

ALBERTO BOSCARINO JUNIOR

10.0 (DEZ)
M. K. H. C.

O ENSINO DO CAVAQUINHO
UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA

RIO DE JANEIRO
2002

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO - UNI-RIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA - LOBOS
Curso: Licenciatura em Educação Artística
Habilitação em Música
Disciplina: Monografia
Professor: José Nunes

**O ENSINO DO CAVAQUINHO
UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA**

Alberto Boscarino Junior

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos da
Universidade do Rio de Janeiro para obtenção do grau
de Licenciado em Educação Artística - Habilitação em Música

Professor Orientador: **ROBERTO GNATTALI**

Rio de Janeiro
2002

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. O ensino do cavaquinho: uma abordagem metodológica. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2002, 34f.

Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) - Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

BOSCARINO JUNIOR, Alberto.

O ensino do cavaquinho: uma abordagem metodológica/Alberto Boscarino Junior. - Rio de Janeiro, 2002. 34 f.

Monografia (Graduação) - Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa - Lobos, 2002.

Dedicatória

A professora Maria Cristina Chaves de Carvalho, minha esposa, pelo apoio e cumplicidade durante toda a realização deste curso.

Ao nosso filho, Rafael.

Agradecimentos

A professora Mônica Duarte, por seu empenho e dedicação na formação de novos educadores.

Ao professor Roberto Gnattali, merecedor de minha admiração e respeito pelos conhecimentos transmitidos com simplicidade e clareza.

Resumo

Este trabalho monográfico aborda, inicialmente, um relato histórico sobre um pequeno cordofone popular brasileiro de origem portuguesa: o cavaquinho.

Apresentando este instrumento como objeto de estudo, centra-se a investigação no processo de ensino, considerando procedimentos históricos não formais de aprendizagem e sobretudo a análise do emprego de métodos musicais, cuja escrita precede à prática, utilizados atualmente em muitas escolas de música do país.

A descrição de alguns processos pedagógicos aplicados ao instrumento em uma escola pública do Rio de Janeiro se faz necessária no sentido de se comparar a aplicação de distintas metodologias, com o intuito de considerar a prática social no contexto da aprendizagem.

Serão relacionados também alguns fundamentos teóricos da pedagogia educacional, como a metodologia dialética, justificando o processo educativo por intermédio da prática social.

Desta forma, o presente trabalho aponta para uma pedagogia fundamentada na prática social, considerando o contexto sócio-cultural dos alunos, contribuindo para a ampliação de seus conhecimentos e uma possível transformação da sociedade.

Sumário

1. Introdução	8
2. O cavaquinho	10
3. O ensino do cavaquinho no Brasil	14
4. O ensino do cavaquinho na Escola de Música CETEP-Quintino: um relato	21
5. Fundamentos teóricos da pedagogia da educação relacionados com o ensino do cavaquinho.	25
6. Conclusão	31
7. Referências bibliográficas	33

1. Introdução

O cavaquinho é um dos instrumentos musicais mais populares na música brasileira. Desde a segunda metade do século XIX, vários músicos brasileiros se destacaram como compositores ou intérpretes deste instrumento, deixando como legado inúmeras gravações fonográficas, além de partituras e métodos editados.

Este trabalho monográfico vem a ser uma investigação acerca da origem do processo ensino-aprendizagem do cavaquinho no Brasil, sustentando a adoção de uma metodologia que, ainda que vise o ensino “por música”, considere a prática social do aluno combinada a princípios de ensino-aprendizagem não-formal.

Um histórico do uso do cavaquinho na Música Popular Brasileira será apresentado, demonstrando a importância de músicos cuja iniciação musical baseava-se na tradição oral e, também, o surgimento de escolas de música e academias que passam a adotar um sistema de ensino-aprendizagem formal.

O autor desta monografia, na função de professor em uma Escola de Música da Rede Estadual de Ensino, utiliza suas experiências com a referida prática e cita exemplos e usos relativos ao método por ele adotado.

Fundamentos filosóficos e teóricos da educação serão abordados, uma vez que refletem a importância dos professores de música basearem o seu trabalho na prática social do aluno e nos aspectos sócio-culturais de cada comunidade, citando autores como Paulo Freire, Moacir Gadotti e Antonio Gramsci.

Portanto, a metodologia aqui adotada é a dialética, pois visa à educação como um todo. Ademais, serão tratados questionamentos como o senso comum, a hegemonia, as relações pedagógicas, a filosofia da práxis e, sobretudo, o trabalho intelectual do professor como agente transformador da sociedade.

2. O cavaquinho

O cavaquinho é um instrumento musical de origem portuguesa que desfruta de imensa popularidade no Brasil. Trata-se de um cordofone pertencente à família das cordas dedilhadas, executado no Brasil com o uso de palheta e, em Portugal, apenas com os dedos.

O instrumento é construído de madeira e composto de quatro cordas, com dimensões próximas ao bandolim. No Brasil, a afinação mais usual é a Ré-Sol-Si-Ré (da 4ª para a 1ª corda), conhecida como *tradicional*, entretanto, encontra-se também a afinação Ré-Sol-Si-Mi (da 4ª para a 1ª corda), denominada *natural*. Pode ser utilizado tanto na execução de melodias quanto no acompanhamento rítmico-harmônico, sendo esta última a função mais recorrente. Neste caso, ele é chamado de *cavaquinho de centro*.

A notação por intermédio de números ou tablatura também é utilizada para execução de melodias, o que ocasiona, geralmente, um resultado impreciso.

Geralmente, a escrita harmônica é indicada por cifra alfabética, representada em tablatura, porém, pode ser registrada com menos frequência em notação musical convencional.

No Brasil, é um instrumento típico das rodas de Samba e Choro, reproduzindo na "batida" (condução rítmica) o ritmo básico dos instrumentos de percussão que acompanham tais gêneros musicais, sendo que "sua grande força expressiva reside na mão direita do instrumentista: o acompanhamento em

palhetadas vigorosas e sincopadas quase faz do cavaquinho uma espécie de instrumento de percussão".¹

A presença do referido instrumento se afirma ainda em folguedos populares brasileiros, como congadas, moçambiques, cucumbis, folias de reis, marujadas, entre outros festejos.

A maior parte dos solistas do instrumento executa melodias "de ouvido", ou seja, por imitação, pois não têm conhecimento de notação e teoria musical.

Em Portugal, o cavaquinho possui distintas afinações (além das duas utilizadas no Brasil) e denominações, variando de acordo com a região do país.

Pode ser conhecido por braguinha, braga, machete, machetinho, machete-de-braga, entre outros nomes.²

Assim, transcreve-se a seguir uma descrição detalhada sobre o instrumento em Portugal, bem como dados relativos a sua origem, segundo Veiga de Oliveira:³

O cavaquinho é um cordofone popular de pequenas dimensões, do tipo da viola, de tampos chatos - e portanto também da família das guitarras européias - caixa de duplo bojo e pequeno enfraque, e de quatro cordas de tripa ou metálicas, de "arame" (ou seja aço) - conforme os gostos, presas, nas formas tradicionais, em cima a cravelhas de madeira dorsais, e em baixo no cavalete colado a meio bojo inferior do tampo, pelo sistema que descrevemos a propósito da viola.(...)

Ele tem um grande número de afinações, que, como a viola, variam conforme as terras, as formas musicais e até os tocadores; geralmente, para tocar em conjunto, o cavaquinho afina pela viola; a corda mais aguda põe-se na máxima altura aguda possível. A afinação natural parece ser ré-sol-si-ré; mas usa-se também sol-sol-si-ré (ou lá-lá-dó sustenido-mi).(...)

A origem do cavaquinho é duvidosa. Gonçalo Sampaio, que explica as sobrevivências de modos arcaicos helênicos, que ele próprio nota na música minhota, à luz de conjecturais influências gregas (ou lígures) sobre os primitivos calaicos daquela Província, acentua, sem mais e consistência do que isso, a relação entre o cavaquinho e os tetracórdios sistemas helênicos, e é de opinião que ele, com a viola, veio para Braga por intermédio dos biscainhos, sem dizer

¹ ALMADA, Carlos. *Arranjo/Carlos Almada*. p.73

² ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: *Popular, erudita e folclórica*. p. 185

³ OLIVERIA, E. Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. p. 139-140

as razões desta opinião: de facto, há em Espanha um instrumento semelhante ao cavaquinho, da família das "guitarras" - o requinto - de quatro cordas, braço raso com o tampo e dez trastos, que afina, do grave para o agudo, ré-lá-dó sustenido-mi. Como diz Jorge Dias, "sem poder precisar a data de introdução, temos que reconhecer que o cavaquinho encontrou no Minho um acolhimento invulgar, como consequência da predisposição do temperamento musical do povo pelas canções vivas e alegres, e pelas danças movimentadas... (p.139-140)

Por volta de 1880, o cavaquinho foi introduzido no Hawaii, procedente da Ilha da Madeira, e recebe a denominação nativa de Ukulele, que significa "pulga saltitante". Do Hawaii, passa a ser divulgado nos Estados Unidos, sendo o seu uso adotado por algumas orquestras de jazz.

Segundo OLIVEIRA,⁴ foram os portugueses os responsáveis pela introdução do instrumento em Cabo Verde, nos Açores, na Ilha da Madeira, nas Antilhas e na África do Sul. Entretanto, apesar de possuir origem portuguesa, é no Brasil que o cavaquinho adquire maior popularidade, sendo empregado em gêneros musicais diversos, do popular à música de concerto.

Inúmeros instrumentistas brasileiros contribuíram para a evolução e divulgação do instrumento no mundo. Músicos como Nelson Alves, Canhoto (Waldir Frederico Tramontano), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), Waldir Azevedo, Esmeraldino Sales, entre outros, reescreveram a história do pequeno cordofone por intermédio de centenas de obras musicais compostas especificamente para o instrumento, e ainda explorando as possibilidades técnicas ao extremo, utilizando solos com harmônicos, efeitos de solos por em cima dos trastes, arrastes, pizzicato, arpejos, etc. Esses artistas foram responsáveis também pela evolução das características de construção do cavaquinho no Brasil.

⁴ OLIVEIRA, E. Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*.

Como testemunho próprio do autor deste estudo monográfico, comenta-se, com segurança, que há alguns anos, em excursão a várias regiões de Portugal e, sobretudo, como concertista, pôde-se constatar a apresentação rudimentar para comercialização deste instrumento popular, muitas vezes com péssimo acabamento, desprovido de verniz, com um número limitado de trastes (12), e tarrachas precárias que comprometem uma precisa afinação.

A diferença entre a popularidade do cavaquinho português e a do brasileiro nos é comentada por Dias :⁵

Nasce o desejo de levar mais longe o estudo da difusão deste pequeno instrumento, que, em Portugal, ocupa uma área relativamente restrita. Uma viagem através da grande parte dos estados brasileiros veio ajudar-nos a juntar bastantes elementos acerca do cavaquinho. Em parte nenhuma se encontra este instrumento tão difundido e popularizado como no Brasil. Tivemos ocasião de deparar o tocador solitário que no comboio ou na romaria toca para si próprio; o tocador que toca em grupo, acompanhando a viola e dedilhando à maneira portuguesa; e finalmente, o concertista cidadão, virtuose, célebre, que atrai as multidões e ganha quanto quer. Entre estes últimos, sobressai Waldyr Azevedo, o músico que talvez mais tenha ganho ultimamente com a venda de discos. (p.340)

Na década de 1880, a constituição e proliferação dos pequenos grupos de flauta, violão e cavaquinho que interpretavam modinhas, polcas e serenatas, deram origem ao gênero musical choro. Assim, esses conjuntos passam a difundir por todo o país o pequeno cordofone , motivando a ampliação da forma de ensino-aprendizagem do instrumento.

⁵ DIAS, Jorge. *O Cavaquinho. Estudo de difusão de um instrumento musical popular*. P. 340

3. O ensino do cavaquinho no Brasil

É na segunda metade do século XIX que encontramos registros da presença do cavaquinho como instrumento acompanhador da música popular brasileira, integrando a partir de 1870 o típico conjunto de choro. Segundo Tinhorão:⁶

O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844 figuravam como tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil.(...)

Como a flauta era, ao lado de violões e cavaquinhos, o terceiro instrumento mais popular da segunda metade do século XIX, era quase certo que a ela se deveria a parte do solo, durante aquelas tocatas em que os violões "se adestravam nas passagens modulatórias", espicaçadas pelo saltitante contracanto dos cavaquinhos. (p. 103-104)

O acompanhamento harmônico da música dos conjuntos de choro ficava a cargo dos violões e do cavaquinho. A grande maioria dos músicos executantes destes instrumentos não possuía conhecimentos de teoria ou notação musical, tendo sua formação musical baseada em processo de aprendizagem não formal. É importante ressaltar a inexistência, à época, de métodos de cavaquinho ou de violão impressos no Brasil, o que dificultava ainda mais o aprendizado dos referidos instrumentos. Siqueira⁷ nos comenta a relação dos cavaquinistas no conjunto de choro:

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

⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira. Da modinha à lambada*. P. 103-104

⁷ SIQUEIRA, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. P. 97-98

O cavaquinho, ao lado dos violões e da flauta, servia como base para o acompanhamento de valsas, polcas, mazurcas, modinhas, tangos, entre outros gêneros musicais em voga no Brasil daquela época.

Embora o registro bibliográfico assinale a presença do cavaquinho no Brasil somente a partir do século XIX, é bem provável que este instrumento já fizesse parte dos conjuntos musicais populares do país a partir do século XVIII. Por isso, deve-se considerar duas questões: a condição de ele ser um instrumento popular em Portugal já no século XVII, e a possibilidade de haver sido trazido ao Brasil por marinheiros portugueses ou degredados, ainda no século XVII, ou, com uma maior probabilidade, nas primeiras décadas do século XVIII. Dias,⁸ em seu estudo sobre o cavaquinho, nos comenta:

Noutro lugar, baseados em documentos seguros, pudemos demonstrar que tais instrumentos (os cavaquinhos) já eram fabricados em Guimarães, pelo menos, no século XVII, o que não invalida serem porventura ainda mais antigos em Braga, centro dos mais importantes, de indústrias tradicionais minhotas e que deu os nomes braguinha, machete de Braga e brago ao instrumento em questão. (p.353)

Apesar de não se precisar a data de chegada ao Brasil deste pequeno cordofone, sabe-se que, até o final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, seu aprendizado se fazia por meios não formais, transmitidos por intermédio da oralidade, utilizando-se princípios dedutivos para o domínio de uma técnica mínima necessária para o acompanhamento harmônico e rítmico de melodias ou canções.

⁸ DIAS, Jorge. Idem. p.353

A partir de 1900, o cavaquinho passa a figurar nas funções dos ranchos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, com o advento do disco brasileiro, em agosto de 1902, torna-se, ao lado do violão, um dos instrumentos responsáveis pelo acompanhamento de cantores e de outros instrumentos solistas nas primeiras gravações fonográficas nacionais.

Ao aludir sobre a produção musical existente no Brasil entre 1901 e 1916, Severiano⁹ nos comenta:

Na área da música instrumental há muitas bandas (*Banda Escudero, Banda Paulino Sacramento, Banda Carioca*) e muitos conjuntos de choro e seresta (*Grupo do Malaquias, Grupo Lulu o Cavaquinho, Grupo O Passos no Choro*) que gravaram mais da metade dos discos da época. (p.17-18)

No decorrer das duas primeiras décadas do século XX, pode-se observar a proliferação de conjuntos de choro e seresta, bem como a quantidade de ranchos e blocos carnavalescos, ocasionando um aumento considerável do número de cavaquinistas no cenário musical brasileiro.

A marginalização dos gêneros musicais populares (samba e choro), do sambista, e até dos próprios instrumentos (violão, cavaquinho, pandeiro, etc.), foi uma das razões que condicionaram a prática de um aprendizado não-formal relativo ao ensino do cavaquinho, pois este era considerado um instrumento de "malandro", presente nas reuniões de sambistas e chorões, músicos ligados à boemia da Cidade.

Ocorre que o preconceito se estabelecia na sociedade da época. Havia a repressão policial que perseguia os músicos apenas por portarem instrumentos como o violão ou o cavaquinho.

⁹ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. V.I. pp.17-18

Somente na década de 1930 vão surgir os primeiros métodos de cavaquinho, apresentando posições desenhadas por intermédio de tablaturas que reproduziam o braço do instrumento. Simultaneamente, eram sugeridas seqüências harmônicas em todas as tonalidades, no modo maior e no seu respectivo modo relativo menor.

Em 1935, é editado comercialmente o método *O Lunático. Método prático para cavaquinho*, de Ivo Duncan,¹⁰ e, em 1938, o Método *TUPAN - Método prático para cavaquinho*, de Anibal Augusto Sardinha,¹¹ o Garoto.

Apesar da existência no mercado de material didático para o ensino do cavaquinho, até os idos de 1940 não era fácil encontrar um professor ou academia que ensinasse o manuseio deste instrumento.

Em depoimento concedido a Silva Oliveira¹², cavaquinistas que iniciaram seus estudos à época, como Índio do Cavaquinho ou Siqueira, fazem referência ao aprendizado não formal, iniciado através da observação e da imitação e complementado através de muitas horas de escuta dos programas de rádio, "até que conseguissem tirar uma música inteirinha". (p.11)

Já no início da década de 1950, era comum encontrar academias e conservatórios de música em diversos bairros da Cidade do Rio de Janeiro, inclusive na periferia. Essas academias privilegiavam o ensino do piano e do acordeão, em voga na época, mas também se dedicavam ao ensino de outros instrumentos como o violão e o cavaquinho.

¹⁰ DUNCAN, Ivo. *O lunático. Método prático para cavaquinho*.

¹¹ SARDINHA, Aníbal Augusto. "Tupan" – método prático para cavaquinho.

¹² OLIVEIRA, Luciana Santos Silva. *O aprendizado do cavaquinho: faltou luz, mas a música continua ...* p. 11

O bandolinista Joel Nascimento, em entrevista feita por BOSCARINO JUNIOR,¹³ refere-se ao seu processo de aprendizagem musical que se inicia com o cavaquinho, fazendo uma relação entre a aprendizagem não-formal e a aprendizagem acadêmica:

(...) Eu comecei a ser despertado pela música através do filme do Frederico Chopin, ... e parece que eu tinha na época uns dez anos, por aí, e eu fiquei maluco com aqueles poloneses, ficava assobiando... eu queria estudar piano. Mas o primeiro instrumento que veio na minha mão foi o cavaquinho (...). Então arrumei um cavaquinho (...). E eu saí, pedi ao Motinha como é que se afinava, o Motinha me ensinou, pega na sétima casa, bate nas notas iguais... aí, saiu, e foi na época que saiu o Brasileirinho... e aí já saí tocando o Brasileirinho. Com 15 anos (1952) eu fui estudar piano, eu estudei piano ali em Brás de Pina, no Conservatório de Música (...) Aí, quando eu saí de lá, estava naquela época do Mário Mascarenhas (Acordeão), e teve muita gente que embarcou nisso aí, não foi só eu não. O Gilson Peranzetta, O Gilson e Gelson, tocavam aqui no fã-club do Rio, comigo, com aquela turma, Wanderléa... Então muita gente se formou em música aí, por causa do negócio do Mario Mascarenhas, sabia? Aquilo foi um movimento, foi uma leva, mas não teve igual. Ele botou o acordeão, a música, na mão de uma porção de gente... Mas aí, você fala da febre do acordeão, mas esquece que o acordeão levava a música. Então, eu tenho o maior respeito pelo Mario Mascarenhas ter me ensinado. Ele contribuiu muito pra isso, saíram grandes músicos, que foram despertados por isso.

Durante a década de 1970, as várias academias existentes espalhadas pela Cidade do Rio de Janeiro já ofereciam cursos de muitos instrumentos populares, como o violão, o bandolim, a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, a bateria, entre outros. Além das aulas técnicas sobre o instrumento, o professor ensinava ainda princípios de leitura (solfejo) e teoria musical, e fundamentos de harmonia.

Na atualidade, algumas escolas de música estabelecidas na Cidade do Rio de Janeiro destacam-se na formação de músicos que ingressam posteriormente no mercado musical, trabalhando, na maior parte das vezes, com a música popular brasileira. Podemos citar, entre inúmeras escolas, o Centro Musical

¹³ BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *O choro carioca na década de 1970 e o suvaco de cobra da circular da penha*. p.4

Antonio Adolfo, a Musiarte, a Escola de Música Villa-Lobos, as Escolas de Música da Faetec (desde 1998), o Curso Livre do Conservatório Brasileiro de Música, os Seminários de Música da Pró-Arte e o CIGAM - Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical. Estas escolas adotam uma metodologia onde o domínio da escrita musical convencional precede ou é aplicada simultaneamente à prática instrumental, e desconsideram as informações apropriadas pelo aluno através da prática social.

Existem alguns métodos editados hoje no mercado que ensinam a prática do cavaquinho a partir de exercícios elaborados no pentagrama musical, implicando em prévio conhecimento teórico por parte dos alunos. Entre esses métodos, podemos citar a Escola Moderna do Cavaquinho, de Henrique Cazes¹⁴ e o Primeiro Método de Cavaquinho por Música, de Armando Bento de Araújo.¹⁵

O método de Cazes é a primeira obra editada do gênero que agrega variadas informações sobre o instrumento, considerando harmonia (inclusive acordes com tensão adicionada), melodia (escalas diatônicas, escalas em terças, exercícios de martelo, leitura progressiva), sugestão de repertório com tonalidade para solo, resumo histórico do instrumento e informações sobre teoria musical e harmonia funcional. Devido a tanta informação, este método não está organizado didaticamente de forma adequada, o que dificulta o aprendizado para iniciantes que desprezam o auxílio de um professor.

¹⁴ CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*.

¹⁵ ARAÚJO, Armando Bento de. *Primeiro método para cavaquinho por música*.

O método de Araújo, apesar de conter principalmente informações e exercícios voltados para a leitura melódica do instrumento, apresenta-se com uma organização didática mais adequada para o aprendizado progressivo por parte do aluno, embora este ainda necessite do acompanhamento de um professor.

Portanto, conclui-se que, a partir de 1870, a adoção do cavaquinho no Brasil como instrumento de música popular, estigmatizado por parte significativa da sociedade, e a falta de métodos didáticos impressos ou de professores, foram os elementos responsáveis pela implementação de um processo de ensino-aprendizagem não-formal, presente ainda hoje na cultura do instrumento.

A partir da década de 1950, o aprendizado do instrumento passou a ser adotado, progressivamente, de acordo com os padrões formais estabelecidos pelas academias de música e consolidado nos dias atuais pelas várias escolas de música que se dedicam ao ensino do instrumento por notação musical, fazendo uso de suporte didático editado, disponível no mercado (métodos e vídeos-aula) ou reproduzido sob a forma de apostilas pelo próprio professor e pelos cursos de música.

4. O ensino do cavaquinho na Escola de Música CETEP-Quintino: um relato

A Escola de Música CETEP - Quintino, fundada em 1998, é uma unidade integrante da FAETEC - Fundação de Apoio às Escolas Técnicas, ligada à Secretaria de Ciência e Tecnologia do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Situada em Quintino, bairro do subúrbio carioca da zona norte, oferece atualmente em nível básico os seguintes cursos gratuitos: canto, violão, flauta, cavaquinho, teclado, contrabaixo, percussão e instrumentos de sopro de palheta e metal, tais como saxofone, clarineta, bombardino, tuba, trombone, trompete e trompa.

A Escola atende a aproximadamente quinhentos alunos, provenientes de Quintino e de bairros e municípios vizinhos, e oferece também aulas de percepção musical, canto coral, história e estética da arte, harmonia funcional e prática de conjunto.

Nesta unidade, a totalidade dos alunos são oriundos das camadas sociais de baixa renda do Estado do Rio de Janeiro, sendo eles, em sua maioria, possuidores de alguma prática musical, exercida em coral ou banda de uma igreja (evangélica, católica, batista, etc.), em grupos de pagode, em conjuntos de rock ou MPB, em bandas marciais e civis, ou em orquestras de baile.

Como relato de experiência profissional no aprendizado e desenvolvimento de técnicas quanto ao ensino do cavaquinho, o autor da presente monografia afirma o que se segue.

Desde o ano de 2000, atuo nesta unidade, na função de professor de cavaquinho. Ao iniciar esse trabalho, pude constatar que a maioria dos alunos

que procuravam o curso já possuía alguma experiência musical com o instrumento, principalmente no que diz respeito ao acompanhamento harmônico por intermédio de cifragem alfabética. Observei também que quase todos os alunos, apesar da pouca idade (14 anos, em média), já demonstravam algum domínio de instrumentos de percussão associados ao samba, como o pandeiro, o surdo, o ganzá, o tamborim ou o repinique.

Tamanha habilidade justifica-se pelo fato de esses jovens residirem em comunidades que adotam o samba como expressão natural de seu entorno sócio-cultural, ainda que somente se relacionem com os produtos oferecidos ou privilegiados pela indústria cultural, ou seja, a música popularmente conhecida como *pagode*.¹⁶

Portanto, diante deste quadro, optei por elaborar um plano de aula que pudesse atender ao programa curricular exigido pela Escola de Música, partindo do contexto sócio-cultural do aluno e dos conteúdos apresentados.

Como ensinar harmonia funcional e teoria musical para alunos que, desde o primeiro dia de aula, manifestam explicitamente seus objetivos que se resumem em "apenas tocar bem o cavaquinho", desprezando por completo os demais conteúdos integrantes da grade curricular do curso?

Como desenvolver as habilidades técnicas de cada aluno sem utilizar os exercícios adequados propostos nos métodos convencionais?

¹⁶ *Enciclopédia da Música Brasileira : Popular, erudita e folclórica*. O termo *pagode* designa duas funções na música popular urbana: qualquer reunião festiva animada por música e dança. ou, a partir da década de 1970, um tipo de samba vagamente ligado ao estilo do partido-alto, mas transformado em fórmula sonora repetitiva, à base de marcação de surdo e centro de cavaquinho (banjo) e melodia fácil e linear. P.600-601

Inicialmente, reuni em duas folhas de papel as quatro categorias de acordes mais utilizados nas conduções harmônicas convencionais: maiores, menores, de sétima da dominante e diminutos, considerando todas as tonalidades. Estes acordes foram representados em tablaturas, sendo indicado na parte superior a cifra alfabética correspondente. Assim, o aluno pode lembrar a localização do acorde, ou mesmo memorizar os acordes desconhecidos, em um prazo mínimo de tempo.

Em uma próxima etapa, o aluno seleciona uma música de seu ambiente sócio-cultural para ser trabalhada: a gravação de um samba, ou mesmo a letra da música cifrada impressa em uma revista. A música é exercitada a partir dos acordes previamente estudados, ficando a condução rítmica desenvolvida por intermédio de imitação.

Às vezes, o aluno não consegue reproduzir com segurança a “levada” (ritmo básico) do samba. Neste caso, ele deixa momentaneamente o cavaquinho para executar um instrumento de percussão, como o pandeiro, o ganzá ou o tamborim. Curiosamente, na maior parte das vezes, o aluno executa com precisão o ritmo padrão do samba neste instrumento, mantendo inclusive o andamento e a acentuação adequada.

Após este exercício, retoma o cavaquinho para aplicar a mesma célula rítmica executada anteriormente no instrumento de percussão. Então, dedica-se a tocar a música selecionada, juntando ritmo e harmonia, sempre acompanhado do canto.

Considerando o processo pedagógico desenvolvido a partir da prática social do aluno, passei a inserir outras informações musicais no aprendizado do

instrumento: seqüências padrões de sete graus (em tríades) utilizadas atualmente na harmonia funcional aplicada à música popular; posterior associação destas seqüências com as obras já executadas; conversão dos sambas apresentados por letras cifradas (revistas), para notação em compassos, utilizando o mesmo sistema de cifragem, porém, acrescentando novos elementos como a clave de sol, fração de compasso, armadura de clave, sinais de repetição, barra dupla, etc...

O mesmo procedimento é adotado com o solo selecionado pelo aluno para ser executado. A grande maioria dos alunos de cavaquinho já chega na Escola de Música com parte do choro *Brasileirinho* de Waldir Azevedo trabalhado por imitação (às vezes, apenas quatro compassos), ou mesmo lido com o apoio de tablatura numérica, sem divisão rítmica. Ao completarem a primeira parte do choro seguindo o mesmo processo de aprendizado e com o auxílio do professor, os alunos acabam associando, em uma próxima etapa, células rítmicas, como por exemplo, um grupo de quatro semicolcheias em um tempo, que se dividem em duas colcheias e depois chegam a uma unidade de tempo, representada pela semínima.

Por fim, outros processos facilitadores são utilizados no desenvolvimento do aprendizado do aluno, como a manutenção periódica de rodas de samba (prática de conjunto), apresentação de vídeos sobre o samba e a cultura popular do Rio de Janeiro, seleção e troca entre alunos das partituras trabalhadas, bem como a reprodução de gravações fonográficas, incentivo à composição (criação) de sambas para concursos, festivais, escolas de samba, entre outros eventos, atentando sempre aos alunos sobre a forma musical das obras estudadas.

5. Fundamentos filosóficos e teóricos da pedagogia da educação relacionados com o ensino do cavaquinho

O processo inicial de ensino-aprendizagem utilizado nas aulas de cavaquinho da Escola de Música CETEP - Quintino e descrito no capítulo anterior, pode ser classificado como um processo de ensino não-formal, baseado nas práticas sociais dos alunos.

Progressivamente, são inseridos novos elementos culturais, ampliando assim o conhecimento do aluno no que diz respeito à técnica instrumental, à linguagem musical, ao repertório e ao ambiente sócio-cultural em que se encontra.

Citando Santos:¹⁷

Trabalhar sobre o "quadro sócio-cultural propriamente dito", mas promover a ampliação do conhecimento, atravessando a "memória do mundo," os saberes historicamente acumulados, não de forma bancária, enciclopédica, senão por meio de uma atitude instigadora, provocadora de um saber que se traduza na conscientização dos modos como o homem se relaciona no mundo; atitude instigadora que promova a construção do conceito e a constatação de como o homem se utiliza de recursos expressivos, estruturais, para realizar intenções expressivas, sendo um manipulador de estratégias discursivas. Desenvolver o "ouvido pensante", por constantes aproximações, numa abordagem onde a musicologia deriva da prática - não de uma prática pedagógica artificialmente montada com fins de ensino-aprendizagem -, mas das práticas da cultura. (p.125)

Portanto, é relevante a adoção, por parte dos educadores, de processos de ensino-aprendizagem condizentes com as práticas sociais inerentes aos alunos de

¹⁷ SANTOS, Regina Márcia Simão. *Uma educação musical face a sensibilidade urbana da presente modernidade*. p. 125

cada localidade, considerando-se os aspectos sócio-culturais de cada comunidade ou região. Citando Gadotti:¹⁸

"Nossa principal fonte de conhecimento é a cultura do povo. Cabe ao intelectual organizar, estruturar, sistematizar aquilo que o homem simples sente. Mais do que a uma banca examinadora ou a uma agência de financiamento, o pesquisador precisa prestar conta a esse homem e à sua época. Não se trata de rebaixar a linguagem científica ao senso comum. Trata-se de elevar o senso comum." (p.74)

Historicamente, as correntes filosóficas que predominaram no pensamento humano até Descartes foram deterministas e positivistas, ou seja, o mundo preconcebido determinando o homem e suas ações.

Ocorre que a concepção dialética coloca a produção da realidade no homem ao afirmar que o homem produz a si mesmo na ação que exerce sobre a realidade.

Em uma sociedade democrática, a educação é utilizada como instrumento necessário à luta entre as classes pelo exercício do poder. Para Gramsci¹⁹ não existe educação neutra no sentido de ser completamente desvinculada dos fatores ideológicos pertencentes a uma classe. O papel que a educação desempenha tanto na hegemonia quanto na contra-hegemonia visa às relações sociais que incluem o homem, cujo objetivo é modificar uma estrutura social.

Gramsci afirma a educação como responsável pelo aparecimento de uma nova ordem intelectual e moral, pela superação do senso comum. É um instrumento de luta contra uma filosofia ultrapassada e colocada a serviço da dominação. Para ele, a educação é hegemônica, todas as relações pedagógicas

¹⁸ GADOTTI, Moacir. *Educação e compromisso*. p. 74

¹⁹ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*.

são hegemônicas, porque é por estas relações que se constrói o consenso organicamente orientado para a dominação.

Jesus,²⁰ esclarece hegemonia:

Hegemonia é igualmente governar, ser chefe, mandar. Por outro lado, dirigir equivale a guiar, conduzir, ser líder. É, portanto, na união destes dois elementos que se deverá buscar um conceito pleno para hegemonia. (p.27)

Logo, Gramsci defende a filosofia da práxis, pela elaboração do bom senso, pois ela tem a possibilidade de modificar a maneira de pensar e de sentir do maior número possível de indivíduos, provocando sua adesão à luta histórica pelo estabelecimento de uma nova hegemonia.

A burguesia vem se mantendo como uma classe opressora que monopoliza a riqueza e a cultura diante de uma classe oprimida, para a qual só é permitida a superstição religiosa e um saber bem dosado (é assim desde que as comunidades primitivas se dividiram em classes).

Observe-se que o poder econômico estabelece as regras de direção e dominação. Por isso, é necessário romper com a opressão imposta à sociedade pela classe dominante. A educação é um dos meios de condução de luta que tem como finalidade a transformação social do indivíduo.

Um jovem estudante com origem nas camadas de baixa renda de nossa sociedade que busca na música um ideal, um projeto de vida ou mesmo um sonho visando à arte, está superando o senso comum. As dificuldades são diversas, pois ele deve conciliar a sobrevivência à frequência escolar, à aquisição de um instrumento musical e à metodologia tradicional de música que obrigam o aluno a

²⁰ JESUS, Antonio Tavares de. *Educação e hegemonia no pensamento de Antonio Gramsci*. p. 27

se manter em um nível de compreensão intelectual de excelência. Esta última a maior responsável pela exclusão do aluno das escolas de música.

Portanto, torna-se clara a questão política do trabalho pedagógico. A sociedade, neste caso pais, alunos e mesmo professores, mantém concepções de mundo deterministas e positivistas. A educação é vista de forma unilateral, assim como a realidade dessas pessoas. Todos, pais, professores e a própria sociedade civil, através de seus organismos representativos, devem repensar o ensino e utilizarem-se do método dialético para não mais caírem na armadilha da unilateralidade. A concepção dialética do mundo visa ao todo e não somente a uma parte.

Assim sendo, a educação deve ser apreendida em sua totalidade e, para isso, deve-se repensar o ensino, o trabalho do professor, as instâncias de dominação econômica e sócio-cultural, e as relações de poder, a hegemonia.

O trabalho intelectual do professor exige um exercício de transformação estrutural da organização escolar que se integra à transformação estrutural mais ampla da sociedade da qual ele participa, tanto mediante sua ação, como cidadão, quanto pela educação da consciência que a ação pedagógica produz. O intelectual, portanto, é dirigente e tal direção tem uma natureza política que visa à construção de uma nova sociedade.

Quanto ao ensino da música, a interseção de procedimentos oriundos do processo de ensino-aprendizagem não-formal e de princípios pedagógicos estabelecidos e limitados pelas grades curriculares das escolas de música facilita

a relação entre professor e aluno e flexibiliza a absorção dos novos conteúdos culturais a ambos. Segundo Oliveira.²¹

O importante nessa relação professor - aluno é que haja uma interação tornando o aprendizado tão prazeroso quanto freqüentar uma roda (de samba ou de choro).

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, (...) pode ser o melhor método.

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. (p.26-27)

Poder-se-ia ainda justificar o emprego de tal procedimento considerando-se a adoção dos princípios estabelecidos pela metodologia dialética, em oposição à metodologia tradicional. Segundo Freire.²²

A metodologia tradicional é dedutiva, e baseia-se no aprendizado de conceitos e de noções, dentro da relação professor - alunos (...). Na metodologia dialética, o ponto de partida não é o saber do educador, mas sim a prática social dos educandos. É essa prática que constitui o eixo em torno do qual gira o processo educativo. Antes de se elaborarem conceitos, é preciso extrair dos educandos os elementos de sua prática social: quem são, o que fazem, o que sabem, o que vivem, o que querem, que desafios enfrentam. Aqui, o conceito aparece como ferramenta que ajuda a aprofundar o conhecimento do real, e não a fazer dele uma mera abstração.

(p.76-77)

²¹ OLIVEIRA, Luciana Santos Silva. Idem. p.26-27

²² FREIRE, Paulo & FREI BETO. *Essa escola chamada vida – depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho*. p. 76-77

No ensino do cavaquinho ministrado na Escola de Música CETEP-Quintino foram aplicados preceitos voltados para a prática social do educando, utilizando-se como ponto de partida princípios do processo de aprendizagem não-formal. Tal processo vem consolidar o trabalho elaborado pelo professor e executado pelo aluno, gerando a interação entre ambos.

O aluno, assim como a linguagem e os hábitos, traz consigo uma prática musical vivenciada desde a infância em sua comunidade. Já possui os próprios padrões rítmicos pertencentes à cultura do samba, sabendo inclusive tocar "de ouvido" diversos instrumentos.

Entretanto, no processo de aprendizagem formal o aluno sente-se constrangido ou mesmo excluído devido ao alto nível exigido de compreensão teórico-musical.

Por fim, o que se quer argumentar é que o aluno valorizado em sua prática social certamente ampliará seus conhecimentos sócio-culturais e os relativos à técnica do cavaquinho.

6. Conclusão

O cavaquinho, pequeno cordofone de origem portuguesa, é, ao lado do violão, um dos instrumentos musicais mais utilizados na cultura popular brasileira, dos folgedos à música popular, de função reconhecida em todo o território nacional.

Sua presença no Brasil é registrada a partir da segunda metade do século XIX, sendo provável que tenha ingressado no país nas primeiras décadas do século XVIII, proveniente de Portugal.

Entre as décadas de 1870 e 1930, o aprendizado deste instrumento foi realizado através de processos de ensino-aprendizagem não-formal, transmitidos por tradição oral, o que é justificado pela ausência de edições de métodos ou professores de música especializados.

O preconceito imbuído na sociedade propiciava a exclusão e a marginalização dos músicos, e, por conseguinte, dos instrumentos. Em geral, os sambistas eram perseguidos pela polícia e presos apenas por estarem portando o cavaquinho, o violão ou o pandeiro.

A partir da primeira metade da década de 1930, com a edição e publicação de métodos de cavaquinho, a história do ensino do instrumento no Brasil se transformou. Começou a ser ministrado informalmente por músicos profissionais, e, a partir da década de 1950, surgem na Cidade do Rio de Janeiro academias e conservatórios particulares de música, oferecendo cursos regulares para instrumentos musicais diversos, como o piano, o acordeão, o violão e o cavaquinho.

No caso do cavaquinho, as escolas de música ensinavam o acompanhamento harmônico com séries de acordes comuns usados na música popular brasileira, sendo que algumas dessas seqüências eram registradas nos métodos de cavaquinho ou de violão impressos até o momento.

A partir da década de 1950, o aprendizado do instrumento passou a ser adotado de acordo com os padrões convencionais estabelecidos pelas academias de música, implicando em uma mudança no processo de ensino-aprendizagem, classificado a partir de então como "formal".

Recentemente, muitas escolas de música promovem o ensino do cavaquinho utilizando-se de metodologia moderna que adota a harmonia funcional como referência, o exercício da leitura melódica e da teoria musical, muitas vezes aplicada simultaneamente ou antes de o aluno estar em contato com o instrumento.

No entanto, o professor enquanto agente transformador da sociedade, deve utilizar um método que valorize a prática social do aluno. A combinação de procedimentos do processo de ensino-aprendizagem não-formal com princípios pedagógicos estabelecidos pelas grades curriculares das escolas de música constituem uma vertente didática que visa à educação como um todo.

A trajetória do ensino do cavaquinho no Brasil até os dias atuais e a situação problema apontada e vivenciada pelo autor desta monografia, na função de professor em uma Escola Pública de Música da Rede Estadual, foram o tema central do trabalho que privilegiou a prática social do aluno apoiada na metodologia dialética e fundamentada em autores como Paulo Freire, Moacir Gadotti e Antonio Gramsci.

7. Referências bibliográficas

ALMADA, Carlos. *Arranjo/ Carlos Almada*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2000.

ARAÚJO, Armando Bento de. *Cavaquinho, o método*. Rio de Janeiro: Fermata do Brasil, s/d.

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

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

BOSCARINO JUNIOR, Alberto. *O choro carioca na década de 1970 e o suvaco de cobra da circular da penha*. Rio de Janeiro: trabalho apresentado na disciplina História da Música Brasileira II do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO, 2000.

CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 3a. Ed., 1987.

DIAS, Jorge. *O Cavaquinho. Estudo de difusão de um instrumento musical popular*. In: Revista de Etnografia - Museu de Etnografia e História. Porto: Imprensa portuguesa, Vol. VIII, tomo 2, 1967.

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

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: *Popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 2. ed., 1998.

FREIRE, Paulo & FREI BETO. *Essa escola chamada vida - Depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho*. São Paulo: Ática, 2a. ed., 1985.

GADOTTI, Moacir. *Educação e compromisso*. Campinas, SP: Papyrus, 1985.

- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- JESUS, Antonio Tavares de. *Educação e hegemonia no pensamento de Antonio Gramsci*. São Paulo: Cortez, 1989.
- OLIVEIRA, E.Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Calouste Gulbenkin, 1966.
- OLIVEIRA, Luciana Santos Silva. *O aprendizado do cavaquinho: faltou luz, mas a música continua...*. Rio de Janeiro: monografia de conclusão do curso de licenciatura em educação artística com habilitação em música da Universidade do Rio de Janeiro, 2000.
- SAMPAIO, Gonçalo. *Cancioneiro Minhoto*. Porto: s/ editora. 1944.
- SANTOS, Regina Márcia Simão. *Uma educação musical face a sensibilidade urbana da presente modernidade*. In: Anais VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós - Graduação em Música (ANPPOM), 1993, pp 120-127.
- SARDINHA, Anníbal Augusto. *"Tupan"- método prático para cavaquinho*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores., 1938.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed.34, 1997.
- SIQUEIRA, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D.Araújo, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira. Da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.
- VALENÇA, Rosinha de. *Método de cavaquinho*. Rio de Janeiro: Mec/Mobral, 1987.