



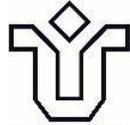
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

RAFAEL AMPHILÓPHIO FERNANDES

A PRÁTICA DA IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA POPULAR NO  
CAVAQUINHO

Rio de Janeiro

2023



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

RAFAEL AMPHILÓPHIO FERNANDES

A PRÁTICA DA IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA POPULAR NO  
CAVAQUINHO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
licenciado em Música.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup> Silvia Sobreira

Rio de Janeiro

2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

A363 Amphilóphio Fernandes, Rafael  
A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO NA MÚSICA POPULAR NO  
CAVAQUINHO / Rafael Amphilóphio Fernandes. -- Rio de  
Janeiro, 2023.  
35

Orientadora: Silvia Garcia Sobreira.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,  
Graduação em , 2023.

1. Introdução. 2. A importância da improvisação na  
música popular . 3. O cavaquinho e seu contexto no  
Brasil. 4. Considerações finais. I. Garcia Sobreira,  
Silvia, 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**

FOLHA DE APROVAÇÃO

**“A PRÁTICA DA IMPROVISÇÃO NA MÚSICA POPULAR NO  
CAVAQUINHO”**

por

**RAFAEL AMPHILÓPHIO FERNANDES**

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente



**SILVIA GARCIA SOBREIRA**  
Data: 31/07/2023 15:33:34-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Profª Drª Silvia Garcia Sobreira (orientadora)**

Documento assinado digitalmente



**JOSIMAR MACHADO GOMES CARNEIRO**  
Data: 31/07/2023 19:29:48-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Prof Dr Josimar Machado Gomes Carneiro (UNIRIO)**

Documento assinado digitalmente



**ALMIR CORTES BARRETO**  
Data: 31/07/2023 16:57:15-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Profª Dr Almir Côrtes Barreto**

Aprovado em 31/07/2023

Nota: 8,5

JULHO 2023

Dedico esse trabalho ao meu pai e a todos aqueles que, de alguma forma, me incentivaram e me ajudaram ao longo da minha jornada como músico.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus e aos meus guias por estarem sempre me auxiliando nessa minha jornada terrena.

Agradeço ao corpo docente do Instituto Villa-Lobos, em especial a minha orientadora Professora Dr. Silvia Sobreira pela dedicação e direcionamento para que eu pudesse concluir esse trabalho.

Agradeço a minha namorada Naitê por toda ajuda e todo incentivo me dando tranquilidade para chegar até aqui.

FERNANDES, Rafael Amphilóphio. **A prática da improvisação na música popular do cavaquinho**. 2023.35fl. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, UNIRIO, 2023.

## RESUMO

Os objetivos deste estudo são: analisar estudos já realizados sobre cavaquinho, seja em texto ou material disponível no *YouTube*, de maneira a construir uma ideia da totalidade das pesquisas dentro desta temática e apontar a importância do estudo da improvisação para a formação de um músico popular. Para atender a tais propósitos apresento um recorte da história do cavaquinho no Brasil, de principais cavaquinistas que influenciaram e criaram tendências. Argumento que há falta de material sistematizado sobre o ensino da improvisação dentro da linguagem do cavaquinho na música popular. Dentro dessa temática, são destacados autores que fizeram esse trabalho com outros instrumentos como violão e guitarra, a influência do jazz e outros gêneros na prática da improvisação, e a importância de se criar um método sistematizado especialmente para o cavaquinho. Este estudo é parte de um projeto maior, que visa a construção futura de um método de improvisação para a linguagem do cavaquinho.

**Palavras-chave:** Cavaquinho; Didática musical; Ensino do cavaquinho; Improvisação; Métodos para cavaquinho; Henrique Cazes; Nelson Faria.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 A IMPORTÂNCIA DA IMPROVISÇÃO NA MÚSICA POPULAR.....</b>	<b>15</b>
<b>3 O CAVAQUINHO E SEU CONTEXTO NO BRASIL.....</b>	<b>20</b>
<b>3.1 ORIGENS E PRINCIPAIS TRANSFORMAÇÕES.....</b>	<b>21</b>
<b>3.2 OS GRANDES CAVAQUINISTAS.....</b>	<b>25</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>32</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>33</b>

## **LISTA DE FIGURAS**

- Figura 1 - Ornamento utilizado por Canhoto na palhetada..... 26
- Figura 2 - Acompanhamento rítmico no cavaquinho (levada) base utilizado por Mané..... 28



## 1 INTRODUÇÃO

Por volta dos meus 10 ou 11 anos de idade, dei início ao meu processo de aprendizagem do cavaquinho e, nessa época, em meados de 1993 ou 1994, não existia um método de estudo sistematizado e um material aprofundado sobre o ensino do instrumento. Estava em uma situação não muito diferente das pessoas da mesma época, que buscavam aprender a tocar o instrumento e não tinham como pagar uma aula particular com algum professor. Comecei esse processo como autodidata, estudando por meio da observação e imitação de outros cavaquinistas. Neste ponto, devo reconhecer que tive sorte, pois morava em um bairro conhecido por sua intensa atividade ligada ao choro e ao samba. Sou oriundo do Rio de Janeiro, do bairro da Vila da Penha, bairro no qual surgiram músicos como Luiz Carlos da Vila (que se confunde com Vila Isabel). A Vila da Penha está inserida em um lugar que geograficamente reúne algumas rodas de samba e choro consagradas.

Em minha infância, tive a oportunidade de observar rodas de choro do reconhecido músico Altamiro Carrilho. Tive como instrutor um amigo de meu pai, que tocava cavaquinho com afinação de bandolim (Sol, Ré, Lá, Mi) e tinha um repertório de choro “debaixo do dedo” e me incentivava a prestar atenção e a repetir o que ele tocava. Não era uma aula formal, ele apenas me mostrava como tocava e se justificava alegando não entender o que fazia. Ele era um músico excepcional e tinha o reconhecimento de outros músicos, mas se recusava a tocar profissionalmente. Acredito que ele não se sentia autorizado a se definir como músico pelo fato de não ler partitura.

Tive a felicidade de contar com tios que praticavam a música de forma amadora, e nas reuniões familiares sempre celebravam rodas de samba, nas quais eu tinha a oportunidade de apreciar e aprender de perto.

Nessa região, não é difícil achar uma roda de samba para observar uma pessoa tocando um cavaquinho. Porém, minha idade restringia a entrada em alguns lugares, mesmo com a presença de um responsável. Apesar dessa dificuldade, tive a sorte de conseguir, muitas vezes, presenciar grandes músicos tocando, e assim, “beber na fonte”, que é um riquíssimo modo de adquirir conhecimento. Assim, foi possível que eu aproveitasse daquele ensinamento indireto e informal.

Apesar de toda riqueza desse estudo de apreciação e observação, alguns anos depois, já adolescente e tocando cavaquinho, chegou o momento em que senti a

necessidade de entender o que estava fazendo, de “dar nome às coisas”. Consegui, somente em 2005, iniciar os estudos de harmonia, percepção e arranjo na escola de música CIGAM (Centro Ian Gest de Aperfeiçoamento Musical). Tive a oportunidade de aprender música de forma excepcional, graças aos meus excelentes professores. Pela primeira vez, pude desfrutar de um método de ensino completamente sistematizado, que abriu novas portas para o meu crescimento musical. Na turma de Humberto Mirabeli (violonista da banda de Emílio Santiago na época), eu levava o violão para aprender os processos de improvisação de modo reproduzi-los ou adaptá-los ao cavaquinho. “Nesse período tive a sorte de conhecer o livro de Nelson Faria, publicado em 1991, intitulado *A arte da improvisação*”. Ou seja, mais uma vez em minha vida, estava tendo que trilhar um caminho que me levava a observar e a adaptar. Esse processo foi similar à trajetória de Nelson Faria, que Guerzoni (2014) relata em sua pesquisa.

Nelson Faria vivenciou esta realidade ao procurar de maneira formal o ensino desta habilidade. A tentativa encontrada por Faria foi procurar por músicos renomados para aprender de maneira informal como se dava o processo de improvisação musical uma vez que as instituições não contemplavam este ensino e, ocorria de forma assistemática. Faria teve a mesma postura dos músicos de *jazz* norte-americanos. (GUERZONI, 2014, p. 16).

Assim, Nelson Faria foi impulsionado a criar um método do ensino da improvisação musical, algo que não existia até aquele momento.

[...] o músico tinha a formação erudita ou era autodidata. Como havia pouco material escrito para música popular e não existiam métodos voltados para o ensino da improvisação no Brasil, Faria teve que confeccionar apostilas para atender ao público da época. A compilação desse material se transformou no primeiro livro sobre improvisação a ser publicado no Brasil. O livro intitulado *A Arte da Improvisação* foi lançado em 1991 pela editora Lumiar, hoje transferido para editora Irmãos Vitale.” (GUERZONI, 2014, p. 17).

Da mesma forma que Nelson Faria percebeu isso no seu instrumento, aponto minha crítica à falta de um método de improvisação dentro do universo do cavaquinho. Posso afirmar que em meu universo de cavaquinista, a partir da minha experiência profissional como músico, não encontrei, até o momento, nenhum material sistematizado abordando a improvisação e o desenvolvimento da capacidade de improvisação no âmbito do cavaquinho.

Um iniciante no assunto, que queira se desenvolver na prática da improvisação no cavaquinho, na maioria dos casos, vai depender da observação alheia de outros cavaquinistas que tenham essa prática, pois talvez seja muito difícil encontrar uma formação oficial/formal nesse sentido pela falta de material.

Essa escassez de material didático voltado para o cavaquinho com afinação Ré, Sol, Si, Ré, que traga os elementos necessários para um músico iniciar nos estudos da improvisação, e atuar na música popular, mais precisamente no samba do Rio de Janeiro, me fez escolher o tema deste TCC. Sempre trabalhei com Música Popular, e conseqüentemente, a improvisação está incorporada nos trabalhos que venho desenvolvendo ao longo da minha trajetória. Como o papel da improvisação é relevante para a formação completa de um músico popular, essa lacuna se apresenta de uma maneira muito importante na formação de um cavaquinista que atua na música popular, por falta de um material sistematizado e específico, abordando de uma maneira idiomática a improvisação no instrumento.

Rodrigues (2014) define a improvisação performática que pode ser entendida como uma composição feita em tempo real, sem as possibilidades de correções. Segundo Rodrigues (2014) o improvisador compõe como qualquer outro compositor, porém, com apenas uma chance de expor a sua criação.

Chernicharo (2009) no seu trabalho mostra um modelo de improvisação quando se refere à improvisação como uma construção de solos “instantâneos” à moda jazzística, no qual segundo ele o músico tece um discurso musical sem planejamento prévio do que está sendo improvisado em cima de uma progressão harmônica estabelecida, extraindo dessa progressão escalas e ritmos referentes ao idioma desse gênero. Para o autor, o termo improvisar significa a capacidade do músico criar uma composição instantânea, mesmo que seja feita em tempo real. Porém, para que o músico chegue no resultado do discurso musical sem planejamento prévio, como dito anteriormente por Chernicharo (2009), entendo que o músico, na maioria das vezes, precisa estudar exaustivamente elementos como escalas, acordes, ritmos, construções fraseológicas, entre outros elementos que compõem o tal gênero tocado, para que na hora do improviso tenha material para fazer o discurso musical.

Chericharo (2009) e Ribeiro (2014) dão exemplos de alguns tópicos que fazem parte do que é necessário para que uma criação seja um improviso e levam em

consideração algumas questões importantes como: gênero, linguagem e criação em tempo real.

Ribeiro (2014) mostra que o ensino/aprendizagem do cavaquinho, até meados da década de 1950, tem a oralidade como principal processo de transmissão. Logo, o cavaquinho traz essa cultura de ser um instrumento tradicionalmente aprendido de maneira informal. Hoje em dia, é possível encontrar videoaulas no *YouTube* e até alguns métodos que abordam as práticas de cavaquinistas.

Quase sempre, mesmo os profissionais, não têm formação teórica em música, especialmente os que se dedicam exclusivamente ao acompanhamento do samba. Esses músicos aprenderam informalmente, copiando os acordes que viam os mais velhos executarem, tirando de ouvido o que escutavam no rádio ou em discos, cada um à sua maneira. Nesse aprendizado informal, cada cavaquinista encontrou diferentes soluções técnicas musicais criando formas diversas de acompanhar o samba. (CAZES, 2019, p. 1).

Alinhando-me à mesma abordagem da pesquisa realizada por Ribeiro (2014) com relação à ausência de um método para lidar com as questões rítmicas do cavaquinho, introduzo o tópico da improvisação com a mesma perspectiva crítica em relação à falta de uma metodologia sistematizada e estruturada.

Como a pesquisa de Guerzoni (2014) aponta, na prática da improvisação o material é escasso. Na *internet*, há um curso pago do músico “Carrapicho Rangel”, o qual eu não tive a oportunidade de analisar, por ser pago. Mas, em termos de pesquisa, nos *sites* buscados (Departamento de Educação Musical-DEM (UNIRIO) e *amplificar*<sup>1</sup>, foram encontrados poucos trabalhos em relação a improvisação com a linguagem do cavaquinho de forma aprofundada.

Os objetivos desta monografia são:

- Analisar estudos já realizados sobre cavaquinho, seja em texto ou material disponível no *YouTube*, de maneira a construir uma ideia da totalidade das pesquisas dentro desta temática;
- Apontar a importância do estudo da improvisação para a formação de um músico.

---

<sup>1</sup> O site *Amplificar* é uma ferramenta destinada a pesquisadores da área de Música, que facilita o processo de busca da produção bibliográfica nacional da área (base de dados Data), assim como a descoberta de periódicos, eventos, associações científicas e programas de pós-graduação brasileiros de Música (base de dados Pesquisa em Música no Brasil).

- Destacar o papel de grandes cavaquinistas na construção de algo que considero “escolas”;

A metodologia usada na pesquisa foi a revisão bibliográfica:

A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho dessa natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. (GIL, 2002, p. 44).

Também incluí na pesquisa a análise de *workshops* disponibilizados no *YouTube*, de maneira a tentar cobrir o máximo de informação sobre o assunto tratado. Busquei abordar as relações existentes no que se diz respeito à improvisação no âmbito da música popular, e como isso vem se construindo no decorrer dos anos.

A monografia se divide em quatro capítulos, sendo esta introdução, o primeiro. No capítulo 2 abordo a importância da improvisação na música popular brasileira, procurando reportar um pouco da história da música e da improvisação e a contribuição de alguns autores sobre o assunto.

O capítulo 3 apresenta a história do cavaquinho, sua chegada no Brasil, suas modificações ao longo do tempo, como a mudança de estrutura física e afinação. Como na história do cavaquinho no Brasil não existem métodos escritos, julguei importante trazer a história dos grandes cavaquinistas que marcaram época pela inovação no jeito de tocar o instrumento. Afinal, eles, em sua atuação, foram os métodos “vivos”, pois suas práticas criaram o que poderíamos chamar de “escolas”, que influenciam músicos até os dias de hoje.

## 2 A IMPORTÂNCIA DA IMPROVISAÇÃO NA MÚSICA POPULAR

A música popular está constantemente em evolução e se renova a cada interpretação. Através da improvisação, os músicos têm a liberdade de explorar diferentes arranjos, variações rítmicas e ornamentações em tempo real, o que torna cada performance emocionante e imprevisível.

A improvisação, seja no campo da música ou não, possui diversas interpretações. Dentro do contexto musical, o termo "improvisação" pode ser definido de maneiras diferentes. O Dicionário Aurélio (versão *online*)<sup>2</sup>, define o termo como “Fazer, preparar de repente alguma coisa: improvisaram logo uma festa. Compor sem preparo prévio um verso, um discurso, um trecho musical”. Logo, entendo que refere-se a algo que ocorre de forma repentina e inesperada, ou seja, sem preparação.

Portanto, essa palavra, no senso comum, abrange a ideia de uma adaptação emergencial ou provisória, sendo também associada à prática do "quebra-galho”.

Quando se trata do tema da improvisação, é de extrema importância esclarecer o seu significado neste estudo específico. Em geral, um músico que possui a habilidade de improvisar é muito procurado e respeitado. Assim, neste contexto, a conotação do termo é, sem dúvida, positiva. Parto do princípio que, para improvisar com eficácia, um profissional deve possuir um leque diversificado de conhecimentos e experiências que lhe permitam compreender quais os recursos que pode utilizar em situações imprevistas e a melhor forma de aplica-los para atingir os seus objetivos.

Portanto, apesar da interpretação geral de que a improvisação é muitas vezes percebida como uma solução apressada e improvisada para compensar a falta de algo, neste estudo, seu valor é reconhecido como algo positivo e que não pode ser feito “de qualquer maneira”.

Ao entrelaçar uma gama diversificada de influências e experiências musicais, os músicos podem embarcar em uma cativante jornada de improvisação, onde cada nota serve como um trampolim para a próxima, formando uma conversa musical harmoniosa e fluida. Essas expressões intrincadas e multifacetadas mostram a beleza da criatividade e engenhosidade do músico.

---

<sup>2</sup> <https://www.dicio.com.br/improvisar/> (Significado da palavra improvisar, dicionário de português, 2023).

Além disso, a improvisação é uma forma de comunicação musical entre os músicos. Durante uma performance, eles podem interagir uns com os outros, respondendo musicalmente aos estímulos do momento. Essa troca de idéias e diálogos musicais cria uma interatividade única e enriquece a experiência tanto para os músicos quanto para o público.

A improvisação também permite que os músicos expressem suas emoções de forma autônoma e espontânea. Ao improvisar, eles têm a oportunidade de adicionar sua própria interpretação e personalidade às composições, tornando-as únicas. Dessa forma, a improvisação se torna uma expressão artística poderosa, permitindo que os músicos transmitam suas experiências e sentimentos.

Segundo Thiago do Espírito Santo, no *workshop* produzido pela marca de instrumentos musicais Tagima<sup>3</sup>, no *YouTube*<sup>4</sup>, assim como na música de uma forma geral, a improvisação é movida pelas sensações que o improvisador está gerando através das notas, acordes, ritmos, fraseado, dinâmica. São elementos que o músico escolhe na hora de improvisar.

Guerzoni (2014) em sua conclusão resume:

Apesar das dificuldades em se definir o termo improvisação pelos musicólogos, sendo necessárias conferências para se chegar a uma conclusão, uma grande parcela de estudiosos sobre o assunto chega a um consenso semelhante onde improvisação pode ser definida como ato de se criar (compor) durante a performance. (GUERZONI, 2014, p. 32).

No modelo de improvisação, onde se improvisa melodicamente, numa harmonia e forma pré estabelecida, o estudo da harmonia anda de “mãos dadas” com o estudo da improvisação, pois a improvisação é realizada, em geral, a partir de determinados acordes e progressões harmônicas.

Partindo desse princípio, uma nota sozinha, sem ser colocada numa função, contexto e/ou conjunto de outras notas, só será uma nota. Não tem como saber qual a função dessa nota, qual o papel dela. Porém, quando essa nota é colocada dentro de uma função ou contexto ela passa a fazer sentido. E assim, compreendendo a harmonia, bem com as escalas dos acordes, arpejos dos acordes e outros itens não menos importantes, o

---

<sup>3</sup> Tagima é uma empresa brasileira produtora de guitarras e outros instrumentos musicais. Considerada a primeira marca de guitarra brasileira a produzir em escala mundial. A empresa possui uma das maiores fábricas de instrumentos musicais da América do Sul.

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=T\\_A3tsh668Q](https://www.youtube.com/watch?v=T_A3tsh668Q)

músico teria essas ferramentas para que pudesse iniciar as práticas do improviso no âmbito melódico.

Na música popular brasileira — especialmente no choro, samba e bossa nova — a improvisação é amplamente valorizada e incentivada. Esses gêneros musicais têm uma tradição forte de solos improvisados, nos quais os músicos têm a oportunidade de demonstrar sua técnica, criatividade e sensibilidade musical. Korman (2004, p. 1) destaca: “Os pesquisadores em geral concordam que um bom chorão devia possuir a capacidade e o domínio da improvisação”, afirmação com a qual concordo.

Pela improvisação, os músicos podem explorar novas possibilidades sonoras, experimentar diferentes combinações de notas e acordes, criando variações melódicas dando e conseguindo em cada momento um “sabor” sonoro diferente que surpreende e emociona o público. A capacidade de improvisar é uma habilidade que se desenvolve com o tempo e a prática, sendo que os músicos dedicados investem horas de estudo e treinamento para aprimorar as habilidades nesse aspecto.

A sistematização do estudo da improvisação na música popular brasileira é uma pauta de pesquisa relativamente recente e, de acordo com as fontes utilizadas nessa pesquisa, existem poucos materiais disponíveis que abordam o tema. O resumo de Guerzoni (2014) dialoga e vai na mesma direção da minha opinião.

Até a década de 1990 os processos de improvisação musical no campo da música popular brasileira ocorriam predominantemente de forma intuitiva. Diante deste cenário, Nelson Faria publicou o primeiro livro sobre o assunto no Brasil mudando o conceito de improvisação vigente na época. (GUERZONI, 2014, p. 6)

Dentre os questionamentos relevantes acerca da improvisação no choro, por exemplo, destacam-se: Quais as variáveis no improviso? Quais os fatores que influenciaram nelas? A partir de qual ponto a execução passa a ter a característica de um improviso?

Há um consenso de que a improvisação pode variar em vários níveis e aspectos.

[...] a improvisação no choro existe em vários níveis e aplicada em diferentes aspectos durante uma atuação: embelezamento, fluidez de tempo e ritmo entre os músicos (um componente importante das músicas originadas da cultura africana), baixaria, arranjo, criação de novas linhas melódicas". (KORMAN, 2004, p. 3).

Tais variáveis apresentadas podem sofrer influências de alguns fatores relevantes como, por exemplo, o ambiente da apresentação, a característica/preferência do músico e a finalidade com a qual a obra está sendo tocada (gravação ou apresentação ao vivo). Todos estes fatores são decisivos na intensidade e frequência que ocorrem os aspectos, citados anteriormente, durante uma atuação.

A improvisação possui conceito variado na visão de músicos. Pode-se dizer que sempre existiu grande liberdade na hora da improvisação. Valente (2011, p. 167) conclui que os estilos do chorão Pixinguinha — com sua verticalidade que dava ênfase em notas do acorde tocado naquele momento — e de K-Ximbinho — com sua horizontalidade utilizando um pensamento melódico — são exemplos de caminhos oferecidos por tal liberdade. Há ainda quem considere um improviso apenas a criação de um ornamento, plenamente livre, feito pelo instrumento solista em determinado momento da música.

Acreditamos que seja importante refletir sobre essas escolhas no momento da improvisação, analisar as características musicais essenciais de cada uma delas, uma vez que isto dará suporte para o estabelecimento de padrões e esquemas que, de maneira didática, lançará novas luzes nos estudos sobre a improvisação no choro brasileiro. (VALENTE, 2011, p. 167).

Talvez, esse pensamento de Valente foi considerado ao observar a ausência da improvisação nas primeiras gravações de choro e, tendo em vista a enorme dificuldade de material que aborda a improvisação e os custos enfrentados na época, de fato não era viável que esse tipo de improviso estivesse presente nas gravações. Segundo Valente (2010, p. 275), pode-se acreditar que improvisações, mesmo que existissem, não eram convenientes para serem gravadas, pois as gravações se estenderiam e se tornariam caras.

Parto do princípio que, diferentemente da música erudita, na música popular a partitura é como um ponto de partida, ou seja, proporciona ao músico uma liberdade para criar diferentes maneiras de tocar. Assim, o músico pode fazer variações nos ritmos, melodias ou articulações.

Talvez a improvisação, num contexto em que abranja todos os elementos que compõem o choro, seja a característica principal do gênero, aparecendo em diferentes formas, em variados graus ou funções.

Dialogando com Guerzoni (2014), resumo que a improvisação desempenha um papel essencial na música popular, proporcionando criatividade, interação musical e

expressão emocional. Ela é uma manifestação artística que enriquece as performances e mantém viva a tradição da música popular, permitindo que cada interpretação seja vivida e única.

No início da década de 1990 o músico Nelson Faria publica o primeiro livro sobre os processos de improvisação para violão e guitarra no Brasil, mudando o conceito de improvisação da época. Até então os ensinamentos da improvisação aconteciam de forma informal e intuitiva.

Na década de 1980, o conhecimento do ensino musical estava presente, predominantemente, em escolas de música, entre elas universidades, conservatórios, e em algumas escolas de ensino livre de música. Nos conservatórios e universidades as práticas musicais, bem como o repertório adotado, eram predominantemente de cunho erudito. O assunto improvisação na música popular era algo praticamente inexplorado, pois, nas universidades e conservatórios de música desta época, as práticas musicais ocorriam nos moldes eruditos e não comportavam a prática da improvisação nos moldes populares.” (GUERZONI, 2014, p. 51).

De acordo com esta citação, destaco outro ponto de vista, dos músicos e pessoas na sua grande maioria que, na época, achavam que o músico, para improvisar, tinha que ter um dom. O renomado músico e compositor Roberto Menescal definia a improvisação como “um privilégio para poucos”. Quando trazemos essa questão para o universo e linguagem do cavaquinho fica mais estreito esse olhar devido à maior escassez de materiais didáticos, em geral.

Guerzoni (2014) mostra que a prática da improvisação foi amplamente valorizada e praticada por músicos com Bach, Mozart e Beethoven. Dentre os diversos motivos que contribuíram para o declínio da improvisação, um deles se deve à volatilidade de seu resultado, de modo que, anterior à era da fonografia, era impossível o seu registro. Assim sendo, a improvisação foi perdendo espaço no campo da música erudita para a composição, uma vez que, ao contrário da improvisação, a composição, através da notação, é passível de ser reproduzida posteriormente com fidelidade.

Para dialogar com essa fala, o músico Alexandre Carvalho<sup>5</sup> no *workshop* ao vivo no Eco Som Estúdio, em companhia de Nelson Faria, conclui que uma forma de

---

<sup>5</sup> Alexandre Carvalho, doutor em música pela Manhattan School of Music, guitarrista, professor, compositor e arranjador. Estudou na Berklee College of Music de 1985 à 1989. Foi professor de jazz da Manhattan School of Music. Compôs a banda de João Bosco e Léo Gandelman na década de 1990. Atuou com os maiores nomes do jazz nacional e internacional, sempre transitando na ponte musical que liga o Brasil aos Estados Unidos, através da fusão da música brasileira com o jazz.

improviso, que acontece na maioria das vezes no jazz e na MPB, é o indivíduo improvisar numa harmonia e forma pré-estabelecidas. Porém, existem outras maneiras de se realizar o improviso como: improvisar o ritmo, improvisar na forma e o improviso total.

Alexandre Carvalho tem opinião similar a fala de Guerzoni, que existem rumores onde os grandes ícones da música erudita não improvisavam. No entanto, não é bem assim. Eles não improvisavam como se improvisa nos dias de hoje, a partir de uma harmonia pré-estabelecida. Segundo Alexandre Carvalho, há relatos que Mozart se sentava no piano e improvisava peças inteiras com melodia, harmonia, forma e ritmo diferentes do pré-estabelecido na obra. Baixo contínuo é mais um exemplo. É outro tipo de improvisação. É uma improvisação de toda uma estrutura musical, define Alexandre Carvalho.

Seguindo nesse mesmo *workshop*, Alexandre Carvalho fala de como ele entende uma organização da rotina de estudos na área da improvisação e faz uma lista de assuntos que o músico que queira ingressar nesse universo precisa estudar. Dentre eles Alexandre Carvalho destaca: estudo de harmonia, estudo de leitura musical em geral, estudo de repertório, estudo de transcrições de improvisos feitos por outros músicos, exercícios de técnica no instrumento, estudos de escalas e modos, estudo de relação das escalas com os acordes, estudos de arpejos, estudo de cromatismo, estudo de fraseologia e desenvolvimento motivico, dentre outros assuntos.

### 3 O CAVAQUINHO E SEU CONTEXTO NO BRASIL

Este capítulo conta a história do cavaquinho. Na primeira parte é apresentada em uma sequência de quatro vídeos (CAZES, 2012<sup>6</sup>) nos quais o cavaquinista Henrique Cazes fala sobre a origem desse instrumento musical tipicamente português. Essa série tem o nome de “Apanhei-te Cavaquinho”. Este também é o título de um dos mais famosos temas da música popular brasileira, que foi composto por Ernesto Nazareth em 1914 como uma polca para piano, porém, só mais tarde entrou nas rodas de choro e nos repertórios de bandolinistas e cavaquinistas. Além dessas aulas, valho-me também da tese de doutorado de Cazes (2019). Na segunda parte do capítulo, apresento os quatro

---

<sup>6</sup> Aulas apresentadas no canal do cavaquinista Alexandre Camões. Disponível em: <https://www.youtube.com/@camoesobral> Acesso em 25 abr. 2023.

cavaquinistas que, a meu ver, fizeram escola e foram modelos para outras gerações. São eles Canhoto do Cavaquinho, Waldir Azevedo, Mané do Cavaco e Carlinhos do Cavaco ou Carlinhos Nosso Samba. Conforme já explicado na introdução, são escassos os materiais didáticos que sistematizem o estudo de elementos que estão presentes na prática da improvisação ao cavaquinho. No entanto os grandes cavaquinistas tornam possível a difusão e modificação das maneiras de se tocar.

### **Origem e principais transformações**

A tese do cavaquinista Henrique Cazes (2019) é um trabalho de extrema relevância para conhecermos a história do cavaquinho, motivo pelo qual, abordo um pouco de sua trajetória musical. Segundo dados do *site* do próprio Henrique Cazes<sup>7</sup>, ficamos sabendo de sua longa trajetória na música brasileira. Além de produtor, músico e arranjador, Cazes é pesquisador, sendo professor da Escola Música da UFRJ desde 2013. Cazes tem fluência em vários instrumentos de cordas ligados ao choro e é considerado uma referência neste gênero musical.

O cavaquinho é um instrumento de origem portuguesa, oriundo do norte da cidade de Braga, e por isso seu primeiro nome foi “Braguinha (a pequena viola de Braga). Ele pertence à família das guitarras européias de tampos chatos, sendo o membro que possui tessitura mais aguda de toda a família (CAZES, 2012). Segundo Cazes (2012), sendo um instrumento portátil de fácil, o cavaquinho espalhou rapidamente pelo território português, primeiro, por cidades vizinhas como Lisboa e Coimbra. Logo em seguida, se espalhou pelo território ultramarino como Arquipélago dos Açores, Ilha da Madeira e Cabo Verde. Por conta da facilidade do seu transporte, durante as navegações portuguesas em suas colonizações, o cavaquinho foi se espalhando por outros territórios como Jacarta (Indonésia), Goa no Oeste da Índia e Havaí, ganhando neste último país o nome de Ukulele. “Uku” significa “pulga” e “lele” significa “saltar”. Ainda segundo Cazes, alguns dizem que o fato de chamarem o cavaquinho de ukulele se deu por conta da falta de recurso do instrumento, que obrigava a mão saltar o tempo todo como uma pulga.

---

<sup>7</sup> Disponível em <https://www.henriquecazes.com.br/>

Porém, a Rainha Lili'okalani<sup>8</sup> que era uma excelente instrumentista e compositora, defendia outra interpretação para o nome Ukulele. No Havaí, uma palavra pode conter vários significados, por exemplo, a palavra “Aloha” que não significa somente “Olá” e “Como vai?”, significa também, “Adeus”, “te amo”. O significado vai depender do contexto em que a palavra está sendo usada.

Por esse motivo, a Rainha Lili'okalani defendia a teoria que o nome “Uku”, além de significar “pulga”, também significa “presente”; e “lele” além de significar “saltar”, também significa “vir”. Por isso, a tradução dela era “presente que veio para o Havaí” de Portugal. Esse é apenas um dos exemplos das distintas denominações para o instrumento. No Brasil, por exemplo, é chamado, também, de cavaco.

Não se sabe ao certo quando chegou por aqui no Brasil, porém, especula-se que foi antes da família real, que chega em nossas terras em 1808. Depois de trazido para o Brasil, apesar de sua origem portuguesa, e de também ter sido levado para outros países colonizados pelos portugueses ou onde tinham forte presença, o cavaquinho se tornou um instrumento tipicamente brasileiro.

O cavaquinho foi trazido para o Brasil pelos portugueses e aqui encontrou oportunidades profissionais justamente através do acompanhamento do samba. Com isso, teve um desenvolvimento diferenciado e autônomo em relação a seu país de origem. (CAZES, 2019, p. 1-2).

Assim, o cavaquinho passa por algumas transformações, tanto no Brasil, quanto nos países mencionados, sendo induzidas por questões culturais, climáticas, entre outras. Acredito que o resultado dessas transformações influenciou nas diferentes formas de tocar e afinações usadas no instrumento. A seguir, destaco os principais tipos de afinação.

Em Portugal, o cavaquinho já possuía algumas afinações, de acordo com o site Mural Sonoro:

- Ré, Sol, Si, Mi, usada em Coimbra e muito comum nos ukuleles Barítono. Tem semelhança com as quatro cordas inferiores do violão.
- Sol, Ré, Mi, Lá, chamada afinação para “malhão” e “vira na moda velha”

---

<sup>8</sup>Apesar de Cazes grafar desta maneira, na wikipédia, a grafia do nome aparece como Lili'uokalani. Ela foi a última monarca do reino do Havaí, tendo herdado o trono de seu irmão Kalākaua em 17 de Janeiro de 1891 e ficou no reinado até 17 de Janeiro de 1893.

- Sol, Dó, Mi, Lá, afinação usada na região de Barcelos (Portugal) e muito comum nos ukuleles soprano, tenor e concert.

No Brasil, durante um tempo foi usada a afinação Ré, Sol, Si, Mi, herdada da afinação usada em Coimbra. Porém, a mais usada é Ré, Sol, Si, Ré que podemos chamar hoje de afinação tradicional.

Apesar de o cavaquinho ter participado desde o século XVIII do nascimento da música popular urbana brasileira — tanto na vertente instrumental quanto nas obras vocais que deram origem aos primeiros gêneros da música popular brasileira, como o lundu e a modinha — ele teve que esperar um tempo até que surgisse um tipo de música para a qual ele fosse totalmente indispensável, o que ocorreu com o surgimento do choro. A princípio este gênero era executado por um trio de músicos populares com a formação de flauta, violão e cavaquinho para tocar adaptações de danças que vinham da Europa, principalmente a polca, a valsa e o schottish.

Para Boscarino Júnior, a marginalização dos gêneros musicais populares (samba e choro) se estendia às pessoas e aos instrumentos ligados a eles, razão esta que teria condicionado a prática de aprendizado não formal do instrumento (BOSCARINO Junior, 2002 citado por RIBEIRO, 2015, p. 16). No Brasil, há, no senso comum, piadas a respeito dos cavaquinistas, o que demonstra o preconceito com o músico que o tocava.

Vidili (2021), em tese de doutorado na qual discorre sobre o pandeiro, mostra como o samba (e os instrumentos ligados a este gênero) era marginalizado. Vidili apresenta a fala de um músico que confirma esse preconceito:

Russo do Pandeiro (Antônio Cardoso Martins, 1913-1985), que viria a desenvolver brilhante carreira como pandeirista no Brasil e nos Estados Unidos, pertencia a uma geração posterior à de Donga e João da Bahiana. Ele relatou, em depoimento concedido em 1982: “Naquela época [1929, quando começou a tocar], quem tocava violão, cavaquinho e pandeiro era vagabundo. Eu fui preso, quantas vezes eu fui preso. Furavam o pandeiro e botavam no xadrez” (VIDILI, 2021, p. 61).

Embora existam, hoje em Portugal, grandes cavaquinistas, foi no Brasil que o instrumento atingiu maior desenvolvimento, graças a oportunidades profissionais surgidas com o acompanhamento do samba na chamada Era do Rádio (1932-1964), desenvolvimento que se perpetua até os dias atuais.

No início do século XX, o cavaquinho aparecia em duas situações na música popular. Uma era a parte mais divertida, a da “bagunça” que ocorria nos blocos que se

organizavam para “brincar” o carnaval e fazer as festas de rua. À medida que esses blocos se tornaram mais relevantes, eles gradualmente evoluíram para se tornarem as famosas escolas de samba da atualidade.

De acordo com Theodoro (2009, p. 232) “os Blocos expressavam a espontaneidade do carioca. As escolas de samba também derivaram dos blocos – o bloco dos Argentinos deu origem à Mangueira e o Vai como pode, deu origem à Portela, por exemplo”. Conceição (2015, p. 25) completa esclarecendo que os blocos deram a cara e o formato ao nosso Carnaval atual. Foi no Rio de Janeiro, em meados do século XIX e com início no século XX, que o Carnaval começou a ganhar características nacionais.

O cavaquinho tinha uma responsabilidade grande de exercer a liderança, sendo uma espécie de guia harmônico, dando o tom e a harmonia para os intérpretes e conduzia o canto das pastoras. Esse era um dos contextos no qual o cavaquinho começou prevalecer.

A outra situação era considerada mais “séria”, mais “musical”, e acontecia nos conjuntos de choro com solistas e compositores famosos. E esses conjuntos encontram seus destinos comerciais nos chamados “regionais” das rádios. Por volta da década de 1930, cada estação de rádio no Brasil possuía um conjunto regional responsável pela parte musical da rádio. Tal conjunto, geralmente, era composto por dois violões, um cavaquinho, um pandeiro e um instrumento melódico que fazia o papel de solista. Esse conjunto tinha poucos músicos comparando-se a uma orquestra, o que propiciava uma relação de ótimo custo benefício para a rádio por permitir distintos reagrupamentos dos instrumentos no grupo. Dessa forma grupos com essa formação aparecia tanto em acompanhamento de cantores, como em *jingles*, fundos musicais diversos, etc. Por esse motivo, acabou sendo uma solução para todas as partes (contratantes e contratados). Cada um desses regionais precisava de um cavaquinista, incentivando assim o crescimento das oportunidades de trabalho para os músicos que tocavam esse instrumento. E foi esse fato que fez o cavaquinho ganhar um caráter profissional, uma oportunidade de trabalho que acabou aperfeiçoando tantos músicos que passaram por esses conjuntos regionais.

A participação deste instrumento tanto sendo usado nas brincadeiras como nos regionais teve forte impacto em sua propagação. Sendo assim, as duas situações foram de extrema importância e contribuíram muito para a evolução dos músicos cavaquinistas.

## Os grandes cavaquinistas

Um grande visionário da época enxergou que os regionais podiam acompanhar o choro, o samba considerado “novo”, (o samba diferente) e “o samba batucado”, que apareceu no final da década de 1920 e se perpetuou. Por se tratar de algo novo e ousado para a época, pouca gente sabia acompanhar esse samba. O responsável por ter essa percepção do cavaquinho poder ser um negócio lucrativo foi Benedito Lacerda<sup>9</sup>.

Waldiro Frederico Tramontano, o Canhoto (1908-1987) músico reconhecido que fez parte, como cavaquinista, do Conjunto Regional Benedito Lacerda, era responsável pela maioria das gravações dos artistas que surgiam naquela época. Conforme destaca Ribeiro (2014, p. 10) em sua dissertação, “Canhoto do Cavaquinho é, certamente, uma das personalidades mais importantes do choro brasileiro. Não apenas por sua atuação em gravações durante mais de 50 anos, mas pela contribuição deixada à música popular e a seu instrumento”. Ao longo de sua trajetória na música, Canhoto teve três principais grupos: “Conjunto Regional Benedito Lacerda” já citado acima, “Gente do Morro” e “Canhoto e seu Regional”.

Canhoto destaca-se como um dos mais prestigiados nomes no domínio do cavaco fazendo o “centro<sup>10</sup>”. O Conjunto Regional Benedito Lacerda era considerado um conjunto que possuía um acompanhamento perfeito, uma capacidade musical enorme e muita competência nas execuções, O grupo marcou e influenciou toda uma geração de cavaquinistas. Canhoto do Cavaco foi influenciador, até certo momento, indireta e diretamente dos cavaquinistas que atuavam no mercado como acompanhantes e os que estavam surgindo, porque tinham como referência o acompanhamento rítmico (levada) dele.

Notavelmente, Canhoto adotou uma abordagem distinta ao executar o cavaquinho, virando-o para o lado oposto ao padrão convencional, desenvolvendo a palhetada nas cordas em movimentos contrário daqueles que tocavam usando o padrão

---

<sup>9</sup> Benedito Lacerda organizou um grupo com ritmos brasileiros, batizado de Gente do Morro, O grupo se caracterizava pelos efeitos de percussão e solos de flauta. O grupo durou pouco e fez uma viagem a Campos acompanhando Noel Rosa. Como o Gente do Morro não vingou, Benedito chamou Horondino do violão (Dino Sete Cordas), que era do grupo, e Canhoto do Cavaco, e os três começaram a arregimentar músicos para trabalhar com eles. Era o embrião do Conjunto Regional Benedito Lacerda. Com seu regional, acompanhou nomes como Carmen Miranda, Orlando Silva, Luiz Barbosa, Mário Reis, Francisco Alves, Silvio Caldas além de atuar com êxito como compositor.

<sup>10</sup> Centro, batida, levada, palhetada referem-se ao acompanhamento rítmico ao cavaquinho.

convencional. Essa técnica peculiar conferiu-lhe um estilo de acompanhamento que, embora sutil, deixou uma marca indelével. Até os dias atuais, o seu estilo de interpretação continua sendo uma referência significativa para aqueles que se aventuram nos iniciais da prática desse instrumento.

Canhoto tinha uma forma de fazer o acompanhamento rítmico no cavaquinho (levada) que preenchia e encorpava com o trabalho dos violões, fazendo a liga entre eles.

**Fig. 1.** Ornamento utilizado por Canhoto na palhetada.



**Fonte:** Elaborada pelo autor, no programa MuseScore, a partir de gravação de Canhoto.

Por conta da soma de todos os elementos dessa trajetória, o cavaquinho ganha um espaço definitivo no acompanhamento do samba e até os dias atuais o principal mercado de trabalho dos cavaquinistas é o acompanhamento do samba.

Outro personagem que marcou a trajetória do instrumento foi Waldir Azevedo (1923-1980), um dos mais importantes compositores e instrumentistas brasileiros, conhecido como o "Rei do Cavaquinho". Sua contribuição para a música brasileira foi fundamental, tanto na popularização do choro quanto na valorização do cavaquinho como instrumento solista.

Segundo o livro "Choro: Do Quintal Ao Municipal" de Henrique Cazes (2014), Waldir Azevedo nasceu em 27 de janeiro de 1923, no bairro de Piedade, no Rio de Janeiro. Começou a tocar cavaquinho aos 11 anos de idade e, aos 16 anos, já integrava o conjunto regional da Rádio Guanabara.

O sucesso de Waldir Azevedo como instrumentista e compositor começou em 1947, com o lançamento da música "Brasileirinho", que se tornou um grande *hit* e um clássico do choro. Segundo o livro "História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade" de Jairo Severiano (2013), "Brasileirinho" foi uma revolução no choro, pois colocou o cavaquinho em destaque como instrumento solista, explorando sua sonoridade e possibilidades técnicas.

Waldir Azevedo foi um divisor de águas na história do cavaquinho brasileiro. Quando emplacou seu primeiro sucesso em 1949, o

Brasileirinho quebrou paradigmas em relação à forma do gênero, instrumentação, sonoridade e interpretação. Sua concepção inovadora não só se limitava à composição musical, mas também a performance ao vivo e principalmente as gravações, utilizando-se de recursos criados por ele ou em estúdio para suprir as necessidades do instrumento. (BENON, 2017, p. 13).

Conforme afirmado por Benon (2017), Waldir Azevedo desempenhou um papel fundamental ao elevar o cavaquinho à posição de solista, proporcionando-lhe um novo espaço de atuação e maior visibilidade.

A sonoridade extraída do cavaquinho por Waldir Azevedo se consagrou como a maior referência sonora para o cavaquinho brasileiro. Não obstante esta referência, o imenso sucesso de suas composições fez com que muitas delas se vinculassem à imagem do cavaquinho brasileiro. É quase impossível um iniciante no instrumento não arriscar ou não sonhar em tocar algumas notas do desafiador samba-choro Brasileirinho. (BENON, 2017, p. 12)

Existem alguns rumores, porém, não há evidências concretas, de que Waldir Azevedo tenha colocado um leque harmônico no tampo do cavaquinho para melhorar a sonoridade e a sustentação das notas no instrumento. De fato, não se pode afirmar que ele tenha feito isso, porém, a estrutura básica do cavaquinho tradicional não tinha tal característica.

O leque harmônico é uma estrutura que geralmente é encontrada em violões clássicos e em alguns outros instrumentos de cordas. Ele é composto por várias tiras finas de madeira, que são colocadas sob o tampo do instrumento em uma configuração radial, a fim de aumentar a ressonância e a projeção sonora.

Embora alguns fabricantes de cavaquinho possam ter experimentado a instalação de leques harmônicos em seus instrumentos, essa não é uma característica comum ou tradicional do cavaquinho português. Além disso, não há evidências de que Waldir Azevedo tenha usado essa técnica em seus instrumentos.

Portanto, é mais provável que a sonoridade e a técnica inovadora de Waldir Azevedo se devam principalmente à sua habilidade e criatividade como músico e compositor, em vez de quaisquer modificações físicas no instrumento.

Em um determinado momento, os fabricantes de cavaquinho implementam de maneira definitiva o leque harmônico no processo construtivo do cavaquinho. Por conseguinte, o cavaquinho adquire de forma incontestável sua sustentação sonora, a qual se encontrava ausente no cavaquinho português. Isso possibilitou aos músicos

cavaquinistas daquela época, construir uma nova linguagem na questão do acompanhamento rítmico (levada) no instrumento.

Devido à adaptação do leque harmônico, as notas soavam de forma mais ressonante e distinta no cavaquinho, durante a execução do acompanhamento rítmico.

Continuando na trajetória do instrumento, uma figura importante nessa caminhada é Manoel Ferreira de Carvalho o Mané do cavaco, músico que fazia parte da banda de Martinho da Vila na década de 1960. De forma intuitiva, Mané deu ênfase em alguns recursos, tais como o de notas abafadas, conforme ilustrado na imagem a seguir. Mané criou uma abordagem interpretativa singular e característica no instrumento. Dado seu *status* como músico acompanhante de um artista consagrado, ele obteve ampla visibilidade e rapidamente se tornou uma referência para os cavaquinistas daquela época.

**Fig. 2.** Acompanhamento rítmico no cavaquinho (levada) base utilizado por Mané.

Legenda:



**Fonte:** Elaborada pelo autor, no programa MuseScore, a partir de gravação do terceiro episódio da série Apanhei-te cavaquinho.

Essa base rítmica conforme ilustrado na figura 2, somada às ornamentações rítmicas improvisadas geravam um “*swing*” diferente, concretizando assim mais um marco na história do instrumento.

De acordo com o *site* Samba Rio, Carlos Alberto da Silva Ferreira, conhecido como Carlinhos do Cavaco ou Carlinhos Nosso Samba (1933-1991), foi um renomado músico brasileiro, membro do “Conjunto Nosso Samba”. Tal participação no grupo deu origem ao seu nome artístico. Carlinhos Nosso Samba foi responsável por colocar o cavaquinho em evidência através de sua forma de tocar. Dessa forma, sua abordagem

também pode ser considerada mais um passo na contribuição da maneira de tocar o instrumento.

O Nosso Samba teve uma trajetória marcante, gravando todos os LPs oficiais de sambas enredo da gravadora Top Tape durante a década de 1970, além de diversas coletâneas das escolas de samba do Rio de Janeiro. O conjunto nasceu no final dos anos 1960, no Morro da Providência, considerada a primeira favela do mundo, localizada no bairro da Saúde, na zona portuária da antiga Guanabara.

Carlinhos do Cavaco, como era chamado, se destacou-se como um dos instrumentistas mais talentosos do “Conjunto Nosso Samba”. Sua habilidade instrumental e técnica inovadora no cavaquinho chamaram a atenção de maestros, arranjadores e produtores musicais. Ainda segundo o *site* Samba Rio, diferente dos cavaquinistas da época, Carlinhos utilizava uma afinação de bandolim (Sol, Ré, Lá, Mi) e desenvolveu uma espécie de batida de mão direita única, com elementos de outros gêneros musicais adaptados ao samba, e essa mistura gerava um *swing* diferente e marcante no acompanhamento rítmico do samba.

Devido à sua maestria no cavaquinho, Carlinhos do Cavaco foi convidado para compor bandas e gravações de artistas renomados do samba, como Bezerra da Silva, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, João Nogueira, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Candeia, Agepê, Xangô da Mangueira, Nadinho da Ilha, Elza Soares, Sônia Lemos, Beth Carvalho, Gonzaguinha, Wilson Moreira, Nei Lopes, entre outros.

Carlinhos do Cavaco deixou um legado duradouro na música brasileira, sendo amplamente apreciado por seu trabalho instrumental e por sua contribuição para o samba carioca. Sua influência e talento continuam sendo apreciados mesmo após seu falecimento em 1991, aos 58 anos de idade. Mais uma vez, o cavaquinho assume o centro das atenções, brilhando intensamente sob a genialidade de um músico talentoso e aproveitando uma oportunidade para conquistar uma projeção ainda maior.

Seguindo nessa trajetória do instrumento, acredito que os quatro pilares do processo evolutivo do instrumento foram dados pela trajetória desses músicos: Canhoto do Cavaquinho, Waldir Azevedo, Mané do Cavaco e Carlinhos do Cavaco ou Carlinhos Nosso Samba. Acredito que esses foram os maiores influenciadores das gerações de cavaquinistas que estariam por vir. Mas eles não foram os únicos, conforme aponto a seguir.

Da mesma época de O Canhoto do Cavaquinho (1908-1987) e Waldir Azevedo (1923-1980) posso citar Manacé José de Andrade – Manacéia (1921 – 1995)<sup>11</sup> que tinha uma forma de tocar o samba “amaxixado”. Jonas Pereira da Silva - Jonas (1934 – 1997)<sup>12</sup>, que era um instrumentista excepcional e contribuiu muito para a evolução da linguagem do instrumento tanto na parte rítmica quanto melódica.

Os músicos cavaquinistas, não menos importantes, que sugeriram na sequência, fazendo parte da trajetória evolutiva do instrumento foram bastante influenciados por esses quatro pilares: Canhoto do Cavaquinho, Waldir Azevedo, Mané do Cavaco e Carlinhos do Cavaco ou Carlinhos Nosso Samba.

De acordo com Ribeiro (2015, p. 272), o ensino/aprendizagem do cavaquinho, até meados da década de 1950, tem a oralidade como principal processo de transmissão. Contudo este cenário vem mudando desde a revitalização do choro na década de 1970, quando houve grande interesse dos jovens pelos instrumentos ligados ao choro, principalmente o cavaquinho e o violão.

Segundo o cavaquinista e professor Henrique Cazes, foi também nesta época que “[...] o cavaquinho se renovou e surgiu uma nova geração da qual eu [Cazes] faço parte, juntamente com Alceu Maia, Walmar Amorim, Luciana Rabello e Márcio Almeida, dentre outros” (CAZES, 2009, p. 5), sendo esta a primeira geração de cavaquinistas a dominar a leitura musical. (CAZES, 2009, citado por Ribeiro, 2015, p. 273). Atualmente, o instrumento vem ganhando notoriedade dentro da universidade, não apenas pela recente criação do primeiro Bacharelado em Cavaquinho do país, instituído na tradicional Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2012, mas por ser assunto abordado em pesquisas de estudantes de licenciatura e mestrado, como Boscarino Junior (2022) e Ribeiro (2014. 2015), além da tese de Cazes (2009).

Da mesma época dos cavaquinistas citados por Henrique Cazes, também destaco Mauro Diniz e Wanderson Martins, que foram responsáveis por grande parte das gravações dos artistas no movimento do “pagode” que surgiu na década de 1980 e Jayme

---

<sup>11</sup> Manacéia frequentou desde criança os blocos carnavalescos “*Quem Fala de Nós Come Mosca*”, “*Quem Nos Faz é o Capricho*” e “*Vai como Pode*”, que mais tarde originariam o Grêmio Recreativo e Escola de Samba Portela. Na Portela, Manacéia começou a tocar tamborim e mais tarde, em 1939, a compor samba para os desfiles da escola de samba. Manacéia integrou, ainda, a famosa Velha Guarda da agremiação de Oswaldo Cruz, tendo composições que passaram à história com alguns dos maiores sambas.

<sup>12</sup> Jonas (1934 – 1997) foi integrante do conjunto Época de Ouro, criado por Jacob do Bandolim. No princípio era solista, mas foi ensinado por Jacob a acompanhar. Seu estilo difere-se do de Canhoto pelo fato de a sonoridade de seus acompanhamentos serem mais seccionados ritmicamente (sincopados) podendo ser comparado a células rítmicas encontradas no tamborim.

Vignoli que atua mais no segmento do choro. Todos esses músicos que estão em atividade até os dias de hoje.

Pelo que foi apresentado, concluo que todos esses músicos bebem/beberam na fonte desses quatro pilares do cavaquinho, Canhoto do Cavaco, Waldir Azevedo, Mané do Cavaco e Carlinhos Nosso Samba, sempre adicionando conhecimento através de estudos e pesquisas no âmbito do instrumento de maneira a contribuir com a evolução da linguagem, sem perder a característica, e, influenciando também, minha geração e as que estão por vir.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa me permitiu concluir sobre a necessidade de estudos que sistematizem um método de aprendizado da improvisação no universo do cavaquinho.

A escolha do tema deste trabalho se deu por minha vivência como cavaquinista. Ao ter que elaborar uma pesquisa que estivesse dentro da temática da educação musical, comecei a pensar na questão do ensino do cavaquinho e em meu próprio aprendizado, que foi informal, na base da observação. Só mais tarde tive contato com uma escola especializada, onde pude conhecer métodos de ensino de instrumentos. O contraste dessa realidade com o de minha trajetória me levou a pensar em formas de criar uma abordagem para o ensino de cavaquinho. Esta pesquisa, portanto, é o início de uma trajetória que pretendo seguir, terminando com a elaboração de um método, mas um método que também possa ajudar o iniciante a adentrar no universo da improvisação musical.

Para este TCC, busquei compreender a história do cavaquinho e sua aceitação no Brasil. Na falta de métodos que sistematizassem o modelo de improvisação melódica, assumi que seria importante trazer um pouco da história dos cavaquinistas que fizeram o cavaquinho ganhar mais prestígio, influenciando e ajudando a criar uma “escola” na forma de tocar o instrumento de um modo geral.

Tenho consciência de esta pesquisa é apenas o início de uma longa jornada, mas creio que sem esse modesto início, eu não teria condições de seguir minhas pretensões acadêmicas.

## REFERÊNCIAS

- BENON, Bodstein Leonardo. **O estilo interpretativo de Waldir Azevedo: aspectos técnicos e expressivos**, Orientador: Ricardo José Dourado Freire. 2017. 114f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Brasília, UNB, Escola de Música, Distrito Federal, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31233> . Acesso em 02 dez. 2022.
- CAMÕES, Alexandre. Apanhei-te Cavaquinho - 1º Episódio. YouTube, 12 de out. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=30ETxHEAksY> . Acesso em 04 de fev. 2023.
- CAMÕES, Alexandre. Apanhei-te Cavaquinho - 2º Episódio. YouTube, 16 de out. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xMRhVTkO8as> . Acesso em 04 de fev. 2023.
- CAMÕES, Alexandre. Apanhei-te Cavaquinho - 3º Episódio. YouTube, 15 de out. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ynMm8FEW0-o&t=83s> . Acesso em 04 de fev. 2023.
- CAZES, Henrique Leal. **Palhetadas estruturantes: o acompanhamento do samba ao cavaquinho**. Orientadora: Regina Meirelles. 2019. 187f. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/50929732/PALHETADAS\\_ESTRUTURANTES\\_O\\_acompanhamento\\_do\\_samba\\_ao\\_cavaquinho](https://www.academia.edu/50929732/PALHETADAS_ESTRUTURANTES_O_acompanhamento_do_samba_ao_cavaquinho) . Acesso em 21 abr. 2023.
- CAZES, Henrique. **Choro: Do Quintal Ao Municipal**. Ed 5. São Paulo: editora 34, 2021.
- CAZES, Henrique. Henrique Cazes. **Henrique Cazes**. 2017. Disponível em: <https://www.henriquecazes.com.br/bio> . Acesso em 15 abr. 2023.
- CHERNICHARO, Felipe Melo. **O ensino da Guitarra Elétrica na instituição de ensino superior: Uma proposta curricular**. Orientadora: Monica Duarte. 2009.173f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Centro de letras e artes, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/felipechernicharo.pdf> . 02 de fev. 2023.
- CONCEIÇÃO, Silva Ayenne. **Portela na mídia: o antes e o depois do desfile de 2015**. Orientador: Helenice Carvalho. 2015. 76f. Trabalho de conclusão de curso de graduação (Bacharel em Comunicação Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/125864> . Acesso em 23 abr. 2023.

Conjunto Nosso Samba. **Samba Rio**, 2011. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=nossosamba> . Acesso em 1 mai. 2023.

Fica a Dica Premium. Nelson Faria e Alexandre Carvalho em um mesmo Workshop. YouTube, 16 de mar de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k8ODNSbecqQ&t=11s> . Acesso em 02 de abril de 2023.

Fica a Dica Premium. Tagima convida Nelson Faria (com Thiago Espirito Santo e Marcinho Eiras). YouTube, 03 de jul de 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=T\\_A3tsh668Q](https://www.youtube.com/watch?v=T_A3tsh668Q) . Acesso em 02 de abril de 2023.

Fica a Dica Premium. Workshop de Guitarra Jazz com Alexandre Carvalho - Ao Vivo no Eco Som Studio. YouTube, 31 de jul de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vi6AvBGZVGY&t=12s> . Acesso em 02 de abril de 2023.

Fica a Dica Premium. Workshop de Harmonia com Nelson Faria - Ao Vivo em Maceió. YouTube, 26 de jul de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ETA7AmCf--w> . Acesso em 02 de abril de 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. ed. 4. São Paulo: Atlas S.A, 2002. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/u/2/my-drive>

GUERZONI, Boabaid Felipe. **“A Arte da Improvisação” de Nelson Faria: Influências na pedagogia da música popular brasileira**. Orientador: Oilian José Lanna 2014. 173f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais,

UFMG, Escola de Música, Minas Gerais, 2014. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9RVMRZ/1/a\\_arte\\_da\\_improvisacao\\_de\\_nelson\\_faria\\_influencias\\_na\\_pedagogia\\_da\\_musica\\_popular\\_brasileira.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-9RVMRZ/1/a_arte_da_improvisacao_de_nelson_faria_influencias_na_pedagogia_da_musica_popular_brasileira.pdf) . Acesso em 04 de fev. 2023.

KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na História do Choro. V **Congresso latino americano da Associação Internacional para o estudo da música popular**. Rio de Janeiro, 01-07, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/25810/14821> . Acesso em 02 de abril de 2023.

Papo de Cavaco. Apanhei-te Cavaquinho - 4º Episódio. YouTube, 17 de dez de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iHMGdStZsWI> . Acesso em 04 de fevereiro de 2023.

RIBEIRO, Farias Jamerson. **O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto):** a construção de um “cavaco-centro” no choro. Orientadora: Regina Meirelles. 2014. 135f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/11227499/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_O\\_cavaco\\_r%C3%ADtmico\\_harm%C3%B4nico\\_na\\_m%C3%ASica\\_de\\_Waldirio\\_Frederico\\_Tramontano\\_Canhoto\\_a\\_constru%C3%A7%C3%A3o\\_estil%C3%ADstica\\_de\\_um\\_cavaco\\_centro\\_no\\_choro](https://www.academia.edu/11227499/Disserta%C3%A7%C3%A3o_O_cavaco_r%C3%ADtmico_harm%C3%B4nico_na_m%C3%ASica_de_Waldirio_Frederico_Tramontano_Canhoto_a_constru%C3%A7%C3%A3o_estil%C3%ADstica_de_um_cavaco_centro_no_choro) . Acesso em 19 abr. 2023.

RIBEIRO, Jamerson Farias. O cavaquinho brasileiro: reflexões sobre a escrita idiomática de ritmos para o instrumento, **I Encontro brasileiro de música popular na universidade**, Rio de Janeiro, 271-279, mai. 2015. Disponível em: <https://eventos.ufrj.br/evento/i-encontro-brasileiro-de-musica-popular-na-universidade/> . Acesso em 19 abr. 2023.

RODRIGUES, Vinícius Pereira. Reflexões Sobre o Estudo da Improvisação Performática: uma análise da trajetória do músico e professor Nelson Faria. **IX Encontro Regional Sudeste da ABEM**, Vitória - ES. 1-11, out. 2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/17427495-Reflexoes-sobre-o-estudo-da-improvisacao-performatica-uma-analise-da-trajetoria-do-musico-e-professor-nelson-faria.html> . Acesso em 02 fev. 2023

SEVERIANO, Jairo. História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2021.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens a modernidade. Ed 3. São Paulo: editora 34, 2013.

SIMÕES, Soraia. Cavaquinho em regiões de Portugal e cavaquinho em cabo verde: **MURAL SONORO**. 2012. Disponível em: <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2014/1/8/cavaquinho-em-regies-de-portugal-e-cavaquinho-em-cabo-verde> . Acesso em 21 abr. 2023.

THEODORO, Helena. Guerreiras do samba. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, 223-236, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12169> . Acesso em 01 mai. 2023.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro História e reflexão. **Revista DAPesquisa**, São Paulo, v. 05, 272-283, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14092/9176> . Acesso em 21 abr. 2023.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.162-169, Jun. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/cwPQLJWYRV5pzc79qxMtkmd/> . Acesso em 19 abr. 2023.

VIDILI, Eduardo Marcel. **A vida social do pandeiro no Rio de Janeiro (1930 -1939):** trânsitos, significados e a inserção no rádio e fonografia. Orientador: Pedro de Moura Aragão. 2021. 311f. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Centro de letras e artes, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/13508/eduardomarcel.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em 02 abr. 2023.