

RAFAEL PINHEIRO DEINA
GRR 20176446

**A DIDATIZAÇÃO DE UM INSTRUMENTO MUSICAL DE TRADIÇÃO ORAL: UMA
ANÁLISE DO MÉTODO *ESCOLA MODERNA DO CAVAQUINHO* DE HENRIQUE
CAZES**

Monografia apresentada à disciplina OA028-Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura como requisito parcial à conclusão do Curso de Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Dr. Guilherme Romanelli

CURITIBA
2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai Maxsuel Antonio Deina, a minha mãe Dirlene Souza Pinheiro, ao meu irmão Emanuel Pinheiro Deina e especialmente ao meu amado irmão Chrystian Pinheiro Deina (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, amigos, professores e colegas de profissão que tanto me ajudaram neste processo. Agradeço ao meu orientador professor Dr Guilherme Romanelli que acolheu este projeto e me orientou com muita generosidade. Agradeço especialmente minha amada tia Malu Rocha que sempre foi luz em meu caminho.

EPÍGRAFE

**“Óia que foi só pegá no cavaquinho pra nego bater
Mas se eu contar o que é que pode um cavaquinho os home não vai
crer”**

Aldir Blanc e João Bosco

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo investigar o processo de didatização do cavaquinho. Para tanto, foi realizada uma entrevista com o autor Henrique Cazes e uma análise técnica do seu livro didático *Escola Moderna do Cavaquinho*. O trabalho inicia com alguns esclarecimentos acerca do processo de pesquisa e produção de material didático e é seguido por um breve resumo histórico do cavaquinho e suas formas de ensino e aprendizagem. Ao final é abordado o conteúdo do método e discutida a entrevista concedida por Cazes para este trabalho. Desse cruzamento de informações alguns apontamentos foram possíveis. Como resultado, pode-se afirmar que o processo de didatização do cavaquinho aconteceu de maneira lenta devido a questões de preconceito com o instrumento e gêneros musicais aos quais ele estava ligado. O processo de didatização do cavaquinho que culminou no *Escola Moderna do Cavaquinho* está diretamente ligado à trajetória musical e atividade docente de Henrique Cazes. O método aborda a história do instrumento, organologia, notação musical por partitura, cifra, exercícios técnicos, formação de acordes, recursos interpretativos, ritmos e repertório para solo no instrumento, tornando-o muito relevante para o ensino e aprendizagem do instrumento.

Palavras-chave: educação musical, manualística, método de cavaquinho.

ABSTRACT

The present work aimed to investigate the didacticisation process of the cavaquinho. To do so, an interview was carried out with the author Henrique Cazes and a technical analysis of his textbook *Escola Moderna do Cavaquinho* was made. The paper begins with some clarifications about the research and production process of teaching material and is followed by a brief historical summary of the cavaquinho and its ways of teaching and learning. At the end, the content of the method is approached and the interview conceded by Cazes for this paper is discussed. As a result, it can be said that the process of didacticization of the cavaquinho happened slowly due to issues of prejudice with the instrument and musical genres to which it was linked. The didacticisation process of the cavaquinho that culminated into *Escola Moderna do Cavaquinho* is directly connected to the musical trajectory and teaching activity of Henrique Cazes. The method covers the instrument's history, organology, musical notation by score, cipher, technical exercises, chord formation, interpretive resources, rhythms and repertoire for solo in the instrument, making it very relevant for teaching and learning the instrument.

Keywords: Musical education, manualística, cavaquinho method

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. LIVROS DIDÁTICOS	03
1.1 CONCEITUAÇÕES INICIAIS	03
1.2 LIVROS DIDÁTICOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL	04
1.3 MÉTODOS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS	08
2. CAVAQUINHO E EDUCAÇÃO MUSICAL	10
2.1 O CAVAQUINHO: UMA HERANÇA LUSÍTANA	10
2.2 CAVAQUINHO E SUAS FORMAS DE APRENDIZADO	12
2.3 MÉTODOS DE CAVAQUINHO	14
3. METODOLOGIA	16
4. POR DENTRO DO MÉTODO	18
4.1 <i>ESCOLA MODERNA DO CAVAQUINHO</i>	18
4.2 INFORMAÇÕES HISTÓRICO-CULTURAIS	19
4.3 ORGANOLOGIA	20
4.4 ORGANIZAÇÃO DOS CONTEÚDOS	23
4.5 NOTAÇÃO MUSICAL	26
4.6 REPERTÓRIO	27
4.7 COMO É ABORDADA A EXPRESSÃO MUSICAL	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS	33

INTRODUÇÃO

Neste trabalho será discutido o processo de didatização do cavaquinho por meio de manuais, tendo em vista que historicamente o processo de aprendizado desse instrumento musical acontecia de forma oral e o ensino por meio da oralidade permanece presente até os dias atuais, porém, durante o século XX, foram elaborados manuais com o objetivo de ensinar o uso do cavaquinho brasileiro.

O interesse por este tema está ligado à minha trajetória como estudante de música e posteriormente como professor de música, mais especificamente com o meu trabalho como professor do instrumento musical cavaquinho. Além de ministrar aulas de cavaquinho também ministro aulas de violão, percussão, teoria musical e musicalização infantil.

Nesse processo tornou-se inevitável a comparação entre a abundância de métodos de violão, percussão e outros instrumentos e a escassez de métodos para o ensino do cavaquinho. Tendo esse problema em vista decidi debruçar-me durante este trabalho de conclusão de curso sobre o processo de didatização do cavaquinho por meio de manuais. Para entender esse processo escolhi como objeto de estudo o método *Escola Moderna de Cavaquinho* (1988) do autor Henrique Cazes. A escolha deste método está ligada à sua importância histórica para o cavaquinho brasileiro e a densidade de conteúdo.

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é compreender como se deu o processo de didatização do cavaquinho no método de Henrique Cazes. Quais os conteúdos foram abordados neste método; como esses conteúdos estão organizados; quais formas de grafia musical foram escolhidas para o método; como se deu a escolha de repertório musical do método; como é trabalhada a expressividade musical no método; quais as razões históricas da lenta construção de métodos de cavaquinho; cujos desdobramentos culminaram no método de Henrique Cazes.

Este trabalho é relevante para educação musical porque busca compreender o processo de didatização por meio de métodos para instrumentos de tradição oral. Também é relevante para o ensino do cavaquinho que historicamente tornou-se presente em grande parte das manifestações musicais brasileiras e em alguns casos, como nos desfiles de escolas de samba, é um instrumento fundamental.

Foi utilizado neste trabalho, como metodologia de pesquisa, análise documental e entrevista. A análise documental foi utilizada para observar cada detalhe do método em seus por menores. A entrevista com o autor foi crucial para elucidar o contexto de construção usado por ele

e suas reflexões sobre o ensino do cavaquinho e culminaram no material escrito. Os procedimentos metodológicos do trabalho serão abordados de maneira mais ampla no capítulo três deste trabalho.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro, capítulo foram abordadas as conceituações sobre manualística, livros didáticos na educação musical e métodos de instrumentos musicais. No segundo, foi feita uma explanação sobre a história do cavaquinho, as formas de aprendizado deste instrumento musical e seus métodos. No terceiro, foi feita uma descrição detalhada dos procedimentos metodológicos que alicerçaram este estudo. No quarto capítulo, foi abordado o contexto histórico da elaboração do método, a organização de seus conteúdos e formas de escrita, o repertório musical e também as constatações do autor sobre o método obtidas por meio de uma entrevista. No quinto e último capítulo, foram feitas as considerações finais deste estudo.

1. LIVROS DIDÁTICOS

1.1 CONCEITUAÇÕES INICIAIS

Neste trabalho foram estudados os processos do ensino do cavaquinho e seus manuais, fazendo necessário aqui uma explanação sobre livros didáticos. Por se tratar de uma forma de materializar o conhecimento em um objeto concreto, que pode durar no mundo por muito mais tempo do que seu próprio escritor, os livros didáticos têm a força de armazenar e transmitir conhecimentos entre gerações distintas, lugares e até mesmo entre povos desde que seja ultrapassada a barreira da língua.

Nesse processo de objetificação do conhecimento acontece um processo de inclusão ou exclusão de discursos, tendo em vista que a fabricação desses livros não está dissociada do mundo que a cerca. Ressalto aqui o motivo da escolha do termo fabricação, por entender que esse conhecimento não surge, é organizado, escrito, editado, impresso e distribuído de forma mágica. Todo esse processo existe em um mundo real, objetivo que é limitado pela existência histórica do homem em uma sociedade. Para uma melhor reflexão:

Deve-se enfatizar que os livros didáticos representam dois terços do mercado editorial brasileiro (Failla, 2016 apud Romanelli, 2019) e que, grande parte deles é distribuída gratuitamente às escolas públicas de toda Educação Básica, constituindo-se em um programa que movimenta grandes recursos financeiros na ordem de 1.250.000.000,00 de reais por ano, na média dos últimos três anos, o que equivale a US\$ 300.000.000,00 (Romanelli, 2019, p.58).

Mesmo com tamanha importância, os livros didáticos passaram despercebidos pelos pesquisadores durante muito tempo. Este cenário tem mudando com um crescimento de pesquisas sobre o assunto nos últimos 40 anos. Uma das grandes dificuldades para o estudo dos livros didáticos é a própria definição do objeto.

A primeira dificuldade relaciona-se à própria definição do objeto, o que se traduz muito bem na diversidade do vocabulário e na instabilidade dos usos lexicais. Na maioria das línguas, o “livro didático” é designado de inúmeras maneiras, e nem sempre é possível explicitar as características específicas que podem estar relacionadas a cada uma das denominações, tanto mais que as palavras quase sempre sobrevivem àquilo que elas designaram por um determinado tempo (Choppin, 2004, p. 549).

Essa tentativa de definição tem sido amplamente discutida nos últimos anos:

Vários autores como Oliveira, Guimarães e Bomény (1984), Molina (1988), Lopes (1987), Libâneo (1994), Stray (1994), Becker (1996), Correa (2000), Piedrahita (1998; 1999), Reis (2000), Batista (2002), Choppin (1992, 2002) têm tentado discutir o que é um livro didático, livro escolar, manual escolar, compêndio escolar, livro texto, paradidático dentre outros nomes atribuídos a esse objeto utilizado nas escolas do mundo inteiro (Souza, Torres, Gonçalves, Oliveira, 2009, p.6).

Para o Ministério da Educação e Cultura (MEC) livro didático é “aquele sobre uma determinada matéria, que traz uma explanação do conteúdo e exercícios para alunos” (ROSSETI, 1997, p. 3 apud Souza, Torres, Gonçalves, Oliveira, p. 42, 2009). Sendo essa definição o alicerce para a compra de livros didáticos para as escolas públicas brasileira.

É necessário ter em vista que essa discussão ainda está aberta e aparentemente longe de uma conclusão sobre a definição do que são livros didáticos de uma forma exata.

1.2 LIVROS DIDÁTICOS NA EDUCAÇÃO MUSICAL

A música é uma atividade muito antiga na história da humanidade e os conhecimentos sobre essa prática foram e ainda são transmitidos pela oralidade. Porém, com a invenção da escrita a prática musical passou também a ser assunto dos escritores. No mundo ocidental, desde a Grécia Antiga, os filósofos como Pitágoras, Platão e Aristóteles, entre tantos outros, dedicaram-se a escrever sobre as práticas musicais e funções da música como podemos ver em Grout, Palisca 2007, p.16.

Alguns séculos depois na Idade Média, para ser mais exato no século XI d.C., o filósofo, poeta, teólogo, estadista, tradutor e intelectual Boécio dedicou-se a traduzir da língua grega para a língua latina parte significativa desse conhecimento produzido anteriormente. Assim foi produzido um dos documentos mais relevantes da história de música ocidental, chamado *De Institutione Musica*

o estudo da música no *quadrivium* tinha um único texto base: *De institutione musica*. De fato, mesmo existindo outras obras sobre música na Idade Média o tratado de Santo Agostinho; o livro final de *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, de Marciano Capela; os trabalhos de Macróbio e Censorino, só para citar alguns nenhuma apresentava descrição tão meticulosa do desenvolvimento do sistema

musical da Grécia antiga e o mesmo rigor ao tratar das quantidades numéricas que regiam a música. Dessa forma, pode-se concluir que o tratado de Boécio foi responsável por fornecer, sozinho, toda a base matemática para a teoria musical do Ocidente e, nesse sentido, é significativo que tenha sido usado em Oxford, até o século XVIII, como principal texto sobre música (Castanheira, 2009,p.8-9).

Se faz notória a importância dos manuais para a música ocidental, sua transmissão e aprendizado. Para uma melhor compreensão dessa importância faz-se necessária uma breve ilustração de quais e como esses conhecimentos eram organizados nesses manuais. Quem nos permite essa clareza de como funcionavam esses manuais ainda é Castanheira:

A idéia central de *De institutione musica* a abrangente influência da música na vida humana e o seu conhecimento (através dos números) como a única maneira de controlá-la é também tema central do livro 1. Esta é apresentada nos capítulos 1 e 2, enquanto os capítulos 3 a 8 abordam a primeira premissa da teoria musical pitagórica, segundo a qual a medida dos sons é apreendida através de proporções quantitativas. (Castanheira, 2009 p.10).

Notamos que logo no início de seu tratado, Boécio discorre sobre uma possibilidade de controle da música por meio da razão. Isso caracteriza uma tentativa de sistematização didática escrita da prática musical. Devido ao caráter deste trabalho faz-se necessária uma explanação mais abrangente sobre *De institutione musica*.

Os capítulos 9 a 11, afirmando essa premissa, negam o papel dos sentidos na compreensão da música, uma vez que estes são instáveis e sofrem influências do ambiente, idade e outros fatores. Os capítulos 12 a 14, da mesma maneira, refutam a possibilidade do conhecimento se fundar na performance musical, argumentando que a voz possui limitações, como a de tom, além de sofrer influência da respiração; a audição, por sua vez, segundo os capítulos 9 a 11, sofre igualmente inúmeras influências, não sendo possível, por exemplo, que o som atinja da mesma forma quem está longe e quem está perto. (Castanheira, 2009 p.10-11).

É perceptível a preocupação de Boécio com a compreensão da música, levando a discussão ao ponto de afirmar que a simples performance não é o suficiente para o domínio musical. Essa racionalização e sistematização do conhecimento musical é o ponto chave para esta pesquisa.

Os capítulos 15 a 19 introduzem a teoria dos intervalos, de base pitagórica, demonstrando os raciocínios elementares sobre os intervalos musicais e suas

proporções. Os capítulos 20 a 27 apresentam as bases do sistema musical grego: o nome das notas, seus inventores e suas funções; a teoria dos tetracordes, sua divisão em gêneros e os princípios de sua construção. Os capítulos 28 a 32, também em defesa da compreensão numérica da música, tratam da natureza da consonância: afirmam que apenas os ouvidos se aprazem com sons, enquanto a razão se satisfaz com as proporções numéricas, e apenas a combinação de sons que expressa proporções intelectualmente satisfatórias pode ser considerada bela consonância. (Castanheira, 2009 p.11).

Neste ponto do texto, Boécio aproxima-se muito dos manuais de educação musical modernos, trabalhando intervalos musicais, suas proporções, nomes de notas e suas funções dentro de um sistema musical. Vale ressaltar que esse sistema grafado no tratado de Boécio é a base para a teoria musical dos dias atuais.

Por fim, nos capítulos 33 e 34, há uma recapitulação, como conclusão, do tema central do conhecimento: Boécio afirma que o músico não é aquele que toca um instrumento ou escreve canções, mas aquele que domina e aplica os princípios especulativos da disciplina. O estudo racional é considerado mais importante do que a performance e não depende desta. Apenas a razão dá a habilidade para julgar o que é apropriado e o que não é, podendo identificar boas e más influências da música e controlá-las (Castanheira, 2009 p.11).

Nesse período não é possível falar em “educação musical” como entendemos a expressão nos dias atuais. Porém, existia uma forma de transmissão do conhecimento musical buscando a disseminação da fé cristã. Nesse contexto foram criadas as *scholae cantori* (FONTERRADA, 2008, p.36). Neste contexto não se tinha o conceito e objetivo de educação dos dias atuais, sendo apenas religiosa a finalidade de se ensinar e aprender música.

Alguns séculos depois já no Renascimento, por volta de 1448d.c, Gutenberg e Fust, montaram uma ferramenta para facilitar a produção de livros, surgindo então a tecnologia que ficou conhecida como Prensa Móvel de Gutenberg (Carvalho, Guimarães, 2015). Essa invenção permitia copiar inúmeras vezes o mesmo texto de maneira rápida e prática. É necessário ressaltar que os escritos anteriores a essa invenção eram copiados um a um manualmente. Essa revolução na maneira de se fabricar impressos afetou diretamente a música e a educação musical, tornando mais fácil a produção e o acesso a tratados musicais e métodos de instrumentos. É nesse contexto que começam a surgir escolas de formação básica em música, estas ficaram conhecidas como conservatórios, que na verdade eram uma espécie de orfanato com ensinamentos musicais (FONTERRADA, 2008, p.47).

Posteriormente no período barroco a produção de manuais musicais como por exemplo *Harmonologia musica*, de 1702, do autor Werkminster, vem para explicar a chamada teoria dos afetos (FONTERRADA, 2008, p.53). A educação de maneira geral também sofre transformações nesse período e nos séculos seguintes com o desenvolvimento dos colégios. No século XVIII, Jean-Phillipe Rameau escreve um importante tratado harmônico, com entendimento da música como ciência (FONTERRADA, 2008, p.63). Esses fatos descritos de maneira muito breve nos apontam a importância dos manuais no decorrer da história da música.

Atualmente encontramos livros didáticos de música com finalidades bem distintas, como por exemplo: livros de teoria musical, estética e filosofia da música, métodos de instrumentos musicais, livros voltados para o ensino de música em escola regular, entre outros.

No ensino regular no Brasil, a música situa-se dentro da disciplina de Arte que contempla música, artes visuais, teatro e dança. O Brasil conta com um Programa Nacional do Livro Didático (PNLD)

A princípio, cabe situar o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), enquanto uma das políticas públicas do governo brasileiro ligado ao Ministério da Educação, que distribui gratuitamente livros didáticos às escolas públicas brasileiras, mediante seleção pública por uma comissão especialista e pela escolha de professores e equipes pedagógicas das escolas beneficiadas (Schilichta, Romanelli, Teuber, 2018, p.313).

Porém, a existência de livros específicos para a disciplina de Arte dentro do PNLD é bastante recente:

É muito recente a presença de livros didáticos para o componente curricular Arte no PNLD. Iniciou-se no PNLD 2015, quando foram distribuídos livros de Arte para o Ensino Médio; no seguinte, no PNLD 2016, para os anos iniciais do Ensino Fundamental, e no PNLD 2017, os anos finais do Ensino Fundamental recebem seus primeiros livros de Arte (Schilichta, Romanelli, Teuber, 2018, p.313).

Apesar de livros didáticos no ensino regular não serem o objeto de estudo deste trabalho, é relevante ressaltar importância pedagógica e até mesmo econômica do PNLD no que diz respeito a livro didático no ensino de música contemplado dentro da disciplina de Arte no Brasil. Trata-se de um grande investimento do Governo:

O programa PNLD – 2015 é trienal e prevê a utilização de um conjunto de livros para os anos de 2015, 2016 e 2017 (BRASIL, 2016a). Nessa edição foram

contempladas 120.000 escolas, 30.500.000 estudantes, distribuindo um total de 144.200.000 livros e envolvendo um volume financeiro total de R\$ 1.300.000.000,00 incluindo 16% para o processo de distribuição (cerca de US\$ 390.000.000,00) (Schilichta, Romanelli, Teuber, 2016, p.161).

Esses dados nos mostram a importância que os livros didáticos têm conquistado como ferramentas pedagógicas. Veremos a seguir como eles se apresentam no ensino de instrumentos musicais.

1.3 MÉTODOS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Tendo exposto de forma breve, parte do grande universo que é a pesquisa de livros didáticos, fazem-se necessárias algumas definições para dar sequência à compreensão do objeto de estudo deste trabalho que é um método de ensino de um instrumento musical.

Dada a diversidade de nomenclaturas e a dificuldade em definir os textos didáticos impressos ou virtuais que são utilizados na educação, optou-se, neste artigo, em adotar a terminologia proposta por Escolano-Benito (2006), ou seja, o termo manualística. De forma ampla ele define uma área de estudo que se debruça sobre uma infinidade de temas relacionados à produção, circulação e utilização de materiais didáticos escritos que circulam nos mais diversos espaços educacionais, e sob as mais variadas configurações. Além de facilitar a escrita, a adoção de um termo “generalizante” permite contribuir para a consolidação de uma área particular de pesquisa ligada ao macrocampo da Educação (Romanelli, 2019, p.58).

O termo manualística será a terminologia adotada para referenciar o estudo aqui proposto a respeito do método *Escola Moderna do Cavaquinho*. Também é necessária uma definição de função desses materiais que encontramos em Choppin:

Função instrumental: o livro didático põe em prática métodos de aprendizagem, propõe exercícios ou atividades que, segundo o contexto, visam a facilitar a memorização dos conhecimentos, favorecer a aquisição de competências disciplinares ou transversais, a apropriação de habilidades, de métodos de análise ou de resolução de problemas, etc (Choppin, 2004, p.553).

Essa função é uma definição bastante próxima do que se busca ao produzir ou estudar utilizando um método de instrumento musical. Para uma melhor elucidação dessa função veremos algumas reflexões a respeito dos métodos de ensino de instrumentos musicais ao longo da história.

Assim, no período histórico que compreende o final do século XVIII e o século XIX, surgem as primeiras escolas de música de caráter profissionalizante, conservatórios que “privilegiavam a formação do instrumentista virtuose e corroboravam a tendência ao individualismo” (Fonterrada, apud Garbosa, Reys, 2010, p.108).

Os métodos de instrumentos musicais funcionam como uma tentativa de organização dos conteúdos a serem aprendidos e propostas de formas de estudo tendo como finalidade aquisição e memorização dos conhecimentos musicais, também buscando um desenvolvimento da coordenação motora e resistência física, buscando o ideal de virtuosismo. Encontramos ainda em Fonterrada:

pretendia-se alcançar o perfeito domínio técnico e, para isso, os critérios metodológicos foram aperfeiçoados, para que se obtivesse o maior desempenho com o menor esforço, ideal respaldado pelo positivismo e seu lema “ordem e progresso”; pela excelência técnica, chegou-se ao perfeito domínio do instrumento (virtuosismo), agora a serviço da expressão subjetiva, ideal do romantismo. (Fonterrada, apud Garbosa, Reys, 2010, p.108).

Essa conexão entre método, metodologia e livro didático são coisas próximas, mas não iguais. “Nesse sentido, método é um livro didático que pode representar um guia de trabalho, um material de apoio pedagógico, uma sistematização útil e prática do processo de ensino instrumental” (Garbosa, Reys, 2010, p.110).

Veremos a seguir a relação do cavaquinho e seus livros didáticos como métodos, como também veremos as consonâncias e dissonâncias nesse processo de se escrever e aprender lendo um instrumento que vem de uma tradição oral muito forte.

2. CAVAQUINHO E EDUCAÇÃO MUSICAL

2.1 O CAVAQUINHO: UMA HERANÇA LUSÍTANA

O cavaquinho é um instrumento musical de origem portuguesa, não sendo possível especificar com exatidão a data de sua chegada ao Brasil. É possível constatar sua presença no nascimento da música urbana instrumental carioca no século XVIII, que posteriormente se consolidou como Choro e na música cantada, que se firmou como Samba, como nos aponta Cazes (1988).

O cavaquinho é um cordofone popular de pequenas dimensões, do tipo da viola, de tampos chatos — e portanto também da família das guitarras europeias —, caixa de duplo bojo e pequeno enfranque, 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 do bojo inferior do tampo, pelo sistema que descrevemos a propósito da viola. Além deste nome, encontramos ainda, para o mesmo instrumento ou outros com ele relacionados, as designações de machinho, machim, machete (que parece ser uma palavra arcaica, caída em desuso, e subsistente nas Ilhas e no Brasil), manchête ou marchin, braguinha ou braguinho, cavaco, etc., que a seguir analisaremos (Oliveira, 2014, p.1).

Como também nos aponta Oliveira (2014) em Portugal o cavaquinho está bastante ligado a manifestações musicais populares, principalmente na região do Minho. O mesmo aconteceu com o instrumento no Brasil, sua presença nas manifestações populares foi o que possibilitou sua fama e apreço pelos músicos brasileiros. Como nos mostra Cazes (1988) no Brasil além de sua presença na música urbana como Choro e Samba, é possível ver sua presença em festas folclóricas, como Folia de Reis, Bumba-Meu-Boi, Fandango entre outros. Oliveira também nos ajuda a elucidar sobre as dimensões do instrumento:

As dimensões do instrumento variam pouco de caso para caso: num exemplar comum elas são de 52 cm de comprimento total, dos quais 12 para a cabeça, 17 para o braço, e 23 para a caixa; a largura do bojo maior é de 15 cm, e a do menor, 11; a parte vibrante das cordas, da pestana ao cavalete, mede 33 cm. A altura da caixa é menos constante; na generalidade dos casos regula por 5 cm, mas aparecem

com frequência cavaquinhos muito baixos, que têm um som mais gritante (e a que, em terras de Basto e noutras regiões minhotas, chamam machinhos) (Oliveira, 2014, p.1).

Por ser um instrumento pequeno, seu som é bastante agudo, gerando um timbre bem particular em relação as outras espécies de guitarras. Uma diferença entre o cavaquinho português e brasileiro está em sua forma de ferir as cordas. Em Portugal, o instrumento é toado com as mãos de forma rasgueada, já no Brasil é tocado com palheta como nos aponta Cazes (1988).

O cavaquinho, com a flauta e o violão, formou o conjunto que deu origem ao choro como forma de tocar e mais tarde como gênero musical. Com o aparecimento do samba na década de 10, o cavaquinho ganhou o gênero com o qual é mais identificado, e no qual participa de todo evento, desde o samba de terreiro até o desfile de escolas de samba, muitas vezes sendo o único instrumento harmônico (Cazes, 1988, p.8)

Apesar de sua origem lusitana, é possível se afirmar hoje a existência de um cavaquinho brasileiro, devido a grandes instrumentistas que fizeram este instrumento funcionar de uma maneira completamente distinta de suas práticas em Portugal.

Ao longo deste século grandes instrumentistas marcaram o desenvolvimento do cavaquinho, entre os quais podemos citar Nelson Alves (Nelson dos Santos Alves – Rio de Janeiro – 1895-1960). Integrante do grupo de Chiquinha Gonzaga e fundador dos Oito Batutas. Autor de choros como *Mistura e Manda e Nem ela... nem eu*. Canhoto (Waldir Frederico Tramontano – Rio de Janeiro – 1908 – 1987). O mais marcante acompanhador de cavaquinho. Tocou com Benedito Lacerda desde a década de 30; em 1950 fundou seu próprio regional, marco dentro dessa formação instrumental. Garoto (Aníbal Augusto Sardinha – São Paulo – SP – 28/6/1915 – Rio de Janeiro 03/05/1955). Inigualável virtuose das cordas. Tocava banjo, cavaquinho, bandolim, violão tenor, guitarra havaiana, violão, etc. Foi autor de músicas revolucionárias para sua época como *Duas contas e Sinal dos tempos*. (Cazes, 1988, p.8).

No Brasil o instrumento ganhou status de solista devido a muitos de seus instrumentistas. O mais importante músico para essa consolidação do cavaquinho como instrumento solista foi Waldir de Azevedo, sendo também responsável por uma modificação na própria construção do instrumento que passou a possuir leques harmônicos em sua caixa de ressonância:

E sobretudo aquele que popularizou o cavaquinho como solista: Waldir Azevedo (Rio de Janeiro – 27/01/1923 – 20/09/1980). Autor das músicas mais executadas do repertório do cavaquinho: *Brasileirinho*, *Delicado* e *Pedacinhos do Céu*, entre outras. Podemos ainda acrescentar que dentro dessa evolução o acontecimento mais recente de relevo é a experiência camerística que a Camerata Carioca, idealizada pelo maestro Radamés Gnattali, realiza; utilizando o cavaquinho para tocar desde concertos de Vivaldi até músicas de autores contemporâneos. (Cazes, 1988, p.8).

A evolução do cavaquinho segue em uma dinâmica cada vez mais veloz, tanto no sentido de repertório tocado no instrumento, como também nas técnicas usadas para sua execução:

Nos últimos anos duas variações de forma do cavaquinho ganharam adeptos: a guitarra baiana (um cavaquinho elétrico de corpo maciço e forma de guitarra elétrica) instrumento solista dos trios elétricos, e o banjo-cavaquinho, que devido ao seu som alto, se equilibra melhor com os instrumentos de percussão usados nos chamados pagodes (Cazes, 1988, p.8).

Cazes (1988) ainda nos aponta a afinação mais popular do cavaquinho no Brasil, sendo ela constituída pelas cordas ré, sol, si e ré, da mais grave para a mais aguda. Como podemos ver essa afinação é bastante funcional para formação de acordes, pois, todas as cordas soltas forma o acorde de sol maior. Sua extensão, porém, em oitavas é relativamente curta, contando com apenas duas oitavas. Este fato gerou mais uma transformação no cavaquinho em terras brasileiras. Hoje constatamos instrumentistas tocando cavaquinho com cinco e seis cordas. A afinação do cavaquinho de cinco cordas sol, ré, sol, si e ré, da mais grave para a mais aguda. No cavaquinho de seis cordas se usa a afinação dó, sol, ré, sol, si, ré, da mais grave para a mais aguda.

2.2 CAVAQUINHO E SUAS FORMAS DE APRENDIZADO

O cavaquinho no Brasil tem um grande histórico de aprendizado informal, basicamente baseado na oralidade e no aprendizado por música com auxílio de cifras e melodias memorizadas de ouvido. Existem algumas razões para essa forma de aprendizado:

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 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 (Júnior, 2002, p.16).

É necessário definir o significado da expressão malandro nesse contexto. Segundo DICIO, Dicionário Online de Português, Malandro: adjetivo “Diz-se da pessoa que se utiliza da esperteza para sobreviver sem trabalhar, geralmente abusando da confiança de outras; vadio. Diz-se de quem é esperto, astuto; sagaz. Que é indolente; preguiçoso”.

Tendo isso em vista, é necessário entender que o cavaquinho mesmo tendo origem lusitana, ao chegar ao Brasil, se associou a músicas de origem africana como o Samba, Lundu, e até mesmo o Choro. Também se faz necessário ressaltar que o Choro nasceu das interpretações de músicas europeias, porém, sendo interpretadas em sua maioria por músicos negros, de forma mais livre em relação as melodias originais e ganhando acompanhamentos rítmicos de origem africana. Um exemplo é o ritmo Maxixe, que nasceu dessa prática e também sofreu com o racismo, tendo que carregar por muito tempo o pseudônimo de Tango-Brasileiro.

O racismo tornou marginal e tentou invisibilizar as práticas musicais realizadas por músicos negros, mesmo que essa prática também tivesse origens europeias. Isso refletiu muito na produção de métodos para o cavaquinho

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 sequências 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, e, em 1938, o Método *TUPAN – Método prático para cavaquinho*, de Anibal Augusto Sardinha, 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 (Júnior, 2002, p.17).

Atualmente o acesso às escolas, métodos e até mesmo cursos online de cavaquinho são mais comuns, facilitando o aprendizado do instrumento. Porém, a oralidade e informalidade no processo de aprendizado do instrumento ainda são bastante presentes. Por isso se faz necessária uma breve elucidação do que é educação formal e informal.

Dessa forma, classificam “formal” e “informal” para qualificar, por um lado, o

ensino em instituições oficiais, ou que incluam algum tipo de organização prévia e possuam formalidades próprias, porém sempre com a intenção do ensino e da aprendizagem (incluindo desde escolas regulares até ensino em uma escola de samba) e por outro, situações educacionais onde o aprendizado é feito por convívio social, pelos meios de comunicação, momentos cotidianos (Monteiro, 2013, p.10).

Essa educação musical informal por meio de momentos cotidianos e convívio social ainda é fundamental para a formação de um cavaquinista. Participar como ouvinte ou músico de rodas de choro, samba e pagode ainda é a maior ferramenta que o aprendiz de cavaquinho tem em mãos.

2.3 MÉTODOS DE CAVAQUINHO

Com a popularização do cavaquinho no Brasil, no século XIX, com os regionais de choro, nas práticas de lundu, jongo, samba de roda etc - também no século XX, com os grupos de choro, samba, escolas de samba e posteriormente grupos de pagode como já foi dito no capítulo anterior deste trabalho - o aumento da procura por aulas e métodos de estudo foi significativo.

Também vimos que os primeiros métodos de cavaquinho foram o método *O Lunático. Método prático para cavaquinho*, de Ivo Duncan, e, em 1938, o Método *TUPAN – Método prático para cavaquinho*, de Anibal Augusto Sardinha, o Garoto (Júnior, 2002).

Alguns anos depois Waldir de Azevedo lançou um método pela editora *Irmãos Vitale* no ano de 1953, chamado *Método prático para cavaquinho*. Apesar de o método ter sido feito pelo solista mais importante da história do cavaquinho brasileiro, conta apenas com alguns acordes cifrados, com uma lógica de funções harmônicas dentro de certos campos harmônicos. Alguns métodos similares surgiram nesse período.

Somente no ano de 1988 é publicado o método *Escola Moderna do Cavaquinho* de Henrique Cazes. Este método foi revolucionário para o ensino do cavaquinho, pois, aborda teoria musical, escrita tradicional, técnicas para solo entre outras coisas. Esse método em questão foi o objeto de estudo deste trabalho.

Nas décadas de 1980 e principalmente 1990 com o sucesso do gênero musical pagode, no qual o cavaquinho é acompanhador fundamental e por vezes solista, surgiram as chamadas “revistinhas” de música para cavaquinho. Essas revistinhas continham músicas cifradas, desenhos de acordes, tablaturas de solos em alguns casos e entrevistas de artistas. Uma das mais populares entre os cavaquinistas era a chamada *Ginga Brasil*, lançada em 01 de maio de 1990, que foi influência por uma revista anterior chamada *Pagodeiros*.

Atualmente, graças aos avanços tecnológicos, é possível encontrar vários sites com materiais didáticos para cavaquinho. Em sua maioria, contêm músicas cifradas, dicionários de

acordes, tablaturas de alguns solos e em alguns casos até mesmo videoaulas. Alguns exemplos são os sites *Cifras*, *Cifra Club*, *Meu Cavaquinho*, entre tantos outros. Existem também alguns sites com cursos online de cavaquinho e materiais didáticos entre escritos e vídeos. Alguns exemplos são o site *Portal Julio Fejuca* e *Aprenda Tocar Cavaquinho*.

3. METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho foi uma entrevista semiestruturada com Herique Cazes e uma análise de conteúdo que, como nos aponta Severino (2007), é uma metodologia de tratamento e análise de informações constantes de um documento. Isso engloba escritos, manifestações orais, imagens e todas as outras formas de comunicação, buscando compreender criticamente o sentido manifesto ou oculto nessas comunicações. Devido ao caráter deste estudo a análise de conteúdos encaminhou-se para uma pesquisa documental, tendo em vista que o método *Escola Moderna do Cavaquinho* é um documento impresso. Foram utilizadas duas técnicas de pesquisa neste trabalho, a documentação e a entrevista.

A documentação foi utilizada para o tratamento das informações presentes no método *Escola Moderna do Cavaquinho*. Ainda em Severino (2007), encontramos que documentação é toda forma de registro e sistematização de dados, informações, colocando-os em condições de análise por parte do pesquisador.

A entrevista, segundo Severino (2007), é uma técnica de coleta de informações sobre um determinado assunto, diretamente solicitadas aos sujeitos pesquisados. Neste trabalho, foi realizada uma entrevista semiestruturada com 13 perguntas previamente preparadas, porém, com a possibilidade de novas perguntas no momento da entrevista, dependendo do caminho que o entrevistado julgasse mais interessante e apropriado.

A entrevista foi dividida em três eixos, sendo eles a trajetória pessoal de Cazes com o cavaquinho, a trajetória enquanto professor de cavaquinho e reflexões sobre o método. A entrevista também conta com algumas indicações para considerações finais. As perguntas foram: 1). Como foi seu contato com a música e com o cavaquinho? Como aconteceu o seu processo de aprendizagem desse instrumento? 2). Quais foram suas maiores dificuldades de aprendizado no cavaquinho? Qual a importância dos métodos nesse processo? 3). Como foi sua trajetória como professor de cavaquinho? 4). O senhor acredita que o preconceito contra o choro e o samba fruto do racismo no Brasil atrasaram a elaboração de métodos e o ensino do cavaquinho? 5) O senhor vê reflexos desse preconceito nos dias atuais? 6). Qual foi sua motivação para a elaboração de um método de cavaquinho? 7). Quais foram suas referências para a organização do método? 8). Em outras ocasiões o senhor já falou que adaptou exercícios de métodos de outros instrumentos. Quais tipos de métodos e exercícios foram adaptados? 9). Como foi a escolha da forma de notação musical adotada no método? 10). Como foi feita a escolha de repertório do método? 11). O método foi construído usando duas afinações. Uma que é a mais popular no cavaquinho brasileiro sendo

ré, sol, si e ré, da corda mais grave para a mais aguda e a outra ré, sol, si e mi, também da corda mais grave para a mais aguda. Essa afinação é idêntica às quatro cordas mais agudas do violão. Isso foi uma forma de tornar o cavaquinho mais acessível aos violonistas? 12). Como o método impactou seu trabalho como músico e professor? 13). Como o método influenciou o processo de criação do primeiro curso de bacharelado em cavaquinho na UFRJ? As perguntas foram revisadas previamente pelo meu orientador professor Dr. Guilherme Romanelli e por três colaboradores, sendo eles, Julião Boêmio, professor de cavaquinho no Conservatório de MPB de Curitiba, Edmilson Fonseca, licenciado em música pela Universidade Federal do Paraná e o professor Dr. Leandro Gaertner.

Para análise de conteúdo da entrevista usei um sistema de coloração do texto, primeiramente criando uma bula com tópicos e cores para cada tópico. Os tópicos foram história pessoal, influências musicais de Cazes, profissionalização, aprendizado de teoria e técnica musical, prática docente de Cazes, motivação para elaboração do método, organização do conteúdo do método, cavaquinho e preconceito, divulgação do método, conteúdo harmônico, reflexões de Cazes sobre os resultados e possíveis alterações no método, repertório, afinações e notação musical. É necessário ressaltar que este foi o procedimento para a análise da entrevista com Cazes, para a análise do *Escola Moderna do Cavaquinho* e organização do capítulo seguinte, foi usado como base os problemas científicos expostos na introdução deste texto em conjunto com os resultados da análise da entrevista.

4. POR DENTRO DO MÉTODO

4.1 ESCOLA MODERNA DO CAVAQUINHO

O método *Escola Moderna do Cavaquinho*, de Henrique Cazes, foi publicado em junho de 1988, contendo 62 páginas, sendo dividido pelo autor em quatro partes. Para uma melhor visualização do conteúdo, criei uma tabela ilustrando as divisões do método que foi inserida no subcapítulo referente à organização do conteúdo.

A prática docente de Cazes foi um fator decisivo para a elaboração do método. Percebemos a importância dessa prática desde a motivação para produzir o material. Como Cazes afirmou em entrevista:

Quando foi junho de 1982, eu me casei com 23 anos e nesse esforço para conseguir pagar a casa e tudo, eu comecei a dar aula regularmente, dar aula particular regularmente. Entendi que a melhor maneira de dar aula era eu aproveitar aquilo que eu tinha estudado, organizar aquilo, porque era aquilo que facilitava muito não ter que ficar pensando “o que eu vou dar na aula de hoje e tal”, era preciso fazer um método. (Cazes, 2020).

Ainda sobre a influência de sua prática docente para a produção do método é necessário pontuar um episódio que diz muito sobre a profundidade de conteúdo do método e ao mesmo tempo sobre o preconceito que o instrumento e os instrumentistas de cavaquinho sofriam:

fui convidado a dar aulas na recém-criada Escola Brasileira de Música, que tinha uma linha editorial e me encomendou um método de cavaquinho. Escrevi o trabalho entre maio e agosto de 1986 e o enviei para a avaliação do diretor da Escola. Numa reunião em setembro, ele me disse que eu tinha escrito algo muito sofisticado, que a turma do cavaquinho não lia música e que eu teria que simplificar o método. Ainda tentei argumentar que os cavaquinistas em geral não liam música, mas que iriam ler dali a um tempo. Não adiantou. (Cazes, 2018).

Cazes (2020) ainda nos conta que decidiu procurar Almir Chediak, que era seu vizinho de horário nas aulas com Ian Guest. Almir havia acabado de publicar o *Dicionário de Acordes Cifrados* pela editora *Irmãos Vitale*. Cazes queria que Almir lhe colocasse em contato com a

editora. Porém, teve uma surpresa quando Almir lhe falou que estava abrindo uma editora chamada *Lumiar*, e que se Cazes aceitasse, seu método seria a segunda publicação da editora.

Em entrevista Cazes enfatizou várias vezes a importância de Almir na produção do método “o Almir era um perfeccionista e ele trabalhou muito no livro, me fez muitas sugestões e fomos acertando os detalhes, fomos trabalhando tanto e o livro saiu. Ele se empenhou muito no livro!” (CAZES, 2020).

Ainda em entrevista, Cazes (2020) afirma que o livro é um sucesso editorial, estando em sua 15ª edição. O livro vende, nos dias atuais, entre 50 e 100 exemplares por mês, mesmo com as cópias existentes na internet. Já no primeiro ano as duas primeiras edições foram esgotadas. O autor aponta um possível motivo dentre tantos para um sucesso tão grande

Eu fui descobrir que o que estava acontecendo, era que aquela parte de harmonia que trazia os acordes alterados, que era uma coisa que os cavaquinhistas estavam querendo muito aprender, por causa de um tipo de samba que estava entrando em voga com Jorge Aragão, e o pessoal do Fundo de Quintal. Aquele modelo de samba que usava o que o pessoal da antiga do regional chamava de acorde bossa nova. Então isso foi, acredito eu, o grande impulso das primeiras edições do livro. (Cazes, 2020).

Cazes (2020) também aponta o trabalho de assessoria de imprensa de Michel Domingo como um fator importante, devido ao grande número de matérias jornalísticas sobre a publicação do livro. Também o livro conta com pareceres de músicos como Hermeto Pascoal, Rafael Rabello, Mauro Diniz, Paulo Moura, entre outros.

4.2 INFORMAÇÕES HISTÓRICO-CULTURAIS

Logo no início do método, mais especificamente na página oito, Cazes (1988) faz um resumo histórico do cavaquinho, usando como Alicerce autores como Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Renato Almeida. Cazes (1988) elucida sobre a origem lusitana do cavaquinho, também sobre a expansão do uso do instrumento na Ilha da Madeira, Açores, Indonésia, Havaí e Brasil. O autor ainda observa que ao chegar no Havaí, o instrumento foi rebatizado como *Ukulele*. Na Indonésia, também foi rebatizado como *Kerotjong*.

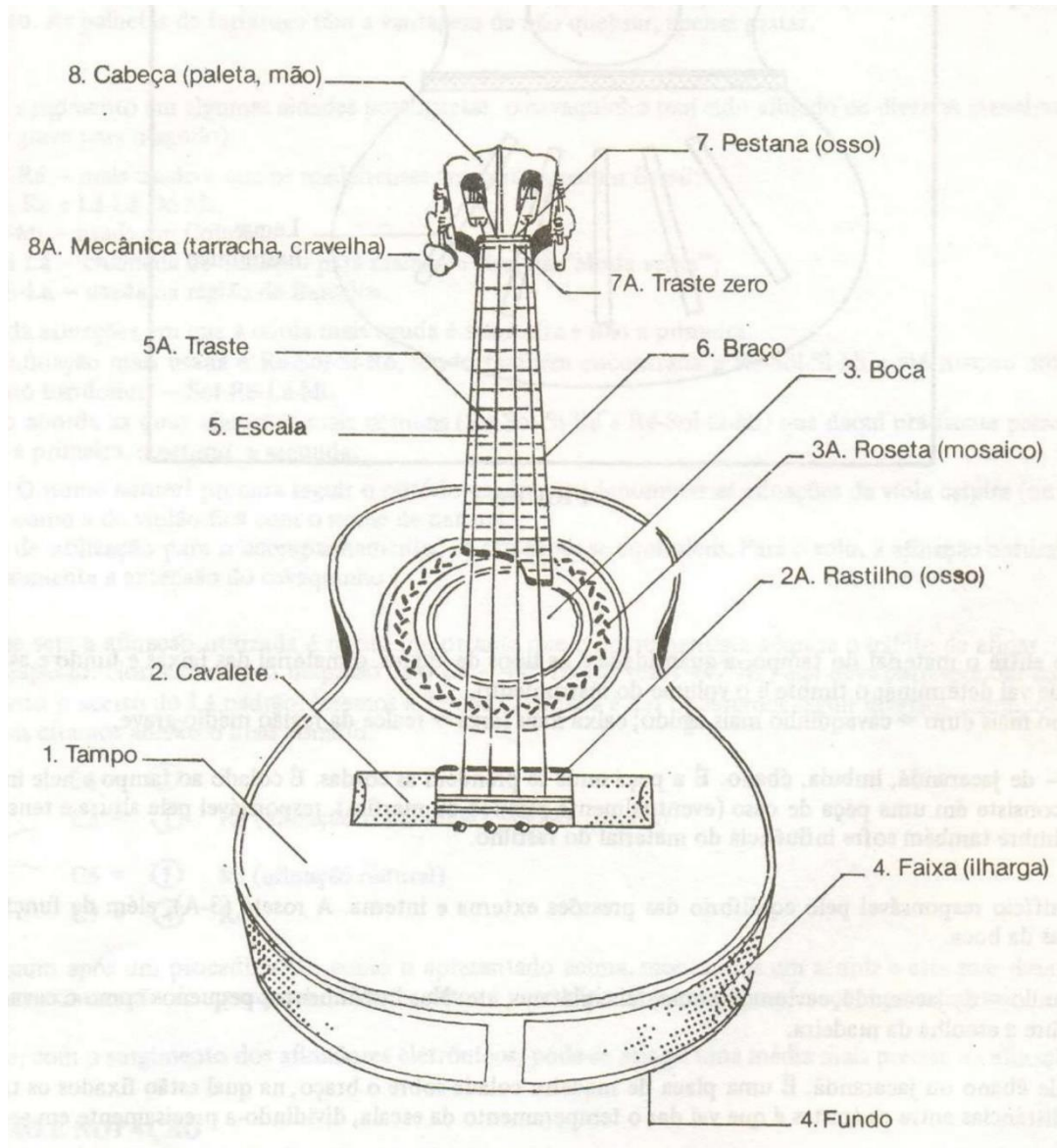
Cazes (1988) também aponta o fato de o cavaquinho estar ligado a manifestações populares e festas de rua desde sua origem em Portugal, mantendo-se assim nos seus destinos posteriores. O autor também aponta alguns gêneros musicais portugueses tipicamente acompanhados pelo instrumento. Uma relevante diferenciação que o autor faz entre o cavaquinho

em Portugal e no Brasil é o fato de que em Portugal as cordas são feridas com os dedos de uma maneira rasgueada e no Brasil as cordas são feridas por palheta.

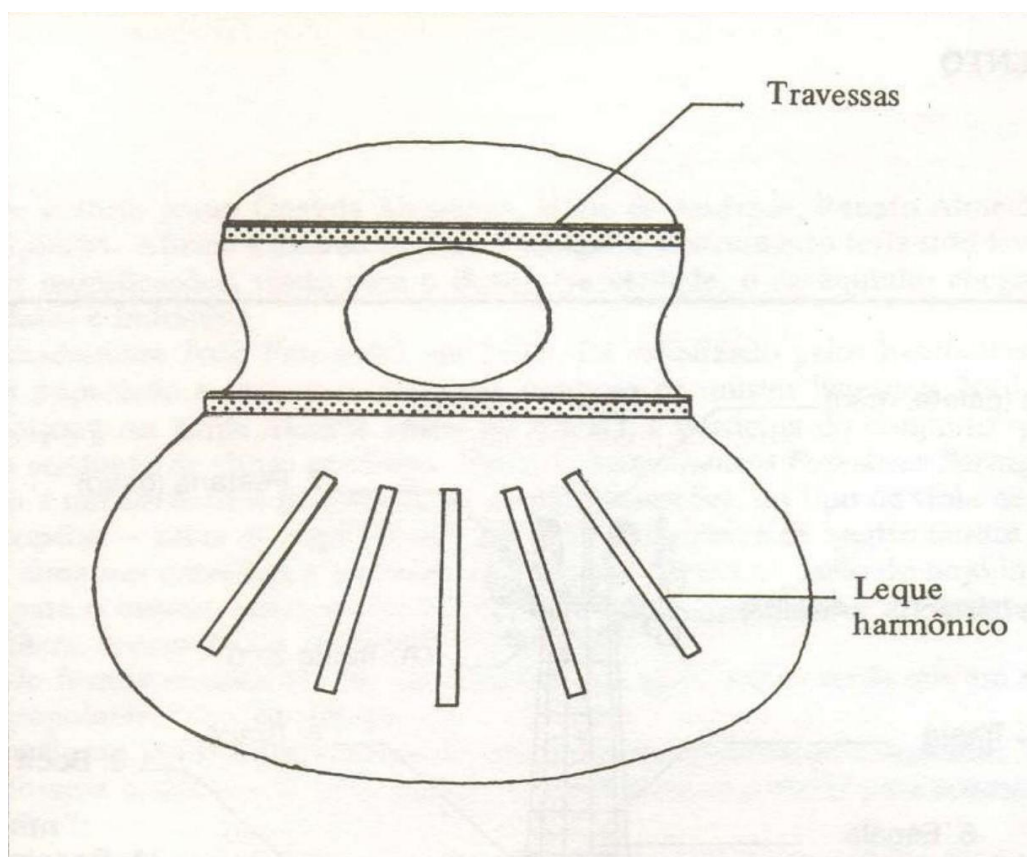
Ainda nesse resumo histórico, Cazes (1988) faz uma breve contextualização do cavaquinho no Brasil, apontando a relação do instrumento com práticas folclóricas como folia de reis, bumba-meu-boi entre outros. Em seguida, o autor aborda as manifestações que fizeram o cavaquinho obter grande popularidade no Brasil. Manifestações essas como o Choro, Samba, Samba Enredo e o Pagode. Cazes (1988) ainda cita alguns instrumentistas responsáveis pela divulgação do cavaquinho no Brasil, como Canhoto e Waldir Azevedo.

4.3 ORGANOLOGIA

O método é bastante completo no que diz respeito a organologia do instrumento, contendo um subcapítulo específico para tratar da estrutura do instrumento, construção, cordas, palhetas e afinações usadas. Cazes (1988) traz informações relevantes a respeito dos materiais usados e formas de construção. Um relevante fato tratado pelo autor é que cavaquinhos feitos com uma madeira mais dura no tampo serão mais agudos, e cavaquinhos feitos com uma caixa mais larga terão mais volume na região médio-grave. Para uma melhor compreensão foram inseridas neste trabalho as imagens que o autor utilizou no método.



FONTE: Figura 1 (Cazes, 1988, p.10)



FONTE: Figura 2 (Cazes, 1988, p.11)

O autor ainda explica a relação entre quantidade e qualidade de leques harmônicos para maior ou menor potência sonora do instrumento, as madeiras usadas para fazer cada parte do instrumento e também que rastilho e pestana são feitos de osso. Cazes (1988) ainda alerta para o estado primitivo da fabricação de encordoamento para cavaquinho. Desde a publicação do método esse processo evoluiu pouco. Como solução, o autor aconselha o uso de cordas de aço para violão, porém, tomando cuidado para que a terceira corda não seja muito grossa. Também sugere o uso de palhetas mais duras e de tamanho pequeno para causar o mínimo de ruído possível.

Um ponto bastante relevante deste método são as afinações utilizadas no cavaquinho. Cazes (1988) nos aponta seis afinações utilizadas no instrumento, sendo elas Ré-Sol-Si-Ré, Sol-Sol-Si-Ré, Lá-Lá-Dó-Mi, Ré-Sol-Si-Mi, Sol-Ré-Mi-Lá e Sol-Dó-Mi-Lá. Todas estas afinações são montadas com a primeira nota sendo a quarta corda e a última nota sendo a primeira corda. O método ensina a prática do instrumento usando duas dessas afinações, sendo elas Ré-Sol-Si-Ré, chamada de tradicional pelo autor, e Ré-Sol-Si-Mi, chamada de natural. A escolha dessas duas afinações se deve ao fato de serem as afinações mais populares do cavaquinho no Brasil, também tendo uma grande relação com o processo de aprendizado e carreira profissional do autor.

Tem uma coisa a respeito da ré, sol, si, ré e da ré, sol, si, mi que é interessante. Porque interessante a gente tocar neste assunto. Eu comecei a tocar cavaquinho ré, sol, si, mi porque eu tocava violão. Mas como todo mundo tocava ré, sol, si, ré eu fui tocar em ré, sol, si, ré e tocando um tempo em ré, sol, si, ré e já achei que não era vantagem. Quando eu estava já voltando a tocar ré, sol, si, mi, eu comprei, no começo de 1979, o meu primeiro cavaquinho do Souto, modelo Waldir, de jacarandá, feito pelo Silvestre. Era um cavaquinho que tinha um timbre muito, muito agradável e a partir dali eu fixei mesmo a afinação e comecei a explorar mais o instrumento já que me dava mais condição de tocar um solo. (Cazes, 2020).

É necessário ressaltar que apesar da afinação Ré-Sol-Si-Mi, funcionar como as quatro cordas mais agudas do violão, isso facilita a prática de solos no cavaquinho para violonistas porém, a montagem de acordes é completamente diferente do violão.

Eu queria dizer o seguinte, a lógica do instrumento funciona como um violão, agora a montagem dos acordos não funciona como um violão, por que no caso do acompanhamento no cavaquinho você normalmente privilegia os acordos com a corda presa pra você poder controlar a duração dos sons. Isso não acontece no violão. No violão, se você quer fazer, você pode tocar com a corda solta e abafar na mão direita, é uma outra coisa. (Cazes, 1988).

Por este fato, o método contém as montagens de todos os acordos para as afinações tradicional e natural.

4.4 ORGANIZAÇÃO DOS CONTEÚDOS

A organização dos conteúdos está diretamente ligada à prática docente de Cazes. Isso se deve ao caráter pioneiro que o *Escola Moderna do Cavaquinho* tem devido a sua profundidade e complexidade de conteúdos nunca antes escritos para o cavaquinho. Em nossa entrevista, Cazes fez alguns apontamentos sobre como pensou essa organização:

Olha, aquilo era meio assim como eu classificava os alunos que eu recebia e que eu sentia que eles passaram do estágio para outro. Não que isso fosse uma coisa rígida. Como dizer, o cara quer tocar uma música que vai ter um acorde alterado, eu ensinava o acorde, mostrava para ele “Ó esse intervalo aqui a quinta diminuta você estava fazendo o sol assim, bota aqui o ré que é a quinta, usa meio tom abaixo” eu explicava isso direitinho para eles. Mas entrar mesmo para valer em acorde com quatro, cinco, seis sons como é na segunda parte, também é questão de arpejos pulando corda, que aumenta bastante a dificuldade e tal. Eu acho que

aquilo tudo foi uma, eu dei uma organizada no que eu praticava com os alunos. (Cazes, 2020).

O método é dividido em quatro parte, cada parte contando com vários subcapítulos. Para facilitar a compreensão, foi criada uma tabela da organização dos conteúdos tendo como base o índice do método. A escolha da tabela foi feita para facilitar a análise por parte do leito.

PARTE1	PARTE 2	PARTE3	PARTE 4
I- Resumo histórico II- O instrumento a) Estrutura b) Cordas e palhetas c) Afinação III- Extensão e notação a) Extensão b) Notação	Fundamentos I- Postura II- Arpejo 1 III- Martelo Simples IV- Escala Cromática (duas oitavas) V- Leitura Melódica I VI- Estrutura e representação dos acordes a) Acorde b) O acorde representado: 1) Na pauta 2) No braço do cavaquinho 3) Cifras c) Formação do acorde 1) Tríade 2) Tétrade 3) Acorde invertido d) Categoria dos acordes VII- Acordes no cavaquinho 1 a) Tríade maior b) Tríade menor c) Acorde com sétima ou de sétima da dominante d) Acorde diminuto VIII- Acompanhamento cifrado com os acordes estudados, levando-se em conta a condução harmônica	I- Arpejo 2 II- Martelo duplo III- Combinação de mão esquerda IV- Exercícios de fortalecimento dos dedos 3 e 4 V- Exercício com nota fixa VI- Escala cromática com repetição VII- Leitura melódica 2 VIII- Células rítmicas mais comuns no acompanhamento de cavaquinho IX- Acordes no cavaquinho 2 a) Acorde com sexta 6 b) Acorde menor com sexta m6 c) Acorde de sétima e quarta 7/4 d) Acorde de sétima com quinta diminuta 7(b5) e) Acorde de sétima com quinta aumentada 7(#5) f) Acorde menor com sétima m7 g) Acorde menor com sétima maior m(7M) h) Acorde menor com sétima e quinta diminuta m7(b5) i) Acorde com sétima maior 7M	I- Arpejo 3 II- Exercícios de fortalecimento e independência dos dedos 3 e 4 (continuação) III- Sugestão de técnica mínima diária IV- Efeitos (notação e execução) a) Pizzicato b) Trêmolo c) Harmônicos d) Segundas menores V- Regras básicas de digitação VI- Leitura melódica 3 (sugestões de repertório de solo) VII- Acordes no cavaquinho 3 a) Acorde de sétima e nona 7(9) b) Acorde de sétima e nona menor 7(b9) c) Acorde de sétima e nona aumentada 7(#9) d) Acorde com sétima maior e nona 7M (9) e) Acorde com nona adicionada (add9) f) Acorde com sexta e nona 6/9 g) Acorde menor com sétima e decima primeira m7(1 l) h) Acorde de sétima com decima primeira aumentada 7(#11) i) Acorde de sétima com decima terceira 7(13) j) Acorde de sétima com decima terceira menor 7(b13) VIII- Músicas populares harmonizadas

FONTE: tabela criada pelo autor com base no índice do método *Escola Moderna do Cavaquinho* (1988).

Pode-se notar que a primeira parte do método é dedicada a apresentação do instrumento ao aluno, explanando brevemente sua origem, chegada ao Brasil, construção do instrumento, extensão melódica e a notação musical que é utilizada no método.

Em sua segunda parte, o autor apresenta a postura mais indicada para a prática do instrumento. Isso acontece por meio de ilustrações feitas a partir de fotos do próprio Cazes. Então dá-se início à introdução aos códigos de aprendizado tradicional musical, bem como termos musicais, grafias musicais, sendo elas cifra e partitura, regras de harmonia e técnicas de acompanhamento de músicas por intermédio de cifra.

Na terceira, parte acontece um aprofundamento no conteúdo referente à harmonia, explorando acordes dissonantes e com tensão. Ocorre também uma ênfase em exercícios técnicos e de leitura musical com certo aprofundamento. Cabe a essa etapa do método apresentar as células rítmicas mais comuns ao acompanhamento no cavaquinho, isso é notado com partitura e setas indicando a direção da palheta, para cima, para baixo e meia palhetada. Esses ritmos são acompanhados de sugestões de música para estudo. Nesse momento do método está presente o exercício de fortalecimento dos dedos três e quatro. Em entrevista Cazes, revelou algo relevante sobre esse exercício em relação a organização dos conteúdos.

Tem uma coisa que eu mudaria no livro: o exercício de fortalecimento de independência dos dedos três e quatro. Eu passaria para o primeiro capítulo. Por que ele é realmente, o cara quando começa a tocar cavaquinho tem muita dificuldade de força e independência dos dedos três e quatro. Quando você ataca logo isso, destrava logo aquilo, o cara começa a fazer melhor. Mas fora isso eu não mudaria fundamentalmente nada. (Cazes, 2020).

Entendemos que o primeiro capítulo ao qual o Cazes se refere na verdade é o segundo, pois é onde se dá início aos conteúdos técnicos do cavaquinho. Também é necessário notar que Cazes, mesmo 30 anos após a publicação do método, não vê necessidade de outra alteração na organização do conteúdo.

Por fim, em sua quarta parte o método estende o exercício de fortalecimento dos dedos três e quatro. Nessa parte, Cazes escreve uma sugestão de estudo diário do instrumento baseado em conteúdo do método. Em seguida, aborda efeitos interpretativos no cavaquinho, tais como *pizzicato*, *Trêmolo* e harmônicos. Estes efeitos são abordados tanto na forma de notação na partitura quanto a execução no instrumento. Cazes faz uma lista de músicas sugeridas para o estudo

do solo no cavaquinho, segue com um aprofundamento harmônico com outros acordes alterados e finaliza o método com uma série de música populares cifradas para acompanhamento.

4.5 NOTAÇÃO MUSICAL

Em relação à notação musical, o *Escola Moderna do Cavaquinho* é um divisor de águas para o aprendizado do instrumento. Relembrando um fato já citado no texto, Cazes (2020) contou em entrevista que o diretor da Escola Brasileira de Música que lhe havia encomendado o método, quando viu a “boneca” do livro se negou a publica-lo pela editora da escola, afirmando que os cavaquinistas não sabiam ler partitura. “Uma primeira é essa história do diretor da escola de música encomendar o método e depois não publicar porque achava que o pessoal do cavaquinho não lê partitura, então pra que partitura no método?” (Cazes, 2020). Cazes tentou argumentar que a partir dali iriam ler. Mesmo não obtendo sucesso na negociação com o diretor, Cazes obteve sucesso com os resultados do método, ao ponto de ser um dos responsáveis pelo primeiro curso de bacharelado em cavaquinho do Brasil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. “A proposta de criação da habilitação Cavaquinho do curso de Bacharelado em Música foi aprovada pelo CEG em 08/06/2011” (UFRJ, 2011).


Logo em sua primeira parte, como visto no subcapítulo anterior, o método apresenta a partitura como meio de notação musical. Cazes (1988) pontua que o cavaquinho é escrito em clave de sol e soa exatamente na altura que é escrito, diferente de alguns instrumentos que soam oitavados. Todos os exercícios melódicos do método são notados usando a partitura. O método também conta com exercícios de leitura de partitura, para uma melhor fluência do aluno. Também existe no método explicação para leitura harmônica na partitura, ou seja, leitura de acordes. O autor também faz o uso de cifras para notação de acordes. Esta notação é bastante usada por músicos populares. Para uma melhor visualização desse conteúdo no braço do instrumento foi adotado o sistema de desenhos do acorde.

VI – ESTRUTURA E REPRESENTAÇÃO DOS ACORDES

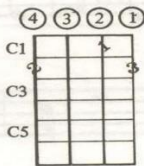
a) Acorde
Acorde é o agrupamento de três ou mais sons ouvidos simultaneamente.

b) O acorde representado:
1) Na pauta
A representação dos acordes na pauta é feita pela superposição das notas, mostrando a simultaneidade dos sons

G7



2) No braço do cavaquinho
DÓ MAIOR, AFINAÇÃO TRADICIONAL



FONTE: Figura 3 (Cazes, 1988, p.21).

O fato de usar partitura, trabalhar harmonia com acordes de tensão e efeitos interpretativos tornou o método um material muito completo para o estudo do cavaquinho.

4.6 REPERTÓRIO

O método tem como exercício para leitura de partitura um minuetto de J.S. Bach, uma valsa e um maxixe do próprio autor, *Pavane* de M. Ravel e trechos de *Meu Amigo Tom Jobim* de R. Gnattali, escrito com indicações de digitação para afinação tradicional e natural.

Para a prática do ritmo de polca no cavaquinho, são indicadas as músicas *Ameno resedá* de Ernesto Nazareth e *Flor amorosa* de J. A. S Calado. Para a prática do *schottisch*, é indicado *Yara* de Anacleto de Medeiros. Para o Maxixi, *Dorinha, meu amor* de José F. de Freitas. Para o choro, *Doce de coco* de Jacob do Bandolim e *Vou vivendo* de Pixinguinha. Para o samba, *Ai que saudade da Amélia* de Ataulfo Alves e Mário Lago. Para o Baião, *Delicado* de Waldir Azevedo. Para o frevo, *Gostosão* de Nelson Ferreira. Para marcha, *O teu cabelo não nega* de Lamartine Babo e Irmãos Valença. Cazes traz em seu método três tipos de valsa diferentes e um exemplo para cada espécie de valsa, sendo eles *Branca* de Zequinha de Abreu para valsa brasileira tradicional, *Santa morena* de Jacob do Bandolim para valsa espanholada e *Das rosas* de Dorival Caymmi para valsa do tipo francesa.

Como repertório para solo ao cavaquinho, Cazes traz algumas músicas que pertencem ao grande guarda-chuva que chamamos de Choro. O autor sugere música, tonalidade com possíveis mudanças de tonalidade para cada afinação e em sua maioria o ritmo de acompanhamento. As músicas são *Medrosa* e *Terna saudade* de Anacleto de Medeiro, *Evocação a Jacob* de Avena de Castro, *Primeiro estudo* de Benedito Costa, *Amor não se compra* de Bonfiglio de Oliveira, *Flor amorosa* de J. A. S Calado, *Vamos acabar com o baile* e *Meditando* de Garoto, *Desengomando*, *Mitsuru do cavaco* e *Estudo de arpejos n° 1* de Cazes, *Vocês me deixem ali e seguem no carro* e *Chorinho pra ele* de Hermeto Pascoal, *Língua de preto* de Honorino Lopes, *Benzinho*, *Doce de coco*, *Noites cariocas*, *Nosso romance*, *Santa morena* e *Voo da mosca* de Jacob do Bandolim, *Quero é sossego* de K-Xinbinho, *Numa seresta* e *Sorriso de cristal* de Luiz Americano, *Nem ela... nem eu...* de Nelson Alvez, *Beliscando* de Paulinho da Viola, *Choro negro* e *Oração de outono* de Paulinho da Viola e Fernando Costa, *Carinhoso*, *Chorei*, *Cochichando*, *Lamentos*, *Naquele tempo*, *Os cinco companheiros*, *Os oito batutas*, *Um a zero* e *Vou vivendo* de Pixinguinha, *Remexendo* e *Variações sem tema para cavaquinho e piano* de Radamés Gnattali, *Modulando* de Rubens Leal Brito, *Um Chorinho em Aldeia* de Severino Araujo, *Galho seco* e *Jacaré de saio* de Silva Torres, *Brasileirinho*, *Camundongo*, *Carioquinha*, *Choro novo em dó*, *Delicado*, *Pedacinhos do céu*, *Queira-me bem* e *Um cavaquinho em serenata* de Waldir Azevedo, *Vê se gostas* de Waldir Azevedo e Otaviano Pitanga e por fim *Tico tico no fubá* de Zequinha de Abreu.

O *Escola Moderna do Cavaquinho* também conta com uma série de músicas cifradas, para acompanhamento, sendo elas: *Guardei minha viola* de Paulinho da Viola, *Leva meu samba* de Ataulfo Alvez, *Só quero um xodó* de Dominginhos e Anastácia, *Trem das onze* de Adoniram Barbosa, *Folhas secas* de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, *Partido alto* de Chico Buarque, *Acontece* do Cartola, *Se acaso você chegasse* de Lupicínio Rodrigues, *Vou festejar* de Dida, Neoci e Jorge Aragão, *Agora é cinza* de Bide e Marçal, *Frevo novo* de Caetano Veloso, *Kid cavaquinho* de João Bosco e Aldir Blanc, *Bloco do Prazer* de Moares Moreira e Fausto Nilo, *Wave* de Tom Jobim e por fim *Brasil pandeiro* de Assis Valente.

Na entrevista dedicada a esta pesquisa, Cazes esclarece como foi feita a escolha desse repertório:

Eu escolhi coisas que eu tocava, que eu sabia que funcionavam bem no cavaquinho para solo. Nas músicas cifradas, houve muitas sugestões do Almir, inclusive de colocar autores de que ele era mais próximo, porque isso facilitava a questão de autorização, essa burocracia toda. Foi uma coisa muito funcional. Mas os solos eram coisas que funcionavam, inclusive em várias eu coloco para uma afinação, para ré, sol, si, ré e ré, sol, si mi. Diferentes tonalidades. (Cazes, 2020).

Sobre as músicas cifradas ao fim do livro, Cazes faz uma breve reflexão para uma possível mudança no método para os dias atuais. Além da mudança dos exercícios de fortalecimento dos dedos três e quatro para o início do método, ele nos diz que “Aquelas músicas cifradas não precisariam ter no final, aquilo também. Aquilo foi uma ideia do Almir. Ele que providenciou as autorizações das editoras e fez. O Almir foi um parceiro importantíssimo nesse trabalho!” (Cazes, 2020).

Não cabe a este trabalho uma análise mais detalhada do repertório, mas pode-se afirmar que há uma grande diversidade de ritmos, complexidade harmônica e técnicas para solo.

4.7 COMO É ABORDADA A EXPRESSÃO MUSICAL

Este subcapítulo distinguiu-se dos demais, pois não existe no método um capítulo específico sobre expressão musical. Por ser extremamente subjetivo e sutil podemos encontrar no *Escola Moderna do Cavaquinho* algumas pistas para uma melhor expressividade musical. Podendo entender essas informações como implícitas no método, enquanto por exemplo: notação musical e afinações são informações explícitas no método.

Um fato relevante observado por Cazes encontra-se no fim da segunda parte do método, no tópico oitavo, onde o autor trabalha questões de condução harmônica no cavaquinho.

Para realizarmos satisfatoriamente um acompanhamento em qualquer instrumento harmônico, é necessário que haja condução, ou seja, que não se mude aleatoriamente da montagem de um acorde à do seguinte, mas que este movimento sugira um caminho lógico, normalmente por graus conjuntos. (Cazes, 1988, p. 26).

Essa explicação é seguida de uma série de cadências em várias tonalidades com sugestões de montagens de acorde, para desenvolver no aluno uma consciência de condução harmônica.

Outro ponto em que se pode notar uma atenção à expressividade musical é na quarta parte do método, onde o autor trabalha os efeitos possíveis no instrumento, como *pizzicato*, *trêmolo* e os harmônicos. Ainda na quarta, parte Cazes faz uma relevante observação:

Sobre a questão de como harmonizar ou improvisar no cavaquinho, o melhor caminho será através do estudo da harmonia funcional e das escalas dos acordes. Tais conhecimentos poderão ser encontrados no livro “*Harmonia e improvisação*”, de Almir Chediak, sendo que a digitação das escalas dos acordes no cavaquinho seguirão as regras básicas apresentadas na parte 4, capítulo V, deste livro. (Cazes, 1988, p.53).

Fica evidente que o objetivo do *Escola Moderna do Cavaquinho* não é ser um tratado sobre expressão musical ao cavaquinho. Porém, é inevitável não refletir sobre esse ponto ao decorrer do método, afinal, todos os estudos tratam de sonoridade. Isso revela um pouco da visão pedagógica de Cazes.

Eu nunca tentei influenciar um aluno, sempre falo que certas coisas são escolhas pessoais, afinação é uma delas. Uma outra coisa é uma escolha pessoal: digitação, Eu tenho uma mão pequenininha e toco de uma maneira que não funciona fazer pestana, então as digitações que eu uso são as digitações pra mim. Agora se o aluno chega lá faz com pestana, tem uma mão muito maior, ele tem que encontrar a solução dele. (Cazes, 2020).

O autor ainda complementa “Vá customizando aí a sua interpretação a partir dessas escolhas. Acho que é uma coisa: o cara que é autodidata como eu, honestamente só poderia fazer um método se fosse da experiência. Se não, não funcionaria” (Cazes, 2020). Essa experimentação está proposta na prática de repertório sugerido no método.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração os fatos relatados neste estudo, pode-se afirmar que o *Escola Moderna do Cavaquinho* foi um divisor de águas para o processo de ensino do instrumento musical cavaquinho, entendendo que o processo de didatização do cavaquinho aconteceu a passos lentos muito por conta de um preconceito de origem racial. Apesar da origem lusitana do instrumento, ao chegar ao Brasil o mesmo foi inserido em práticas musicais populares realizadas em sua maioria por pessoas negras, com uma forte presença africana em suas expressões artísticas.

No Brasil, o cavaquinho sofreu muitas transformações, tanto na forma de tocar quanto na sua estrutura física. Tornou-se um instrumento solista com repertório próprio para sua maneira de funcionar, devido a muitos instrumentistas como o grande Waldir Azevedo que fez o instrumento funcionar como solista, obtendo grande destaque. Também a grande importância que o instrumento ganhou em manifestações como a execução de sambas enredos no carnaval brasileiro, sendo o cavaquinho o principal e por vezes único instrumento harmônico nos desfiles de carnavalescos. Esses acontecimentos também impulsionaram uma evolução na maneira de construir o instrumento, passando a contar com leque harmônico em sua construção para atingir maior potência sonora. A Trajetória do samba enquanto gênero musical também possibilitou uma grande transformação no acompanhamento ao cavaquinho, passando a executar acordes dissonantes com mais de cinco sons.

Essas transformações citadas foram percebidas por Henrique Cazes em sua vivência como músico, prática como professor de música e pesquisa, enquanto teórico do instrumento. Este processo culminou na compilação de conteúdos que resultou no *Escola Moderna do Cavaquinho*.

Cazes escreveu um material bastante completo, levando em consideração os padrões de ensino de música de tradição europeia, seguindo uma lógica cartesiana, partindo da história do instrumento e sua organologia, concluindo com efeitos interpretativos e acordes alterados.

A escolha da partitura como notação musical para o método foi uma atitude revolucionária e visionária de Cazes, gerando inclusive conflito com o responsável da primeira encomenda de um método para servir de material didático na instituição em que Cazes lecionava. Nesse ponto é fundamental pontuar a importância de Almir Chediak neste processo de didatização do cavaquinho. Almir estava começando a editora *Lumiar* e, além de aceitar publicar o método em sua editora, participou ativamente em muitas etapas da produção do método.

O método também é inovador em seu conteúdo harmônico bastante detalhado, contendo as regras básicas de harmonia, formação de acordes, montagem no braço do instrumento, formas

diferentes de notação e principalmente a grande parte destinada aos acordes alterados. Inclusive esta parte do conteúdo destinada aos acordes dissonantes foi um fator decisivo para que o *Escola Moderna do Cavaquinho* tenha sido e ainda seja um grande sucesso editorial para um método brasileiro de instrumento musical.

O método também contempla uma série de exercícios técnicos, tendo seu início na postura ao tocar cavaquinho, posicionamento de mãos e palheta, trabalhando variações de digitação e mecanismos do instrumento. Este tipo de abordagem também é característica do ensino musical de tradição europeia, visando uma execução que possa atender clareza de som e velocidade, quando necessário.

Cazes teve o cuidado de escrever todo o conteúdo para duas afinações distintas. Este fato proporciona uma maior extensão melódica ao instrumento no caso da afinação que Cazes denomina como natural e também facilita o raciocínio para a prática de solos para instrumentistas que tocam violão e guitarra. O método contém exercícios de leitura melódica para as duas afinações, formação de acordes para as duas afinações e também sugestão de repertório com tonalidades distintas em alguns casos para cada afinação.

O *Escola Moderna do Cavaquinho* também contempla a grande maioria dos ritmos nos quais o cavaquinho está presente como instrumento de acompanhamento. Estes ritmos são trabalhados no método com setas para indicar a direção da palhetada e também com partitura para indicar a divisão rítmica. Este fato torna bastante exata a questão de acompanhamento ao cavaquinho. Porém, é necessário ressaltar que para um bom acompanhamento rítmico de gêneros populares é fundamental uma participação ativa em manifestações culturais, musicais e também dedicar um grande tempo à escuta destes ritmos para compreender o sotaque musical de cada levada.

Por fim se faz necessário pontuar que o método também contém uma série de músicas cifradas para acompanhamento. Isso foi bastante positivo no contexto em que o método foi publicado por ser um período anterior à internet diferente da facilidade de acesso às músicas cifradas que ela hoje proporciona.

A elaboração do método está diretamente ligada a trajetória pessoal de Cazes e principalmente a sua atividade enquanto professor de cavaquinho. Nesta pesquisa ficou claro que o autor buscou escrever o seu processo de aprendizado e de seus alunos. Após mais de três décadas da publicação o *Escola Moderna do Cavaquinho* continua sendo uma grande referência para os cavaquinistas. Os estudos acerca de seus conteúdos e resultados não se findam neste trabalho, ficando um caminho aberto para novos pesquisadores.

REFERÊNCIAS

- CAZES, H. **Escola Moderna de Cavaquinho**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1988.
- CASTANHEIRA, C. P. **De institutione musica de Boécio – livro 1**: tradução e comentários. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- CARVALHO, J. O. F.; GUIMARÃES, P. M. O papel das tecnologias de Informação e Comunicação no desenvolvimento da Comunicação Social. **Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo**, Brasília, v. 5, n. 17, p.172 – 186, 2015.
- CHOPPIN, A. História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. **Paedagogica Histórica**, Alcalá, v. 38, n. 1, p. 21 – 49, 2002. Tradução de Maria C. Cappello. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 549 – 566, 2004.
- DEINA. R.P. Entrevista com Henrique Cazes. UFPR, ZOOM, Curitiba – Rio de Janeiro, 02 Out. 2020. Comunicação verbal
- FONTEERRADA, M, T, O. **De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação**. 2.ed. São Paulo: UNESP, 2008.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. 5. Ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- JUNIOR, A, B. **O ensino do cavaquinho: uma abordagem metodológica**. 34 f. Trabalho de Graduação (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- MALANDRO: In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/malandro/> . Acesso em: 18/07/2021.
- MOTEIRO, P. A. **O aprendizado informal do cavaquinho – um estudo de caso: Marcio Vanderley**. 42 f. Trabalho de Graduação (Licenciatura em Música) – Setor de Ciências Humanas, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.
- OLIVEIRA, E. V. Instrumentos musicais populares portugueses: Cavaquinho. Disponível em : <<http://www.cavaquinhos.pt/pt/CAVAQUINHO/Historia.htm>>.
- ROMANELLI, G. G. Entre o digital e o impresso: perspectivas nos manuais e mídias para o ensino de música no Brasil. **RELATEC**, Cáceres, V. 8, n. 2, p. 57 – 67, 2019.
- SCHLICHTA, C. D.; ROMANELLI, G. G.; TEUBER, M. Livros didáticos para o ensino da arte: não peça a eles o que eles não podem te dar. **GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, o. 312 – 325, 2018.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. 23. Ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SOUZA, J. T.; TOREES, M. C.; GONÇALVES, L. N.; OLIVEIRA, F. A. A construção da música como uma disciplina escolar: um estudo a partir dos livros didáticos. **ABEM**, Londrina. V. 15, n. 1, p. 37 – 46, 2009.

TEUBER, M.; SCHLICHTA, C. D.; ROMANELLI, G. G. A seleção dos livros didáticos de arte pelo PNLD: Análise e uso em sala de aula. **IARTEM**, Paris, v. 8, n. 2, p. 157 – 169, 2016.