessidade é tocar, poderiam eles utilizar o conhecimento teórico musical para ensinar através da leitura rítmica a 'mão direita' do instrumento. Mas todos eles optaram em ensinar pela mesma forma que aprenderam, ou seja, pelo método auditivo e visual. Em tempos atuais o uso do gravador é objeto fundamental numa aula de ritmo.

Comprei diversos métodos de cavaquinho e observei outro fato muito interessante: passei alguns anos estudando violão e harmonia funcional, mas foi através de simples métodos de cavaquinho que pude notar a necessidade de uma compreensão prática no que se refere ao estudo de seqüências harmônicas (progressões) aplicadas ao instrumento, uma

vez que quando nos referimos aos gêneros musicais brasileiros, principalmente o choro e o samba, estamos utilizando os caminhos harmônicos mais freqüentes desses gêneros.

Sobre esses dois gêneros musicais historicamente considerados tipicamente cariocas, podemos observar que, os músicos que participavam ativamente das rodas de samba e choro, na grande maioria das vezes, não tinham nenhuma formação vinculada ao estudo da teoria musical. Este aprendizado musical, da grande maioria dos cavaquinistas da 'antiga', foi vivenciado através do processo da imitação e audição. Em sua grande maioria, os cavaquinistas eram autodidatas, aprendiam com as rádios e com as rodas.

Segundo o Maestro Batista Siqueira, citado por (Tinhorão, 1974) que estudou em profundidade a música erudita e popular de meados do século XIX, os músicos amadores da época, costumavam formar conjuntos a base de violões e cavaquinhos” (p. 103).

“Esses artistas”, escreveu Siqueira, referindo-se aos tocadores de cavaquinho, “aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos” (p. 103).

Siqueira, (Tinhorão, 1974, p. 104) quando se referiu a Joaquim Antônio Callado, disse: “o choro, de Callado, o constava desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita: todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico”.

Em biografia sobre o compositor Cartola, Barbosa, (1983) cita:

“foi ainda na época do convívio no *Arrepiados* que Cartola se iniciou no cavaquinho. Começou a aprender sem o auxílio de ninguém. Aproveitava as ausências do velho Sebastião e dava escondido, umas voltinhas no instrumento, procurando repetir o que via o pai e os outros 'cobras' do rancho fazerem. O resto do aprendizado ia ser feito, também como autodidata, fora do mundo dos ranchos. O morro da Mangueira, com as rodas de samba, de jongo, de batuque, estava lá mesmo,

pronto para receber de braços abertos o garoto que ia chegar” (p. 29).

A escola do cavaquinho difere em muito dos instrumentos popularmente utilizados nessas rodas, como por exemplo, o violão, a flauta, o clarinete, que por sua vez, já tinham uma escola tradicionalmente européia. O currículo e a metodologia de ensino desses instrumentos foram elaborados segundo o modelo europeu de ensino, privilegiando o desenvolvimento de habilidade técnica, qualidade sonora e interpretativa, leitura de partitura, aquisição de repertório dos mestres tradicionais eruditos. No caso do cavaquinho pode-se dizer que a história é bem diferente. Ainda hoje, não se instituiu um curso de graduação voltado para o ensino do cavaquinho, em nenhuma universidade brasileira, talvez por não seguir justamente os métodos tradicionais europeus de ensino, quando muito das nossas instituições de ensino estão, ainda hoje, tomando como base modelos exclusivamente voltados para os saberes e experiências de outras culturas, ou ainda por considerar em épocas passadas, um instrumento de ‘beberrão’, ou até pela falta de métodos mais completos e eficientes sobre este instrumento.

O que não se pode esconder, contudo, é um certo subdesenvolvimento no preconceito de certas camadas, que se recusam a aceitar o samba, o choro, preferindo as músicas estrangeiras como se isso fosse prova de evolução e conhecimento.

Sobre os métodos de cavaquinho existentes, desde a época de 30, com exceção do método Henrique Cazes escrito em 1987 (que traz consigo outras informações e que explanaremos mais tarde), podemos afirmar que, a maioria desses métodos se resume a progressões harmônicas, através de seqüências de acordes normalmente escrito nas doze tonalidades e seus tons relativos. A cifra é apresentada em forma de carimbo de acorde para que o estudante possa identificar a posição do acorde no braço do instrumento. O objetivo é fazer com que o instrumentista pratique essas seqüências de acordes, decorando-as. Assim

quando se ouvir um choro, samba ou outro gênero musical, o aluno poderá identificar aquela seqüência. Justamente para que o iniciante do cavaquinho não tenha a necessidade de um professor de música.

Os métodos também trazem consigo pequenas informações sobre afinação do instrumento, uso da palheta, explicações sobre a cifra, etc.

Um pequeno resumo histórico do instrumento, expõe a importância do cavaquinho no Brasil.

Nas entrevistas realizadas, o objetivo era saber como foi o processo de aprendizagem de cada cavaquinista, por isso, basicamente foram realizadas apenas duas perguntas: como cada um aprendeu e como cada um ensina.

A partir dessas duas perguntas é desenvolvida toda a monografia, pois os próprios cavaquinistas me proporcionaram dados sobre: *o aprendizado do cavaquinho, o ambiente musical* no qual eles realizaram este aprendizado, *os métodos* por eles utilizados, a experiência deles com *a leitura de partitura*, situação vivenciada posteriormente ao aprendizado na prática e *como ensinar* uma vez que se tornaram professores do instrumento.

Por fim apresento uma proposta metodológica baseada na minha experiência como cavaquinista e também na admiração que tenho por todos estes profissionais, uma vez que estudei com a grande maioria deles e, portanto reconheço uma afinidade na metodologia de ensino que é proposta.

2 Resumo Histórico do Cavaquinho:

Existem várias hipóteses sobre a origem do instrumento cavaquinho. Jorge Dias, (1963) historiador português, considera-o originário do *guitarrico*, instrumento espanhol da família das violas, de origem moura. (p. 93).

Em Portugal foi conhecido por diversos nomes, e em algumas regiões ainda o é. Dias, (1963) afirma que “machete é viola pequena, o mesmo que cavaquinho. Como: *machete, manchete, marchete, machinha, braguinha* ou *braguinho*”. (p. 94). Naquele país tocam-se em diversas afinações, e algumas vezes cinco cordas ao invés de quatro, ou ainda cordas dobradas. Também apresenta algumas variações de construção, e é tocado de muitas maneiras. A mais popular é similar é a usada para tocar o *charango*: “... ao invés de usarem uma palheta na mão direita (como é mais comum no Brasil), fazem o ritmo com os dedos, ou espécies de dedeiras, ou mesmo com as unhas daquela mão, com uma técnica chamada rasgado ou rasgueado.” (p. 94).

No Havaí, levado pelo português madeirense João Fernandes em 1879, foi rebatizado pelos habitantes locais: “...ukelele , pequena guitarra de quatro cordas muito comum no Havaí e assemelha-se no contorno a machete” (Grove’s Dictionary of Music and Musicians, 1948, p. 422). Alguns autores sustentam a hipótese de que por ser construído originalmente de uma única peça de madeira vulgar, sem qualificação, os portugueses acabaram por chamá-lo de cavaco (pedaço de pau) e a seguir de cavaquinho.

Dessa forma, foi trazido para o Brasil e para toda a América do Sul, para o Havaí e para Cabo Verde (África), conservando as características próprias das regiões portuguesas de origem. Braga (1948), referindo-se a documentos antigos, diz que, juntamente com as violas são mencionados os machinhos, e acrescenta que tal palavra ainda é usada em

algumas aldeias em vez de cavaquinho. (p. 71). Há pesquisadores que afirmam que o *charango* e o *quatro* encontrados em países da América do Sul e, inclusive, em algumas regiões do Brasil (acompanhando o “boi” no Maranhão, por exemplo) são exatamente os cavaquinhos portugueses de Coimbra, do Minho e de Açores. De fato, a forma de tocar e o efeito sonoro são muito semelhantes.

Em parte alguma do mundo, o cavaquinho se encontra tão difundido e popularizado como no Brasil. Aqui ele é utilizado nos mais importantes ritmos nacionais, nas mais diversas regiões, e podemos dizer que teve a sua técnica ricamente aprimorada como em nenhum outro canto do mundo. Podemos encontrá-lo em quase todos os gêneros da Música Popular Brasileira, em diversas regiões do Brasil de norte a sul: Nos *Bailes Pastoris*, nos *ranchos*, nas *chulas*, na *chegança de marujos*, no *Bumba-meu-boi*, no *cateretê*, etc.

Na música popular teve participação fundamental, formando juntamente com o violão e alguns outros instrumentos, a estrutura dos gêneros mais ricos e representativos da cultura musical do Brasil, como o choro e o samba.

Renato Almeida (1942) afirma: “o cavaquinho é português, nacionalizado pelos nossos seareiros. Instrumento de modinha e samba jamais ultrapassou o seu limite, valorizado nos conjuntos essencialmente malandros da música carioca” (p.310). Nesse sentido, Mário de Andrade (1942) afirma que:

“a influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano; os instrumentos europeus, a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta...” (p.148).

O cavaquinho no Brasil tem como mais usada afinação, a ré-sol-si-ré (do grave para o agudo), popular em Lisboa e na Ilha da Madeira, que acaba por manter as principais

características da estrutura de fabricação. Alguns músicos brasileiros também optaram pela afinação ré-sol-si-mi, usada em outras regiões de Portugal, como recurso capaz de aumentar sua extensão, visando, sobretudo a atividade do solo.

Oneyda Alvarenga (1950) completa a afirmação de Andrade atestando que:

“de fato não só herdamos formas e peculiaridades estruturais da música portuguesa, cantos tradicionais de Portugal, textos poéticos, danças, como através de Portugal recebemos da Europa a própria base da nossa música: o sistema harmônico tonal, a melodia quadrada. E também todos os instrumentos produtores de som, o violão, a viola, o cavaquinho, o violino, a sanfona, o violoncelo, a flauta, o clarinete...” (p. 25).

Alvarenga (1950) nos relata:

“... o choro é no seu sentido geral, um conjunto instrumental composto quase sempre de um solista e de um grupo de instrumentos acompanhantes. Pelo costume luso-brasileiro de usar e abusar de diminutivo, é também chamado chorinho. Nesses conjuntos quer tenham ou não um solista, predomina os instrumentos de sopro (flauta, clarinete, oficleide), violões e cavaquinhos...” (p.299).

Entre os cavaquinistas que se destacaram no território nacional, sejam eles centristas, solistas e/ou compositores, podemos citar: Jonas Pereira da Silva, Canhoto, Nelson Alves, Esmeraldino Salles, Garoto, Índio, e Waldir Azevedo. A este último o cavaquinho deve muito de sua popularidade e reconhecimento inclusive internacional.

3 O Aprendizado Não Formal Do Cavaquinho No Samba E

No Choro:

3.1 O Aprendizado Dos Cavaquinistas:

Atualmente, podemos estabelecer novos conceitos sobre a Educação Musical. Nos últimos congressos e encontros realizados que trataram sobre a Educação Musical no Brasil, podemos dizer que houve uma revolução na metodologia e na didática aplicada. Estes novos conceitos foram desenvolvidos e reestruturados de acordo com as necessidades do aprendiz, com o objetivo de criar motivação. Cada vez mais e mais se comenta sobre uma educação musical voltada inicialmente para a prática do ouvir e fazer.

“Não é difícil constatar um certo desprazer de estudantes de música nas situações formais de ensino musical”. Esta frase de Regina Márcia Simão Santos na sua pesquisa sobre *Aprendizagem Musical Não Formal em Grupos Culturais Diversos* nos leva a acreditar que esse tipo de aula, ao qual a autora se refere, é dominada pela figura do professor, que em forma de monólogo, ensina, desconsiderando a motivação inicial do aluno com a música.

Segundo Santos, (1990) a educação formal tem recebido contribuições de pedagogos e músicos que se dedicam à observação dos modos naturais de aprendizado musical em contextos não-formais de ensino.

“Suzuki se volta para a renovação da abordagem metodológica do ensino de instrumentos musicais a partir da imersão do indivíduo em situações práticas, concretas, socialmente significativas, onde se dá o convívio com modelos, tal qual ocorre no domínio

da língua materna, sem qualquer conhecimento prévio de regras gramaticais ou da escrita” (p.1).

Em Conde (1978), quando expõe a estrutura da Educação Musical no Brasil, nas primeiras décadas dos anos '90, diz que: “na formação profissional daqueles que iriam integrar os conjuntos orquestrais e vocais, faltava certamente uma visão mais ampla do fato cultural” (p. 5). E ainda relata:

“uma vivência artística que propicie livre expressão permanente, que se baseie nos elementos fundamentais da expressão artística da comunidade, que guarde laços com a herança musical transmitida através dos tempos, que busque novas formas de estruturação, que retrate a realidade científica e tecnológica do tempo presente será, certamente, o melhor caminho para o desenvolvimento pleno e harmonioso do indivíduo. Plenamente desabrochada esse indivíduo poderá vir a ser músico” (p. 9).

Devido ao escasso material sobre o aprendizado do cavaquinho, buscamos depoimentos de cavaquinistas como Siqueira e Índio da ‘velha guarda’ que em tempos atuais continuam se destacando dentro do cenário musical brasileiro. Siqueira, cavaquinista há 47 anos e tocou com Pixinguinha, Benedito Lacerda, Luperc Miranda, entre outros. E Índio, cavaquinista desde 1932, com experiência de 22 anos de Rádio Nacional, trabalhando durante anos ao lado de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), que acompanhou Orlando Silva, Ciro Monteiro, Geraldo Pereira, Ataulfo Alves. Outras gerações de cavaquinistas também prestaram seus depoimentos como: Márcio Almeida, Jorge Filho, Jayme Vignoli, Alberto Boscarino e Ignêz Perdigão. Vale a pena lembrar que alguns deles atuam também na condição de professores de cavaquinho, fato que na década de 30 e 40 não seria possível. Nesta época não havia quem ensinasse o instrumento, depoimento desses próprios cavaquinistas.

Nas entrevistas, pedi basicamente que todos informassem sobre como se deu o seu aprendizado musical e o que eles priorizam quando ensinam. Siqueira em seu depoimento nos conta:

“todos os dias eu estava ali, ouvindo a rádio, até que consegui tirar uma música inteirinha. Depois dela vieram outras. Depois de um tempo, eu resolvi frequentar as rodas de choro e tocava baixinho no meu cantinho, então meu ouvido foi aprimorando cada vez mais. Eu estudava muito. Inventava exercícios, porque eu acho que em música não existe quem toca mais, mas quem estuda mais. Eu tive que pescar meu próprio peixe. Era o jogo da paciência. O que eu levei anos para aprender, hoje em dia se leva meses”.

Índio relata:

“meu pai tocava violão e me passou alguns acordes por isso eu comecei a estudar na afinação re-sol-si-mi, que são as quatro primeiras cordas do violão. Esta afinação na realidade eu mantenho até hoje. Fui tomando gosto cada vez mais pelo instrumento, mas não tinha ninguém que me ensinasse. A minha salvação foi o rádio. Foi o rádio que me ensinou a tocar cavaquinho. Eu ouvia muita música e adorava a Rádio Nacional. Com 12 anos eu entrei para um conjunto e aos 14 anos eu já era profissional. Nessa época eu já acompanhava até o Sílvio Caldas. Eu gostava tanto de ‘solar’ quanto ‘centrar’ no instrumento”.

Interessante notar que as gerações desses cavaquinistas sequer se utilizaram da velha vitrola. Acredito que isto se deve ao fato de que tanto Siqueira quanto Índio vieram de famílias de baixa renda. Ou seja, o recurso disponível era as rádios, situação de aprendizado muito mais difícil, uma vez que você não pode voltar a música para ouvi-la novamente. Óbvio que com a ajuda dos métodos que explanaremos mais tarde e com a frequência nas rodas, o ouvido, nesses dois cavaquinistas, foi se desenvolvendo.

Márcio Almeida, que tocou mais de 15 anos com o flautista Altamiro Carrilho, nos conta como viveu seu processo de aprendizado com o instrumento.

“Sobre a minha formação musical, a minha geração não teve professor. Eu telefonava pra quem tocasse cavaquinho, mas ninguém dava aula. Então resolvi estudar toda a teoria musical com o Luís Otávio Braga. Estudei 3 anos com ele. Leitura, percepção e harmonia, mas a coisa do cavaquinho, eu pegava a parte teórica e tentava passar para a prática, e ouvia muitos discos. Quando comecei a freqüentar as rodas, ficava ouvindo os cavaquinhos que tocavam...”

As rodas de choro e samba fizeram parte do aprendizado musical de todos esses cavaquinistas, o que podemos notar uma afinidade com o que cita Santos (1990):

“entre alguns grupos a relação executante e platéia não têm limites precisos, estando todos juntos no fazer musical e livres para entrar e sair, participando sem a presença de especialistas ou encorajando os integrantes de um conjunto. A passagem da posição de “platéia” (ouvinte) para a de integrante do quadro dos músicos da banda se dá pelo convívio com o instrumental e o repertório”(p. 5).

Podemos notar também que o gosto pelo repertório é que levou esses cavaquinistas a aprenderem a tocar independente do grau de dificuldade e de exigência.

E Santos (1990) revela: “quanto à organização de materiais para o ensino, Blaking (1967), trabalhando entre os Vendas, constatou que na aprendizagem por exposição, não existe uma hierarquia por graus de dificuldade do material. A exposição constante a padrões difíceis, faz com que as crianças aprendam as canções mais difíceis primeiro, por serem as mais ouvidas”.

Enquanto que Conde (1978) afirma que: “para que aconteça a Educação Musical é necessária que aconteça a vivência musical, a experiência do fenômeno musical”. (p.11).

Ignês Perdigão do grupo *Choro da Feira* também prioriza o repertório como fundamental na motivação do aluno:

“Quando comecei a tocar cavaquinho eu já tinha a mão esquerda do violão e o ouvido harmônico, porque eu comecei a tocar de ouvido. Então eu passei este universo para o cavaquinho. Eu aprendi através de repertório. Que eu acho que é um grande aprendizado. Eu acho firmemente que tudo que eu vivi em termos de ensinamento e aprendizagem do cavaquinho, e tudo que eu como professora vivenciei também, me faz dizer com a maior tranquilidade que a técnica está a serviço da música. Você nunca chega na música através da técnica. Ela vem do repertório. A tua vontade de tocar aquela música faz ti fazer um andamento se você se encanta com o repertório barroco, faz ti fazer uma batida de choro se você se encanta com isso ou uma batida de maxixe se você quer tocar tal música”.

Madureira (s/data) quando propõe uma experiência de musicalização nas escolas, cita: “a exemplo do processo vivido entre os grupos populares ao transmitirem suas gerações sua cultura musical, desde a fabricação os instrumentos e a maneira de tocá-los, até a transferência do seu repertório” (p. 2).

3.2 O Ambiente Musical:

Um ponto em comum que vale a pena ressaltar nas entrevistas realizadas com estes cavaquinistas é que, todos eles, inclusive Siqueira e Índio considerados da ‘velha guarda’, puderam vivenciar um ambiente musical bastante propício ao aprendizado de um instrumento. Siqueira na sua entrevista nos relata: “... todo sábado meu pai organizava um sarau com vários chorões, e eu ficava olhando escondido...”.

Jayme Vignoli que tinha tido uma iniciação musical no piano quando era menino, nos conta: “Meu pai e minha mãe ouviam muita coisa em casa. Gostavam de ouvir tudo. Desde a música erudita até o rock, o popular, etc”.

Jorge Filho, cavaquinista do conjunto “Época de Ouro”, junto com o pai Jorginho do Pandeiro, teve a sua iniciação musical dentro de casa. Presenciou muitas rodas quando era pequeno. Primeiramente estudou violão com o Meira que também fazia parte deste conjunto. Conviveu muitos anos ao lado do grande cavaquinista Jonas, já falecido.

Alberto Boscarino em sua entrevista nos conta: “o mais importante foi o entorno musical que eu vivia. A Penha era um bairro muito musical e meus pais tinham esse contato com a música”.

Este fato nos faz perceber a importância do ambiente musical enquanto fator determinante para o desenvolvimento desta aprendizagem, pois cria no indivíduo um reconhecimento e por fim uma identidade com sua cultura. O que nos leva ao pensamento de Vygotsky citado por Oliveira (1998) quando afirma que: “quanto maior for a estimulação intelectual vinda do ambiente, maior será o estágio de desenvolvimento do indivíduo” (p.37).

Vygotsky aponta como idéia básica que: “as metas e os processos de desenvolvimento do indivíduo são sempre definidos culturalmente. O processo de desenvolvimento só ocorre se houver situações de aprendizado que o provoquem” (p. 38).

Interessante também a visão de Santos (1990), quando nos aproxima das observações de Nketia (1974):

“Embora possa parecer que a aprendizagem musical constitui-se unicamente em um talento hereditário, dado a incidência desta prática dentro das famílias, a aquisição de competência na área musical, na África tende a depender mais pesadamente de condições

sociais favoráveis”. Nketia distingue, na aprendizagem musical, dois períodos distintos: o primeiro de “exposição e treino”, onde o contato com a prática musical é fundamental e o treinamento, a partir do ver fazer, constante. O segundo de afiliação temporária, onde o treinamento é dado por um especialista, músico mais experiente para ampliação de repertório ou aquisição de técnica mais apurada (p.5).

Os locais de encontro desses chorões seja num botequim, seja na casa de algum músico, também favorece ao aprendizado imediato através da imersão, como na visão de Vignoli: “eu aconselho aos meus alunos freqüentarem as rodas de choro e samba no Rio de Janeiro. A escola do cavaquinho é o botequim. Eu passo uma música para eles pela partitura e depois peço para que ouçam a gravação daquela música e toque junto. Quando vou as rodas, ligo para meus alunos avisando que estou indo para que eles apareçam pôr lá também”.

Didonet, (1983) também reforça esta posição quando afirma que:

“É dessa cultura da vida cotidiana do nosso povo e de nossas crianças, que a educação não pode afastar-se nem tentar fazer-se à parte. Não tem sentido educar uma pessoa para que ela compreenda e valorize a cultura, no viver, no ser-pessoa hoje, no conquistar-se, no relacionar-se, no descobrir e inventar caminhos. Em outras palavras, a educação autêntica é a que se faz na e pela cultura. Não existe verdadeira educação senão dentro do fazer cultural. E o fazer cultural implica a inserção na cultura do povo, enquanto hábitos, crenças, valores, tradições, expectativas, enfim as formas de ser e viver, como implica, sobretudo, o ato contínuo de criação, original ou imitativa, individual ou coletiva das formas de enfrentar o presente e projetar o futuro” (p.34).

E por fim completa: “talvez uma das causas do relativo fracasso do sistema de ensino reside na artificialidade e no vazio de sentido prático dos conhecimentos que procurou ensinar, a partir de livros e não da vida cotidiana”.

Costa (1980) também se manifesta quando expõe a diferença entre a formação do artista popular e a formação do artista ou da educação artística na escola:

“a escola é uma instituição das culturas ocidentais. Seus rituais, seus horários seus valores, desde a mera separação das crianças dos adultos num espaço demarcado, especializado para aprendizagem e sua divisão em grupo por faixa de idade, são categorias bem diferentes das que regem a aprendizagem nas manifestações populares. A utilização educativa das formas musicais e dramáticas de nossa tradição popular tem pecado por esse desrespeito à diferença.” (p. 39).

Costa quando pesquisa sobre as manifestações populares e educação em arte propõe que:

“a melhor forma de promover essa compreensão é associar uma exposição teórica sobre o que significam essas formas culturais com a vivência concreta das manifestações, de preferência nos próprios locais em que elas se dão. Levar o grupo de crianças ou adolescentes a seguir uma jornada de Folia de Reis ou as festas de entrega – os foliões e mestres são sempre receptivos para mostrar sua festa os não iniciados – leva-los a rodas de samba, encontro de partideiros, aos locais onde se pratica o jongo, a ciranda etc., ou convidar esses artistas, músicos e cantores para mostrar e ensinar eles mesmos sua arte dentro da escola ou da instituição” (p.41).

3.3 Dados Sobre Métodos Existentes:

Em seu depoimento, Siqueira nos conta que aprendeu sozinho a tocar seu instrumento, comprando um método que já não existe mais chamado *Método Andrade*: “depois de uns seis meses eu já tinha memorizado todas aquelas seqüências de acordes que o método trazia. Passava horas por dia ouvindo a Rádio Mayrink Veiga tentando tirar alguma coisa e botando em prática os acordes que tinha aprendido no método”.

No caso de Jayme Vignoli, ele começou a se interessar pelo cavaquinho nos anos 70, por causa do choro: “eu comecei a tocar o cavaquinho sozinho quando eu tinha 12 anos. Comprei um método desses que se chamava *O Turuna* e aprendi aquelas seqüências de acordes e tentava reproduzir as palhetadas em função do que eu ouvia nas rádios. Catava muito milho”.

Alguns desses métodos, por terem sido escritos anos 50 e 60 usam a linguagem ‘antiga’ de harmonia como: 1^a do tom, 2^a do tom que é a dominante, 3^a do tom que é a subdominante. As progressões harmônicas contidas nesses métodos na maioria das vezes vêm escritas em forma de carimbo de acorde (apresentando o braço do cavaquinho), visualmente é a forma de reconhecer esses acordes de uma maneira mais imediata.

Índio autor de um método de cavaquinho curiosamente nos conta: “nos anos ‘50 eu escrevi um método de cavaquinho, mas na realidade, nunca dei aula, o meu objetivo era encurtar o tempo e o caminho das pessoas”.

Alberto Boscarino também entrou em contato com esses métodos: “Comprei o método Waldir Azevedo, método que também vinha com as seqüências de acordes, e comecei a aprender. Nunca tive um professor de cavaquinho. A partir daí comecei a freqüentar as rodas de samba e choro”.

Muito interessante é a entrevista com Inês Perdigão principalmente quando se refere aos métodos:

“eles (os métodos) estão preparando o teu ouvido harmônico. Situa a pessoa dentro da tonalidade. E aí você começa a brincar de encadeamentos bem maiores. Assim o seu ouvido já está preparado para reconhecer e formalizar. Esse sistema é uma tentativa de formalizar as ocorrências. No repertório você reconhece a existência dessas ocorrências harmônicas, você tem diversas músicas onde isso acontece. Você vai treinando o ouvido e treinando também uma memória muscular

que você não tem que pensar, o dedo vai antes, a memória já está no músculo dos dedos”.

Explanarei algumas progressões harmônicas contidas nesses métodos. Para facilitar a linguagem, utilizarei as progressões sempre nos tons de dó maior e lá menor e também os graus dessas progressões. Em nenhum desses métodos foi definido tempo de duração de cada acorde, (compassos), por isso usarei o traço (-) para separar o acorde anterior do seguinte.

Método “Tupan” – Método Prático para Cavaquinho:

Escrito em 1938 por Annibal Augusto Sardinha (Garoto), assim como a maioria dos métodos, tem por finalidade ser um método essencialmente prático. Baseado em seqüências harmônicas utilizando os tons maiores e em seguida, os tons relativos menores. Garoto sugere em todos os tons a seguinte progressão para os tons maiores:

Exemplo em Dó maior:

C - G7 - C7 - F - A7 - Dm - C - G7 - B7 - Em - G7 - C

Em Lá menor:

Am - E7 - A7 - Dm - Bm7^(b5) - E7 - Am - B7 - E - G7 - F7 - E7

O Lunático: (1935)

Escrito por Ivo Duncan.

Exemplo em Dó maior:

C - G7 - C - A7 - Dm - C7 - F - Fm - A7 - D7

Em Lá menor:

Am - E - A7 - Dm - B7

O Cavaquinho – Método. (s/d)

Escrito por Armando Bento de Araújo.

Em Dó maior:

C - G7 - C - C7 - [: F - F#^O - C - A7 - D7 - G7 - C - C7 - :]

Em Lá menor:

Am - E7 - [: Am - C7 - F - A7 - Dm - B7 - Em - G7 - C - E7 :]

Método da Fundação Movimento Brasileiro para Educação

MOBRAL (1980).

Escrito por Rosinha de Valença.

Exemplo em Dó maior:

C - G - C7 - F - Fm - Em - A7 - Dm - G - C

Obs: Neste método não foram demonstradas as seqüências nos tons menores.

Método Índio para Cavaquinho

Escrito por Ednaldo Vieira Lima -Índio (s/d)

Exemplo em Dó maior:

C - G7 - C - C7 - F - Fm - C A7 - Dm - G7 - C

Em Lá menor:

Am – E7 – Am - A7 – Dm – G7 – C – Am – B7 – E7 – Am

Obs: Os acordes são montados na afinação ré-sol-si-mi.

Escola Moderna do Cavaquinho -1986**Henrique Cazes**

Este método escrito por Henrique Cazes, poderia afirmar que explora um conhecimento do instrumento que não contém em nenhum outro método aqui apresentado. Henrique apresenta nas duas afinações mais comuns do cavaquinho (ré-sol-si-re e ré-sol-si-mi), um entendimento maior do cavaquinho no que se refere à técnica, estudo de escalas, arpejos, formação e montagem dos acordes no cavaquinho, leitura melódica, células rítmicas e no final algumas músicas harmonizadas de vários autores.

Este método veio preencher uma lacuna no que se refere ao aprendizado do cavaquinho, por ser tornar mais completo do que os outros métodos citados acima, porém, vale a pena ressaltar que, enquanto que os outros métodos propõem um aprendizado prático e talvez até sem mestre uma vez que a linguagem é facilitadora, no método Henrique Cazes, percebemos uma complexidade muito maior, exigindo do aluno um aprendizado paralelo com um professor que possa explicar os exercícios, a leitura melódica, conhecimento de harmonia, etc.

3.4 Leitura de Partitura:

O fato é que os chorões com o tempo foram aprendendo a ler e escrever música.

Sobre esta metodologia não formal de ensino desenvolvida pelos cavaquinistas tanto da ‘velha guarda’ quanto os mais novos, foi necessária a criação de certos símbolos que pudessem transmitir o conhecimento pleno principalmente do choro. Pois a escola do choro é essencialmente vivida através da prática da imitação e da audição.

Não só entre os chorões como na música popular em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria o esqueleto básico da peça e não propriamente o de estabelecer verdades imutáveis para a performance.

Barbosa (1986) lembra:

“os músicos de choro não se contentavam em executar músicas em obediência ao que se estava consignadas na pauta. Em regra, só o flautista sabia ler música, quando sabia. Os violões, e os cavaquinhos tocavam de ouvido. Nessas condições a música ia sendo digerida com o tempero da sincopação nacional, ao sabor das negaças, descaídas e bossas dos executantes, em verdadeiros prélios de virtuosismo onde o fino da arte era surpreender o acompanhador com verdadeiras rasteiras harmônicas” (p. 34).

Em entrevista realizada para Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, onde Hermínio Bello de Carvalho é o entrevistador, Pixinguinha nos conta que certa vez, ainda menino, foi convidado para tocar no teatro Rio Branco, sob a regência do Maestro Paulino Sacramento. Pixinguinha já lia música muito bem, porque vinha estudando com Irineu de Almeida. O entrevistador, Hermínio Bello de Carvalho perguntou: “você seguiu as partituras?”. “Não segui muito não, porque você sabe, eu era do choro.”, respondeu Pixinguinha.

O violonista Luís Felipe Lima, (1997) nos conta:

“certa vez fui ter aulas de bandolim com o Joel Nascimento. Era nosso primeiro encontro, ele perguntou se eu lia música. Respondi que sim, e Joel pôs na minha

frente a partitura do *Ingênuo*, de Pixinguinha. Resolvi caprichar, lendo tudo certinho, bem marcado, melhor que qualquer computador de última geração, assim como o *spalla* da Filarmônica de Berlim: Pá, pá, pá, pi, pá, pá, pó, pó. ‘Pára, garoto, pára! Que coisa horrorosa parece sapo pulando! Você não pode ler do jeito que está escrito, não é assim que se toca choro! Me dá isso aqui’, reclamou Joel. “E subtraíu-me das mãos o bandolim. Joel deve ter tocado umas cinco vezes seguidas o *Ingênuo*, sem alterar uma nota sequer, mas improvisando de ponta a ponta as divisões rítmicas, numa interpretação que até hoje me ficou na lembrança.” (p. 13).

Sobre a grafia musical Paz (1995) afirma que: “uma grafia, por mais expressiva e precisa que fosse, nunca seria suficiente o bastante, além do problema gerado pelas limitações da pauta musical, que resultaria num produto final, na maioria das vezes pouco claro” (p.24).

Fernandes (1998) sugere que o som precede o símbolo mostrando que: “com a aproximação da educação musical do ensino ativo (escolanovista) as metodologias passaram a exigir a prática antes da leitura. A vivência e a consciência dos elementos estruturais da música devia preceder a leitura de signos” (p. 6).

Santos (1994) quando compara o método Suzuki, nos ensina que:

“a relação ‘leia e toque’ é substituída pela relação ‘ouça e toque’. Toca-se não o que se lê, mas o que foi suficientemente ouvido e memorizado. Este princípio, resgatado por Suzuki na abordagem da linguagem musical, garante um elevado grau de motivação do aluno, que deseja tocar o que já conhece, o que já ouviu, além de se tratar de um recurso pedagógico que evita a acumulação de dificuldades no processo de ensino, pois destaca o fenômeno auditivo, sem a preocupação concomitante com a leitura e escrita de símbolos” (p. 28).

Além de não recorrerem a escrita musical na hora de passarem uma célula rítmica seja do samba, do choro, do baião, da valsa ou de qualquer outro gênero musical, os cavaquinistas e/ou professores costumam desenvolver certas sílabas através da linguagem falada ou cantada para traduzirem o ritmo que querem ensinar no momento.

Jayme Vignoli no seu depoimento, nos conta: “uma vez tentei escrever o ritmo usando a grafia musical, mas não deu certo, porque não dá para escrever as nuances, o swing, da palhetada”.

Márcio Almeida concorda com o pensamento do Jayme quando diz que:

“hoje em dia, confesso, acho muito difícil só escrever porque você escreve de uma maneira e o músico toca de outra. Não dá para você escrever todas as pausas, todas as intenções. Dependendo da melodia, você acentua de uma forma ou de outra. O que der para escrever tudo bem, mas o resto a gente passa na prática”.

Ermelinda A. Paz (1995), em texto publicado sobre *A Didática Informal No Aprendizado dos Ritmos Populares das Escolas de Samba à Universidade* constatou que:

“o aprendizado através da imitação foi por assim dizer o mais comum de todas. Todavia, detectamos um método de trabalho com utilização de sílabas rítmicas, revelando uma metodologia não conhecida e dominada nos meios acadêmicos e ainda que sem contar com o devido conhecimento formal de leitura e escrita musical, a utilização de técnicas de sílabas rítmicas é feita de modo consciente e didático pelo mestre que a desenvolve” (p. 4).

Segundo Nketia, citado por Santos (1990): “constata o uso de recursos da linguagem verbal e impressões táteis, cinestésicas na aprendizagem de ritmos na África. Usam-se palavras rítmicas, sem sentido, cantadas, imitando ritmos de tambor” (p. 9).

3.5 Como Ensinar:

Uma segunda e última questão também foi realizada para os músicos cavaquinistas aqui citados, sobre como passar para os alunos, já que agora eles também lecionam, o conhecimento do instrumento.

No caso de Jayme Vignoli, cavaquinista do *Água de Moringa*:

“eu comecei a dar aula de cavaquinho com 18 anos. E tive muita dificuldade em passar a *palhetada* porque tinha medo que o aluno pensasse que eu tivesse escondendo o jogo. Porque na minha época essa coisa de esconder o jogo era muito comum. Tinham certos músicos que viravam o instrumento para você não ver o que eles estavam fazendo. Eu gravo vários exemplos e aí eles correm atrás. A partir daí eu falo para eles ouvirem os discos e tirar de ouvido. Eu estou o tempo todo estimulando os meus alunos a ouvirem gravações de outros cavaquinistas. Eu mando ouvir o Jonas nas gravações do Jacob, ouvir o Índio, o Canhoto, o Márcio Almeida, a Luciana Rabelo. Faço uma lista de gravações que eu acho interessante estudar. Eu estou começando a esboçar um método nos moldes dos métodos que existem para os outros instrumentos. Como o Tafanel para a flauta, o Klosè para o clarinete, o Bhering para piano, etc. O livro do Henrique Cazes é muito bom mas acho que faltam algumas coisas.”

Ignês Perdigão propõe:

“o cavaquinho tem uma coisa que é cultural , é claro que você pode colocar o cavaquinho no erudito, ou no rock ou no jazz, mas a princípio ele guarda a função da música que o criou, que o fez surgir. Com esse repertório de samba, choro , maxixe, forró. Eu trabalho basicamente repertório. Se você quer que seu aluno não seja sempre dependente de uma leitura se você quer que ele desenvolva um ouvido harmônico, dar as músicas que começam com os graus I V I e caminhando com essas progressões tentando um repertório comum que seja de interesse do aluno e introduzindo ele e jogando na vida, jogando na roda. Até chegar a músicas mais sofisticadas”.

Alberto Boscarino no seu depoimento relata:

“atualmente tenho 300 alunos de cavaquinho no CEI de Quintino, e é muito complicado trabalhar com um grupo grande com identidade cultural distinta. O que eu fiz foi adaptar o método básico da leitura de cifras, exatamente como eu aprendi, como as seqüências de acordes maiores e menores. Num segundo estágio, procuro aplicar os dominantes secundários, os acordes dissonantes. O terceiro estágio seria as escalas, os acordes de empréstimo modal, arpejos e solos. O ritmo eu ensino gravando uma fita. Procuro fazer na sala de aula uma roda de samba e peço para que tirem músicas dando dicas de compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho, Jorge Aragão, etc. E a partir do ano que vem faremos todo mês uma roda. Acho que isso poderia ser um projeto da rede estadual”.

Marcio Almeida explica resumidamente alguns tópicos da sua técnica: “o que você acaba fazendo de exercícios são as próprias músicas, determinadas músicas exigem um grau de dificuldade e aí voce acaba criando o seu próprio método então voce pode pegar um outro tom e fazer o mesmo exercício”.

4 Uma Proposta Para O Ensino Do Cavaquinho:

Hoje em dia, com a evolução da técnica, do conhecimento de harmonia, a leitura melódica, por exemplo, só contribui para encurtar o tempo de aprendizado do aluno. Mas gostaria de frisar a necessidade de não se tirar, da didática do cavaquinho, o aprendizado “de ouvido”, aconselhando o aluno a ouvir gravações essenciais para seu estudo, ensinando-o a tirar música “de ouvido”.

Portanto, é muito mais aceitável um ensino de música, que proporcione uma atividade de musicalização que se caracterize pela novidade de aliar prática musical imediata, priorizando a utilização de repertório brasileiro em diversas práticas de conjunto, integrando experiências de pesquisa e criação. Desta forma, o próprio aprendizado torna-se um campo experimental de ensino da música, onde o repertório cultural do aluno será o ponto gerador do trabalho pelo sentido de reconhecimento, identidade e satisfação (prazer) na sua realização.

Quando estudava violão com Luís Otavio Braga, disse a ele que gostaria de aprender a tocar choro e ele me respondeu que eu tinha que aprender como todo mundo aprendeu, ou seja, ouvindo muitos discos e freqüentando as rodas.

O importante nessa relação professor aluno é que haja uma interação tornando o aprendizado tão prazeroso quanto freqüentar uma roda.

Mostrar tal música para o aluno apenas apresentando os acordes no instrumento, sem contato inicial com a partitura, provoca nele um aprendizado “de ouvido”, fazendo com que o aluno compreenda a música tal como ela é. Tocar junto, várias vezes, apresentando outras formas, sugerindo outras regiões do braço do cavaquinho; percebendo as partes da música que o aluno já ‘decorou’ e fazendo com que ele perceba o que ainda

não sabe, possibilitando que ele descubra sozinho, pode ser o melhor método. Vivenciar o erro é fundamental. Acredito muito mais num método baseado nos erros do que nos acertos.

A partitura só deverá aparecer quando a música já foi digerida e compreendida pelo aluno. O professor deverá buscar um repertório variado que trabalhe diferentes ritmos, como o maxixe, o baião, a polca, o xóti, etc, explorando assim a mão direita do cavaquinho. Também buscar uma variedade de compositores de choro e de samba tanto de épocas antigas quanto atuais. E estimular a criatividade através de análises musicais, percebendo a forma do choro.

É no Brasil que esta necessidade no momento se faz presente. E é provavelmente, o país no qual se realizará esta necessidade de um método de ensino fundamentada particularmente nos gêneros nacionais como o choro e o samba.

Conclusão:

Sem uma metodologia apropriada ao instrumento - como estudos da técnica, digitações das escalas, arpejos, estudos de palhetada, etc - veio conferir ao cavaquinista a possibilidade de ser o inventor de seu próprio método, experimentando possibilidades harmônicas que soem bem em tal afinação, criando estilos próprios, utilizando-se da 'malandragem' peculiar do instrumento.

Graças ao preconceito da academia que insiste em classificar o cavaquinho como um instrumento pobre de recursos por pertencer apenas à cultura popular e não erudita, não desenvolveu, em sua história, um método tradicional de ensino.

Hoje, muitas metodologias atuais vêm dando grande importância aos métodos não formais de ensino, após longa insistência em estabelecer uma educação convencional voltada aos moldes europeus de ensino. No entanto, a própria história do cavaquinho no Brasil, talvez até pelo descaso das metodologias convencionais e acadêmicas, sempre foi um exemplo muito especial e brasileiro de educação não formal de ensino.

Em tempos que a mídia induz o que vamos consumir, em tempos de dominação de mercados, só nos resta a força da cultura que é onde ainda somos ricos e poderosos. É a lição que nos deixa a história dos processos culturais e, dentro dela, a história da Música Popular Brasileira. É necessário um conhecimento desta história. Precisamos redescobrir o processo em que essa cultura musical nasceu, cresceu e se reproduziu ao longo dos últimos cem anos. Só conhecendo essa história poderemos entender o valor que a cultura tem como uma de nossas mais importantes forças.

Referências Bibliográficas:

- ALMEIDA, Renato. História Da Música Brasileira. F. Briguiet Comp. Rio de Janeiro. 1942.
- ALVARENGA, Oneyda . Música Popular Brasileira. Ed. Globo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, 1950, pág. 25.
- ANDRADE, Mário Pequena História da Música. Livraria Martins, São Paulo, 1942, pág 148.
- ARAÚJO, Armando Bento de. Cavaquinho. O Método. Fermata do Brasil. S/d.
- BARBOZA, Marília T. da Silva. Cartola - Os Tempos Idos. 3º Edição. FUNARTE, 1983.
- BRAGA, Alberto Vieira. Curiosidades de Guimarães. Artes e Artistas. Guimarães, 1948.
- CAZES, Henrique. Escola Moderna do Cavaquinho. 3ª ed. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 1987.
- CONDE, Cecília. Significado e Funções da Música do Povo na Educação: Uma proposta curricular para o desenvolvimento da expressão musical de alunos de 1º e 2º graus. 1978. (Relatório de Pesquisa) – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – INEP/MEC, 1978.
- COSTA, Mauro Sá Rego. Manifestações Populares e Educação em Arte. Boletim de Intercâmbio, Rio de Janeiro. SESC - Dez, 1980.
- DIAS, Jorge. O Cavaquinho – Estudo de Difusão de um Instrumento Musical Popular. ACTAS DO CONGRESSO INTERNACIONAL DE ETNOGRAFIA. Vol. IV. Imprensa Portuguesa. Porto, 1963.
- DIDONET, Vital. Infância e Cultura. Pesquisa MEC Ano 11 No 39. Abr. / Jun, 1983.
- DUNCAN, Ivo. O Lunático. Método Prático Para Cavaquinho. Irmãos Vitale Editores. São Paulo – Rio de Janeiro, 1935.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular – vol.2. São Paulo, Art. Ed., 1977.
- FERNANDES, José Nunes. Educação Musical e Fazer Musical: O Som Precede O Símbolo. (1º prêmio Esther Scliar de Educação Musical, 1998 – 3ª colocação). Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.
- FIGUEIREDO, de Cândido. Novo dicionário da Língua Portuguesa. 5ª Edição. Lisboa.
- FREIRE, Paulo. Educação Como Prática Da Liberdade. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1991.
- GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 3rd. Edition, vol.v, song z, ed. Por H. C. Colles, M. A. New York, 1948, pág. 422.
- LIMA, Ednaldo Vieira Lima. Método do Índio Para Cavaquinho. Prático e Cifrado. Edição e Distribuição Independente.
- MADUREIRA, Antônio José. Iniciação a Musica do Nordeste: Através de seus instrumentos, toques e cantos populares. Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq).
- MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. FUNARTE. Rio de Janeiro, 1983.
- DUNCAN, Ivo. O Lunático. Método Prático Para Cavaquinho. Irmãos Vitale Editores. São Paulo – Rio de Janeiro, 1935.
- PAZ, Ermelinda. A Didática Informal no Aprendizado dos Ritmos Populares: das Escolas de Samba à Universidade. Rio de Janeiro. Raízes e Rumos. Órgão de Divulgação do Departamento de Extensão da Uni-Rio. Ano II No 3.

- PENNA, Maura. Para Além das fronteiras do Conservatório: O ensino da música diante dos impasses da educação Brasileira. (Anais) 4º Simpósio Paranaense De Educação Musical – Londrina, 1995.
- REVISTA RODA DE CHORO. Egeu Laus e Rodrigo Ferrari Editores. N° 3, 1996.
- REVISTA RODA DE CHORO. Egeu Laus e Rodrigo Ferrari Editores. N° 4, 1996.
- SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem Musical Não-Formal em Grupos Culturais Diversos. In Kater, Carlos (ed.). Cadernos de Estudo: Educação Musical no 2/3 São Paulo: Atravéz, Ass. Artístico Cultural – UFMG, 1991.
- SANTOS, Regina Márcia Simão. Repensando o Ensino da Música: Pontos fundamentais para o ensino de música nas escolas de 1º grau e nos institutos de música.
- SARDINHA, Anníbal Augusto. “TUPAN” – Método Prático Para Cavaquinho. Irmãos Vitale. Editôres. São Paulo - Rio de Janeiro, 1938.
- SÉRIE DEPOIMENTOS: Pixinguinha. Museu da Imagem e do Som. MIS, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular Brasileira: Da modinha a lambada. 6ª ed. rev. e aum. – São Paulo. Art Editora, 1991.
- ULLOA, Alejandro. Pagode. A Festa Do Samba no Rio de Janeiro e nas Américas. Multimais, 1998.
- VALENÇA, Rosinha de. Método de Cavaquinho. MEC / MOBREAL. Rio de Janeiro, 1980.
- VYGOTSKY, L. S. Pensamento e Linguagem. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1987.